

STUDI FRANCESI

RIVISTA QUADRIMESTRALE
FONDATA DA FRANCO SIMONE

179

ANNO LX - FASCICOLO II - MAGGIO-AGOSTO 2016

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 *Yokohama*.

ISRAELE - Michèle Bokobza Kahan, Université de Tel-Aviv, 27 rehov Agalil, Knissa 5, dira
b', *Raanana* 43251.

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

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 - Jean-Daniel Candaux, 24, Bourg-de-Four, 1204 *Genève*.

SOMMARIO

Anno LX – fasc. II – maggio-agosto 2016

ARTICOLI

- G. MATTEO ROCCATI, *Schémas de rimes particuliers dans les octosyllabes de la "Moralité de Fortune et Povreté"*, p. 179.
GIOVANNA DEVINCENZO, *Dans les coulisses de l'atelier d'un maître verrier, ou Marie de Gournay et les séductions de la science*, p. 193.
MICHAEL TILBY, *Narrative Improvisations: Balzac's "Facino Cane"*, p. 202.
GERMANA PARETI, *Prima e dopo Lamarck. Il miglioramento della specie umana tra ereditarietà e degenerazione*, p. 216.
BRENDA PISELLI, *Scienza e religione ne "La peste" di Camus*, p. 233.

TESTI INEDITI E DOCUMENTI RARI

- CLAUDE ROUSSEL, *Les rubriques du remaniement de "Lion de Bourges" (ms BnF fr. 351)*, p. 247.
MICHEL BRUX, *Théophile Gautier et la mort de Nerval: une lettre retrouvée*, p. 270.

DISCUSSIONI E COMUNICAZIONI

- MICHELLE SZKILNIK, *«Hoster la contraincte de retoricque»: notes de lecture sur le "Nouveau Répertoire de mises en prose (XIV^e-XVI^e siècle)"*, p. 273.
ROSELYNE DE VILLENEUVE, *La genèse d'un «anti-livre»: notes sur les personnages de l'"Histoire du roi de Bohème"*, p. 278.
FABIO SCOTTO, *«Les mots que je suis». Su "L'heure présente" d'Yves Bonnefoy*, p. 290.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

Medioevo, a cura di G.M. Roccati, p. 297; *Quattrocento*, a cura di M. Colombo Timelli e P. Cifarelli, p. 305; *Cinquecento* a cura di S. Lardon e M. Mastroianni, p. 312; *Seicento*, a cura di M. Pavesio e L. Rescia, p. 321; *Settecento*, a cura di F. Piva e V. Fortunati, p. 327; *Ottocento: a) dal 1800 al 1850*, a cura di L. Sabourin e V. Ponzetto, p. 332; *Ottocento: b) dal 1850 al 1900*, a cura di I. Merello e M.E. Raffi, p. 353; *Novecento e XXI secolo*, a cura di S. Genetti e F. Scotto, p. 358; *Letterature francofone extraeuropee*, a cura di E. Pessini e J.-F. Plamondon, p. 369; *Opere generali e comparatistica*, a cura di G. Bosco, p. 384.

Schémas de rimes particuliers dans les octosyllabes de la “Moralité de Fortune et Povreté”

Abstract

The *Moralité de Fortune, Maleur, Eur, Povreté, Franc Arbitre et Destinee* (third quarter of the fifteenth century) has not yet been published; inside it, together with several “fixed” forms, in some passages it is possible to highlight anomalies in the *continuum* of octosyllabic couplets, in particular a pattern of five lines “aabab”, rarely detected, whose role is clarified through the analysis of these passages, edited here: it is a closure form, intended to emphasize a key moment in the dramatic action.

La *Moralité de Fortune et Povreté*, anonyme, composée sans doute dans le troisième quart du XV^e siècle¹, constitue la version dramatisée et développée du célèbre apologue raconté par Andalò del Negro en ouverture du livre III du *De casibus* de Boccace². En conformité avec les habitudes de l'époque, sa forme métrique est soignée³: la plus grande partie de la pièce est en couplets d'octosyllabes, mais les rimes s'en affranchissent parfois et dans plusieurs passages le mètre change, soit dans le jeu des rimes, soit dans la longueur des vers et dans la combinaison de vers de longueurs différentes. Les formes sont variées et, si elles sont parfois courantes, dans nombre de cas elles témoignent d'une sorte de jeu où l'on recherche la complexité et l'agencement inédit⁴. Mise à part l'insertion de formes “fixes” – ballades⁵, rondeaux, fatras et autres⁶ –, dans les parties en octosyllabes, à certains moments, des schémas de rimes différents du couplet apparaissent aussi. On trouve des strophes complexes, mais bien répertoriées. La rime alternée (*ab*) est la plus fréquente, simplement répétée ou agencée dans des rimes embrassées (*abba*) dans des vers réunis en sixains (*aab*

(1) On trouvera une présentation de la moralité dans mes articles: “*La Moralité de Fortune, Maleur, Eur, Povreté, Franc Arbitre et Destinee*”. Une adaptation du “*Certamen paupertatis et fortune*” (Boccace, “*De casibus*”, livre III), in «L'analisi linguistica e letteraria» VIII (2000), 1-2, pp. 355-382; *Du récit au dialogue, du latin au français: du «Certamen paupertatis et fortune» (Boccace, «De casibus», livre III) à la «Moralité de Fortune et Povreté»*, in *Da un genere all'altro. Trasposizioni e riscritture nella letteratura francese*, a cura di D. Dalla Valle, L. Rescia, M. Pavesio, Roma, Aracne, 2012, pp. 47-67. Je remercie les relecteurs anonymes de «Studi francesi», leurs remarques pertinentes m'ont permis de clarifier et préciser plusieurs points.

(2) *Paupertatis et fortune certamen*, dans *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, t. IX: *De casibus virorum illustrium*, a cura di P.G. Ricci e V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1983, pp. 192-201.

(3) Pour l'importance de cet aspect dans les

textes dramatiques de l'époque, cf. T. KUROIWA, X. LEROUX, D. SMITH, *Formes fixes: futilités versificatoires ou système de pensée?*, in *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*. Actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008, Textes réunis par X. Leroux, Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 121-142.

(4) La description des différents mètres est tirée de l'introduction de mon édition en cours, ainsi que la numérotation des vers. Une première transcription se trouve dans S. LEONE, *Una «moralité en vers» inédite del XV secolo (ms. Paris, B.N.F., n.a.f. 6218), tesi di laurea* inédite (Università di Torino, Facoltà di lettere, a.a. 1996-1997).

(5) Cf. G.M. ROCCATI, *Les ballades insérées dans la “Moralité de Fortune et Povreté”*, in «Studi francesi» LIX (2005), pp. 353-356.

(6) Cf. G.M. ROCCATI, *Les rondeaux et autres formes à refrain dans la “Moralité de Fortune et Povreté”*, in «Studi francesi» LVII (2013), pp. 347-361.

aab)⁷ et neuvains (aab aab bab)⁸, huitains (abab abab ou abab bcbc)⁹ et douzains (abab abab baab)¹⁰, les différents schémas s'identifiant en général aux reparties scandant les dialogues.

Dans quelques cas on trouve des schémas particuliers récurrents, qui méritent donc une étude plus approfondie. Pour mener celle-ci quelques considérations de méthode sont nécessaires au préalable. La dimension métrique du texte dramatique médiéval, et tout particulièrement à la fin de la période, est en effet très éloignée de notre perception du texte théâtral, façonnée par le théâtre classique. Contrairement à ce dernier, le premier n'est pas d'abord écrit, mais il se forge dans un va-et-vient constant entre la performance et la création, la mémorisation et l'écriture¹¹. Le fait que, à la base du texte conservé, nous n'ayons pas une œuvre avant tout écrite, mais un «textus» – trame mémorisée actualisée à chaque performance et cristallisée pour des raisons très diverses dans les écrits qui nous sont restés – change complètement la situation. Ce qui relève de l'évidence dans une œuvre classique – répartition nette des répliques entre les acteurs, jouant le cas échéant des ressources de la forme métrique, comme dans la stichomythie, mais restant toujours dans le cadre de schémas établis – peut être problématique dans le texte médiéval. L'apparence plane donnée par la suite de couplets d'octosyllabes est trompeuse: «au Moyen Âge, le texte dramatique n'est pas constitué d'une trame octosyllabique à rimes plates, irrégulièrement parsemée de formes figées ou fixes [...]. Le discours dramatique est le produit d'une écriture dont la plasticité rythmique est fondée sur des jeux de répétition et de rupture, d'alternance et d'attente»¹². Ces «jeux» se font notamment entre les reparties: le cas des rondeaux en est un exemple emblématique¹³. De plus, le procédé de la rime dite «mnémonique»¹⁴ et l'utilisation de vers adjoints¹⁵ révèlent les frontières entre les formes tout en les cachant si on se limite au simple relevé des rimes et surtout si on utilise les répliques comme bornes. Pour isoler ces formes, dans une démarche heuristique la première étape, indispensable, nécessite le repérage des retours de rimes et de schémas particuliers, ou de leur absence, indépendamment du contenu et de la

(7) Vv. 2226-2231. Sur le sixain aab aab, très fréquent, cf. H. CHATELAIN, *Recherches sur le vers français au XV^e siècle. Rimes, mètres et strophes*, Paris, 1907, reprint Genève, 1974, pp. 110-112.

(8) Vv. 2397-2405.

(9) Vv. 197-236, 243-250 (abab abab); 251-258 (abab aabb), 181-196, 821-916 (abab bcbc).

(10) Vv. 1722-1745.

(11) Cf. T. KUROIWA, X. LEROUX, D. SMITH, *De l'oral à l'oral: réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques au Moyen Âge*, in «Médiévales» 59 (2010), pp. 17-40, en particulier pp. 17-22.

(12) T. KUROIWA, X. LEROUX, D. SMITH, *Les «Recherches sur le vers français» d'Henri Chatelain et la pratique théâtrale: essai d'historiographie versificatoire*, in «Memini. Travaux et documents» 16 (2012), pp. 29-43; <http://memini.revues.org/540>, mis en ligne le 18 janvier 2015, consulté le 24 novembre 2015. Je cite de la p. 7, § 20.

(13) Pour les rondeaux dans cette même moralité, et les jeux entre les acteurs auxquels ils donnent lieu, voir G.M. ROCCATI, *Les rondeaux et autres formes à refrain* cit.

(14) Sur la rime dite «mnémonique», cf. W. NOOMEN, *Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémonique*, in «Neophilologus» 40 (1956),

pp. 179-193, 249-258. L'appellation est cependant impropre, le procédé sert à assurer l'enchaînement des répliques, cf. G.A. RUNNALLS, *Monologues, dialogues et versification dans le «Mystère de Judith et Holofernes»*, in *L'économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, Actes de la première rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1995, réunis par J.-P. Bordier, Paris, Champion, 1999, pp. 115-139, en particulier pp. 119-121; cf. aussi B. DE CORNU-LIER, *Sur la versification du Jus de Saint Nicolai de Jehan Bodel (vers 1200)*, *Fabula / Les colloques, Manuscrits, mètres, performances: les «Jeux» d'Arras, du théâtre médiéval?*, article publié le 09 avril 2009; <http://www.fabula.org/colloques/document1189.php>, consultée le 19 décembre 2015, en particulier §§ 69-103.

(15) Sur le «vers adjoint», cf. T. KUROIWA, X. LEROUX, D. SMITH, *Formes fixes: futilités versificatoires ou système de pensée?* cit., pp. 141-142; vers complémentaire (aussi «vers amorce» ou «vers prolonge») chez H. CHATELAIN, *Recherches sur le vers français* cit., p. 129, 243; aussi vers de liaison chez X. LEROUX, compte-rendu de: *Moralité à six personnages. BnF ms. fr. 25467*, édition critique par J. BLANCHARD, Genève, Droz, 2008, in «Revue de linguistique romane» LXXIII (2009), pp. 251-266, en particulier p. 254.

distribution des reparties, repérage qui doit évidemment être complété ensuite par l'analyse du contenu – phrases et syntaxe – et du jeu des répliques. Cet article met en œuvre une telle démarche: les descriptions fournies ici sont basées en premier lieu sur l'aspect formel, le découpage du texte entre les reparties, ainsi que le contenu, sont pris en compte, mais seulement dans un deuxième temps¹⁶.

Le premier schéma à examiner est celui du quintil *aab ab*¹⁷, souvent relié au contexte par un vers «adjoint»: *aab ab(b)*¹⁸. Parfaitement intégré dans le *continuum* dramatique, à première vue il peut sembler le fruit d'une inattention dans la transcription ou lors du passage de la performance orale à la trace écrite¹⁹, il se révèle à un examen plus précis le résultat d'une volonté délibérée. Dans la *Moralité de Fortune et Povreté* le quintil se trouve:

- dans sa forme simple,
- relié au contexte par un vers adjoint: *aab ab(b)*²⁰,
- intégré dans un neuvain *aab ab bc bc*.

Ces différentes configurations apparaissent isolées ou dans des séquences aux vv. 164-169, 172-180, 932-937, 1425-1430, 1592-1596, 1599-1604, 2051-2056. On examinera d'abord la séquence des vv. 1592-1604 (I²¹), où le quintil apparaît isolé (Ia), puis suivi d'un vers adjoint (Ib), ensuite les vv. 932-937 (II) et 1425-1430 (III), où il apparaît suivi d'un vers adjoint, enfin les vv. 2051-2056 (IV) et 164-180 (V et VI), à l'intérieur desquels il est intégré dans des constructions plus complexes.

Voici les vers en question, reproduits dans leur contexte, en gras les vers faisant partie des schémas analysés, entre parenthèses l'indication de la rime des vers adjoints reliant les formes identifiées aux vers qui les encadrent.

I. (f. 30v)

Ia. vv. 1592-1596: *aab ab*

Ib. vv. 1599-1604: *aab ab(b)*

(16) Les références aux formes dans d'autres œuvres suivent ce même principe; lorsque je m'écarte des descriptions données par les éditeurs, je le signale.

(17) Mon attention a été attirée sur cette forme par une remarque dans l'édition de *La condamnation de Banquet* de NICOLAS DE LA CHESNAYE, éd. J. Koopmans et P. Verhuyck, Genève, 1991, p. 49, qui la relève également dans deux autres textes (*Sermon joyeux d'un Cardier de Mouton* et *Sermon joyeux de la Choppinerie*) et indique que le dictionnaire de Morier ne la signale que chez Victor Hugo (cf. H. MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998², p. 1118). J'adopte le terme «quintil» pour désigner la forme isolée, «cinquain» pour désigner la strophe répétée.

(18) Le vers adjoint est utilisé pour lier au contexte les formes dites fixes ou les séquences strophiques, il me semble qu'il joue ce rôle dans le cas présent aussi.

(19) Cette étude est née du besoin de corriger une hypothèse que j'avais émise et qui est infondée: G.M. ROCCATI, *Les rondeaux et autres formes à refrain* cit., pp. 359-360.

(20) Cette configuration peut être lue aussi

comme un sixain *aab abb*, mais il faut souligner que dans nos exemples le dernier vers est toujours séparé des précédents: il appartient à la réplique suivante ou il commence une nouvelle phrase. Il faut aussi tenir compte de la différence «structurelle» entre les réalisations uniques et celles où le sixain fonctionne comme une strophe à l'intérieur d'une séquence qui en comprend plusieurs. H. CHATELAIN, *Recherches sur le vers français* cit., p. 120, donne de nombreuses références: elles correspondent en partie à des occurrences uniques (sur le sixain isolé, voir pp. 118, 122-123), qu'on peut lire comme un quatrain ou un quintil accompagnés de vers adjoints (*P. d'Arras*, vv. 8172-8177, 15027-15032; *3 Doms*, vv. 1423-1428, etc.), en partie à des séries strophiques, mais ces dernières sont à réexaminer, leur versification étant en fait plus complexe (*3 Doms*, vv. 289, 1659, 2364, etc.; *S.Q.*, vv. 1227, 4186, 4399, etc.). Certaines références sont à corriger sur la base des éditions qui ont paru depuis; pour *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, cf. *infra* n. 42. Voir aussi à ce sujet T. KUROIWA, X. LEROUX, D. SMITH, *Les "Recherches sur le vers français" d'Henri Chatelain* cit., pp. 33, 41-42.

(21) Chaque occurrence est identifiée par un chiffre romain pour faciliter les renvois.

Fortune

1590 S'il fault que rigueur injuste ysse
sur moy, qui suis tant noble dame,
par ceste maleureuse fame,
mourir vueil de mort tyrannique. a

Povreté

1595 **Pour le grant bien de la chose publique,** a
puis qu'a present ay juridicion b
sur Fortune, il convient que y explique a
tout ce que j'ay a mon intencion: b
si juge moy, seant en tribunal, c
ayant sur toy pouair imperial, c
qu'a ung grant pal en terre bien fichié d
1600 **sera Maleur, ton enfant, atachié.** d
Plus ne fera personne folier e
et n'en sera jamais nul empeschié d
s'il ne le veult soy mesmes deslier. e

Maleur

1605 **Quant a moy je veulx obvier** (e)
de tous poins a ceste ordonnance.
La mere n'a point en puissance
ses enfans: droit les y osta

Nous sommes ici à un moment clé de l'action. La construction de la repartie est remarquable: la solennité de l'affirmation de *Povreté*, qui impose sa *juridicion*, son pouvoir judiciaire, est souligné par les décasyllabes et par les deux quintils, qui encadrent un couplet où elle affirme son autorité. Le premier vers du premier quintil et le vers adjoint qui suit le deuxième – *Maleur* annonce son intention de s'opposer à une telle affirmation – assurent le lien avec le contexte. En tenant compte du découpage des reparties, on peut aussi décrire le premier quintil comme un quatrain à rimes alternées précédé d'un vers adjoint, la repartie entière étant un onzain dont le schéma strophique se trouve à cette période comme strophe de ballade²². Quelle que soit la lecture, la dimension construite de l'ensemble paraît évidente.

II. vv. 932-937 (ff. 19v-20r): *aab ab(b)*

Povreté

925 Dyogenés, dia! Il est mien,
car tout son avoir vult esandre
pour moy, mesmement Alixandre
ne le sceust submettre a Fortune
ne pour argent ne pour pecune,
car onc point de maison n'avoit
fors ung tonneau ou il estoit.

(22) Cf *infra*, en particulier n. 45.

	Ce roy qui oncques n'ot pareil se mist encontre son soleil	
930	luy priant qu'il le peust avoir et qu'il luy donrroit grant avoir.	
	Mais de sa responce l'a point	a
	car il respondi sur ce point:	a
	tes dons vueil tous habandonner,	b
935	mais, beau sire, ne m'oste point	a
	ce que tu ne me peulx donner.	b
	<i>Fortune</i>	
f. 20r	Je ne faiz conte de mener	(b)
	telz meschans gens avecquez moy.	
	Maiz se tu as raison en toy	
940	tu peulx congnoistre clerement que j'ay en mon gouvernement l'universelle monarchie.	

Le quintil termine une intervention de *Povreté*, il souligne le caractère lapidaire de la réponse de Diogène à Alexandre; le vers adjoint assure la continuité avec la repartie suivante.

III. vv. 1425-1430 (ff. 27v-28r): *aab ab(b)*

	<i>Franc Arbitre</i>	
	Povreté! Donnez luy un g sault ²³ !	
	<i>Fortune</i>	
	Helas, Maleur! Le cueur me fault.	
	<i>Maleur</i>	
1425	Mourrez vous en ceste bataille?	a
	<i>Fortune</i>	
f. 28r	Ceste Povreté coupe et taille mes rains.	a
	<i>Eur</i>	
	Gardez qu'el ne vous serre.	b
	<i>Fortune</i>	
	Je n'ay membre qui me faille.	a

(23) Ce vers comporte un reste de refrain (matérialisé par les caractères espacés), voir

G.M. ROCCATI, *Les rondeaux et autres formes* cit., pp. 356-358.

*Franc Arbitre***Bon, vela Fortune par terre.****b***Povreté*1430 **Vous vous sentirés de la guerre,**
vous avez huy trop quaqueté.**(b)***Fortune*Pour Dieu! Ostés moy Povreté
qui tient contre moy ses argus.

Le quintil, fragmenté entre les interventions de plusieurs acteurs – *Fortune* d'une part, *Maleur*, *Eur*, *Franc Arbitre*, puis *Povreté* de l'autre – est utilisé au plus fort de la lutte entre *Povreté* et *Fortune*. Il souligne l'agitation qui règne sur scène et se clôt sur la constatation que la lutte est finie: *Fortune* est à terre; le vers adjoint ici aussi assure la continuité avec la suite.

IV. vv. 2051-2056 (f. 37r): *aab ab(b)*

2045 Ainsi doncquez la prescience
laisse au contingent contingence,
necessaire en neccessité,
et tout homme en sa vollenté
ne se peult jamais excuser
qu'il ne peult de franchise user.
Et note hardiment ce point.

*Destinee*2050 Quant a moy, je n'entens point
ung mot de ta solution.**a****Veulx tu mestre distinction
entre fatum et providence,
entre predestinacion,****a****b**2055 **reprobation, prescience?
Je n'y voys point de difference****a****b****(b)**qui soit enseigné en meillieu:
tout est actribué a Dieu.

c

c

*Franc Arbitre*2060 Selon la maniere d'entendre
difference y est bien donnee
et sicomme elle se peult prendre.

d

e

d

Bonnet l'a bien determinee,
saint Thomas l'a examinee,
de Roma en dit sa sentence,

e

e

b

2065 et brief vecy la difference.

b

Dans cet exemple le quintil constitue la partie centrale d'une repartie, mais sa fonction – mise en évidence par le vers adjoint – est analogue à celle des deux premiers passages examinés. *Destinée* résume dans une question rhétorique son propre statut: on ne peut pas distinguer, c'est-à-dire séparer, la fatalité, la providence, la prédestination, la condamnation du pécheur, la prescience divine; ce sont tous des attributs de la puissance de Dieu. Comme dans le premier exemple, le quintil permet de souligner la formulation lapidaire de la phrase. Quant au vers adjoint, même s'il n'assure pas la continuité entre les reparties, il a une fonction analogue: il permet d'enchaîner avec le couplet final du discours. La suite du texte permet toutefois d'aller plus loin dans l'analyse²⁴: le début de l'intervention de *Franc Arbitre*, vv. 2059-2063, contrairement à l'usage non relié par la rime à ce qui précède, est constitué d'un quintil *ab abb*²⁵, qui joue d'un effet spéculaire par rapport aux vers précédents²⁶. En fait, en tenant compte du contenu et de la syntaxe du texte, on peut mettre en évidence deux septains, dont le parallélisme est révélé par l'absence de rime «mnémorique»: vv. 2052-2058 et 2059-2065. La première réplique est constituée d'un neuvain dont les deux premiers vers assurent la liaison avec ce qui précède et ce qui suit, le deuxième fonctionnant comme un vers adjoint, et les deux répliques étant ouvertes par la reprise du verbe *entendre*. Ensuite les deux septains sont mis en valeur «par un écho de timbre (*providence: prescience: difference: sentence: difference*) qui produit la liaison phonique entre les deux répliques, et permet à Franc-Arbitre d'asséner sa *difference*». Ainsi considérés, ces septains non seulement ont la même structure (*ababbcc*), mais par l'écho des rimes viennent à créer une structure fermée sur elle-même: (*a*)*ababbcc/ dedeebb*. La rime *bb* revient d'ailleurs trois fois dans la suite de la réplique en couplets d'octosyllabes (vv. 2070-2071, 2082-2083, 2120-2121), la troisième fois, avec la reprise des mots *difference* et *providence*, en position finale, juste avant le dernier vers qui, par la rime «mnémorique», assure la continuité avec l'intervention suivante. Le quintil comme forme autonome disparaît donc dans cette structure plus large, mais, comme dans l'exemple qui suit, il me semble jouer un rôle: l'agencement particulier des rimes fonctionne ici comme amorce.

V-VI. (ff. 4v-5r)

V. vv. 164-169: *aab ab(b)*

VI. vv. 172-180: (*a*)*ab ab bc bc*

Compagnie me fault expresse²⁷,

car je desyre

trouver a qui je me desyre

et qui me donne au cueur leessee²⁸:

a

165

Bon Heur?

(24) Je cite dans ce qui suit les remarques du relecteur anonyme de la revue: je le remercie vivement.

(25) Forme répertoriée par Chatelain (*Recherches sur le vers français* cit., p. 130), mais seulement comme élément de dizain.

(26) Dans la moralité un tel enchaînement est rare, il apparaît seulement dans la première partie des strophes de la première ballade insérée (cf.

G.M. ROCCATI, *Les ballades insérées dans la "Moralité de Fortune et Povreté"* cit., p. 354) et au début d'un neuvain en décasyllabes, plainte finale de *Maieur*, peu avant la conclusion de la pièce (vv. 2341-2349).

(27) La rime est reprise de la forme complexe qui précède.

(28) Ms. *lesse*.

	<i>Eur</i>	
	Me vecy, ma princesse, se vous avés de moy besoing²⁹.	a b
	<i>Fortune</i>	
	Maleur?	
	<i>Maleur</i>	
f. 5r	Que vous plaist ma maistresse?	a
	<i>Fortune</i>	
	Ou es tu?	
	<i>Maleur</i>	
	Je ne suis pas loing.	b
	<i>Fortune</i>	
170	Mes enfans, je suis en grant soing	(b)
	d'une chose que vous diray,	c
	car je vous promets que d'ire ay	c
	plus qu'on ne sçauroit exprimer.	d
	J'ay veu qu'on me souloit amer	d
	et avoir en grant reverence:	e
175	par tout de ça et de la mer³⁰	d
	je regnoye en preeminence,	e
	d'onneur et de magnificence	e
	mon royaulme estoit decoré.	f
	<i>Maleur</i>	
180	Je cuide moy, comme je pence, que ce fust en l'aage doré.	e f
	<i>Fortune</i>	
	Il est vray, ce fut Saturnus qui le scecle ainsy disposa.	

Nous sommes au début de la pièce: après une longue plainte, *Fortune* appelle instamment ses enfans. Ils sont déjà sur scène, mais ils sont intervenus seulement dans une sorte d'aparté, en s'adressant au public, pour évoquer entre eux les plaintes d'hommes et de femmes soumis à leur mère dans le passé. Pour se calmer, celle-ci veut leur confier sa préoccupation et son amertume car les hommes ne la respectent plus. Il s'agit donc d'une scène de présentation qui explicite les noms des personnages et leurs rapports de parenté.

La forme, par le recours à deux quintils – reliés comme dans le texte I par un couplet – reflète l'importance du moment. Le premier quintil occupe les vv. 164-169: un dialogue formé de brèves reparties, suivi d'un vers adjoint, premier vers

(29) Ms. *besong*.

(30) Pour la rime *mer / sommer / clamer*, cf. *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, éd. critique

par O. Jodogne, t. II, Bruxelles, 1983, p. 42, cf. aussi p. 98.

de l'intervention suivante, plus longue, et d'un couplet autonome. Comme dans le texte I, il s'agit de bien marquer le caractère emblématique d'une situation – ici la mise en cause de la domination de *Fortune*, dans le texte I l'affirmation de la domination de *Povreté*. Le deuxième quintil est intégré dans un neuvain *aab ab bcbc*, neuvain qu'on trouve aussi ailleurs: dans le *Sermon joyeux de la Choppinerie*³¹ et dans le *Sermon de l'endouille*³². Dans ce neuvain le quatrain final assure la transition avec les quatrains, huitains et sixains à rime alternée qui suivent (vv. 177-258). Ici aussi, cependant, l'analyse du contenu permet d'aller plus loin. En tenant compte de l'agencement de la phrase, le neuvain (vv. 172-180) doit plutôt être considéré comme un huitain précédé d'un vers adjoint: *(a)abab bcbc*. On retrouve ainsi la structure des vers qui vont suivre: même s'il fait partie de la première réplique de *Fortune*, plus longue que celles utilisées dans le dialogue qui s'ouvre, le huitain appartient déjà à cette deuxième phase. La configuration métrique particulière s'explique par la situation de ces vers – le premier jeu à trois entre *Fortune* et ses enfants: le quintil ferme une séquence, la réplique de *Fortune* qui suit constitue une sorte d'introduction au dialogue où elle va détailler la nature de son double pouvoir, confié à ses enfants, *Eur* et *Maleur*³³.

En conclusion, on peut tenir pour assuré que le quintil n'est pas le fruit d'une négligence, mais reflète la volonté de souligner par la forme un moment important pour le contenu ou dans le déroulement de l'action. Le plus souvent cet enchaînement particulier de rimes correspond à la fermeture d'un discours. Il s'agit donc d'un schéma de clôture, utilisé dans le *continuum* dramatique quand il faut arrêter l'attention sur un point ou fermer une séquence³⁴. Son utilisation ne s'arrête cependant pas là. Il apparaît en fait en trois situations typiques – la première étant la plus caractéristique et la plus fréquente –, détaillées ci-dessous.

a) Le quintil termine une intervention et on veut marquer une sorte de pause pour mettre bien en valeur le contenu, un vers adjoint assure la continuité avec ce qui suit: *aabab - (b)*. Ce schéma se réalise dans les textes Ib, II, III et V, les deux derniers présentant également un intérêt spécifique par la fragmentation des répliques. Dans les textes IV et VI, et dans le texte I considéré dans son ensemble, le quintil se dissout dans une structure plus large, mais il s'agit toujours de situations marquant une pause ou une transition: dans le texte I la sentence de *Povreté - Maleur* doit être attaché –, dans le texte IV une interrogation rhétorique lapidaire proférée par *Destinee* face à *Franc Arbitre*, dans le texte VI le passage à une autre phase dans l'action – après sa plainte introductive, l'échange de *Fortune* avec ses enfants.

b) Le quintil est coupé à son début entre deux interventions ou par l'organisation des phrases – *a - abab -*, le couplet d'ouverture assure la continuité avec ce qui précède, le quatrain qui reste est intégré dans une structure qui le dépasse. Dans ce cas de figure le quintil en tant que tel disparaît, il me semble cependant que l'agencement particulier des rimes peut jouer un rôle comme amorce ou comme signal de rupture. Dans le texte Ia le premier vers du premier couplet ferme l'intervention de *Fortune* de manière à ouvrir de manière solennelle, par le quatrain à rimes alternées,

(31) Vv. 336-344, *Recueil de sermons joyeux*, éd. critique avec introduction, notes et glossaire par J. Koopmans, Genève, Droz, 1988, pp. 164-165, cf. aussi p. 141.

(32) Vv. 57-65, *ibid.*, pp. 194-195.

(33) Il n'est pas nécessaire de penser à la trace d'une forme particulière, hypothèse que je proposais dans mon article *Les rondeaux et autres formes*

à refrain cit., pp. 359-360.

(34) À noter que dans le *Sermon joyeux de la Choppinerie* ce quintil se trouve toujours en position de clôture, il termine chaque partie (sauf la dernière où il est intégré, comme on vient de le voir, dans un neuvain qui le développe), cf. *Recueil de sermons joyeux* cit., p. 141, et *infra* n. 40.

l'intervention de *Povreté*, particulièrement importante parce qu'elle profère ici sa sentence. Dans les textes IV et VI la coupure se situe à l'intérieur d'une réplique et elle est marquée seulement par l'organisation des phrases: dans les deux cas la situation, et le discours, sont à un tournant.

c) Le quintil est fragmenté entre plusieurs intervenants. Les textes III et V en fournissent des exemples: ce sont des situations d'échanges, très vifs dans le cas du texte III, le quintil jouant le rôle habituellement assuré par le rondeau.

On peut donc retenir que ce quintil est bien une forme stable, qui mérite d'être décrite en tant que telle³⁵ et qu'on ne peut pas réduire au quatrain *abab* lié au contexte par des vers adjoints³⁶. On la retrouve dans d'autres textes de l'époque³⁷: dans les sermons joyeux – *Sermon d'un cardier de mouton*³⁸, *Sermon joyeux de Saint Velu*³⁹, *Sermon joyeux de la Choppinerie*⁴⁰ –, dans la *Moralité à six personnages* du ms. fr. 25467⁴¹, dans le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban⁴². Cet agencement particulier de rimes s'est peut-être développé sous l'influence de la ballade: rare auparavant, on le trouve dans la queue de la strophe, reprise dans l'envoi, dans plusieurs formes courantes à partir de la seconde moitié du XIV^e siècle, en particulier dans le neuvain *ababcccd*⁴³, dans le dizain *ababbcccd*⁴⁴ et dans le onzain *ababc-*

(35) Chatelain la signale uniquement pour des vers de 10 syllabes (*Recherches sur le vers français* cit., p. 130; cf. aussi pp. 245-246), mais il faut corriger une des références: la fin de la complainte en huitains dans les *Poésies* d'AGNÈS DE NAVARRE-CHAMPAGNE (éd. P. Tarbé, Paris et Reims, 1856, pp. 11-12) est en fait un septain *aabbcb*. Quant au passage indiqué dans *L'arbre de Bourgonne sur la mort du duc Charles*, il est constitué de 10 cinquains (*Les faitz et dictz de Jean Molinet*, publiés par N. Dupire, Paris, 1936-1939, I, pp. 234-235), il s'agit donc d'une forme spécifique bien différente du quintil tel qu'on le trouve dans notre moralité.

(36) Vers complémentaires chez Chatelain, qui indique: «*aabab* et *ababb* se rangent naturellement au chapitre du quatrain; le quatrain se trouve ainsi complété dans une foule de passages des œuvres dramatiques quand une tirade en quatrains commence ou finit; le vers complémentaire est souvent séparé des autres par le dialogue» (*Recherches sur le vers français* cit., p. 129, cf. aussi p. 243). Cela est évidemment vrai quand il s'agit de relier une séquence de plusieurs quatrains au contexte, mais ne correspond qu'imparfaitement à la réalité des vers où le quatrain est unique: en le considérant tout seul, on le banalise, et on perd l'effet stylistique qui me semble recherché.

(37) Je n'indique que quelques exemples, relevés par sondage, pour mettre en évidence la diffusion de la forme, sans viser l'exhaustivité. Toutes ces occurrences mériteraient une analyse fine, mais ce n'est pas le but de cet article.

(38) Aux vv. 136-140, 145-149, 156-160 (*Quatre sermons joyeux*, éd. critique avec introduction, notes et glossaire par J. Koopmans, Genève, Droz, 1984, pp. 71-72).

(39) Aux vv. 12-16, 34-38, 117-121, 179-183, 184-188 (*ibid.*, pp. 79-86).

(40) Aux vv. 33-37, 166-170, 311-315 (*Recueil de sermons joyeux* cit., pp. 144-163). Je n'ai pas pu

consulter: *Le sermon de la choppinerie*, edizione critica di un testo in moyen français a cura di G. Almanza Ciotti, Roma, 1999.

(41) Aux vv. 465-470 (aussi aux vv. 2131-2136, 2145-2150 et 2244-2248, mais intégrée dans des suites plus complexes; à noter aussi les vv. 479-483, 486-490: *ab abb*), *Moralité à six personnages*. *BnF ms. fr. 25467*, éd. J. Blanchard cit., pp. 23-24, 118-120, 124-125; voir le compte-rendu de l'édition par X. Leroux, déjà cité, pp. 255-256. Pour *La condamnation de Banquet*, voir *supra* n. 17.

(42) Dans *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, éd. Jodogne cit., t. II, p. 133, l'éditeur relève la forme: *aab ab* aux vv. 10010-4 (en fait *aab ab(b)*), et, parmi les formes proches: *ab aab* aux vv. 34425-9 (en fait *aab aab*). Il ne relève aucune occurrence de la forme *aab abb* car, dans sa description, il ne retient que le quatrain central (*abab*, cf. vv. 26443, 27436, 28695).

(43) Cf. H. CHATELAIN, *Recherches sur le vers français* cit., p. 167, 174. Dans cette forme, le schéma apparaît pour la première fois dans une ballade du *Parfait du Paon* de Jean de le Mote (daté 1340, cf. M.-R. JUNG, *La naissance de la ballade dans la première moitié du XIV^e siècle, de Jean Acart à Jean de le Mote et à Guillaume de Machaut*, in «L'analisi linguistica e letteraria» VIII (2000), 1-2, pp. 7-29, en particulier pp. 16-17, 27). U. MÖLK, Fr. WOLFZETTEL, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, W. Fink Verlag, 1972, le relève auparavant seulement dans deux chansons et un jeu-parti (schéma n. 1206, items 2075-2077). Le cinquain final n'acquiert une réelle autonomie que dans les strophes où les rimes de la queue ne représentent pas celles du front, je me limite donc à ces exemples.

(44) Cf. H. CHATELAIN, *Recherches sur le vers français* cit., p. 137, 167, 175; U. MÖLK, Fr. WOLFZETTEL, *Répertoire métrique* cit., schéma n. 1077, items 1797-1798. On le trouve notamment dans la

*cddeE*⁴⁵. Après un front à rimes alternées, prolongé, dans les deux derniers cas, par un redoublement de la deuxième rime ou par un couplet central autonome, le schéma du cinquain final, repris dans l'envoi, est le même que dans notre quintil. Dans la ballade, en particulier dans l'envoi, il assure la même fonction de clôture que nous avons constatée, il a donc pu être repris, de manière plus ou moins réfléchie.

Enfin, il faudrait peut-être aussi examiner précisément les passages où apparaissent des formes proches, éventuellement associées à notre schéma⁴⁶. Le jeu sur deux rimes se prête à de multiples variations⁴⁷ et on trouve d'autres schémas voisins, comme les formes *ab aab*⁴⁸ et *abb ab*⁴⁹, qui mériteraient peut-être aussi d'être relevées systématiquement.

Un dernier point doit être souligné: la forme est simple, trop simple, tellement simple que dans les arts de seconde rhétorique elle n'apparaît même pas. Elle est d'autant plus intéressante pour nous car elle fait donc partie des usages habituels, non thématiques, "formalisés" implicitement⁵⁰, tellement évidents qu'on ne juge pas utile de les intégrer dans un enseignement théorique.

* * *

Quelques autres anomalies dans les couplets d'octosyllabes recèlent peut-être des détails intéressants, mais sans qu'on puisse dépasser le niveau de la simple description. Les octosyllabes orphelins, sans qu'il y ait rupture dans le sens, révèlent peut-être la recherche d'un jeu particulier⁵¹. Un premier exemple est donné par le v. 293 (f. 7r), ici dans son contexte:

Ergo, doncques, Maleur me sert
comme toy, s'il sert ou desert
que sa seigneurie conserve,
290 et que non plus je ne l'asserve,
que sa personne a deservy.
Se tu es doncques bien servy
de gens ta grace desservans,
soubz luy, qui le puissent servir
295 et sa grace auxi desservir,
si aura, car Raison l'ordonne.

première ballade insérée dans notre moralité (cf. mon article *Les ballades insérées dans la "Moralité de Fortune et Povreté"* cit., p. 354) et dans le fragment de ballade des vv. 223-248 de la moralité du ms. 25467 (éd. Blanchard cit., pp. 11-12).

(45) Cf. H. CHATELAIN, *Recherches sur les vers français* cit., p. 167, 177; U. MÖLK, Fr. WOLFZETTEL, *Répertoire métrique* cit., schéma n. 1231, item 2239. Dans cette forme les schémas du dizain et du onzain apparaissent pour la première fois dans quatre ballades de Jean de le Mote (dans trois cas le refrain est de deux vers, les ballades sont datées 1339 et 1350/60, cf. M.-R. JUNG, *La naissance de la ballade dans la première moitié du XIV^e siècle* cit., pp. 8, 15-16, 18, 27-28). Le onzain se trouve notamment dans la ballade qui apparaît à la fin de la moralité du ms. 25467 (vv. 2269-2306, éd. Blanchard cit., pp. 126-128). Le onzain qui constitue l'intervention de *Povreté* dans notre texte I est construit précisément

de cette manière, avec deux vers adjoints, avant et après, qui le relient au contexte, cf. *supra*.

(46) Cf. *supra* n. 25, 26, 41, 42.

(47) D'ailleurs le schéma est proche de la partie finale du rondeau, *aaab ab*, le schéma complet étant: *AB aA ab AB*.

(48) Cf. CHATELAIN, *Recherches sur les vers français* cit., p. 131, 133, 137.

(49) *Ibid.*, p. 131, 133.

(50) Sur la complexité spécifique, constitutive du texte dramatique médiéval, entre formatage, oralisation et formalisation, voir T. KUROIWA, X. LEROUX, D. SMITH, *De l'oral à l'oral* cit.

(51) À ce sujet, cf. X. LEROUX, *Des vers sans rime ni raison? Remarques sur les vers dits "orphelins" dans les mystères du Moyen Âge*, in «Revue des Langues Romanes» 117 (2013), pp. 27-48, en particulier pp. 29-32.

Fortune explique à *Eur*, qui s'estime supérieur à son frère, que lui et ce dernier ont même dignité. Ses deux enfants sont ses deux mains, dont elle se sert pour distribuer aux hommes ce qui est de son ressort: le bon et le mauvais sort. Donc *Maleur* la sert au même titre que *Boneur*, et, de la même manière que lui, il doit conserver sa souveraineté et les gens qui l'ont servi, dans le sens de service féodal, c'est-à-dire les malheureux. L'articulation du discours est suffisamment difficile pour qu'on puisse imaginer qu'un vers ait été oublié, mais on peut aussi envisager que l'effet stylistique, obtenu par l'allitération et la reprise de mots ayant les mêmes racines dans une série d'expressions apparentées, a été considéré suffisamment fort pour que le v. 293, orphelin, soit accepté tel quel.

Autre exemple de vers orphelins, les vv. 746-747 (f. 16r-v), les voici dans leur contexte:

Povreté

J'ay plus que tous ceulx de la terre
combien qu'ilz ayent grant puissance.

Eur

740 Quel chose as tu?

Povreté

J'ay souffisance.

Franc Arbitre

745 Souffisance est ung grant avoir,
souffisance est ung haultain bien,
souffisance fait tout avoir.
Qui n'a souffisance, il n'a rien,
souffisance ront le lyen
d'avarice qui art et brule.

Povreté

f. 16v 750 **Qui a souffisance, il a tout,**
il a tout qui a souffisance
et je fais d'elle a ma plaisance,
plaisamment tousjours me regente,
gentement pour pou me contente.
Contenter m'en doy, c'est raison,
car j'ay par elle a ma maison
tout ce qui m'est neccessité.

Maleur

755 Et quel est ton nom?

Povreté

Povreté,
et n'y a homme qui le m'oste.

Arrivée sur scène en chantant, insouciante, *Povreté*, qui n'a pas encore dit son nom, croise les autres personnages, en particulier *Franc Arbitre*. Au cours du dialogue elle en vient à affirmer son indépendance, sa *souffisance*. Les vers en question méritent un commentaire. La rime *puissance-souffisance* des vv. 739-740 est reprise avec *souffisance-plaisance* aux vv. 748-749: ce genre de reprise suggère une interpolation⁵². Au milieu, l'intervention de *Franc Arbitre*, bâtie sur la répétition du terme *souffisance*, forme en effet une sorte de tout autonome qui se termine par un vers orphelin: sans doute les deux dernières rimes devaient être reprises une fois et la strophe est donc incomplète de ses deux derniers vers: *ab ab bc (bc)*.

Le premier vers de l'intervention de *Povreté* qui suit est cependant aussi orphelin, mais son dernier terme est repris dans le vers suivant (v. 748) et surtout au début du dernier de la repartie (v. 754), encore une marque d'interpolation possible. Au début, la reprise de *tout* se fait selon une technique – ce sont des vers en «rithme annexe» selon la classification de Pierre Fabri⁵³: chaque fin de vers est reprise au début du suivant – qui organise la repartie entière: *tout/tout, plaisance/plaisamment, regente/gentement, contente/contenter*.

Tous ces éléments suggèrent que les deux interventions pourraient être des interpolations imparfaites. La question du v. 740 trouve une suite assez logique au v. 755. On pourrait imaginer un texte primitif formé des vv. 740^a (*Eur*), 740^b/754 (*Povreté*), 755 (*Maleur*), etc., texte où les couplets seraient respectés:

...
combien qu'ilz ayent grant puissance.

Eur

740 Quel chose as tu?

Povreté

J'ay souffisance,
tout ce qui m'est necessité.

Maleur

755 Et quel est ton nom?

Povreté

Povreté,
...

À ce premier état a dû s'ajouter ensuite la tirade de *Franc Arbitre* (vv. 741-746), puis celle de *Povreté* (vv. 747-754). La reprise en anadiplose (vv. 741, 747) des termes *souffisance* (v. 740) et *tout* (v. 754) a peut-être fonctionné comme amorce pour une interpolation centrée sur la notion importante de *souffisance*, interpolation qui est toutefois restée imparfaite dans la rédaction.

(52) À ce sujet, cf. D. SMITH, *Maistre Pierre Pathe- lin. Le Miroir d'Orgueil*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2002, pp. 82-100; T. KUROIWA, X. LEROUX, D. SMITH, *De l'oral à l'oral: réflexions sur la transmission écrite des textes dramatiques* cit., pp. 31-33.

(53) Cf. P. FABRI, *Le Grand et Vrai Art de pleine rhétorique*, publié (...) par A. Heron, Rouen, 1889-1890, t. 2, pp. 44-45.

Dans un dernier cas on ne peut pas exclure simplement l'oubli d'un vers, s'agissant d'une énumération. Dans l'intervention suivante, le v. 342 (f. 8r) est orphelin. *Maleur* énumère les «seigneuries» qu'il peut confier à ses gens. La suite des titres – empereur, roi, duc, comte, marquis, seigneur – est tout à fait conforme à la hiérarchie féodale. On voit mal quelle autre charge aurait pu trouver place entre roi et duc ou duc et comte⁵⁴, mais un vers oublié, omis à cause d'une mauvaise lecture⁵⁵, est tout à fait possible:

- 335 Tout premier, j'ay Merancolie,
Douleur, Tristesse en general
dessoubz mon timbre imperial,
et, a cause de propriété
de mon empire et dignité,
340 j'ay ung royaulme a ma puissance
qui se nomme Desesperance.
Je suis duc de Desconfiture,
conte⁵⁶ d'Anuy et de Soucy,
marquis de Mal Empire aussi,
345 seigneur de Travaulx et de Paines.

Il faut remarquer que la même rime du vers orphelin réapparaît plus bas aux vv. 351-352. Cependant les vv. 335-345 et 348-365⁵⁷ sont conçus comme des énumérations et les deux séries ont chacune une cohérence propre: la reprise est vraisemblablement purement fortuite et il n'est pas nécessaire d'imaginer qu'on ait là la trace non résorbée d'un développement «performanciel».

En conclusion, dans ces cas aussi⁵⁸, surtout en ce qui concerne le quintil analysé, nous constatons combien la construction d'un texte dramatique du xv^e siècle est soignée, et combien elle est éloignée de notre sensibilité. Même s'ils n'appartiennent pas au théâtre classique, certains traits de notre moralité – l'absence de mimétisme et d'action réalistes, le manque total de vraisemblance, la dimension symbolique, savante, à la limite du pédantisme, le mélange du sérieux et du comique, l'attitude parodique – font toujours partie, au fond, de notre grammaire du dramatique; les expériences du «Nouveau théâtre» le montrent. La dimension métrique en revanche nous échappe complètement, on touche là à une altérité fondamentale qu'on ne peut reconstituer que par le travail critique. Les exigences qu'on vient d'examiner et qui se révèlent dans des anomalies en apparence totalement anodines permettent de prendre la mesure de l'éloignement de textes qui nous sont illusoirement proches.

G. MATTEO ROCCATI
Università degli Studi di Torino

(54) On pourrait penser à baron, mais il s'intègre mal dans une suite si précise.

(55) Au v. 343, le tracé semblable des mots *conte* et *toute* a pu être à l'origine d'une omission.

(56) Pour *conte*: on peut lire aussi *toute*.

(57) *J'ay mes belles chanoinerias | pour pourveoir ceulx de ma chapelle: | je donne en yver quant il gelle | le doynné de Morfonture | et les prebendes de Froydure | dedens l'eglise de Froyx Vaulx. | J'ay,*

pour mes chantres principaulx, | comme ma teneur et ma contre, | la prevosté de Mal Contre. | Je donne auxi Faulte d'Argent, | ung benefice bel et gent, | qui vault en distribucions, | paines et tribulations. | Toutes offices departons, | comme de Poings et de Bastons, | par beau previllege paten, | et les prebendes de Va-t-en | qui sont en ma collacion.

(58) Cf. G.M. ROCCATI, *Les rondeaux et autres formes à refrain* cit., p. 361.

Dans les coulisses de l'atelier d'un maître verrier, ou Marie de Gournay et les séductions de la science

Abstract

Calumny is the main criticism that has been attributed to Marie de Gournay throughout the centuries. Among the attacks addressed against this "woman of letters" there is the condemnation of her interest in alchemy. Mainly focusing on the *Peinture de mœurs*, Marie de Gournay's lyric self-portrait, the present contribution seeks to reveal the uniqueness of the ideas of this author in the social and intellectual network of her time.

En 1596, Marie de Gournay se rend en Guyenne, au château de Montaigne, à la suite de l'invitation de la veuve et de la fille du philosophe. Comme nous le rappelle Étienne Pasquier: «Enfin cette vertueuse Damoiselle avertie de sa mort, traversa presque toute la France, sous la faveur des passeports, tant par son propre dessein que par celui de la veuve et de la fille qui la convièrent d'aller mêler ses pleurs et regrets qui furent infinis, avec les leurs»¹.

La «fille d'alliance» de Montaigne n'est pas seule dans ce voyage. Jean d'Espagnet (1564 - ap. 1637²), collègue de son oncle André de Hacqueville au Grand Conseil, l'accompagne. Fils d'un médecin de Saint-Émilion, nommé au Grand Conseil en 1592, d'Espagnet est aussi un alchimiste. Sous le pseudonyme de Chevalier Impérial, il publie en 1609 *Le Miroir des Alchimistes*, petit compendium du savoir alchimique du temps, suivi des *Instructions aux dames, pour dorénavant être belles et en convalescence sans plus user de leurs fards ventimeux*³. Puis en 1623, *l'Arcanum hermeticæ phi-*

(1) E. PASQUIER, *Lettres*, Paris, Jean Petit-Pas, 1619, livre XVIII, lettre I, cité dans O. MILLET, *La Première Réception des "Essais" de Montaigne (1580-1640)*, Paris, Champion, 1995, pp. 148-149.

(2) Président au Parlement de Bordeaux à partir de 1602, Jean d'Espagnet est aussi un collectionneur de livres et un restaurateur. On lui doit une publication du *Rozier des guerres* attribué à Louis XI et un *Traité de l'institution d'un jeune prince*. Dans la dédicace du *Rozier des guerres* à Louis XIII en 1616, Jean d'Espagnet résume ainsi sa carrière: «De douze années que j'ay employé à servir le feu roy Henry le Grand vostre pere, Sire et Vostre Majesté en la charge de président au Parlement de Bordeaux j'en ay passé trois à la teste de la chambre de l'Edit en Guyenne séante en la ville de Nerac». Il fait aussi allusion à ses goûts: «Ceste divine fleur est le symbole de la raison et de la sagesse. En ce sens Jean de Meung a signalé son livre du titre de *Roman de la Roze*; Raymond Lulle a inscrit un de ses meilleurs traités le *Rozaire*...». Et dans le *Traité de l'institution d'un jeune prince*, qui suivait le *Rozier*, d'Espagnet filait une comparaison empruntée au domaine de l'alchimie: «...l'instinct de ces petits animaux (les mouches à miel) et de plusieurs animaux que la nature a doué d'une cognoissance

particuliere a donné jour à l'esprit de l'homme, pour observer et recognoistre la vertu des simples, et des metaux, et extraire par l'art spagirique leur essence, en quoy consiste une des meilleures parties de la médecine. Les livres qui ne sont autre chose qu'une production de l'esprit de l'homme, ont ainsi leur quinte essence, leur suc medecinal, pour la santé de l'esprit et de l'ame, qu'il faut extraire par l'alembic du discours: le fruit de la lecture est imparfait, jusqu'à ce que ce feu mental et intellectuel ait consummé et réduit les livres en cendre et qu'il en ait tiré et séparé le sel, le mercure et le souffre, ainsi que les chimistes pratiquent en leur matras». Cit. dans Fr. SECRET, «Mlle de Gournay, alchimiste», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXV, 1973, pp. 529-30. À cet égard, cf. les notices biographiques de J. MAXWELL, *Un magistrat hermétiste, Jean d'Espagnet, Président du Parlement de Bordeaux*, Bordeaux, Gounouilhoulou, 1896 et de B. HUSSON, *Anthologie de l'alchimie*, Paris, Belfond, 1971, pp. 141 et ss.

(3) Il s'adresse aux dames en leur conseillant entre autres de remplacer l'usage de leurs fards toxiques par une huile servant aussi contre de graves maladies: «*L'huile d'argent*, fin copelé exactement, se fait ainsi il faut la main d'un bon maistre,

losophiæ opus et l'*Enchiridion physicæ restitutæ*, deux traités destinés à faire référence à l'époque pour tout chercheur de la pierre philosophale, parus anonymement chez Nicolas Buon et traduits successivement en français en 1651⁴.

C'est alors au cours de cette expédition de 1596 dans le sud-ouest, à travers un pays déchiré par les guerres intestines et qui venait de sortir de l'un des hivers les plus durs, que la jeune Marie a l'occasion de converser avec le Président d'Espagnet sur un sujet, l'alchimie, qui suscite toute sa curiosité.

Dans sa *Peinture de mœurs*, autoportrait en vers qui est précisément adressé à d'Espagnet, Marie fait remonter à l'époque de son déplacement en Guyenne son intérêt envers ces questions faisant allusion entre autres aux «suittes folles» de cette étude que son dédicataire avait lui-même dénoncées dans *Le Miroir des Alchimistes*:

Espagnet façonné sur le Siecle plus sage,
Je veux peindre mes mœurs et t'offrir leur image:
Tu la peux à bon droict approuver ou casser,
Puis qu'en te pratiquant vingt ans j'ay veu passer.
Nostre abord commença quand je fus à Montaigne:
Voir un mort au cercueil, sa fille et sa compagne,
Voyageant avec toy, qui menois de nouveau
Ta femme en leur País ton antique berceau.
[...]
L'Alchimie est chez moy, mais non ses suittes folles;
Tromper, dépenser gros, croire l'Art sans doubter,
Attendre une Mer d'or, sans fin la trompeter:
Aucun je n'ay trompé, j'ay fait peu de despense,
J'attend peu, je dy moins, j'espere sans croyance⁵.

Une fois rentrée à Paris, en 1597, la jeune femme entend cultiver son goût pour ce domaine en essayant d'approfondir ses connaissances, ce qui n'était pas du tout évident pour une femme à l'époque⁶. Bien consciente de l'impossibilité pour elle d'une étude systématique, Marie dut sans doute se contenter d'un apprentissage par les livres. Et le Président d'Espagnet dut avoir un rôle crucial en ce sens, dans la mesure où il possédait une partie significative de la bibliothèque de Montaigne⁷. Aussi,

d'un expert distillateur, c'est icy le supreme fard des femmes [...], fard le plus excellent de tous les fards, c'est la vraye huile de talc, parce que la couleur est semblable au talc» (*Le Miroir des Alchimistes, où l'on voit les erreurs qui se font en la recherche de la Pierre Philosophale, par explication de diverses sentences des Anciens Philosophes qui en ont escrit, sous figures, analogies et couverturement au general. Avec Instruction aux dames, pour dorénavant estre belles et en convalescence, sans plus user de leurs fards venimeux ordinaires.* Par le Chevalier Imperial, 1609, p. 54).

(4) J. D'ESPAGNET, *La Philosophie Naturelle restablie en sa pureté. Où l'on void à découvert toute l'œconomie de la nature, & où se manifestent quantité d'erreurs de la Philosophie Ancienne, estant redigée par Canons & demonstrations certaines. Avec le traicté de l'ouvrage secret de la philosophie d'Hermez, qui enseigne la matière, & la façon de faire la Pierre Philosophale. Spes mea in agno.* [Avec une epistre par Jean Bachou.], in-8°, Paris, Edme Pepingüé, 1651.

(5) M. DE GOURNAY, «Peinture de Mœurs. A

Monsieur le President d'Espagnet, Conseiller d'Etat», in *Les Advis, ou les presens de la Demoiselle de Gournay*, Paris, J. du Bray, 1641, p. 929.

(6) Comme le rappelle E. Berriot-Salvadore, à cette époque «l'institution des filles ressortit au domaine des pratiques féminines, tout d'abord parce que la fille doit rester dans le monde des femmes [...], et aussi parce que l'instruction rudimentaire dépend de la première éducatrice, la mère» (*La Femme dans la Société de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990).

(7) Sur cet aspect, voir l'étude de M. SCREECH, *Montaigne's Annotated Copy of Lucretius*, a transcription and study of the manuscript, notes and pen-marks, with a foreword by Gilbert de Botton, Genève, Droz, 1998. Dans cette étude, l'auteur souligne aussi l'importance du rôle joué par Jean d'Espagnet lors de la répression contre les sorcières dans le Labourd, à laquelle il prit part avec Pierre Rosteguy de Lancre, magistrat au Parlement de Bordeaux. Par un décret du 12 mars 1588, le Parlement de Paris avait en effet classé la sorcellerie parmi les infractions et les délits communs.

dans le même but, va-t-elle s'adresser probablement à son éditeur L'Angelier qui avait été l'ami de Blaise de Vigenère⁸, dont il édita les œuvres⁹.

Or, dans les classifications des arts et des sciences de la Renaissance, l'alchimie est une discipline mouvante qui n'a pas de place fixe et unique. De façon générale, on la considère comme une philosophie complète ayant premièrement un registre théorique, pour lequel elle désigne une philosophie de la nature, deuxièmement un registre pratique, suivant lequel elle s'identifie à un art de laboratoire, troisièmement un registre éthique, dans la mesure où la caractéristique essentielle de l'alchimiste doit être la sagesse et, un dernier registre divin, car l'inspiration divine est une condition nécessaire pour la réalisation du grand œuvre¹⁰. Aussi la plupart des auteurs du XVI^e siècle s'accordent-ils sur l'identification des principaux domaines qui sont l'objet de l'attention des alchimistes, notamment au niveau des procédés utilisés: la verrerie, la préparation des métaux (les alliages, en particulier), la fabrication des couleurs, l'artillerie, la pharmacopée¹¹. Et nombre d'auteurs de la Renaissance¹² s'accordent également «pour faire de l'usage prédominant du feu une caractéristique de l'alchimie [...]. Qu'il s'agisse de leurs recherches sur les métaux ou des opérations qui tournent autour de la distillation, les alchimistes ont pour instrument privilégié le feu»¹³.

Comme Jean d'Espagnet, Pierre de Lancre était un écrivain d'une énorme érudition. Son *Incredulité et mescreance*, dédié à Louis XIII, s'ouvre avec une traduction française d'un long poème latin de Jean d'Espagnet, *Le Sabbat*, que ce dernier avait écrit à son tour en hommage à un ouvrage de Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance et instabilité de toutes choses*.

(8) Blaise de Vigenère était mort quand Marie rentra à Paris en 1597, après son voyage en Guyenne. Dans l'œuvre de Vigenère, on constate le goût de l'observation et de l'expérimentation concrètes, un goût qui renvoie à l'action du duc de Nevers qui, avec son épouse Henriette de Clèves, avait donné une forte impulsion à des arts comme la verrerie ou la faïence, indissociables de la recherche alchimique. Dans son *Traicté du Feu et du Sel* qui n'a paru qu'en 1618, Vigenère donne par exemple la recette de fabrication du cristal: «... ainsi que nous le voyons en ce beau verre cristallin fait de sel de soude, parmi lequel on mesle du sable pour le retenir [...]. On le depure et affine en clair cristallin puis-après, y adjoustant du perigort, ou du minium fait de plomb» (p. 83). Et plus loin, en tant qu'observateur en laboratoire, il décrit aussi la fusion du plomb qui «se convertira en une forme de hyacinthe si transparente qu'on pourroit lire une menuë lettre à travers» (p. 249).

(9) À ses débuts, protégé par la famille de Gonzague-Nevers, Vigenère avait publié chez Morel, chez Poupy, chez Chesneau. Mais, après la mort de ce dernier, en 1584, l'auteur cède à L'Angelier, pour dix ans, le privilège. Jusqu'à la mort de l'écrivain, L'Angelier prend alors en charge les frais de privilège et d'impression à la fois des traductions et des œuvres de Vigenère. Ce qui est bien plus intéressant est l'intérêt que l'éditeur montre envers l'immense œuvre manuscrite laissée par Vigenère qu'il se propose de faire paraître de façon à faire fructifier l'héritage intellectuel de l'ami défunt. Dans ce cadre, poursuivant le programme entrepris par son mari,

sa veuve Françoise de Louvain, publie en 1618 le *Traicté du Feu et du Sel* dû à Blaise de Vigenère, premier ouvrage d'alchimie décrivant la préparation de l'acide benzoïque. Sur cette problématique, nous renvoyons à l'étude de J. BALSAMO et M. SIMONIN, *Abel L'Angelier et Françoise de Louvain (1574-1620), suivi du Catalogue des ouvrages publiés par Abel L'Angelier (1574-1610) et la veuve L'Angelier (1610-1620)*, Genève, Droz, 2002, pp. 88-121.

(10) À cet égard, nous renvoyons à la contribution de J.-M. MANDOSIO, «L'alchimie dans les classifications des sciences et des arts à la Renaissance», in *Alchimie et Philosophie à la Renaissance*, Actes du colloque international de Tours (4-7 décembre 1991), réunis sous la direction de J.-C. Margolin et S. Matton, Paris, Vrin, 1993, pp. 11-41 ainsi qu'à V. GIACOMOTTO-CHARRA et J. VONS, «Les textes scientifiques à la Renaissance», *Seizième siècle*, n. 8, 2012, pp. 7-16.

(11) Benedetto Varchi (1502-1565) dans son écrit resté manuscrit jusqu'au XIX^e siècle, *De l'archimia è vera o no questione* (1544), considère l'alchimie comme une science qui est à l'origine d'une infinité de choses sans lesquelles on ne pourrait vivre confortablement, ni même vivre tout court» (p. 4). Que l'on songe au verre, aux miroirs, aux alliages de métaux, à la poudre d'artillerie etc. De même, Leonardo Fioravanti dans son *Specchio di scientia universale* (1564), rappelle parmi les «belles inventions» et «arts très ingénieux», tirés de l'alchimie, le verre, «le plus beau de tous les arts du monde», les émaux colorés, les eaux médicinales, les alliages «presque semblables à l'or» (f. 96 r^v). Sur ces questions, cf. J.-M. MANDOSIO, *op. cit.*, pp. 29 et ss.

(12) Dans le traité *De la Pyrotecnia* (1540) de l'ingénieur Vanoccio Biringuccio (1480-1539?), l'alchimie figure parmi les «exercices du feu» (IX, f. 122 v^o). Johann-Thomas Freige (1453-1583) dans ses *Quæstiones physicae*, insère l'alchimie dans la partie consacrée à la «pyrotechnie».

(13) J.-M. MANDOSIO, *op. cit.*, p. 33.

S'inspirant de la lumière de la nature symbolisée par le feu, le forgeron, le verrier, le potier sont tous des "maîtres du feu". Et c'est par le feu qu'ils opèrent la transformation, voire la transmutation de la matière d'un état à un autre. C'est en ce sens que la philosophie alchimique fait un double appel à la nature: d'une part, elle vise à son imitation et d'autre part, elle prétend la maîtriser et la dépasser¹⁴. L'exemple du potier se révèle très efficace à cet égard, dans la mesure où en durcissant les diverses formes qu'il donne à l'argile à l'aide de la braise, il découvre un agent de transmutation et cette circonstance lui fait sentir «l'ivresse d'un démiurge»¹⁵. L'enthousiasme surgit finalement quand il comprend que le feu va lui permettre de rejoindre les mêmes résultats que la chaleur "naturelle", mais dans un temps raccourci; le feu «s'av[ère] être le moyen de "faire plus vite", mais aussi de faire *autre chose* que ce qui exist[e] déjà dans la Nature»¹⁶.

Dans ce cadre, on ne s'étonnera pas que la quête de connaissances de Marie de Gournay ne se limite pas à la théorie. Grâce aux quelques rentrées d'argent qu'elle a à cette époque¹⁷, elle commence bientôt ses expériences.

Ce qu'elle confirme dans l'*Apologie pour celle qui écrit*:

La première année [...] que je travaillay sur cet Art, me cousta, je l'advoue, quelque somme non méprisable, quoy que non fort excessive, provenue certes de mes [...] labeurs, non de mon patrimoine: [...] et sept autres années suivantes, ou peu plus, pendant lesquelles j'ay fait diverses operations, m'ont cousté chacune cent ou six vingts escus environ. Depuis ce terme, deux escus d'ordinaire et par fois le troisieme d'extraordinaire au plus, me deffrayent par an pour ce regard: d'autant que j'ay trouvé le moyen d'espargner le surplus, à l'ayde d'un feu qui m'est presté gratis, par la courtoisie du maistre de la Verrerie, feu dis-je, d'où procedoit autrefois ma plus pesante charge¹⁸.

En effet à cette époque, la présence de tels ateliers n'est pas rare à l'intérieur de Paris¹⁹. Et quant à celui que fréquente Marie de Gournay et qui est mentionné dans l'*Apologie*, il s'agit très probablement d'un atelier «désigné tantôt comme poterie, juillet 1587 [...], tantôt comme verrerie, avril 1566 [...]²⁰, situé entre la rue aux Ours – et donc tout près de la maison des Le Jars vendue le 7 février 1601 – et la rue Saint-Martin où Marie établit son domicile à partir de 1607, après avoir quitté la maison de la rue des Haudriettes.

Grâce à un arrangement avec ce maître verrier, Marie peut finalement continuer à s'adonner à la pratique alchimique. Et quant à ses visées, elle précise que par ses expériences elle entend créer les conditions «d'une belle Speculation de Nature»²¹, toujours animée par une curiosité qu'elle définit comme «naturelle et saine»:

Outre que si mesmes je n'esperois nul succès en l'Œuvre, comme je ne puis desormais faire après ce long-temps écoulé sans fruit, je ne lairrais pas de travailler: pour voir sous les

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

(15) M. ELLADE, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1977, p. 65.

(16) *Ibid.*

(17) Comme le rappelle Alan Boase, «the *demoiselle* [...] was [...] accused of having spent her patrimony in strange chemical experiments. This accusation she indignantly denies in her *Apologie à un Prélat*. It may be noted that one of d'Espagnet's books contains a recipe for the preparation of talcum powder as a cosmetic in place of the harmful *blanc d'Espagne* then in use» (*The Fortunes of*

Montaigne, London, Methuen & Co., 1935, note 1, p. 52).

(18) M. DE GOURNAY, «Apologie pour celle qui écrit. A un Prelat», in *Les Advis, ou les presens* [...] cit., pp. 607-608. L'*Apologie* a été écrite après 1615 et avant 1626.

(19) À cet égard, voir M. FOGEL, *Marie de Gournay. Itinéraires d'une femme savante*, Paris, Fayard, 2004, note 49, p. 370.

(20) *Ibid.*

(21) M. DE GOURNAY, «Apologie pour celle qui écrit. A un Prelat», in *Les Advis, ou les presens* [...] cit., p. 606.

degrez d'une tres-belle decoction, ce que deviendra la matiere que je tiens sur le feu: cette curiosité n'est-elle pas naturelle et saine?²²

Mais faute de résultats, de ressources – les combustibles coûtent cher à Paris – et peut-être de force physique, Marie arrête ses expériences entre 1634 et 1641, comme en témoigne une manchette dans l'édition de 1641 de son *Apologie* où elle note: «Je m'en suis pourtant rebutée en fin, et l'ay quittée [l'alchimie] depuis la première impression de ce Livre»²³. Une note infrapaginale du même genre est aussi ajoutée dans la *Peinture de mœurs* où l'écrivaine souligne une fois encore que son intérêt s'est arrêté en 1634: «Cela fut durant la première Impression de ce Livre, et n'est plus dès long temps»²⁴, écrit-elle.

Or, ces deux textes présentent d'autres aspects communs: l'autoportrait que Marie esquisse dans l'*Apologie* recoupe par exemple sur divers points celui dans la *Peinture de mœurs*. «On ne me peut aussi dépeindre pour brouillonne, riotteuse ny querelleuse, bien que sensible, roide et vehemente: qualitez qui tout ainsi qu'elles seroient des espines, ou les produiroient, en une ame non éclairée de la Raison, se rendent seminaires et nourrices de plusieurs louables effects et necessaires à la société, dans les ames illuminées de ce flambeau»²⁵, écrit-elle dans l'*Apologie*. Symétriquement, dans l'autoportrait en vers adressé à d'Espagnet on lit: «Voicy donc mes deffaux: Je suis d'humeur bouillante, | J'oublie à peine extrême une injure poignante, | Je suis impatiente et sujete à courroux: | De ces vices pourtant je rompts les plus grands coups»²⁶.

Le fait de revenir sur les mêmes aspects répond à l'exigence qu'elle sent toujours urgente de se défendre contre ses «brocardeurs» qui lui reprochent de s'être mêlée de questions hors de la portée d'une femme.

Comme le souligne Henry Marjorie Ilsley, la censure seule pouvait accueillir une femme qui s'occupait de «science» à cette époque²⁷. Et contre le mépris envers les «femmes studieuses»²⁸, dont «on compose une fricassée d'extravagances et de chimeres»²⁹, et envers les «Sçavantes»³⁰ que l'on considère «des escervelées»³¹, les répliques de Marie se font systématiques quand, se référant à son expérience personnelle, elle déclare dans l'*Apologie* qu'«à ce descry general des femmes studieuses, on adjouste en mon fait un poinct particulier, c'est de pratiquer l'Alchimie, qu'ils croyent en soy folie parfaite»³², une affirmation qui fait écho au vers de son autoportrait poétique: «L'Alchimie est chez moy, mais non ses suites folles...»³³.

(22) *Ibid.*, p. 608.

(23) Manchette dans l'«Apologie pour celle qui escrit. A un Prelat», in *Les Advis, ou les presens* [...] cit., p. 608.

(24) Manchette dans la «Peinture de mœurs», in *Les Advis, ou les Presens* [...] cit., p. 931.

(25) M. DE GOURNAY, «Apologie pour celle qui escrit. A un Prelat», in *Les Advis, ou les presens* [...] cit., p. 596.

(26) M. DE GOURNAY, «Peinture de Mœurs. A Monsieur le President d'Espagnet, Conseiller d'Etat», in *Les Advis, ou les presens* [...] cit., p. 929.

(27) Voir H.M. ILSLEY, *A daughter of the Renaissance. Marie le Jars de Gournay. Her Life and Works*, The Hague, Mouton, 1963, p. 96: «...at the dawn of the seventeenth century only censure greets a woman who meddled in science». À cet égard, il est utile de rappeler que Marie de Gournay ne fut pas une exception. Comme le rappelle H. de Linthault, «Voyons maintenant si nous ne trouverons point de

ces enfarinez de folie en France. Je puis dire y en avoir connu un nombre infiny durant ma residence, et parce qu'il faut que chaque masle ait sa femelle, nous marierons les fols de Flandres et d'Angleterre avec les foles de France. Donques une certaine damoysselle demeurant a trois ou quatre lieues d'Aberville, ayant leu, comme elle me confessa, que le souphre etoit agent du grand œuvre et le mercure la matiere les maria ensemble, et les ayant pulverisez, les mit au soleil à blanchir...» (*Commentaire sur le Tresor*, Lyon, 1610, p. 169 dans F. SECRET, «Mlle de Gournay, alchimiste» cit., note 2, p. 526).

(28) M. DE GOURNAY, «Apologie pour celle qui escrit. A un Prelat», in *Les Advis, ou les presens* [...] cit., p. 607.

(29) *Ibid.*, p. 605.

(30) *Ibid.*, p. 606.

(31) *Ibid.*

(32) *Ibid.*, p. 606^{bis}.

(33) M. DE GOURNAY, «Peinture de Mœurs. A

Mais les reproches de la part de ses détracteurs sont bien antérieurs, ce qui nous est d'ailleurs confirmé dans la *Bienvenue de Monseigneur le Duc d'Anjou* de 1608, où elle se réfère à l'alchimie comme à «cet art-là, duquel on m'estime si coiffée»³⁴ ayant «quelque voye de pratique, que j'ay seule esprouvée, sans dépense de poix; et plus saine d'esperance et de conduite, que ce que le vulgaire en barbouille par toute l'Europe»³⁵.

Et s'appuyant, dans l'*Apologie*, sur l'exemple du «pauvre vertueux» que tout le monde persécute dans le conte de Mateo Aleman³⁶, Marie dénonce aussi la pénible condition sociale «des amateurs de Science, s'ils ne sont pas d'Eglise ou de robe longue»³⁷ et rappelle à ce sujet que: «si ceste Science est folle en effect, comme ils disent, je ne sçay: mais cela sçay-je bien, que des Empereurs assez modernes; et nos Roys plus illustres de fraische datte, s'en sont meslez, comme ont fait aussi des plus habiles gens et mieux qualifiez de la France»³⁸. L'allusion est évidemment due au fait que «de la cour des derniers Valois à celle de Louis XIII, il n'y eut pas plus que dans d'autres domaines solution de continuité en matière d'intérêts alchimiques du Pouvoir»³⁹. Henri IV envoie en effet le baron du Pont, son ambassadeur alchimique attiré, à travers tout le royaume et aussi dans les pays les plus lointains, «autrement dit jusqu'à Prague où il va procéder à l'enlèvement [...] d'un alchimiste strasbourgeois retenu par Rodolphe II»⁴⁰. De même, en 1618, Louis XIII passe «un contrat avec un "chimiste" allemand qui devait fabriquer de l'or»⁴¹. Et une preuve ultérieure du fait que la recherche alchimique est dans ces années aussi affaire d'État est fournie par les liens entre Richelieu et le Père Joseph, son conseiller, avec l'alchimiste Noël Picard de Coulommiers, alias Dubois ou Boismaillé, au service du cardinal au château de Ruel, «puis enfermé à Vincennes au travail alchimique forcé en 1636 et mis à mort, ses

Monsieur le President d'Espagnet, Conseiller d'Etat», in *Les Advis, ou les presens* [...] cit., p. 931.

(34) M. DE GOURNAY, «Bienvenue de Monseigneur le Duc d'Anjou», in *Les Advis, ou les presens* [...] cit., p. 29.

(35) *Ibid.* Didier Kahn rappelle à ce propos comment, après la mort de Joseph Du Chesne, l'assassinat d'Henri IV avait créé un climat d'hostilité et de méfiance en France. Par la suite, forts de leurs rapports avec leurs homologues à l'étranger, les alchimistes français commencèrent à se déplacer de plus en plus, surtout en Allemagne. «On se gardera d'en déduire qu'un grand mouvement secret se préparait alors par-delà les frontières, mais il est en revanche aisé d'imaginer combien circulaient alors les idées. On ne peut que reprendre ici les mots de François Secret: "Et ce fut le temps de la rumeur de la Rose-Croix"» (D. KAHN, *Alchimie et paracelsisme en France à la fin de la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, p. 409).

(36) Le roman de Mateo Aleman, *Le Gueux ou la Vie de Guzman d'Alfarache* est partiellement traduit par G. Chappuy en 1600 et par Chapelain, en 1619. Ce dernier traduit aussi la seconde partie en 1620. Marie de Gournay utilise la traduction de Chapelain, *Le Gueux ou la Vie de Guzman d'Alfarache, image de la vie humaine, première partie* (Paris, Pierre Billaine, 1619), qu'elle retranscrit avec des variantes. Le conte du «pauvre vertueux» est tiré du I. III (ch. I, pp. 2-3). Elle écrit: «Le pauvre vertueux est une monnoye qui n'a point de cours: il est l'entretien des compagnies, l'escume de la Ville,

le rebut de la Place, et l'asne du Puissant. Il mange le dernier, du pire et du plus cher: son teston ne vaut pas huit sols, ses sentences sont des folies, son accortise est une affetterie, ses advis sont des niaderies, son bien appartient à chaqu'un, il est offensé de plusieurs et detesté de tous. S'il se trouve en conversation il n'est pas écouté, si on le rencontre on le fuit, s'il donne conseil on s'en moque, s'il fait des miracles il est sorcier, s'il vit sincerement c'est un hypocrite...» (M. DE GOURNAY, «Apologie pour celle qui escrit. A un Prelat», in *Les Advis, ou les presens* [...] cit., p. 604).

(37) *Ibid.*, p. 605.

(38) *Ibid.*, p. 606^{bis}.

(39) J.-F. MAILLARD, «Mécénat et alchimie à la fin de la Renaissance, de Louis de Gonzague-Nevers à Gaston d'Orléans», in *Alchimie: art, histoire et mythes*, Actes du 1^{er} colloque international de la Société d'Etude de l'Histoire de l'Alchimie, 14-15-16 mars 1991, Paris, Collège de France, sous la direction de Didier Kahn et Sylvain Matton, Paris-Milan, Séha-Archè, 1995, p. 492. Sur le mécénat de Louis de Gonzague, voir R. GORRIS CAMOS, *Alla Corte del Principe. Traduzione, romanzo, alchimia, scienza e politica tra Italia e Francia nel Rinascimento*, Préface de Jean Balsamo, Ferrare, «Annali dell'Università di Ferrara», sezione VI Lettere, IX, 1, 1996.

(40) J.-F. MAILLARD, «Mécénat et alchimie à la fin de la Renaissance, de Louis de Gonzague-Nevers à Gaston d'Orléans» cit., p. 492.

(41) M. FOGEL, *Marie de Gournay*. [...] cit., p. 294.

papiers scrutés et mis à l'épreuve dans un laboratoire spécialement construit à Ruel pour trouver son secret de fabrication de l'or⁴².

C'est dans ce cadre que s'insère finalement l'autodéfense de Marie de Gournay, voire son reniement de tout intérêt envers ce domaine. N'oublions pas d'ailleurs qu'en 1624, deux années seulement avant la parution de la première édition de ses œuvres complètes, l'alchimie avait été condamnée par le Parlement de Paris⁴³ et que déjà en 1578, cinquante-neuf thèses de Paracelse, qui avait incarné à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle l'aspect novateur de la philosophie alchimique de la nature, sont censurées par la Faculté de Théologie de Paris⁴⁴.

Or, malgré sa prise de distance par rapport au contexte des pratiques alchimiques, les nombreux renvois plus ou moins allusifs à ce domaine dans ses œuvres suggèrent que Marie de Gournay accorde à l'alchimie un rôle bien plus significatif, dans la mesure où celle-ci innerve le cadre intellectuel à la base de son approche originale de l'écriture et de la société.

À la fin du *Proumenoir de Monsieur de Montaigne*⁴⁵, pour décrire la force du véritable amour qui peut continuer même après la mort, elle renvoie par exemple à l'idée de l'alliage alchimique par l'emploi du mot «infusion»: «Le corps tombe a costé d'Alinda, les plaies jointes, qui sembloient amoureusement s'entre-accueillir, et ce nouveau sang chaud et bouillant, vouloir r'animer l'autre par son infusion»⁴⁶.

La présence de ce mot souligne l'importance que toute possible transformation acquiert pour l'écrivaine. Sur le plan symbolique, l'alchimie représente pour Marie la liberté de redéfinir, voire de réinventer, de transmuter son identité de «femme

(42) J.-F. MAILLARD, «Mécénat et alchimie à la fin de la Renaissance, de Louis de Gonzague-Nevers à Gaston d'Orléans» cit., p. 495. Sur cet épisode, voir aussi Fr. SECRET, «Notes pour une histoire de l'alchimie en France», *Australian Journal of French Studies*, IX, 1972, pp. 231-236. Aussi, est-il utile de rappeler que Tristan L'Hermite dans *Le Page disgracié* (Paris, 1642, ch. XIV), parle de la persistance des intérêts alchimiques et magiques autour d'Henri de Bourbon, marquis de Verneuil, bâtard d'Henri IV et d'Henriette d'Entrague, dans les années 1610-1614, donc après l'assassinat du roi. Et Gaston d'Orléans, au service duquel l'écrivain fut de 1621 à 1634, désigné comme gentilhomme de la suite de Monsieur en 1627, puis à nouveau de 1640 à 1642, date de la parution du *Page disgracié*, et en 1650, ne fut aucunement étranger à ce contexte tel que Tristan L'Hermite le décrit. Bien que doué d'une personnalité de moindre envergure au regard de celle du duc de Nevers au siècle précédent, Gaston d'Orléans doit être néanmoins rappelé pour son action dans le domaine scientifique ainsi que pour ses intérêts alchimiques.

(43) Il est opportun de rappeler également l'affaire des placards parisiens de la Rose-Croix. Au cours de l'été 1623, on trouva aux portes des églises de Paris des affiches proclamant la présence de «députés du Collège principal des Frères de la Rose-Croix» doués de pouvoirs merveilleux et dont le but principal était celui de soustraire leurs semblables au péril «d'erreur de mort» (G. NAUDÉ, *Instruction à la France sur la vérité de l'histoire des Frères de la Rose-Croix* (1623) cit. dans D. KHAN, *Alchimie et paracelsisme en France à la fin de la Renaissance* cit., p. 414). En France, le mouvement roscrucien suscita peu de

réactions avant 1623. Une explication à cela pourrait résider dans la nature essentiellement allemande et protestante de ce phénomène ou bien dans le fait que l'instabilité politique qui suivit la mort d'Henri IV polarisa l'attention des lettrés français autour de la question du pouvoir royal. Il reste que ces événements doivent être considérés sur le plan socio-politique et notamment dans le cadre de la chasse aux libertins. En tout cas, comme l'affirme Didier Khan, «propre à la France, et non pas à l'Allemagne, est [...] la crise que traverse l'alchimie au début des années 1620. Cette phase de mise en accusation de l'alchimie traduit à la fois le degré auquel elle a désormais envahi la vie publique et intellectuelle, et la façon dont elle peut-être alors perçue comme une forme de libertinisme, tombant sous le coup du grand mouvement de répression qui marque la fin du "libertinage flamboyant". [...] Il semble [...] que les affaires des années 1623-1625 aient eu pour conséquence majeure de donner un coup d'arrêt à la publication en France de traités d'alchimie touchant de trop près à la religion» (*Alchimie et paracelsisme en France à la fin de la Renaissance* cit., pp. 601-602).

(44) À cet égard, voir D. KHAN, «Cinquante-neuf thèses de Paracelse censurées par la faculté de théologie de Paris, le 9 octobre 1578», in *Documents oubliés sur l'alchimie, la kabbale et Guillaume Postel*, éd. par Sylvain Matton, Genève, Droz, 2001, pp. 161-178.

(45) Paris, L'Angelier, 1594.

(46) M. DE GOURNAY, *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne* cit., p. 65. Présent dans les éditions de 1594 à 1623, à partir de 1634, le mot «infusion» est remplacé par le terme «meslange».

studieuse» se délivrant des contraintes d'une société misogyne. Dans le procédé de transformation de la matière – dans la mutabilité ou la volatilité du mercure – cette écrivaine reconnaît l'affirmation que tout changement est possible et retrouve ainsi l'espoir d'une transmutation de son identité profonde, d'une purification de l'âme, d'une rénovation de l'esprit. Le processus alchimique, dont la "conjonction" et la "séparation" sont deux moments cruciaux, nourrit chez cette femme la conviction que toute différence peut se dissoudre pour renaître renouvelée.

Par ce biais, ce qu'elle décrit dans la *Peinture de mœurs* est une identité née des "cendres" d'une individualité fragmentaire. À l'aide d'images alchimiques, Marie y exprime une nouvelle perception de sa personnalité. Lorsqu'elle parle par exemple de «[s]a rondeur d'apparence ou d'effect»⁴⁷, elle renvoie à la fois à une qualité physique et morale, à une «rondeur d'apparence» à laquelle correspond une «rondeur d'esprit». Reprenant un aspect fondamental souligné dans tous les ouvrages d'alchimie à partir de la moitié du XVI^e siècle, la fusion des domaines spirituel et matériel afin de rejoindre la perfection, elle manifeste son désir de se réconcilier avec l'unité originelle, son aspiration à l'accomplissement idéal, dont les archétypes sont notamment le cercle et la sphère.

Des images de ce genre – unissant dans un cercle les deux sexes en tant que symbole de l'androgynie – sont d'ailleurs très fréquentes dans les textes d'alchimie avec lesquels Marie avait eu l'occasion de se familiariser au fil du temps. Et il n'est pas improbable qu'elle en ait aussi parlé avec Jean d'Espagnet que les gravures dans le livre de l'alchimiste allemand Michael Maier⁴⁸ avaient profondément frappé. De même, lectrice de Platon, elle s'est peut-être souvenue à ce sujet de la description, dans le *Banquet*⁴⁹, de l'androgynie comme étant rond. Ainsi, sur la base du parcours complexe et riche en métamorphoses qu'elle a accompli, l'androgynie représente pour Marie de Gournay la possibilité de transcender tout stéréotype sexuel, forcément enchaîné à des contraintes sociales et établissant ce qui convient ou pas à une femme ou à un homme. En tant que «personnification psychique tenant consciemment en équilibre l'élément masculin et l'élément féminin»⁵⁰, l'androgynie entraîne une volonté de reconquête de l'unité primordiale de l'individu, remontant à un âge d'or d'harmonie et de plénitude. C'est cet esprit qui anime finalement l'écrivaine quand elle déclare que: «l'Animal-humain n'est ny homme ny femme à le bien prendre: les sexes estans faicts non simplement, ny pour constituer une difference d'especes, mais pour la seule propagation»⁵¹. Et quand elle dit «qu'il n'est rien plus semblable au chat sur une fenestre, que la chatte»⁵², son but est également celui de souligner que les deux sexes sont complémentaires plutôt qu'opposés.

Dans ce cadre, on comprend aussi bien les raisons qui ont souvent conduit à identifier la «fille d'alliance» de Montaigne à une virago⁵³, une «femina animum viri-

(47) M. DE GOURNAY, «Peinture de Mœurs. A Monsieur le President d'Espagnet, Conseiller d'Etat», in *Les Advis, ou les presens* [...] cit., p. 931.

(48) À cet égard, voir M. MAIER, *Atalante Fugitive* [1617], tr. par E. Perrot, Paris, Librairie de Médicis, 1969. Le texte de cet alchimiste allemand contient plusieurs emblèmes où l'androgynie est symbolisé par les deux sexes enfermés au-dedans d'un cercle. À propos de l'androgynie considérée dans ses rapports avec l'alchimie, cf. aussi J. TRINICK, *The Fire-Tried Stone*, Londres, Stuart and Watkins, 1967.

(49) Dans le *Banquet*, Platon invite Aristophane à expliquer le transport amoureux et ce dernier le

fait à l'aide d'un mythe, suivant lequel le premier homme était un androgyne, mâle et femelle en même temps, que Jupiter punit pour sa superbe. Le père de tous les dieux ordonna à Hermès de diviser cet androgyne en deux moitiés qui, dès lors, n'ont plus cessé de se chercher et de se désirer.

(50) A. SAMUELS, *Dizionario di psicologia analitica*, tr. it., Milano, Cortina, 1987, entrée «Androgynie».

(51) M. DE GOURNAY, «L'Egalité des hommes et des femmes», in *Les Advis, ou les presens* [...] cit., p. 303.

(52) *Ibid.*

(53) Paul Stapfer affirme à ce sujet que «la nature s'est trompée en ne faisant point d'elle un garçon,

lem agens» souvent rapprochée symptomatiquement de l'androgynisme, «monstrum ex viro et femina constrans»⁵⁴. Et c'est dans ce contexte que l'on comprend également la présence dans *Les Advis* de la traduction de l'*Hermaphroditus*⁵⁵, poème quelque peu obscur que Marie s'approprie peut-être à partir d'une épigramme latine faisant partie d'un recueil attribué à Antonio Beccadelli, dit le Panormita (1394-1471) et datant probablement de 1425⁵⁶.

D'après la terminologie alchimique, l'hermaphrodite symbolise l'union des caractères mâle et femelle, la fusion des éléments sulfureux et mercurien. Les deux sexes se trouvent réunis dans un seul individu, une créature douée d'une nature double et pour cela parfaite. L'hermaphrodisme comme l'androgynie renvoie à l'intersexualité, à une anatomie double qui, fondée sur les analogies anatomiques établies par le médecin grec Galien, met en jeu une transformation du corps⁵⁷. Mâle et femelle sont réconciliés dans un seul sujet qui va expérimenter par ce biais la plénitude de l'unité originelle. Cette réconciliation est néanmoins destinée à être condamnée et même punie: «Masle, femelle, neutre, ayant roulé mes jours: / Dagué, pendu, noyé, je terminay leur cours»⁵⁸, avoue l'hermaphrodite dans les deux derniers vers du poème en question.

La diversité est alors vouée à être critiquée et rejetée par un ordre social qui assigne à chaque sexe un rôle spécifique. Et en tant que «femme studieuse», Marie de Gournay s'expose à la calomnie d'une société hostile à la formation intellectuelle des femmes. Dans un contexte dominé par le mépris et les clichés misogynes, cette «fille avec deux pères»⁵⁹, cette «femme avec une œuvre d'homme»⁶⁰ mesure toute sa singularité et comprend que l'érudition est la clé de voûte pour arriver à la création d'une société harmonieuse fondée sur l'égalité des sexes et où toute femme s'avisant d'écrire ou de s'exprimer ne devra plus s'excuser d'exercer des œuvres viriles, mais pourra librement aller vers la pleine réalisation de soi.

GIOVANNA DEVINCENZO
 Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

et de cette erreur de la nature il est résulté, non une fille, mais une *virago*» (*La Famille et les amis de Montaigne*, Paris, Hachette, 1896, p. 200).

(54) E. FORCELLINI, *Lexicon totius latinitatis*, Padoue, Tipografia del Seminario, 1940, entrée «Androgynus».

(55) M. DE GOURNAY, «Hermaphrodite», in *Les Advis, ou les presens* [...] cit., p. 953.

(56) Se moquant de cette attribution à Antonio Panormitano, Gaspar Bauhin (1560-1624) reconduit la paternité de ce texte à Enrico Pulice Vincentino [Enrico Pulice]. Voir à cet égard, G. BAUHIN, *De hermaphroditorum monstrorumque partuum natura. ex Theologorum, Jureconsulto-*

rumque, Medicorum, Philosophorum, et Rabbino- rum sententia libri duo, Oppenheim, Galleri, De Bry, 1614, réimpression de l'édition de Francfort, 1600.

(57) Sur cet aspect, nous renvoyons à l'étude de S. STEINBERG, *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001, pp. 115-120.

(58) M. DE GOURNAY, «Hermaphrodite», in *Les Advis, ou les presens* [...] cit., p. 953.

(59) M. FOGEL, *Marie de Gournay*. [...] cit., p. 11.

(60) *Ibid.*

Narrative Improvisations: Balzac's "Facino Cane"

Abstract

In this discussion intended to complement existing studies of *Facino Cane*, it is argued that Balzac's short narrative is the product of a persistent reflection on storytelling and on the status of the composition as writing. Balzac is shown to make extensive reference to a range of other texts including *Les Mille et Une Nuits* and Dante's *Inferno*, while his representation of the blind musicians is shown to relate similarly to a prominent literary and graphic tradition that begins with Montesquieu and takes in, for example, L.-S. Mercier, E. de Jouy, and contemporary Parisian guidebooks. There follows an examination of the distinctive play on proper names and of the way the text is generated by a select number of associative chains. It is claimed that the perceptible ambiguities of the composition stem from this self-reflexive and ludic art of improvisation.

Facino Cane has come to enjoy a privileged position in the Balzac canon. Yet although Gérard Genette has rightly insisted that its reader can at no time overlook the presence of the narrator¹, the work's reputation derives largely from elements of its content, in particular the philosophical ambitions the narrator shares with his creator, who, like his surrogate, had occupied in his youth a garret in the rue Lesdiguières. The narrator's stalking of a worker and his wife on their way home from the Théâtre de l'Ambigu-Comique, in the interests of an «observation [...] intuitive», has, moreover, become a firm fixture in discussions of the Parisian *flâneur*². At the same time, the title character has attracted understandable attention as an example of Balzac's obsession with monomania and madness, as an embodiment of the devouring passion for gold that motivates a number of other figures in the *Comédie humaine*, and for the hints of extraordinary mental powers lodged behind «ce front audacieux et terrible»³. Such dimensions of a work that was initially categorized by its author as an «étude philosophique» have, however, diverted attention away from the narrative composition itself, a bias doubtless encouraged by the work's brevity as well as by its deceptive impression of artlessness⁴. It will be the purpose of this article to suggest

(1) See G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 225. See also J. BEIZER, *Family Plots. Balzac's Narrative Generations*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, pp. 23-26 and 35.

(2) See, for example, J. RIGNALL, *Realist Fiction and the Strolling Spectator*, London, Routledge, 1992, pp. 45-48.

(3) BALZAC, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1976-1981, «Bibliothèque de la Pléiade» VI, p. 1024; henceforth abbreviated as *Pl.*, followed by volume and page number. Except where indicated, parenthetical page numbers in the text will refer to vol. VI.

(4) Among exceptions, see, in addition to Beizer and Rignall, the discussions by Lowrie and Eb-

guy to which reference will be made below and A. FISCHLER, *Distance and narrative perspective in Balzac's "Facino Cane"*, «L'Esprit créateur» XXXI.3 (1991), p. 21. W. Paulson grounds his Freudian reading of the story in Cane's status as the narrator's double (*Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*, Princeton, Princeton University Press, 1987, p. 124). J. Madden questions a straightforward identification of the narrator with Balzac himself, but his grounds are themselves open to question, especially his attribution to the narrator of a «concern for and interest in the working class» and the deduction from the emphasis on «verbs with an oral connotation» that the narrator is not necessarily a writer (*Weaving Balzac's Web. Spinning Tales and Creating the Whole of "La Co-*

that *Facino Cane*, composed, Balzac led Mme Hanska to believe, in a single night⁵, stems organically from a reflection on the activity of storytelling itself and that its self-conscious emphasis on its status as writing has much to teach us about the genesis of Balzac's narratives, regardless of their length.

The overarching context in this connection is provided by the extensive references within the text to an eclectic range of other writing. These are accompanied by further intertextual presences of varying degrees of implicitness, which, in the case of the representation of Cane and his fellow blind musicians from the Hospice des Quinze-Vingts, include convergent literary and graphic traditions as well as specific authors and texts. To date, only some of these references have been identified⁶. The attempt at a more comprehensive survey that follows should not, however, be seen as implying that sources as such have the capacity to serve as interpretative keys. Instead, it will be suggested that they can be taken as pointers to the way the narrative is structured in response to its own exigencies, independently of character or theme. It will be seen that the composition in question is dominated by the narrator's youthful craving for a story that will satisfy his ambition to become a storyteller, a situation that may be likened to his creator's perpetual need to create a story out of nothing. The text of *Facino Cane* reveals that the narrator shares with Balzac himself an awareness of the prior existence of a multitude of stories and of the challenge these present to a storyteller faced with a demand for novelty. There is clear adherence to the view that the pursuit of such a story should be enacted via an encounter with the social realities of nineteenth-century Paris, but the extent to which the enterprise overlaps with a more detached operation of the creative imagination may be seen in the way the narrator seeks to induce in himself a state of heightened receptiveness to hints of stories waiting to be revealed, and, more especially, to the potential of certain figures glimpsed in the observable world to manifest exceptional gifts as storytellers. Facino Cane has a story to tell and he does not hesitate to tell it to the narrator, just as it appears that he has recounted his story, at least in part, to his fellow musicians. Regardless of whether, in their case, this was initially the result of their interrogation of him or of his having imposed his story upon them uninvited⁷, the narrator's discovery of Cane's colourful life is clearly dependent on his having detected signs of its existence in advance of its telling («la figure [...] de la clarinette était un de ces phénomènes qui arrêtent tout court l'artiste et le philosophe», p. 1022).

The extent to which the narrative grows out of a compulsion on the part of the narrator to satisfy his ambition to enrol in a fraternity of storytellers is evident from his ready evocation of *Les Mille et Une Nuits*⁸. He compares his ability to become another to the way «le derviche des *Mille et Une Nuits* prenait le corps et l'âme des personnes sur lesquelles il prononçait certaines paroles» (p. 1019). The same dervish, though vaguely located on this second occasion in a «conte arabe», is invoked in an account in *Splendeurs et misères des courtisanes* of Jacques Collin's various transfor-

médie humaine», Birmingham (AL), Summa, 2003, pp. 71 and 70).

(5) See BALZAC, *Lettres à Madame Hanska*, Paris, R. Laffont, 1990, I, p. 337.

(6) See J. Acquisto's review of J. LOWRIE, *Sightings. Mirrors in Texts, Texts in Mirrors*, Amsterdam, Rodopi, 2008 in «Nineteenth-Century French Studies» XXXIX, 3-4 (Spring-Summer 2011), p. 348.

(7) When the narrator encounters the blind musicians the violinist urges him not to persist with his reference to Venice: «- Ne lui parlez pas

de Venise [...], ou notre doge va commencer son train» (p. 1024).

(8) In his letter to Mme Hanska of 26 October 1834 (I, p. 204) Balzac had envisaged a literary depiction of contemporary France in terms of a «*Mille et une Nuits* de l'Occident»; see T. FARRANT, *Balzac's Shorter Fictions. Genesis and Genre*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 306-307. On his delight in the *Arabian Nights*, see G. DELATRE, *Les Opinions littéraires de Balzac*, Paris, PUF, 1961, pp. 9-13.

mations of identity⁹. Identification of the story in question has eluded Balzac's editors¹⁰, thereby raising the possibility that the author's intimation of a precise source is to be seen as a hoax, which in turn would suggest that in neither case does an understanding or appreciation of Balzac's story depend on familiarity with a particular *conte arabe*. Such a possibility is strengthened by a similarly unidentified reference to the *Mille et Une Nuits* that occurs in *Illusions perdues* at the moment when the protagonist encounters Herrera-Vautrin-Collin: «Lucien se trouvait dans la situation de ce pêcheur de je ne sais quel conte arabe, qui, voulant se noyer en plein Océan, tombe au milieu de contrées sous-marines et y devient roi»¹¹. Still more indicative of the likelihood that the author of *Illusions perdues* did not have a particular story in mind is the fact that he had originally written: «je ne sais quel conte arabe dans *Les Mille et Une Nuits* ou *Les Mille et Un Jours*»¹². It follows that it is the generic complexion of these two anthologies (of which one, arguably, is genuine and the other counterfeit) that is invoked, and with it the way the stories invite further exemplification and variation. An idea of how this might be effected is duly provided by a description of Esther Gobseck in *Splendeurs et misères*: «elle réalisait l'admirable fiction des contes arabes, où se trouve presque toujours un être sublime caché sous une enveloppe dégradée, et dont le type est, sous le nom de Nabuchodonosor, dans le livre des livres, la Bible»¹³. It would be difficult to find a more fitting description of the aged Facino Cane than «un être sublime caché sous une enveloppe dégradée»¹⁴.

There is, nonetheless, a specific story in *Les Mille et Une Nuits* that has not been adduced with reference to *Facino Cane*, namely «Histoire de l'aveugle Baba-Abdalla», in which the title-character is punished for his avarice by a dervish he has sought to cheat and who deploys the means at his disposal to cause the hapless camel-owner to go blind. There is no question of Balzac following the actual scenario of the original, which involves the eponymous Baba-Abdalla smart-talking the dervish out of his share of the spoils (amassed solely through the latter's knowledge and magical powers – he casts an unguent on the fire «en prononçant quelques paroles dont je ne compris pas bien le sens»¹⁵), but the likely impact on the novelist's reading of the tale may be seen from the fact that Baba-Abdalla admits to «[une] passion étrange pour les richesses» (p. 11), «un puissant désir de devenir encore plus riche» (p. 9), and to «l'envie insurmontable de contempler à mon aise tous les trésors de la terre et peut-être d'en jouir toutes les fois que je voudrais m'en donner le plaisir» (p. 22). The dervish leads Baba-Abdalla to a «palais magnifique» (pp. 13-14) cut into the rock, a *trésor* containing, like its Venetian equivalent in *Facino Cane*, a mass of gold and precious stones, only a small portion of which the two men were able to transport on the eighty camels that formed Baba-Abdalla's existing wealth, just as Cane and the jailer he has bribed can load only a fraction of their swag onto the gondola. From untold wealth the protagonist is reduced to the status of a beggar and, as such, finds himself, ironically, cast in the role of the dervish for whose asceticism he had pretended to profess respect: «je me vis réduit à la mendicité sans aucune ressource. Il fallut donc me résoudre à demander l'aumône, et c'est ce que j'ai fait jusqu'à présent»¹⁶ (pp. 25-26). Cane is, of course, condemned to an identical fate¹⁷.

(9) *Pl.*, VI, p. 503.

(10) See P. CITRON's statement, *ibid.*, p. 1357, n. 5.

(11) *Pl.*, V, p. 694.

(12) *Ibid.*, p. 1398, variant *a* for p. 694.

(13) *Pl.*, VI, pp. 643-44.

(14) It is, however, St Mark's in Venice that is «originellement sublime» (*ibid.*, p. 1025).

(15) *Les Mille et Une Nuits*, Paris, Galliot, 1823-1826, V, p. 12. Subsequent parenthetical references in this paragraph will be to this volume.

(16) The word dervish is held to derive from a Proto-Iranian word meaning «needy» or «mendicant».

(17) For a discussion of Balzac's use of *Les Mille et Une Nuits* in another work that appeared in

Venice as an exemplary meeting place of East and West opens up the composition to a complementary absorption of European culture, with Cane journeying (via Smyrna) to Amsterdam, Madrid, London and Paris. Italy itself remains predominant, however, with the composition being suffused with reflections of the protagonist's Italian identity¹⁸. Here too, the reference points in both *récit* and *discours* are predominantly authors and their writings (just as the prison walls in Venice display graffiti in Arabic). Cane's physiognomy is compared to a plaster cast of Dante, though his blindness provides the link that justifies his also being seen as a second Homer, albeit one who retains within him «une Odyssée condamnée à l'oubli» (p. 1023). The barcarolle Cane executes is compared to an unspecified setting of Psalm 137 («Super flumina Babylonis»), thereby inviting a comparison of the modern-day Austrian occupation of Italy to the Babylonish captivity of Jerusalem. Less specifically, the evocation of Venetian topography reads as an (imperfect) reproduction of one of the numerous travelogues (or fictions) set in Venice that abounded in France in this period, though the narrator's awareness of Facino Cane's medieval namesake seems likely to have derived from Sismondi's article on the *condottiere* in Michaud's *Biographie universelle*. At the same time, knowledge of the figure could only have been increased by the fact that in 1833 Facino Cane's widow had been the subject of an opera (*Beatrice di Tenda*) that Vincenzo Bellini had written for Giuditta Pasta. It was first performed, appropriately as far as Balzac's story is concerned, at La Fenice in Venice, but was a widely reported flop and led to a break between Bellini and his librettist Romani, their polemic being hosted by the *Gazzetta privilegiata di Venezia*¹⁹. The success of Bellini's last opera, *I Puritani*, premiered in Paris in 1835, may also be presumed to have revived memories of the failure of the work that preceded it, as doubtless Bellini's premature death would have done later that year.

As for the events related by Balzac's Facino Cane with regard to the period that followed his return to France having been stripped of his assets and abandoned by a woman said to be a friend of Mme du Barry, the Italian spares the narrator an account of «aventures dignes de Gil Blas»²⁰ (p. 1030). His revelation with regard to being discovered with the married Bianca Sagredo²¹, née Vendramini («le *sposo* nous surprit causant d'amour», p. 1026) recalls the celebrated story of Paolo and Francesca that forms part of Canto V of Dante's *Inferno*, a story the popularity of which in France during the Romantic period extended well beyond Ingres's painting of 1819²². In *Facino Cane* it is nonetheless the husband who is murdered by the lover rather than the other way round. If the broad outline of the Venetian dimension of Cane's story of adultery, murder, imprisonment, bribery, escape and theft is composed of elements that might be regarded as fictional clichés, it has been seen, in respect of the first two,

the *Chronique de Paris* in 1836, see M. LICHTLÉ, *Sur "L'Interdiction"*, «L'Année balzacienne» 1988, p. 161; reprinted in ID., *Balzac, le texte et la loi*, Paris, PUPS, 2012.

(18) See A. BEGUIN in *L'Œuvre de Balzac*, Paris, Club français du livre, 1966, II, pp. 855-856. Rignall speaks of the «operatic extravaganza» that characterizes the display of Italian motifs by the narrator and Cane alike (p. 46).

(19) See S. WILLIER, *Vincenzo Bellini: a guide to research*, New York and London, Routledge, 2002, pp. 5-6.

(20) A stage adaptation of Lesage's novel was mounted at the Ambigu-Comique on 9 March 1836; as Lorant points out, it was reviewed in the *Chronique de Paris* immediately above Balzac's

nouvelle (see *Pl.*, VI, p. 1542, n. 1 to p. 1030). It is tempting to imagine that this was the play discussed by the couple as they returned home.

(21) In his rue Lesdiguières period, Balzac may well have come across the name Sagredo during his research in the Bibliothèque de l' Arsenal for his ill-fated tragedy *Cromwell*, Jean (or Giovanni) Sagredo having been Venetian ambassador to Cromwell's Commonwealth (and subsequently the Serenissima's ambassador to the court of Louis XIV).

(22) On representations of Dante's Francesca in early nineteenth-century France, see M. TILBY, *Tours or Dis: Balzac's tale of two cities ("Le Curé de Tours")*, «Nottingham French Studies» XLVI.1 (Spring 2007), pp. 28-46.

to recall Alphonse Royer's *Venezia la Bella* (1834), which itself presents an echo of Hoffmann's tale *Doge et Dogaresse*²³. An additional comparison might, however, be made with the story of the colourful life of the seventeenth-century composer, Alessandro Stradella. It is true that *Facino Cane* predates by a year the operatic treatment of this story by Louis Niedermeyer and, by several months, the narrative that Jules Janin published in the *Revue et Gazette Musicale*²⁴, but Stradella's life had been well known since the posthumous publication, in 1715, of the abbé Bourdelot's *Histoire de la musique et de ses effets*. It was the subject of a piece by Baculard d'Arnaud in the *Mercure de France* of December 1777 and was retold in Stendhal's *Vie de Rossini*²⁵. As the tale went, Stradella formed a relationship with one of his pupils, a young noblewoman who lived «in criminal intimacy»²⁶ with a Venetian senator (Alvise Contarini)²⁷. In due course they felt impelled to flee Venice. The senator hired assassins to pursue the couple, who, after surviving attempts on their lives in Rome and Turin (involving events that might indeed be described as «des aventures dignes de Gil Blas»), were murdered in Genoa. Those who recounted the story tended to emphasize its illustration of the long reach of Venice. Cane, as he journeys though Italy, France, Holland and Spain, likewise experiences deep fear of «la vengeance de Venise» (p. 1030).

There are further un-signposted traces of writing in Balzac's text. Cane's passion for gold has been convincingly linked by André Lorant to the avarice of Hoffmann's master-jeweller Cardillac in the story *Mademoiselle de Scudéry*, a text that had inspired Balzac's *conte philosophique*, *Maître Cornélius*²⁸. Cardillac's assumption that his passion for jewellery was passed on to him in the womb by his mother's craving for a particular necklace of precious stones is matched by Cane's avowal: «ma mère eut une passion pour l'or pendant sa grossesse» (p. 1026). Moreover, Hoffmann's story, while set in Paris, closes with a reference to a Venetian parallel: «Je me souviens d'avoir lu quelque part l'histoire d'un vieux cordonnier de Venise que toute la ville regardait comme un homme dévot et laborieux, et qui était un assassin et un bandit abominable»²⁹.

As for Balzac's awareness of the Hospice des Quinze-Vingts, the blind Cane's home in old age³⁰, it has received little attention, yet an array of representations of the institution provide an established, and highly suggestive, context within which to situate his depiction. A seminal instance occurs in one of the *Lettres persanes* of Montesquieu, an author with whom Balzac professed to have been well acquainted during his youth, to the extent of entertaining the idea of deriving a work for the stage from the philosopher's *Dialogue de Sylla et d'Eucrate*³¹. In Letter 32 from Rica to an

(23) See LORANT in *Pl.*, VI, p. 1541, n. 2 to p. 1027.

(24) See the numbers for 10, 17, and 24 July 1836.

(25) STENDHAL had already retailed Stradella's life in his *Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase*.

(26) The phrase is borrowed from E. HARCAS-TLE (W.H. PYNE), «Alessandro Stradella», *Fine Arts, Antiquities and Literary Chit Chat*, I (1824), p. 201.

(27) As *Massimilla Doni* would reveal, Venice was closely associated with music in Balzac's mind.

(28) See *Pl.*, VI, p. 1014.

(29) HOFFMANN, *Contes fantastiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, II, p. 118. In Loève-Weimars's translation this formed part of an autho-

rial end note and is assumed by Lorant to have been presented as such by Hoffmann himself (see *Pl.*, VI, p. 1014). It in fact forms an integral part of the original story (see *Contes fantastiques*, II, p. 361, n. 13).

(30) In *Le Cousin Pons*, the struggling doctor Poulain is appointed medical director of the Quinze-Vingts for services rendered to Pons's legal heirs.

(31) There is a reference to the *Lettres persanes* in *Illusions perdues* (see *Pl.*, V, p. 446). On Balzac and Montesquieu, see DELATTRE, pp. 110-113 and M. LICHTLÉ, *Balzac et la Révolution anglaise*, «L'Année balzacienne» 1990, pp. 170-72 (reprinted in LICHTLÉ, *Balzac, le texte et la loi*).

unidentified recipient, the writer marvels at the way a resident of the Quinze-Vingts, who only subsequently reveals that he is blind, leads him safely to his destination, which, looking forward to *Facino Cane*, happens to be a street in the Marais³²: «Il me mena à merveille, me tira de tous les embarras, et me sauva adroitement des carrosses et des voitures»³³. To the narrator's equivalent surprise, Facino Cane displays similar skilfulness: «Je me laissai conduire et il me mena vers les fossés de la Bastille comme s'il avait eu des yeux»³⁴ (pp. 1025-1026). Rica ends with an allusion to the licence of the inhabitants of the Quinze-Vingts at this stage in its history to beg, and emphasizes their importunate conduct in the city's churches, just as Cane will exhort the narrator with the words «partons mendiants» (p. 1031) and reiterate «je demanderai l'aumône» (p. 1032). Venice and Smyrna are, what is more, locations common to both *Facino Cane* and the *Lettres persanes*, while Rica habitually confers the appellation «derviche» on any member of the priesthood in Europe³⁵.

The Hospice des Quinze-Vingts was likewise a prominent feature in the various late eighteenth- and early nineteenth-century works that sought to depict the picturesque life of the French capital. Thus Louis-Sébastien Mercier, in his *Tableau de Paris* of 1783, advocated, on the occasion of the city being blanketed in fog, the hiring of a *quinze-vingt*. The *quinze-vingts* were able to make up to five *louis* a day providing such a service, «ces aveugles connoissant mieux la topographie de Paris que ceux qui en avoient gravé ou dessiné le plan»³⁶. Mercier's description furthermore introduces the topos of the superiority of the blind over the sighted that Balzac would exploit in *Facino Cane*: «On tenoit le quinze-vingt par un pan de sa robe, et d'une marche plus sûre que celle des clair-voyans, l'aveugle vous traînoit dans les quartiers où vous aviez affaire»³⁷ (The importunity of the *quinze-vingts* in the churches of Paris to which Montesquieu's Rica had alluded is again evoked: «les quinze-vingts sont dans toutes les églises, et se font place en interrogeant vos jambes avec leur bâton»³⁸).

The *quinze-vingts* as musicians were, moreover, an established feature of nineteenth-century representations of Paris³⁹. Étienne de Jouy, in *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin*, recounts the story of a well-born citizen being forced to step aside on the boulevard by «une file de cinq ou six hommes qui marchaient très-vite à la suite les uns des autres, en se tenant par un bâton»⁴⁰. Ignorant of the Quinze-Vingts, the *chevalier* in question is surprised to learn that the individuals are blind and that «ces malheureux sortaient tous les jours de leur hospice, situé dans le fond du faubourg Saint-Antoine, traversaient Paris pour aller au Palais-Royal faire de la musique au café des Aveugles, et retournaient chez eux à minuit sans guide et sans accident»⁴¹. *Galignani's Paris Guide* of 1822 advertised this latter attraction in the following terms:

(32) Prior to 1779, the Quinze-Vingts was in the rue Saint-Honoré, on the corner of the rue Saint-Nicaise.

(33) MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, Geneva, Droz, 1965, p. 85.

(34) Lorant draws a parallel with Diderot's *Lettre sur les aveugles* (Pl., VI, pp. 1540-1541, n. 1 to p. 1027). This is developed by LOWRIE (pp. 112-114), but her textual parallels are forced and, in some cases, all but nullified by the fact that at the time of Cane's imprisonment in Venice he was fully sighted. Balzac may also have known Voltaire's *Les aveugles juges des couleurs* (1766). The point of contact between *Facino Cane* and the *Lettres persanes* is much the closest.

(35) In his unfinished play *Le Corsaire*, based on

Byron's oriental verse-tale, the young Balzac had followed the poet in having Conrad disguise himself as a dervish. He may also have known Boufflers's *conte oriental, Le Derviche* (1810).

(36) MERCIER, *Tableau de Paris*, Amsterdam, 1783, V, p. 18.

(37) *Ibid.*

(38) *Ibid.*

(39) FLAUBERT, in his *Dictionnaire des idées reçues*, would write: «CLARINETTE. – En jouer rend aveugle. Ex.: Tous les aveugles jouent de la clarinette» (*Bouvard et Pécuchet*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 349).

(40) *L'Hermite de la Chaussée d'Antin*, Paris, Pilet, 1813-1814, III, pp. 258-259.

(41) *Ibid.*, p. 259.

The orchestra, which is pretty numerous, is entirely composed of blind men and women, who come every night from the *hospice des Quinze Vingts*, quite at the other end of the town, entirely by themselves, and return in the same way, after 11 at night. Their vocal and instrumental performances are medley imitations of those at the French opera⁴².

An account more or less contemporary with *Facino Cane*, by a recent Harvard graduate, shows the author to have been unimpressed by the orchestra, which, he maintained, consisted of «a few blind musicians». Recording that it would play any tune on receipt of «two or three francs extra», he revealed that his request for the American national anthem had proved to be «beyond their humble talents», so «they of their own accord struck up “God save the King,” thinking no doubt that would do quite as well»⁴³.

The musicians of the Café des Aveugles had, in fact, inspired a comic, burlesque and satirical tradition. It was widely accepted that the musical talents of the Quinze-Vingts were limited. «Musique de quinze-vingts» indeed became a slang term indicating «musique médiocre comme en exécutent les aveugles nomades»⁴⁴. An engraving of a rip-roaringly successful «Grand concert extraordinaire exécuté par un détachement des Quinze-vingt au Caffé [sic] des à-veugles Foire Saint Ovide au Mois de Septembre 1771», together with a description of the occasion published in the *Almanach forain* for 1773, recorded the cacophony produced by the eight players under their conductor sat astride a peacock and beating out of time, all of them sporting cardboard spectacles without lenses and caps adorned with ass's ears⁴⁵. The pioneer of education for the blind, Valentin Haüy, whose own account provided a little more precision about the uniform score followed by all the instruments, later attributed his vocation to the disgust he experienced on witnessing this performance, judging it to be «une scène si déshonorante pour l'espèce humaine»⁴⁶. With regard to the permanent Café des aveugles, Mercier would subsequently relate that: «douze ou quinze virtuoses» of the «Académie des Quinze-Vingts» «vous déchirent sans relâche les oreilles», in what was said to be an «épouvantable sabat»⁴⁷. It is in keeping with the topos that a stage direction in a one-act vaudeville of 1824 gives with regard to a blind oboist: «il prend son hautbois et prélude en aveugle, tout le monde se bouche les oreilles»⁴⁸. The year before the composition of *Facino Cane*, Henry Monnier, in a new *scène populaire* entitled *Un voyage en diligence*, had featured a blind clarinet player and provided a similar stage direction: «L'aveugle estropie sur la clarinette la valse de Robin des Bois».

(42) Galignani's *Paris Guide*, 10th edition, Paris, Galignani, 1822, p. 120. The 1830 edition removes the reference to female musicians and adds: «A man here impersonates a savage by grinning and raving, and beating a drum like a madman, to the infinite delight of the spectators» (p. 185).

(43) H.H. WRIGHT [Hezekiah Hartley Wright, later Hartley Hezekiah Wright], «An American», *Desultory Reminiscences of a Tour through Germany, Switzerland, and France*, Boston, Tickner, 1838, p. 237. The reference by Dickens to the «Blind Men in the Palais Royal who act Vaudevilles» would appear to be the result of his having misunderstood his guidebook: the 1822 edition of Galignani's guide groups the café des Aveugles with three other Palais-Royal establishments that offer various forms of entertainment including vaudevilles (see

The Letters of Charles Dickens, Oxford, Clarendon Press, 1965-2002, V (1981), p. 26; and Galignani's *Paris Guide*, 10th edition, p. 518).

(44) See E. GOUJET, *L'Argot musical: curiosités anecdotiques et philologiques*, Paris, Fischbacher, 1892, p. 306.

(45) See Z. WEYGAND, *Vivre sans voir. Les Aveugles dans la société française du Moyen Âge au siècle de Louis Braille*, Paris, Créaphis, 2003, pp. 111-112.

(46) See A. DREUX, *La Bibliothèque des aveugles*, Paris, Association Valentin Haüy, 1917, pp. 22-24; and WEYGAND, p. 111.

(47) MERCIER, *Orchestres de café*, in ID., *Le Nouveau Paris*, Brunvic, Vieweg; Paris, Fuchs et al., n.d., IV, pp. 91-94.

(48) BRAZIER, MELESVILLE and CARMOUCHE, *Les Trois Aveugles*, Paris, Quoy, 1824, p. 23.

But it was in the street that the *Quinze-Vingts* were most frequently depicted by visual artists. An 1828 drawing by Martin-Sylvestre Baptiste and engraved by Engelmann showed a troupe of blind musicians (two violins, a clarinet and drum) advancing on a rival⁴⁹. In 1820 Jean-Henri Marlet had drawn «Les Aveugles des Quinze-Vingts en promenade sur les boulevards» (3 violins, 1 cello, 1 clarinet, 1 horn and 1 drum, accompanied by a woman without an instrument⁵⁰). Likewise, when, in 1842, Maria d'Anspach contributed «Les Musiciens ambulants» to *Les Français peints par eux-mêmes*, she did not mince her words:

Paris, qui ne veut plus de mendiants, est peu habile à les cacher ou à les saisir. Et qu'est-ce donc autre chose, je vous prie, que ces aveugles à la clarinette criarde, ces éternels chanteurs de complaints, et ces petits joueurs de vielle, malheureux enfants des deux sexes qui préludent ainsi à une vie d'opprobre et de misère⁵¹?

Collectively, the artists and writers of the period were thus agreed on the status of the *quinze-vingts* and their still less privileged colleagues. In *Facino Cane*, Balzac's assessment of the musical capabilities of the title character and his two fellows was clearly a continuation of the same representation. Yet there was nothing in that tradition to suggest the likelihood of finding amongst the blind musicians an egregious monomaniac with such a colourful past. At the same time, Balzac was not situating his trio of music-makers solely in a literary and artistic tradition, for the question of the *quinze-vingts* begging had been a controversial matter for a number of decades. Begging was repeatedly forbidden by new sets of regulations, but the objection was raised that the sum paid in compensation was insufficient⁵². During the Restoration, the *ultras* who ran the *Quinze-Vingts* were, in addition, ill-disposed towards the musicians performing in «immoral» cafés, while after the July Revolution those who did so were subjected to a strict curfew. It has been claimed that from the 1830s onwards they were «increasingly subject to laws directly restricting their musical voices»⁵³, though the bulk of these repressive measures were taken after Balzac had written his story.

Neither the extent of the explicit allusions to existing writing nor the number of plausible sources for the composition will come as a surprise to the attentive reader of Balzac. But this «writerly» context is above all significant in the way it fosters «self-consciousness» within the narrative voice itself. The retrospective narrator boasts that the story of *Facino Cane* is but one of many *contes* waiting to be released from the depths of his memory⁵⁴. The lateness of the hour at which he makes the acquaintance of the blind musician encourages the reader to see this *florilegium* of stories in terms of Balzac's evocation of a contemporary

(49) See I. SYKES, *Sounding the "Citizen-Patient": the politics of voice at the Hospice des Quinze-Vingts in post-Revolutionary Paris*, *Medical History*, LV (2011), p. 502. The lithograph, entitled "Les Musiciens aveugles", is reproduced at <http://wellcomeimages.org>

(50) See G. HENRIOT, *L'Assistance publique à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, Musée de l'enseignement public, 1915, notice 24.

(51) *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, Curmer, 1840-42, IX, p. 186. In *La Peau de chagrin*

Balzac had depicted a scene north of Cosne-sur-Loire in which «un ménétrier aveugle continuait à jouer sur sa clarinette une ronde criarde» (*Pl.*, X, p. 287).

(52) See WEYGAND, *op. cit.*, pp. 146 and 294-295.

(53) SYKES, *op. cit.*, p. 498.

(54) «Je ne sais comment j'ai si longtemps gardé sans la dire l'histoire que je vais vous raconter, elle fait partie de ces récits curieux restés dans le sac d'où la mémoire les tire capricieusement comme des numéros de loterie» (pp. 1020-1021).

Parisian counterpart to the *Mille et Une Nuits*. Such an inference is bolstered by the inclusion of the precise information that the narrator's eavesdropping on the worker and his wife occurs between «onze heures et minuit». Not only is this an obvious echo of one of Balzac's two contributions to the *Contes bruns, par une tête à l'envers* of 1832 («Une conversation entre onze heures et minuit»), but the narrator of that story identifies the said time in the evening as a privileged moment for storytelling: «Entre onze heures et minuit, la conversation, jusque là brillante, antithétique, devint conteuse»⁵⁵. As for the oft-quoted, and unexpectedly long, disquisition in *Facino Cane* on the creative imagination as an example of «second sight», it does not so much constitute a free-standing essay belonging to the realm of aesthetics as it underpins the extent to which the opening narrative serves as a sustained, if implicit, reflection on the narrator's consciousness of the way his activity represents a blurring of the distinction between the real and the imaginary, text and world. This in turn may be considered to explain the striking removal of the boundary between *mansarde* and *boulevard* as kindred locations for his studious activity. The strangeness of the discourse on «la seconde vue» indeed stems in part from the way in which its operation is identified by him with an outdoor setting, whereas it is one that conventionally belongs to the attic or study (or, as Proust would later highlight, the bedroom). A similar abolition of boundaries may be observed with regard to the worker and his wife. In being said to comment on the play they have just seen, they continue in their role as members of the audience, yet they are transformed by the *récit* into actors who perform for the narrator and thus the reader.

The way the composition as a whole grows out of a playful, associative reflection on the writing and telling of stories is witnessed in a prominence given to proper names that contrasts with the anonymity of the narrator. Nicknames, *noms de guerre* and assumed names abound. Facino itself is a diminutive (of Bonifacio, as Sismondi notes in his article for the *Biographie universelle*). The shortened version of the character's name (which in full, emphasizing his Venetian origins, is Marco Facino Cane) functions as a borrowed name that thereby connotes subordination to his celebrated forebear⁵⁶. In London he had lived under an assumed Spanish name. For his fellow musicians, he is both «le prince» (since he possesses the title of Prince of Varese) and «le père Canard». This second appellation is again appropriate in view of the *canards* he plays on his clarinet, but it is also part of a play on his name that gives rise to other versions. He explains to the narrator that in France he is known as «le père Canet» (the title given to the 1843 edition of the story). This establishes through its proximity to *caneton* or *canette* an obvious link to *canard*, as well as bringing into play the French monosyllable *cane* alongside the two syllables of the original Italian⁵⁷. But he is also, for reasons that

(55) BALZAC, CHASLES and RABOU, *Contes bruns par une tête à l'envers*, Paris, Éditions des autres, 1979, p. 9. The narrator adds: «j'ai pris la conversation à l'heure où chaque récit nous attachait vivement». The opening of *Facino Cane* may also be seen as an echo of the conclusion to «Une conversation»: «Nous allons voir la Marguerite de Scheffer; et nous ne faisons pas attention à des créatures qui fourmillent dans les rues de Paris, bien autrement poétiques, belles de misère, belles d'expression, sublimes créations, mais en guenilles» (*ibid.*, pp. 62-63). In the «Postface» to *Ferragus*, Balzac had noted: «Ces trois épisodes de l'*Histoire des Treize* sont les seuls que l'auteur puisse publier. Quant aux autres drames de cette histoire, si féconde en drames, ils peuvent se conter entre onze heures et minuit; mais il est impossible de les écrire» (*Pl.*, V, p. 904). In the same year as

Facino Cane, Balzac's *Le Secret des Ruggieri* began «Entre onze heures et minuit...» (*Pl.*, XI, p. 375). As Lucien de Rubempré learns, this was also the time in the evening when newspapers were put to bed following the submission of the theatre reviews: «Le journal, Monsieur, se fait dans la rue, chez les auteurs, à l'imprimerie, entre onze heures et minuit» (*Pl.*, V, p. 333).

(56) Balzac would nonetheless refer in *Massimila Doni* to «[l]es Facino Cane, princes de Varèse» (*Pl.*, X, p. 544). In the same work, Marco Vendramin learns that «Marco Facino Cane, prince de Varèse, était mort dans un hôpital de Paris» (*ibid.*, p. 549).

(57) The recurrence of the initial «c» is stressed by T. KASHIWAGI, *La poétique balzacienne dans "Facino Cane"*, «L'Année balzacienne» 1999 [II], pp. 572-74.

are soon explained, referred to by the violinist and flageolet player as «notre doge». Cane's membership of a patrician family provides sufficient justification of the nickname (while ironic, since fate prevents him from ever becoming Doge). Yet, as Balzac's rudimentary knowledge of other languages would have allowed him to appreciate, Italian *cane* designated a different species from that of the duck⁵⁸. In the form of the English *dog*, it might even be said to furnish, in this evidently ludic context, a further (spurious) link to *doge*. As the lengthy exordium of *Z. Marcas* reveals, Balzac was ready to engage in extensive play on proper names⁵⁹. On the literal level, Cane's reference to «le secret de mon nom» (p. 1030) alludes simply to the revelation (to his French mistress) of his real name, but the precise choice of words attributed to him here confers upon that name a significance and suggestive power that goes beyond the dictates of the narrative action. Such play with the name, especially when envisioned with regard to a theory of onomastic predestination, was primarily associated by Balzac with Sterne. In *Ursule Mirouët*, for example, he asks, rhetorically: «ne doit-on pas reconnaître avec Sterne l'occulte puissance des noms?»⁶⁰, while in «Une conversation entre onze heures et minuit», the narrator observes: «le nom [de Rusca] me fait pressentir quelque drame, car je partage, relativement aux noms, la superstition de M. Gautier Shandy»⁶¹. It is therefore not surprising that, rather than constituting incidental humour, the play on the name *Cane* is part of a wider narrative self-consciousness such as Balzac had, from the time of his residence in the rue Lesdiguières, relished in *Tristram Shandy*.

A similar chain of associations, what in a different context Montesquieu terms «une chaîne secrète»⁶², may be observed in relation to the various thematic oppositions (actualized or potential) that constitute perpetual reference points within the text and stretch across both the two scenes of the frame narrative and Cane's autobiographical account: sight/blindness⁶³, poverty/wealth, youth/old age, madness/sanity, liberty/imprisonment. What is striking, however, is that the contrasting elements, which, it is important to note, are not necessarily given equal weight, are not preserved as distinct categories. The associative nature of the writing provides an illustration of what the first of Balzac's two stories in the *Contes bruns* revealingly terms «cette ravissante improvisation [...] intraduisible»⁶⁴ and may be held responsible for the way thematic substance may be diminished by a blurring of the literal and the metaphorical and by the way a specific opposition may combine with an element of another.

The narrator's poverty, which is subsequently echoed by that of the various workers from the Faubourg Saint-Antoine, including the now institutionalized Cane, forms a contrast with the gold that the latter succeeded in amassing in his younger days. The narrative subsequently mimics the character's obsession with gold through its emphasis on such seemingly unremarkable details as the «Casa Doro» or the Republic's «Livre d'or». As far as age is concerned, the narrator's youth clearly differentiates him from the eighty-two-year-old Italian exile, but the latter's life story goes back sixty years, to the time when he was more or less the age the narrator is now. Moreover, the Venetian's last words to the narrator represent an attempt to annihilate the distinction: «l'on est jeune quand on voit de l'or devant soi» (p. 1032) and, in addition, provide an illustration of the way two sets of oppositions become entwined. This blurring of the age-difference, which is accompanied by the fact that

(58) Balzac's schoolboy Latin would have alerted him to the etymology of the Italian word.

(59) See *Pl.*, VIII, p. 829.

(60) *Pl.*, III, p. 772.

(61) *Contes bruns*, p. 62.

(62) MONTESQUIEU, *op. cit.*, p. 4.

(63) On sight, see J.-D. EBGUY, «Le récit comme vision»: Balzac voyant dans "Facino Cane", *L'Année balzacienne* 1998, pp. 261-283.

(64) *Contes bruns*, p. 9.

the narrator gives no date for the period in which he lived in the rue Lesdiguières, allows both Cane and the narrator to serve as versions of the same autobiographical project, though with regard to Balzac himself this becomes most apparent retrospectively in the light of his first visit to Italy (a visit that would include Venice) later that year. At the same time, the aged Cane presents still more obvious parallels with both the novelist's father Bernard-François Balzac, who was obsessed with longevity and died at the selfsame age of eighty-two, and such existing figures from Balzac's philosophical tales as the Antiquary in *La Peau de chagrin*, Zambinella in *Sarrasine*, and the alchemist Balthazar Claës in *La Recherche de l'absolu*⁶⁵. In other words, this further example of an *étude philosophique* is, unsurprisingly, skewed towards the exceptional phenomenon of great age.

Rather than forming part of an exploratory dialogue with the prerequisites for sanity, the themes of madness form a chain of associations that represent its constant presence beneath the surface. On his initial acquaintance with the blind clarinetist, the narrator confesses: «Je pensai que cet homme était fou» (p. 1025). The Hospice des Quinze-Vingts, like the wine-merchant's where the wedding guests celebrate the marriage of one of the sisters of the narrator's very part-time cleaning lady, is in the rue de Charenton, better known for its mental asylum, as Balzac would himself acknowledge in one of the strands in the chorus of judgments passed by an intoxicated cast in *La Peau de chagrin* on Nodier's Sterne-inspired extravaganza *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*: «véritable ouvrage écrit pour Charenton»⁶⁶. Prior to entering the Hospice's portals, Cane is committed by his French mistress to Bicêtre «comme fou» (p. 1030), in a manner that links the asylum to a prison. In echo of the treatment meted out to le colonel Chabert, whose spouse seeks to have him committed to Charenton, Cane's approach to the Premier Consul and the Emperor of Austria produces a single result: «tous m'ont éconduit comme un fou!» (p. 1031). Yet he himself is ready to see his actions as madness: «j'ai commencé par la première des folies, par l'amour» (p. 1026), just as the thirty-year-old Sagredo is described by Cane as «fou de sa femme» (*ibid.*)

At the same time, madness as a category attracts a string of related notions of varying degrees of intensity: *passion*, *monomanie*, *dada*. It is *passion* that provides the explicit link between the narrator and the figure of the musician, with the former proclaiming: «Une seule passion m'entraînait en dehors de mes habitudes studieuses»⁶⁷ (p. 1019). It is Cane's passion for gold that, according to his own admission, led to his downfall: «Cette passion m'a perdu, je suis devenu joueur pour jouer de l'or» (p. 1027). It becomes interwoven with the opposition between old age and youth when the narrator observes: «l'or reprit bientôt le dessus, et la fatale passion éteignit cette lueur de jeunesse»⁶⁸ (p. 1031). Cane's linking of it to the effect of a similar passion whilst he was in his mother's womb recalls, given the other echoes of Sterne in this narrative, the emphasis on pre-parturition (along with parturition itself) that occupies the whimsical narrative of the adult Tristram⁶⁹. At the same time, the narrator says of the clarinetist's joy in attracting the apparent

(65) On the alchemical dimension of *Facino Cane*, see Kashiwagi.

(66) *Pl.*, X, p. 105. In earlier editions of the novel Balzac had given Nodier's *Smarra* as the example.

(67) It is significant that in contradistinction to its status in *Gambara* and *Massimilla Doni* (a composition explicitly linked to *Facino Cane* through a shared reference to the Vendramin family) music is far from being a passion for the clarinetist, being

merely a meagre source of income that contrasts with his unassuaged appetite for gold. As the narrator observes, «Sur ce prix-là, certes, ils ne donnaient ni du Rossini, ni du Beethoven» (p. 1022).

(68) The words «de jeunesse» constituted an addition in the *Études philosophiques* of 1837.

(69) It is not impossible that Cardillac's similar claim reflects Hoffmann's memory of *Tristram Shandy*.

interest of a fellow human-being not previously known to him: «il devint gai comme un homme qui monte sur son dada»⁷⁰ (p. 1024), an undoubted reference to Uncle Toby's hobby-horse in Sterne's masterpiece and a phrase that Balzac had used in *Cloilde de Lusignan* with reference to Kéfalein's «joie de pouvoir monter sur son dada», one of several such uses of the word in his early works⁷¹. In another work from that period, *Jean-Louis ou la fille trouvée*, the choice between *dada* and *passion* is presented (with reference to the hero's Pyrrhonian uncle Barnabé) as a matter of personal preference⁷², though in *La Grande Bretèche* (1832) it is maintained that «Un dada est le milieu précis entre la passion et la monomanie»⁷³. In *Facino Cane*, on the other hand, the title character boasts: «J'ai pour l'ore une monomanie» (p. 1026) in a manner that suggests interchangeability with *passion*⁷⁴. Within the composition as a whole the various terms that form this particular string indeed present scant demonstration of their distinctiveness.

In certain cases, notably that of poverty and wealth, it is possible to see in the oppositional terms at least the hint of an authorial evaluation. Thus, in an obvious echo of *Louis Lambert*, the narrator's poverty is linked by him to «L'amour de la science» (p. 1019) and would seem to be almost a badge of honour. The equation of poverty and honesty, in contrast to that of wealth and crime exemplified by Facino Cane, is embodied in the narrator's cleaning lady and her husband. Yet Cane promises the narrator that in accompanying him to Venice: «vous serez [...] riche comme *Les Mille et Une Nuits*» (p. 1025), and although at one level this is clearly a reference to the easy acquisition of fabulous wealth, at another it might be taken to evoke the way the oriental tales represent wealth when seen as products of the creative imagination. Such positive elements associated with both poles reveal how the composition is structured in terms of a deep-seated tension between opposing goals and values. The fact remains that the associative character of the representation of the oppositions, as well as unifying the composition at the aesthetic level, is much less concerned to operate as an exploration at the level of theme than to provide evidence of an obsessive presence of certain concerns appropriate to the tale of a monomaniac. As has been suggested, it is in the form of obsessions (common, at least in essence, to Cane, the narrator and Balzac himself) that the questions of madness, wealth and longevity constantly surface in the text, as is the case of the emphasis on theatre and the theatrical (including exploitation of the proximity to the rue de Charenton of the boulevard Beaumarchais), water (the canals of Venice and the canal Saint-Martin), and prisons (the dungeons of the Palazze Ducale and the «fossés de la Bastille»). This is also true with regard to the presence of Italy in Cane's story, which goes well beyond the topographical details of the setting. Paris, which contains in the narrator's mind an infinite number of «aventures perdues» (p. 1020) and «dramas oubliés» (*ibid.*), is termed «cette ville de douleur» (*ibid.*), an unmistakable allusion to Dante's *Inferno* even without the pointer of the explicit reference to the Florentine poet already noted. But alongside such clichés, a statement by the narrator stands out by the insistence of its tone: «...mon Italien; car je voulais que ce fût un Italien, et c'était un Italien»

(70) Le Père Canet is linked to le Père Goriot through the possession of a hobbyhorse, Goriot being said to possess «le gai sourire du bourgeois dont on a flatté le dada» (*Pl.*, III, p. 64).

(71) BALZAC, *Premiers romans*, Paris, R. Laffont, 1999, I, p. 731. See also *Wann-Cblore*, where Sterne is mentioned by name and *marotte* is given as an alternative French term (*ibid.*, II, p. 733).

(72) «Les passions ou les *dadas*, comme on voudra» (*ibid.*, I, p. 414).

(73) *Pl.*, III, p. 714.

(74) In *La Recherche de l'absolu* Balzac had written of Claës: «Il avait déjà cinquante-neuf ans. A cet âge, l'idée qui le dominait contracta l'âpre fixité par laquelle commencent les monomanies» (*Pl.*, X, p. 770).

(p. 1022). If this might be thought to recall Aladdin and his magic lamp, *vouloir* here may be considered to possess a force that extends beyond acknowledgment of the desire to be proved right with regard to his supposition regarding the clarinetist's nationality⁷⁵. It possesses an obvious link to the narrator's comment: «Venise est une belle ville, j'ai toujours eu la fantaisie d'y aller» (p. 1024). The words «j'ai toujours eu» in the mouth of a twenty-year-old will have only limited impact, but in relation to Balzac's accomplishment of an Italian journey only a few months after the composition of *Facino Cane* it inevitably has greater resonance. It also reveals how the work reflects a merging of the perspectives of 1819 and 1836, just as for Cane his narrative bridges the gap between past and present and dismantles the distinction between old age and youth that will however, reassert itself once the narrative is concluded⁷⁶. As for the writing, it may be regarded as fused with further, hidden examples of the Italian dream. Thus in the hyperbolic evocation of the as yet unidentified Cane, the latter is evoked in the manner of a volcanic eruption that in the context inevitably recalls the specific example of Vesuvius⁷⁷.

Janet Beizer has noted that the title character of *Facino Cane* delivers «a story that is nothing less than the metaphoric reenactment of the narrator's dis-course»⁷⁸, but the extent to which the composition is almost exclusively self-generative may be seen from even the tiniest of details. Thus the explicit reference to the dervish of the *Mille et Une Nuits* makes an oblique re-appearance in the description of the dancers at the wedding, who, in addition to being said to embody the spirit of the *guinguette* quarter of La Courtille (p. 1021), possess the appearance of whirling dervishes: «toutes [les personnes] dansaient comme si le monde allait finir» (p. 1021). This is further evidence of the way the text is not designed to be illustrative of an authorial point of view, but forms an artificial construct that enacts a play of random associations generated by otherwise unrelated literary and cultural commonplaces⁷⁹. As an example of *bricolage*, *Facino Cane* is presided over, appropriately, by the early reference to the Théâtre de l'Ambigu-Comique, the name of which alludes to a specific type of dramatic performance that may be defined as a «pièce de théâtre mêlant plusieurs genres dramatiques» (*Le Petit Robert*). The ambiguous nature of the representation is the inevitable consequence of the plurality and interpretative open-endedness engendered by a ludic art of improvisation in the service of a composition that is, in essence, a reflection on its own creational process.

Once Cane has told his story, it is of no consequence that the narrator does not hear the words of the prayers he recites. There is nothing left for him to do but

(75) Ebguy (p. 270) suggests that the story of *Facino Cane* may be seen as entirely «le fruit de l'imagination du narrateur».

(76) 1836 was also the year of *La Vieille Fille*, where there is reference to «l'excès de monomanie à laquelle le désir de se marier avait fait arriver Mlle Cormon» (*Pl.*, IV, p. 890; cf. p. 859).

(77) Balzac himself refers to Vesuvius on several occasions in the *Comédie humaine*. Béguin notes, with regard to Cane's physiognomy: «l'Italie est là encore lorsque les orbites creuses sous l'ombrage des sourcils suggèrent des cavernes d'où pourraient

surgir des brigands armés de torches et de poignards» (*L'Œuvre de Balzac*, II, p. 856).

(78) BEIZER, *op. cit.*, p. 24. For a valuable discussion of the parallels between the narrator and Cane that stresses the latter's «ambiguous status», see FARRANT, *op. cit.*, p. 184. S. PARASCHAS notes that «the extent to which the narrator believes Cane's story is a matter of contention» (*The Realist Author and Sympathetic Imagination*, London, Legenda, 2013, p. 184, n. 26).

(79) See RIGNALL, *op. cit.*, pp. 46-47.

to return to the Quinze-Vingts and die. The narrator's promise that he will accompany him to Venice, where Cane's far-fetched ambition is of rediscovering the abandoned treasure and making the anonymous narrator his heir, is seemingly nothing more than an attempt to provide solace, in other words an exemplary non-story⁸⁰.

MICHAEL TILBY
Selwyn College, Cambridge

(80) Rignall argues that the narrator's «sudden exclamation [...] "Nous irons à Venise" [...] may be read as an attempt to humour the old man by pretending to fall in with his plans to unearth the hidden Venetian hoard, or as signalling the impecunious student's infection by the dream of wealth. But even in the former case he can be seen to have entered into a system of exchange, offering something, even if only assumed acquiescence, in return

for the story that the musician has told him; and if, as Barthes has argued, such an exchange is the basis of all story-telling, it is also clearly related here, through the subject of the treasure, to the larger system of exchange that governs the workings of the social world» (pp. 47-48). Paraschas sees Cane's attitude standing as a warning against the «commodification of the authorial gift» (p. 109).

Prima e dopo Lamarck. Il miglioramento della specie umana tra ereditarietà e degenerazione

Abstract

This paper aims to illustrate the relationship between heredity and degeneration in the nineteenth-century French scientific culture. From the work of P. Lucas on inheritance in nervous diseases, a large group of psychiatrists, followers of Pinel and Esquirol, began to investigate inheritance in madness. For Morel, however, the transmission of madness did not consist purely of a mechanism based on inheritance. On the contrary, nervous disease is a real *dégénérative* form, which resolved in the extinction of the family line. Among the causes of the *dégénérescence* alienists indicated especially social conditions: the recent industrialization and urbanization yielded many social plagues. Typically, those who showed the stigmata of hereditary defects included among its own ancestors subjects addicted to vice. Consequently doctors and psychiatrists proposed programs of hygiene and public health. At the same time, the mechanisms of variation and inheritance were investigated by breeders and farmers. Darwin recognized their results, but only the revolution in genetics could put an end to the mystery of heredity.

Ereditarietà e degenerazione

«L'hystérie n'est-elle pas un mode de dégénérescence?»

«L'hystérie est fréquemment une maladie d'hérédité, et rien n'est commun comme de voir l'hystérie se develop sur un fond de dégénérescence...»¹

La triade “isteria-follia-degenerazione mentale” era un tema caldo per gli alienisti e i neurologi francesi riunitisi a congresso (il quinto) nel 1894 a Clermont-Ferrand. Sul carattere ereditario dell'isteria insisteva il presidente del convegno, Gilbert Ballet, affiancato dal neurologo Alix Joffroy, allievo di Charcot e titolare della cattedra di “Clinique des maladies mentales et de l'encéphale” al Sainte-Anne di Parigi. Emmanuel Régis, invece, ne proponeva una connotazione morale: «la perversité morale des hystériques existe», domandandosi se «y a-t-il coexistence de l'hystérie et de la dégénérescence, ou bien l'hystérie est-elle une forme de dégénérescence?»². Non tutti gli esperti però erano convinti del binomio “isteria-degenerazione”. Per Jules Falret, figlio dello psichiatra Jean-Pierre e grande estimatore di Charcot, «le mot dégénérescence est un terme trop vague qui ne donne pas l'explication des faits». Non così per Ballet, che nello speciale *Rapport de l'hystérie et de la folie* aveva svelato l'inquietante tendenza al suicidio negli isterici, propensione nella quale si potevano cogliere le stigmati dell'ereditarietà.

(1) Chronique. Le Congrès des médecins aliénistes et neurologistes de France et des pays de langue française, à Clermont Ferrand, «Annales

médico-psychologiques» LII (t. XX), 1894, pp. 225 e 223.

(2) Ivi, p. 224.

Che suicidio e *dégénérescence* fossero segnali di sofferenze nervose era una tesi formulata, trent'anni addietro, da parte di un neurologo tedesco non particolarmente affezionato all'interpretazione degenerativa. In una raccolta di casi clinici comprovanti la "predisposizione ereditaria" alla follia, Wilhelm Griesinger, all'epoca primario di Clinica psichiatrica alla Charité di Berlino, citava un fatto storicamente significativo³. Già menzionato da Jean-Baptiste Lautard nel famoso saggio storico-statistico *La Maison des Fous de Marseille* (1840), questo *case study* portava sostegno alla tesi che «l'hérédité était la cause la plus ordinaire de la folie», «une cruelle manière d'être [...] se transmettant d'une génération à l'autre»⁴. La fatale concatenazione si ravvisava nella tragica discendenza di due coniugi morti entrambi suicidi, la cui progenie era segnata dal marchio della pazzia: una figlia prostituta, suicida col veleno; un maschio, strangolato dopo un'accusa di omicidio; un'altra figlia minore, anch'essa suicida incinta di sei mesi, del cui erede si erano perse le tracce in Egitto, dopo un lungo periodo trascorso in prigione.

A partire dal 1857, anno di pubblicazione del *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives* di Bénédict-Augustin Morel⁵, il concetto di "degenerazione", con tutte le sue varianti lessicali, aveva rappresentato uno strumento diagnostico potente, che sembrava mettere d'accordo alienisti di diversa provenienza formati nelle scuole di Philippe Pinel e Jean-Étienne Esquirol. L'applicazione di questo modello interpretativo poté contare anche sulla statistica recentemente introdotta. La narrazione di casi singoli e gli elenchi di dati biografici e di alberi genealogici lasciavano il posto alla rielaborazione statistica dei dati empirici che i medici ricavano dal vasto repertorio dei ricoverati nelle case di cura⁶. Le tavole statistiche consentivano di "monitorare" l'andamento e la progressione delle malattie mentali in concomitanza con determinati fenomeni sociali. Ma già tredici anni prima della pubblicazione del trattato di Morel, nelle *Annales médico-psychologiques* del 1844, un allievo di Esquirol, Jules Baillarger, aveva cercato di determinare con strumenti quantitativi la proporzione della follia ereditaria rispetto ai casi di quella non ereditaria.

In queste ricerche furono introdotti i quesiti canonici sull'ereditarietà nelle malattie mentali. La follia materna è trasmessa più frequentemente per via materna o paterna? Si trasmette in linea diretta "per genere", cioè preferenzialmente dalla madre alle figlie e viceversa, dai padri ai maschi?⁷ All'epoca medico interno alla Salpêtrière, Baillarger poteva contare su 600 osservazioni, da lui riassunte in 38 tavole statistiche, che "fotografavano" la situazione della trasmissione in linea diretta e collaterale. In ben 453 di quei casi era evidente la "linea" materna: «la folie de la mère est donc plus fréquemment héréditaire que celle du père dans la proportion d'un tiers»⁸. Essa "colpisce" un maggior numero di figli e, mentre i maschi ereditano la follia suppergiù tanto dalla madre quanto dal padre, le femmine invece ereditano (almeno) due volte più frequentemente dalla madre che dal padre.

(3) W. GRIESINGER, *Die Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten* (Stuttgart, Krabbe, 1845). Dall'edizione tedesca (1861²) furono pubblicate la traduzione francese (*Traité des maladies mentales. Pathologie et thérapeutique*, Paris, Delahaye, 1865) e quella inglese, dalla quale d'ora innanzi si citerà (*Mental Pathology and Therapeutics*, London, The New Sydenham Society, 1867, rist. anastatica 2008).

(4) J.-B. LAUTARD, *La Maison des Fous de Marseille. Essai historique et statistique*, Marseille, D'Achard, 1840, p. 120.

(5) Paris, Baillièrre, 1857.

(6) Cfr. C. LÓPEZ-BELTRÁN, *Storytelling, Statics and Hereditary Thought: the Narrative Support of Early Statistics*, «Studies in the History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences» XXXVII, 2006, pp. 41-58.

(7) J. BAILLARGER, *Recherches Statistiques sur l'Hérédité de la Folie*, «Annales médico-psychologiques», III, 1844, pp. 328-339.

(8) Ivi, p. 331.

Dunque l'ereditarietà nella follia sembrava confutare «l'opinion populaire du croisement des sexes dans la génération»⁹, tesi a favore della quale si erano espressi gli autorevoli Karl Burdach e Albrecht von Haller. Burdach citava Fabrizio di Acquapendente, che aveva distinto gotta e cachessia (ereditabili dal padre) da spasmi, melancolia, vivacità e facoltà intellettuali, trasmissibili per via materna. Altri casi comprendevano anomalie di organizzazione cerebrale trasmesse dalle madri ai maschi o, viceversa, dai padri alle figlie, oppure l'eredità delle doti e delle qualità superiori, che si pensava fossero ereditate dai grandi uomini in virtù del cosiddetto «esprit maternel»¹⁰. Ma sulla possibilità di questi incroci, soprattutto nella follia, Baillarger era cauto, giacché la maggior frequenza dell'eredità da parte materna era «désormais un argument de plus en faveur de tous ces faits»¹¹.

Sebbene la storia delle malattie ereditarie fosse «très peu avancée», Baillarger era convinto che le nuove conoscenze sul sistema nervoso avrebbero gettato luce anche sull'ereditarietà, poiché si trattava del «résultat de la transmission d'une certaine organisation cérébrale»¹². Le future ricerche in fisiologia patologica non si sarebbero limitate, però, a trattare i soli aspetti patologici dell'ereditarietà¹³. Con un atteggiamento che si sarebbe diffuso tra i neurofisiologi del secolo seguente, Baillarger riteneva che i casi clinici concorressero a spiegare i meccanismi dei processi nervosi normali, per esempio le funzioni cognitive e la trasmissione delle facoltà morali e intellettuali. Tuttavia le malattie nervose godevano di un privilegio. Le patologie ereditarie «classiche» (tisi, scrofola, gotta ecc.) non davano informazioni sulle cause di morte dei progenitori, impedendo di stabilire qualsivoglia rapporto causale diretto con (eventuali) forme morbose degli avi. Per il fatto di non essere «disséminés ça et là», bensì riuniti in apposite case di cura, gli alienati costituivano invece una fonte inesauribile di osservazione e controllo. Gli oltre duemila ricoverati negli asili parigini mettevano a disposizione un numero crescente di informazioni dettagliate sui loro genitori e sulle cause della loro degenerazione e morte. Dunque, nessun tema più dello studio della follia poteva aiutare a delineare il quadro e la progressione della storia generale delle malattie ereditarie.

Nel triennio successivo (1847-1850) apparvero i due volumi del *Traité Philosophique et Physiologique de l'Hérédité Naturelle dans les États de Santé et de Maladie du Système Nerveux* a firma di Prosper Lucas¹⁴. Lucas si era addottorato in medicina a Parigi nel 1833 ed era entrato come psichiatra prima a Bicêtre, quindi al Sainte-Anne. Le notizie biografiche su questo medico francese nato nel 1808 e molto attivo negli eventi del 1848, sono piuttosto scarse. Di lui si sa che scrisse poco, fatta eccezione per i due ponderosi tomi (rispettivamente di 623 e 929 pagine) del trattato sull'eredità, che intendeva forse completare con un terzo volume¹⁵. Il *Traité* in effetti è una sorta di zibaldone di dottrine talora strampalate, che spaziano dalla filosofia all'embriolo-

(9) Ivi, p. 336.

(10) Ivi, p. 135.

(11) *Ibid.*

(12) Ivi, p. 334. A Baillarger si deve la prima formulazione dell'idea di un'organizzazione stratificata laminare della corteccia cerebrale.

(13) J. BAILLARGER, *Recherches sur l'anatomie, la physiologie et la pathologie du système nerveux*, Paris, Masson, 1847, Introduction, p. XXIII.

(14) In realtà il titolo è ben più chilometrico e recita: *Traité Philosophique et Physiologique de l'Hérédité Naturelle dans les États de Santé et de Maladie du Système Nerveux, avec l'Application Méthodique des Lois de la Procréation au Traitement*

Général des Affections dont elle est le Principe. Ouvrage où la Question est considérée dans ses Rapports avec les Lois Primordiales, les Théories de la Génération, les Causes Déterminantes de la Sexualité, les Modifications Acquises de la Nature originelle des Êtres, et les Diverses Formes de Névropathie et d'Aliénation Mentale (2 voll., Paris, Baillière, 1847-1850).

(15) L'opera di questo semiconosciuto medico francese è recente oggetto di studi nell'Università di Città del Messico, cfr. R. NOGUERA-SOLANO e R. RUIZ-GUTIÉRREZ, *Darwin and Inheritance: The Influence of Prosper Lucas*, «Journal of the History of Biology», 2009, online-first.

gia, dalla zoologia alla Kabala, dalla morale alla fisiologia. Un distillato di oltre 1500 pagine delle idee sviluppate dall'antichità fino al primo Ottocento sul concetto di ereditarietà e sulle sue applicazioni non soltanto nelle scienze della vita, ma anche in altri svariati campi del sapere, dalla politica alle scienze sociali. Lucas mirava a conciliare i dogmi della fissità e dell'invariabilità delle specie con i fenomeni di variazione e sviluppo individuale in ogni singola specie¹⁶. A tal fine andavano chiarite (e soprattutto distinte) le leggi della procreazione e dell'ereditarietà¹⁷, e individuate le anomalie a carico soprattutto del sistema nervoso. In particolare, la legge dell'*innéité* giustificava la variabilità individuale all'interno della specie («l'unique principe de cette force qui tend à la diversité dans la génération»¹⁸) mentre quella dell'ereditarietà «répresente ce qu'il y a de répétition et de mémoire de la vie»¹⁹. Ispirandosi alla fisiologia di Johannes Müller e al vitalismo dell'epoca, Lucas era convinto che con queste sole due leggi fosse possibile spiegare tutte le differenze individuali, interne ed esterne, quelle della costituzione individuale e quelle causate dalle influenze ambientali.

A cavallo tra i due secoli, la questione dell'ereditarietà delle modificazioni acquisite restava «une des plus importantes et vastes de la physiologie générale»²⁰, secondo il parere di Georges Cuvier riportato da Marie-Jean-Pierre Flourens. Anche per Lamarck:

Tout ce que la nature a fait acquérir ou perdre aux individus, par l'influence des circonstances où leur race se trouve depuis longtemps exposée, [...] elle le conserve par la génération aux nouveaux individus qui en proviennent, pourvu que les changements acquis soient communs aux deux sexes ou à ceux qui ont produit ces nouveaux individus²¹.

Ma non tutti gli studiosi erano d'accordo sull'ereditarietà delle modificazioni acquisite. Pur citando il giudizio di James C. Prichard, secondo il quale, per quanto l'ambiente fosse in grado di modificare la costituzione individuale, i cambiamenti non potevano considerarsi trasmissibili («se bornent à l'individu et n'ont point d'influence sur sa postérité»²²) Lucas non ne era convinto. Oltre che delle idee del trio Cuvier-Buffon-St.-Hilaire, egli faceva tesoro anche delle risultanze degli esperimenti condotti dagli ibridatori e allevatori inglesi sulle razze pregiate di cani e cavalli. Tra questi Charles Girou de Buzareingue²³. Nella trasmissione agiva la «force séminale de la propagation» dei caratteri acquisiti, distinti secondo le tre età della vita, relativamente a forme, colore, proporzioni, funzioni dipendenti dalle abitudini ecc., comprese le modificazioni di natura morale e quelle risultanti dall'educazione e dall'istruzione.

Rivelatore è il raffronto tra i manoscritti di Darwin precedenti la pubblicazione dell'*Origin of the Species* e l'opera di Lucas. Pare che Darwin avesse letto Lucas fin dal settembre 1856²⁴. Nel novembre sarebbe giunto a formulare "il" problema fondamentale che ruotava intorno alle nozioni di variabilità ed ereditarietà, e cioè se le nuove strutture fossero trasmissibili. Sempre dopo la lettura di Lucas, Darwin avrebbe adottato nel proprio lessico il termine *inheritance*, codificandolo tuttavia soltanto una decina di anni più tardi, nel 1868 in *The Variation of Animals and Plants under Domestication*.

(16) LUCAS, *Traité* cit., I vol. p. 171.

(17) Ivi, vol. I, p. XVI.

(18) Ivi, vol. II, p. 442.

(19) Ivi, vol. I, p. 96.

(20) Ivi, vol. II, p. 456.

(21) La presente citazione di Lamarck (*Philosophie zoologique*, t. I, cap. VIII, p. 235) è in LUCAS, *Traité* cit., vol. II, p. 458.

(22) Ivi, II vol. p. 457.

(23) LUCAS, *Traité* cit., vol. I, p. 203 e ss.

(24) Cfr. *Correspondence*, vol. IV, appendix IV.

L'hérédité e le sue forme

Fin dal primo Settecento, e non solo in ambiente medico, il concetto di “trasmissione ereditaria” era discusso nel contesto delle teorie razziali. John Ray (1691), Johann Friedrich Blumenbach e, successivamente, antropologi e naturalisti soprattutto inglesi si sforzavano di conciliare l’idea della creazione divina con quella della diversità delle specie e delle variazioni più o meno accidentali²⁵. Le stesse variazioni ottenute attraverso l’addomesticamento, l’allevamento e la coltivazione al fine di preservare le caratteristiche desiderate in una specie possono essere interpretate come il prodotto della tensione tra “natura e cultura”, che caratterizzava lo sperimentalismo dell’epoca. Ovviamente questa discussione si rifletteva sulla specie umana, nella quale, a differenza di quanto accadeva per talune deficienze organiche o di linguaggio, sussistevano certe peculiarità dei caratteri acquisiti che *non* venivano trasmesse alla discendenza. Per Blumenbach, le diverse varietà dell’uomo risalivano a un’unica e stessa specie²⁶, e pertanto la “degenerazione” (termine al quale non attribuiva un significato negativo) si limitava a una variazione da “specie primitive”. Nell’area culturale anglosassone, i cosiddetti “pre-darwiniani” (tra cui il già menzionato Prichard, William Lawrence e William Charles Wells) si mostravano scettici circa l’ereditarietà dei caratteri acquisiti e le loro idee si diffusero tra i medici e gli antropologi.

Non è un caso che nel 1835 Prichard avesse descritto le malattie mentali in un trattato dedicato a Esquiro. Citando i pareri di svariati psichiatri francesi, riconosceva che in molte forme di “pazzia morale” esisteva in famiglia «an hereditary tendency to madness»²⁷. Con Prichard incomincia a prendere forma la figura del *medico-antropologo-scienziato* dedito allo studio della trama tortuosa della “mente”, o meglio del cervello, sede di affezioni che manifestano la complessità dell’intreccio tra ereditarietà, variazioni e malattie nervose. In questo contesto, prevedibilmente, le malattie mentali rappresentavano le forme morbose con i segni “canonici” più eclatanti del decadimento fisico e morale²⁸.

I naturalisti e i medici settecenteschi avevano osservato il fenomeno della *ripetizione di una variazione* nella discendenza. Sulle variazioni incidevano sia la casualità sia le influenze causali esterne. Dall’insieme di questi fattori era possibile calcolare la probabilità dell’apparizione della variazione spontanea nella prole. Paradigmatici furono il caso della famiglia Ruhe di Berlino “in osservazione” per il ripetersi del polidattilismo nella discendenza a partire dall’antenata che per prima aveva presentato questo tratto straordinario²⁹, e quello dei Lambert, la famiglia degli uomini-porcospì-

(25) Cfr. M. BANTON, *Racial Theories*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 e i saggi contenuti in *Race, Science and Medicine, 1700-1960*, a cura di W. ERNST e B. HARRIS, London, Routledge, 1999 nonché in *Race and Racism in Modern Philosophy*, a cura di A. VALLS, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 2005. Sui “pre-darwiniani”, cfr. K.D. WELLS, *Sir William Lawrence (1783-1867). A Study on pre-Darwinian Ideas on Heredity and Variation*, «Journal of the History of Biology» IV, 1971, pp. 319-361.

(26) J.F. BLUMENBACH, *The Anthropological Treatises of Johann Friedrich Blumenbach: De Generis Humani Varietate Nativa* (1795), trad. ingl. a cura di T. Bendyshe per l’«Anthropological Society of London», London, Longman, Green, Longman, Roberts & Green, p. 275.

(27) J.C. PRICHARD, *Treatise on insanity and other disorders affecting the mind*, London, Sherwood,

Gilbert and Piper, 1835, p. 12, nonché pp. 23 e 36 e cap. IV, sezione II: “Predisposing Causes of Insanity”, *passim*.

(28) Questo giudizio era sostenuto già nella tesi di dottorato (1992) di C. LÓPEZ-BELTRÁN, *Human Heredity 1750-1780: The Construction of a Domain*, e ribadito in ID., *Forging Heredity: from Metaphor to Cause, a Reification Story*, «Studies in History and Philosophy of Science» 25 (2), 1994, pp. 211-235; cfr. inoltre S.M. QUINLAN, *Inheriting Vice, Acquiring Virtue: Hereditary Disease and Moral Hygiene in the Medicine of the French Enlightenment*, «Bulletin of the History of Medicine» LXXX (4), 2006, pp. 649-675.

(29) Sulla “fortuna” di questo caso in Pierre L. Moreau de Maupertuis (*Lettre XIV*, 1752, p. 308), cfr. I. SANDLER, *Pierre Louis Moreau de Maupertuis – A Precursor of Mendel?*, «Journal for History of Biology» XVI, 1983, pp. 101-136.

no affetti da una gravissima forma di ipercheratosi. Un membro di questa famiglia fu esibito persino alla Royal Society³⁰. Da un lato, lo studio di questi fenomeni serviva a stabilire la probabilità della convergenza di aberrazioni casuali nelle fasi di sviluppo embriologico degli appartenenti a una stessa famiglia. Da un altro lato, recava nuovi elementi al dibattito tra preformisti ed epigenisti: per questi ultimi, al momento della formazione, il principio morboso si mescolava con il germe seminale e, nel corso dello sviluppo, poteva dar origine a una malattia, a un cattivo temperamento o a una semplice disposizione.

Frattanto varie istituzioni e accademie francesi (a partire da quella di Digione nel 1748³¹ e la Société Royale de Médecine nel 1787) invitarono gli esperti a intervenire sul tema, trovando risposte a vari questionari. Esistevano malattie «vraiment héréditaires»? Si invitava pertanto a redigerne un elenco, suggerendo strategie per impedirne lo sviluppo e favorirne la guarigione. Nel 1790 fu bandito un nuovo concorso dalla Société Royale de Médecine³², dopo che erano stati giudicati insoddisfacenti i precedenti lavori pervenuti³³. Dalle risposte emergeva che le malattie ereditarie non solo esistevano, ma che costituivano un allarmante segno di degenerazione e declino della nazione, sintomo che raggiungeva la massima espressione nelle malattie mentali.

La voce «Héréditaire» apparsa nel *Dictionnaire des Sciences Médicales* a firma di Antoine Petit condensava un insieme di riflessioni già esposte in saggio apparso nello stesso anno³⁴. L'aggettivo «héréditaire» designava «une circonstance particulière à quelques maladies» che consiste «dans une certaine disposition organique, que les parents, qui ont atteints ces maladies, transmettent à leur enfants par voie de génération»³⁵. Secondo Petit, le malattie ereditarie si manifesterebbero nella progenie generalmente alla stessa età e nel corso delle medesime circostanze nelle quali si erano espresse nei genitori e, se pure «saltavano» una generazione, si ripresentavano però in quella successiva, talora accentuate o ritardate da determinati fattori. Tra le possibili cause, Petit scartava l'ipotesi di un *virus* avanzata dal presidente della Société Royale de Médecine, Antoine Portal. Petit confutava anche i pareri di Buffon e di Charles Bonnet, per i quali, se non sono sane le forme interiori, anche le molecole organiche sono attaccate dal vizio e affettano gli umori e, di conseguenza, il liquido seminale. All'economia del corpo organizzato meglio si adattava l'ipotesi della predisposizione. Tra le cause predisponenti, oltre a quelle fisiche, Petit annoverava quelle morali, che agiscono in maniera da rendere la disposizione «partie inhérente de l'individu»³⁶, addirittura «une condition harmonique» della sua esistenza.

A Parigi, negli interventi di Portal, Petit e François-Emanuel Fodéré sull'ereditarietà fisica e morale si fronteggiavano le opinioni dei rivali *savants* che Buffon aveva chiamato al Jardin du Roi. Costoro non perdevano occasione di fomentare polemiche. Ma al di là delle invidie professionali, questo contrasto era una coda dello scontro tra due opposte concezioni del corpo, solidistica e umoralistica, risalenti alla

(30) E.A. COCKAYNE, *Inherited Abnormalities of the Skin and Its Appendages*, London, Oxford University Press, 1933.

(31) Cfr. C. LÓPEZ-BELTRÁN, «Les maladies héréditaires»: 18th century disputes in France, «Revue d'histoire des sciences» XLVIII, 1995, pp. 307-350, spec. p. 311 ss. e Id., *The Medical Origins on Heredity in Heredity Produced* (a cura di S. Müller-Wille e H.-J. Rheinberger), Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2007, pp. 105-132.

(32) Cfr. *Prix distribués et proposés dans la séance publique de la Société royale de médecine, tenue au*

Louvre le 31 août 1790. Prix distribués. 1- Maladies héréditaires.

(33) Sulla politica condotta dalla Société Royale nell'ambito del programma sanitario della nazione francese, cfr. QUINLAN, *Inheriting Vice* cit. p. 670.

(34) A. PETIT, *Essai sur les Maladies Héréditaires*, Paris, Gabon, 1817.

(35) «Héréditaires», in *Dictionnaire des Sciences Médicales*, tome 21, Paris, Panckoucke, 1817, pp. 58-86, p. 58.

(36) Ivi, p. 75.

medicina del passato. Alla predisposizione ereditaria, in termini di diatesi, si contrapponeva l'azione di "cause esterne" e contagiose di malattia, anche se queste ultime non giustificavano i disturbi cronici che potevano presentarsi a carico dei membri di una stessa famiglia.

I medici della generazione successiva aspirarono ad assumere un ruolo sempre più importante nella gestione dei programmi di igiene pubblica. Prese piede il "medico morale", studioso attento ai mali non soltanto individuali ma soprattutto sociali, e pertanto sensibile alla rigenerazione della società. A tal fine si richiedevano programmi specifici di salute fisica e morale³⁷. La medicina mentale era "etica", poiché doveva combattere la follia, malattia tipicamente morale. Ancora per gran parte dell'Ottocento, le sue cause furono ricercate nella povertà, nel vizio e nella corruzione derivanti dal progresso e dal lassismo dell'emergente borghesia. Le stigmate esibite nel fisico e nella mente dagli individui colpiti da forme degenerative erano un effetto della dissoluzione che, nonostante il progresso, aveva colpito la società. L'esito fatale di questo processo ricadeva sugli individui appartenenti ai due estremi sociali, i più miseri e i nobili. Se appartenevano agli strati più bassi erano inclini alla perversione e al decadimento perché dediti all'alcolismo, alle droghe e alla promiscuità; nell'aristocrazia, invece, la causa di tutti i mali era la consuetudine delle unioni consanguinee. A entrambe le categorie si rivolgevano i programmi d'igiene pubblica che, facendo leva sulle prospettive nefaste di degradazione e decadenza dell'umanità, miravano al risanamento fisico, morale e intellettuale. Morel fu il campione di questo atteggiamento della classe medica. Egli intendeva cogliere «le principe général qui préside à l'évolution rigoureuse des faits pathologiques»³⁸. Così finì per raggruppare, senza troppe fini distinzioni, l'insieme multiforme di pazienti ipocondriaci, imbecilli, idioti, isterici ed epilettici sotto la comune etichetta di un'alienazione rivelatrice dei segni dell'*enchaînement fatal* tipico della *dégradation progressive*. In realtà, molti di quei fenomeni morbosi con l'ereditarietà avevano poco da spartire; ma l'idea che fossero "ereditarie" la tisi e la sifilide, la gotta e la scrofola, aveva preparato il terreno agli psichiatri. Se nell'uomo – essere vivente dotato di capacità intellettuali e morali peculiari rispetto agli altri organismi – il miglioramento della specie era ottenibile soprattutto grazie alle funzioni del cervello, dove – se non in questo organo – si annidavano i "germi" più insidiosi delle malattie ereditarie, colpevoli di ostacolare la progressione verso l'alto? E quali facoltà, se non quelle psichiche, potevano manifestare i segni più vistosi delle aberrazioni ereditarie?

Gli alienisti e gli slittamenti di paradigma

Forse ancor più che le discussioni (e gli esperimenti) di medici, naturalisti e ibridatori, al concetto di "eredità biologica" contribuirono le idee degli alienisti francesi. Il concetto di ereditarietà si andava trasformando in un *passerpartout* per gli psichiatri, interessati all'evoluzione progressiva dei fenomeni patologici e di taluni caratteri negativi del corpo, ma soprattutto della psiche. Dall'indagine sulla trasmissione ereditaria traeva origine una teoria della *degenerazione* nella specie umana, che, a sua volta, si ramificava in un insieme di riflessioni etico-sociali sullo sviluppo delle razze e della società.

(37) Cfr. L. CARTRON, *Degeneration and "Alienism" in Early Nineteenth-Century France*, in *Hereditary Produced* cit., in particolare pp. 155-174.

(38) B.-A. MOREL, *Traité des maladies mentales*, Paris, Masson, 1860, p. 516.

Nell'opera degli alienisti si concretò un fondamentale cambiamento, quello che in termini kuhniani si definirebbe uno spostamento di paradigma. Nel decennio precedente la pubblicazione dell'*Origin* di Darwin, ad opera degli psichiatri francesi ebbe luogo il passaggio dall'idea di trasmissione ereditaria a quella di un vero e proprio meccanismo *degenerativo*. Il concetto di tipo primitivo, e soprattutto l'idea che la degenerazione fosse di fatto inseparabile da una deviazione dal tipo primitivo, costituirono i fondamenti del citato *Traité des dégénérescences* di Morel, all'epoca primario della casa di cura per alienati di St.-Yon (Seine-Inférieure). Morel, che aveva condiviso gli studi medici con Claude Bernard ed era diventato segretario alla Salpêtrière del citato psichiatra Falret (padre)³⁹, aveva già pubblicato alcuni studi clinici sull'alienazione e su svariati stati anormali. A suo parere, l'insieme dei disturbi mentali era in costante aumento in Europa a causa del dilagante male fisico e morale, come attestava il numero crescente di suicidi, delitti, precocità nel crimine e imbastardimento della razza. Egli si proponeva di studiare l'origine, le cause e la formazione delle varietà morbose nella specie umana, di darne una classificazione indicando le misure profilattiche e igieniche al fine di migliorare lo stato intellettuale, fisico e morale dell'umanità. Le sue fonti erano la storia naturale e la fisiologia del primo Ottocento, i testi di Cuvier e Buffon mediati da Flourens. Ma era debitore anche nei confronti degli scritti non frenologici di Franz-Joseph Gall, che gli era noto attraverso Henri de Blainville, e conosceva le tesi di Blumenbach e di Alexander von Humboldt. E se dalle dottrine di Pinel, Esquirol, Joseph Dacquin e Fodéré aveva ricavato l'idea che «l'étude de l'homme physique ne peut s'isoler de l'étude de l'homme moral»⁴⁰, attraverso la *Société Médico-Psychologique* aveva anche recepito il succo delle concezioni di missionari, filosofi ed economisti. Fondata da Baillarger a Parigi nel 1852, questa società infatti aveva come obiettivo la fusione dei diversi saperi medico-psicologici nello studio del genere umano.

Il clima, l'alimentazione e l'addomesticamento potevano influire sulla trasformazione delle specie animali, provocando alterazioni e degradazione, senza però formare nuove specie. Morel riteneva invece che nell'uomo le modificazioni morbose ingenerassero un'autentica deviazione dal tipo normale, la *dégénérescence*, culminante nella "condition invariable" della trasmissibilità ereditaria, fatale per le generazioni avvenire⁴¹. Alla fine, i più degenerati erano impotenti a riprodursi. E se pure tra le cause di degenerazione erano comprese l'intossicazione per alcolismo o veleni (minerali e vegetali, tra cui l'*hashish*, i cui effetti erano stati recentemente indagati da Jacques Moreau de Tours⁴²), la pellagra, l'azione morbifica delle terre paludose, un peculiare interesse rivestivano le forme di alienazione mentale conseguenti a un'affezione morbosa o a un temperamento malato, espressione di una lesione funzionale del sistema nervoso⁴³. Tuttavia, la degenerazione derivava non tanto da infermità congenite o acquisite alla nascita, quanto piuttosto da un'influenza ereditaria, e questo era il fattore più potente di trasmissione. "Ereditaria" era non soltanto la malattia trasmessa dai genitori alla prole, ma anche la *simple transmission* di disposizioni organiche, che

(39) La biografia di Morel si trova in D. PICK, *Faces of Degeneration: a European Disorder, c.1848-c.1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 44 ss.

(40) B.-A. MOREL, *Traité des dégénérescences de l'espèce humaine*, Paris, Baillière, 1857, p. XIV.

(41) Ivi, p. 34.

(42) Allievo di Esquirol, Moreau aveva sperimentato gli effetti di questo allucinogeno in un viaggio in Asia Minore durato tre anni, intrapreso nelle vesti di accompagnatore di un paziente del

suo maestro. Anche Moreau si domandava se la civilizzazione favorisse l'alienazione mentale, ed era arrivato alla conclusione che in Oriente l'incidenza delle malattie mentali era più bassa che in Europa, benché il fanatismo religioso fosse causa di follia. Gli esiti di questo viaggio apparvero nelle *Annales Médico-Psychologiques* (I, 1843, pp. 104-132) e successivamente in *Du Hachisch et de l'Aliénation Mentale*, Paris, Fortin, Masson et Cie, 1845.

(43) MOREL, *Traité des dégénérescences* cit., pp. 53 ss.

a loro volta diventavano nella progenie il punto di partenza di trasformazioni patologiche, tra di loro *enchaînées* e reciprocamente dipendenti e foriere di nuove entità morbose di ordine fisico e morale⁴⁴. A questa concatenazione non si sfuggiva, perché soggetta a leggi fisse e inconfutabili, culminanti nella legge universale della «double fécondation», dei mali fisici e morali insieme, la cui azione congiunta si esemplificava nell'alcolismo, patologia nella quale all'intossicazione del genitore si sovrapponeva un quadro di miseria morale e materiale.

Anche Morel rinvitava agli studi degli agronomi e degli allevatori. Questi avevano da tempo intuito l'importanza degli incroci, ma anche che, persistendo l'accoppiamento tra consanguinei, «tout s'éteint»: specie, razza, salute, fecondità, vitalità⁴⁵. Di fatto, però ogni paragone tra uomo e animali era impossibile. A differenza degli altri viventi, l'uomo non è strumento passivo di un agente modificatore, bensì oppone la propria libertà. Abbandonate a se stesse, le razze artificiali «disparaissent» e non tardano «à retourner au type primitif», in quanto non riescono a vivere allo stato di natura⁴⁶. Non così per l'essere umano, nel quale la consanguineità causa l'imbastardimento della specie, ma soprattutto l'aumento progressivo di ogni sorta di infermità fisica e mentale fino all'impotenza e alla morte sempre più ravvicinata di tutti i suoi prodotti. Morel annoverava le testimonianze degli agricoltori e dei fisiologi, molti dei quali già citati da Lucas, tra cui John Sebrigt⁴⁷, John Sinclair, Girou de Buzareingues, Houdeville, e numerosi casi di animali tenuti in cattività. A causa di azzardati accoppiamenti consanguinei, si era addirittura provocata l'estinzione di alcune pregiate razze equine, causando – secondo il parere dei veterinari francesi Louis-Furcy Grogner e Jean-Baptiste Huzard – la scomparsa di uno dei più antichi allevamenti inglesi⁴⁸.

Nel genere umano l'imbastardimento progressivo e l'estinzione della razza erano effetto dei matrimoni consanguinei. L'ereditarietà era causa di almeno 1/5 dei casi considerati di alienazione, come comprovavano anche le statistiche elaborate da studiosi stranieri⁴⁹. Da questi raffronti emergeva che la trasmissione ereditaria dell'alienazione, predominante per via materna, poteva dar origine a fenomeni di intermitenza, saltando talvolta una generazione. Veniva ammessa la correlazione con epilessia, isteria e ipocondria; i fenomeni di *enchaînement fatal* culminanti nel suicidio si manifestavano anche per via collaterale, mentre non pareva dimostrabile la trasmissione «d'un genre à un autre» tra le differenti malattie ereditarie, per esempio tra la tisi e la follia. Con un debito nei confronti all'umoralismo, Morel riconosceva infine che anche il temperamento nervoso poteva considerarsi ereditario e predisponente a svariate patologie, dall'isteria alle convulsioni, dalla melancolia alla follia. La parabola discendente della degenerazione si poteva spezzare con il «traitement moral» praticato nei manicomi. Emanazione della legge divina e universale, la legge morale non

(44) Ivi, p. 565.

(45) Ivi, p. 527.

(46) Ivi, p. 507.

(47) Nel *Nouveau Dictionnaire d'Histoire Naturelle appliquée aux Arts, à l'Agriculture, à l'Économie Rurale et Domestique, à la Médecine etc. par une Société de Naturalistes et d'Agriculteurs* (Tome XXVIII, Paris, Deterville, 1819) Jacques E. de Sève citava le osservazioni di Sebrigt sulla degenerazione nei cani e nei volatili da cortile con individui «tra loro ravvicinati» per parentela. Nei maiali, le femmine diventavano presto sterili e quelle che partorivano, generavano una prole così debole che moriva quasi subito. Questo giudizio era condiviso dagli allevatori e dai coltivatori, i quali osservavano

énervation, perdita di capacità riproduttive e deterioramento della razza.

(48) MOREL, *Traité des dégénérescences* cit., p. 527. Morel alludeva presumibilmente a Robert Bakewell, il famoso allevatore inglese citato anche da Darwin. Su ibridazione e selezione praticate per il miglioramento delle specie, si veda la storia dei Vilmorin, celebre famiglia di coltivatori francesi in J. GAYON e D.T. ZALLEN, *The Role of Vilmorin Company in the Promotion and Diffusion of the Experimental Science of Heredity in France, 1840-1920*, «Journal of the History of Biology» XXXI, 1998, pp. 241-262.

(49) G. Mann Burrows (*Commentaries on the Causes, Forms, Symptoms, and Treatment, Moral and*

si applicava in egual misura presso tutte le popolazioni, a causa del diverso grado di civilizzazione raggiunto, e persino nelle nazioni più progredite si assisteva al pauroso decadimento di talune classi sociali. La moralizzazione delle masse era un lavoro gravoso, il recupero «lent et difficile»; ma nel suo trattato di igiene fisica e morale, Morel non disperava di ottenere la *régénération*.

Con il *Traité des maladies mentales* del 1860 le idee sulla degenerazione ebbero una notevole diffusione in ambito psichiatrico⁵⁰. A un modello diagnostico analogo si richiamava anche Griesinger. Irrequieto studioso delle malattie mentali⁵¹, alle quali si era accostato partendo da un'impastazione clinica oltre che anatomo-patologica, Griesinger fu uno psichiatra *sui generis*: la sua opera si attuò in una fase di trasformazione della clinica psichiatrica che, dalla medicina romantica, approdava al materialismo positivista⁵². Altri hanno definito il suo approccio "razionale" o, all'opposto, "empirista", e c'è chi ha visto nella difficoltà di liberarsi dall'eredità filosofica hegeliana un tratto tipico della generazione degli psichiatri tedeschi di fine Ottocento. Griesinger rinviava alla letteratura e alle statistiche citate da Morel, condividendone l'impastazione. Pur ammettendo il ruolo di una «causa esterna insignificante», dalla quale "improvvisamente" può sprigionarsi la malattia mentale, riconosceva l'importanza della costituzione «cosiddetta nervosa»⁵³, identificabile nel cervello o nel midollo spinale. Essa manifesta segni inequivocabili nei correlati fisici, dall'iperestesia alla perdita di fluidi corporei, dall'irritazione dei genitali alle emorroidi. Ed è ben visibile nella sfera mentale, caratterizzata da eccessiva sensibilità, instabilità, sviluppo intellettuale discontinuo e "sproporzionato", riscontrabile anche negli artisti e nei geni. Non di rado, alla "circostanza predisponente" della costituzione nervosa si associa una causa "reale", che consiste o in una malattia fisica o in un'influenza morale negativa, la quale a sua volta innesca il passaggio dalla semplice disposizione al disordine in atto.

Lamarck, sistema nervoso ed ereditarietà

Con l'introduzione del significato "tecnico" del termine *dégénéré* da parte di Morel si sanciva una profonda frattura con il passato. A Buffon spettava pur sempre il merito di aver introdotto il concetto, ma per i naturalisti francesi il meccanismo della degenerazione restava soltanto uno dei vari marchingegni a sostegno della legge dell'unità del genere umano. Benché devianti dal tipo primordiale (bianco), negri e lapponi propagavano i caratteri della grande famiglia umana. Morel invece si attribuiva la prerogativa di aver connotato in senso *negativo* la degenerazione: si trattava di una vera e propria deviazione *maladive* che avrebbe condotto all'estinzione degli individui di quel ramo⁵⁴.

Medical, of Insanity, London, Underwood, 1828) ammetteva l'ereditarietà per i 6/7 dei casi; Esquirol ne contava 40 su 265; per Joseph Guislain il peso era di 1/4, e di 1/5 secondo Maximilian Jacobi, il teorico della psichiatria somatica e direttore della casa di cura di Siegburg (*Beobachtungen über die Pathologie und Therapie der mit Irresein verbundenen Krankheiten*, Elberfeld, Schönion, 1830).

(50) Paris, Masson, 1860.

(51) Dopo alcune esperienze in manicomi tedeschi e francesi, Griesinger fu per circa tre anni presidente della commissione medica al Cairo del Kédive Abbas, e poi fece ritorno in

Germania, Svizzera e infine a Berlino, dove diresse il dipartimento delle malattie nervose della Charité (1865).

(52) Cfr. A.L. MISHARA, *Commentary on "Wilhelm Griesinger"*, «Philosophy, Psychiatry, & Psychology» III, 1996, pp. 165-167; E. ACKERKNECHT, *Kurze Geschichte der Psychiatrie*, Stuttgart, Enke, 1959, tr. ingl. col titolo *A Short History of Psychiatry*, New York - London, Hafner, 1959, p. 63.

(53) GRIESINGER, *Mental Pathology* cit., p. 111.

(54) MOREL, *Traité des dégénérescences* cit., pp. 14-15.

Ma che lo ammettesse o no, anche Morel era in debito con i naturalisti: egli aveva seguito l'insegnamento di Henri de Blainville⁵⁵, a sua volta discepolo di Cuvier e suo successore al "Muséum national d'Histoire naturelle". Da Blainville aveva ereditato l'avversione per il trasformismo lamarckiano⁵⁶. E questo spiegherebbe perché il nome di Lamarck compaia raramente tra le fonti degli alienisti a proposito dell'ereditarietà. Eppure in diversi luoghi della *Philosophie zoologique* Lamarck aveva trattato il binomio «altération organique ou fonctionnelle» e «altération des facultés morales et intellectuelles», prendendo l'avvio da quei passi in cui Cabanis stabiliva una corrispondenza tra la presenza di condizioni psichiche quali la tristezza e la melanconia «sans sujet réel» e l'alterazione nelle viscere dell'addome in pazienti che lamentavano stati d'animo dolorosi. Queste alterazioni potevano far insorgere un *penchant* alla malinconia, anche senza motivo, e «à la vérité, la génération peut transmettre une disposition des organes, en un mot, un état des viscères propre à donner lieu à tel tempérament, telle disposition, enfin, tel caractère»⁵⁷.

Però Cabanis si era «étendu trop loin» nel ritenere che le viscere potessero concorrere alla formazione del pensiero. Pur convinto della "verità costante" delle due leggi fondamentali dell'*esercizio* e della *trasmissione* alle generazioni future dei cambiamenti acquisiti, Lamarck era molto cauto circa gli effetti che questi meccanismi potevano avere su organi particolari come quelli che formano gli emisferi cerebrali e danno origine alle facoltà intellettuali. Infatti riteneva che Franz Joseph Gall, il quale si era proposto di applicare quei principi all'organo dell'intelligenza, ne avesse abusato, traendone conseguenze illegittime, in quanto soltanto in casi eccezionali le facoltà superiori possono esibire i segni esterni indubitabili della trasmissione dei caratteri modificabili o acquisiti. E se pure alla nascita si ereditano speciali tendenze, nel caso in cui non si esercitino abitualmente e fortemente le facoltà pertinenti, non conseguirà alcuno sviluppo dell'organo particolare che ne esegue gli atti.

Lamarck era uno strenuo sostenitore del ruolo delle circostanze atte a favorire l'espressione delle disposizioni. Soltanto negli animali inferiori «la génération transmet, presque sans variation, l'organisation, les penchants, les habitudes, enfin, tout ce qui est le propre à chaque race»⁵⁸. Nell'uomo, invece, è soprattutto l'educazione che determina la direzione e il movimento del fluido nervoso. Sogni, delirio, follia possono seguire a un imperfetto controllo del fluido nervoso da parte del *sentiment intérieur* nell'ipocefalo, per esempio a causa di un trauma o di una forte emozione o in conseguenza di atti disordinati di memoria. Il fatto che alcuni individui commettano atti di pazzia soltanto relativamente a certi oggetti (in genere sempre gli stessi) fa pensare che in essi vi sia un particolare *dérangement* non già di tutto l'ipocefalo, bensì soltanto di certe sue parti, mentre le altre conservano la propria integrità⁵⁹. Questi fenomeni sarebbero effetto di atti fisici dipendenti dall'organizzazione, dalle circostanze e dalle cause esterne (sempre di natura fisica)⁶⁰.

Alla base di questa concezione del rapporto tra "innato" e "acquisito" era una teoria fisiologica che vedeva nel sistema nervoso un intrico di fibre, canali e cavità interne percorsi da un fluido sottile, invisibile, dal movimento rapido, ma soprattutto «très-analogue au fluide électrique». Se agitato, questo liquido produceva sensazio-

(55) S. LEGRAND, *Portraits du dégénéré en fou, en primitif, en enfant et finalement en artiste*, «Methodos» (en ligne) III, 2003.

(56) Il rapporto tra Blainville e Lamarck sembra molto più sfaccettato di quanto sostiene Legrand. Cfr. T.A. APPEL, *The Cuvier-Geoffroy Debate: French Biology in the Decades before Darwin*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 38 e *passim*.

(57) J.-B.-P.-A. DE MONET DE LAMARCK, *Philosophie zoologique*, Paris, Dentu, 1809, Troisième partie, cap. IV, p. 293.

(58) *Ibid.*

(59) Ivi, p. 430.

(60) Ivi, p. 434.

ni, sentimenti ed emozioni. Di impronta meccanicistica era l'idea che ai movimenti irregolari del fluido nervoso nel cervello fossero imputabili le idee sconnesse e disordinate, i pensieri strani ed eterogenei. L'insieme dei fenomeni nervosi, normali e patologici, espressivi di sensibilità e intelletto, si spiegava attraverso una "dynamique organique", conseguente a movimenti muscolari e nervosi, e quindi all'uso e disuso delle parti⁶¹. Lamarck derivava queste idee dalla fisica e dalla chimica, discipline che forse ancor più della paleontologia costituivano, insieme con la botanica, il suo ambito professionale. All'epoca, il galvanismo aveva ormai preso piede: «Les expériences galvaniques nous ont appris que le fluide électrique qui agit si facilement sur les nerfs, en se transmettant avec célérité dans leur masse, a nécessairement beaucoup d'analogie avec le fluide nerveux», e numerosi sono i luoghi in cui Lamarck cita Volta e i suoi esperimenti⁶². I fenomeni elettrici si inquadravano nella dottrina halleriana dell'irritabilità, che spiegava «des mouvemens de certaines des parties [du] corps», fenomeno che pareva «résulter d'un galvanisme particulier et local, dû à la composition chimique des parties qui peuvent l'offrir, et qui produit certains mouvemens dans ces parties, à chaque provocation d'une cause excitante»⁶³. L'azione muscolare era una risultante dell'influsso nervoso, «une émission de fluide nerveux», che per esercitare la propria azione necessita dell'irritabilità, senza la quale, l'eccitazione nervosa sarebbe «de nul effet»⁶⁴.

In questo quadro di fisiologia materialistica che riduceva i fenomeni mentali a fatti fisici e meccanici, la concezione lamarckiana del fluido nervoso non sembrerebbe avere particolari legami né con la teoria dell'ereditarietà dei caratteri acquisiti né con l'ipotesi della degenerazione, che di lì a breve sarebbe stata formulata dagli alienisti. Eppure, se si esamina l'opera degli psichiatri francesi di terza generazione, si scopre che, apparentemente indipendenti, i percorsi concettuali della medicina della mente erano quelli praticati da Lamarck.

La degenerazione dopo Morel

Fin dalla dottrina umoralistica dei temperamenti la costituzione nervosa era considerata ereditaria e predisponente a una serie di malattie mentali. Ma nell'Ottocento, seppur lentamente, le cose stavano cambiando. Già fin nella seduta del 29 giugno 1857 della Société Médico-Psychologique, si erano levate osservazioni critiche circa il binomio "eredità-degenerazione", la cui portata cominciava a esser ridimensionata. Se «le mot dégénérescence est un mot anthropologique», allora il fenomeno ereditario equivaleva a «une complète déviation du type primitif». Forse Baillarger aveva esagerato nell'insistere sull'influenza egemone dell'ereditarietà («qui dit dégénérescence dit hérédité»). Che una madre fosse isterica non giustificava la scrofola nel figlio: «[...] on n'y comprend pas la transmission d'un genre à un autre» e, di conse-

(61) P. CORSI, *Oltre il mito. Lamarck e le scienze naturali del suo tempo*, Bologna, il Mulino, 1983, pp. 214-216.

(62) J.-B.-P.-A. DE MONET DE LAMARCK, *Recherches sur l'organisation des corps vivans et particulièrement sur son origine, sur la cause de ses développemens et des progrès de sa composition, et sur celle qui, tendant continuellement à la détruire dans chaque individu, amène nécessairement sa mort; précédé du discours d'ouverture du cours de zoologie, donné dans le Muséum national d'Histoire Naturelle*, Paris, Maillard, 1802, pp. 164, 176, 194, e *Philosophie zo-*

ologique cit., pp. 17, 240, 242-44. Una voce fuori dal coro era quella di Erasmus Darwin, il quale riteneva che tra lo spirito animale, l'*aetherial fluid*, e l'elettricità animale di ispirazione galvanica vi fosse soltanto analogia, cfr. *Zoonomia*, London, Johnson, I, 1801, pp. 10 e 37; su questo punto cfr. *Brain, Mind and Medicine. Neuroscience in the 18th Century*, a cura di H. WHITTAKER, C.U.M. SMITH and S. FINGER, New York, Springer, 2007, pp. 23-24.

(63) LAMARCK, «Irritabilité», in *Nouveau Dictionnaire d'Histoire Naturelle*, vol. XVI, 1817, p. 396.

(64) Ivi, p. 401.

guenza, da una perversione organica non si potevano generare *indifferemmente* tutti i tipi di malattia. La seduta si era conclusa con l'ammissione che la degenerescenza era questione «très complexe», al punto da costituire una sorta di enciclopedia, in cui era impossibile qualsiasi ordinamento⁶⁵.

Quarant'anni più tardi regnava ancor più confusione: come si è visto, al quinto convegno degli alienisti francesi c'era chi lamentava l'abuso dei concetti di predisposizione ereditaria e di degenerazione. Ma non mancava chi era tuttora entusiasta della teoria delle *dégénérescences*: après Morel tutto era cambiato. Soppiantate le vecchie tesi umoralistiche sulla follia, a Morel andava il merito di aver fatto un passo avanti anche rispetto alle *monomanie* propugnate da Esquirol. Con intenti puramente classificatori e facendo appello ai sintomi, Esquirol era responsabile di un'indebita proliferazione di entità morbose, arrivando a confondere «les choses les plus différentes» e a separare «psychoses de même essence»⁶⁶. La stagione delle monomanie – intellettuali, affettive, istintive, sensoriali ecc. – ora si avviava al declino. Fin dal 1857 Morel invece aveva cercato di raggruppare le malattie mentali per mezzo di un metodo eziologico-clinico in luogo di quello puramente sistematico. Questo passaggio fondamentale nella nosografia mentale si concretava grazie a un nuovo accorgimento metodologico: l'osservazione del fenomeno *palpable* era completata con l'indagine del substrato mentale, che ora veniva «passé au crible»⁶⁷.

Valentin Magnan e Paul-Maurice Legrain, autori di *Les Dégénérés*, avevano maturato una certa esperienza in fatto di ereditarietà e alcolismo. Prima di Lucas-Moreau de Tours-Morel, non si era capito che, nel ripetersi della follia nella progenie, si configurava una nuova forma di stato mentale caratterizzata da una *tara* ereditaria. Un tempo, i fatti di eredità erano semplicemente un esempio di trasmissione (più o meno diretta) di abitudini e condizioni simili secondo età, sesso ecc. Morel invece per primo aveva formulato l'idea scientifica di una trasformazione di *specie*, cioè un fenomeno patologico, a seguito del quale «les descendants ne présentent plus au but d'un certain nombre de générations les mêmes attributs que les ascendants, mais de nouveaux attributs physiques et intellectuels fixes, immuables, qui les différencient du type commun de l'espèce et qui en font de nouveaux êtres»⁶⁸: *les dégénérés*.

Trent'anni dopo l'introduzione di queste idee, non mancavano le *dissidences*. Consapevoli che «les classifications actuelles [sont] presque aussi nombreuses que les aliénistes»⁶⁹, Magnan e Legrain intendevano superare la rigida suddivisione di Esquirol tra stati primari e secondari, tra disturbi affettivi e intellettuali. Nelle malattie ereditarie rientravano tutte le forme di follia, comprese quella “ragionante”, lucida, e quella morale. Persino lo psicopatologo Richard von Krafft-Ebing e lo psichiatra vittoriano Henry Maudsley erano convinti che queste forme di follia avessero un'origine degenerativa. E se ancora nel 1885, un lavoro dello stesso Magnan presentato alla Société Médico-Psychologique sulle aberrazioni e perversioni sessuali aveva innescato una lunga discussione sulla follia ereditaria⁷⁰, ora tutte le polemiche classificatorie potevano essere superate distinguendo tra “héréditaire” e “dégénéré”. In effetti, sul piano clinico neppure Morel sembrava aver fatto progressi significativi, poiché alla degenerazione riconduceva *tutte* le forme di alienazione, tranne il delirio di persecuzione, derivante da uno stato precedente di nevrosi ipocondriaca. Occorreva invece

(65) *Sociétés savantes. Société médico-psychologique*, Séance du 29 juin 1857, «Annales médico-psychologiques» III, 1857, pp. 626-627.

(66) V. MAGNAN e P.M. LEGRAIN, *Les Dégénérés: état mental et syndromes épisodiques*, Paris, Rueff, 1895, p. 10.

(67) Ivi, p. 11.

(68) MAGNAN e LEGRAIN, *Les Dégénérés* cit., p. 12.

(69) Ivi, p. 19.

(70) V. MAGNAN, *Des anomalies, des aberrations et des perversions sexuelles*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1885.

insistere sull'aggravamento progressivo della degenerazione che mette capo all'annientamento della specie. La *sterilità* era il sigillo definitivo, che della degenerazione sanciva la natura di patologia non regressiva o di semplice anomalia con carattere di reversione.

Verso la fine del secolo, dunque, il legame tra eredità e degenerazione si era spezzato. L'antropologia aveva mostrato che tutte le specie, compresa quella umana, tendono alla perfezione. Per mezzo di nutrizione e riproduzione, anche l'uomo "marcia" dal tipo meno perfetto al più perfetto, arrivando a lottare per questo fine. Come si spiegava allora che, a un certo punto, avesse origine la degenerazione? Senza mai citare esplicitamente né Lamarck né Darwin, gli psichiatri francesi di fine Ottocento avevano assimilato la lezione dell'evoluzionismo, riconoscendo che la perfettibilità è «une qualité de tout être qui évolue normalement»⁷¹. La degenerazione si presenta allora come un movimento di progressione al contrario, da uno stato più perfetto a uno meno perfetto, a seguito dell'intervento di una causa suscettibile di contrastare il doppio movimento naturale verso la conservazione della specie e dell'individuo. Esistono cause degeneratrici, le cui influenze nocive si esercitano a prescindere dai tipi ancestrali generatori e danno origine a un «nouveau type [qui] naît différent» dai suoi progenitori, portatore di attributi denotanti uno stato progressivo di inferiorità psicofisica⁷².

Il nuovo «sistema» proposto da Magnan e Legrain consisteva in una *échelle double*, la cui porzione ascendente raffigurava l'evoluzione regolare della specie, mentre quella discendente l'evoluzione «dans le sens de la dégénérescence»⁷³. Le origini della prima sono indeterminate e si perdono nella notte dei tempi, a un certo punto *A* corrisponde la comparsa della specie umana, i cui tipi normali recano in sé, in potenza, i germi del miglioramento progressivo, verso un punto indefinibile dello stato di maggior perfezione. Ciò non impedisce tuttavia che, nel corso di questa evoluzione, si possano trovare in svariati punti, dilazionati, degli ostacoli, veri e propri *facteurs de déséquilibre*. Si tratta di agenti distruttori dell'equilibrio biologico, che operano incuranti della struttura psicologica e morale che la specie ha raggiunto al momento della loro comparsa. La degenerazione può «éclater» in un punto qualsiasi della storia dell'uomo e, da questo momento, il tipo degenerato avvierà la propria marcia retrograda verso un punto *Z*, nel quale si estingue. *Z* si presenta perfettamente simmetrico ad *A*, e in esso si colloca l'idiota, «être instinctif par excellence, [...] machine automatique»⁷⁴, che riassume in sé tutte la serie di degradazioni successive subite dai suoi ascendenti nei vari punti in cui si situano i fattori della degenerazione, così come in *A* si trova il tipo che comprende in sé tutti i caratteri dell'evoluzione normale e regolare della sua discendenza. E se nell'elenco delle cause degeneratrici, suddivise tra fisiche (telluriche e climatiche) e morali la classificazione non si discostava da quelle precedenti, ora non mancava una presa di posizione contro Morel. La sua era stata una mera classificazione metodica, strumento sociologico improduttivo di rimedi. Eliminando le classificazioni, la clinica aveva chiarito che il tipo del degenerato non varia, quale che sia la causa del suo stato. I degenerati non sono esseri semplicemente regressivi, giacché in tal caso non devierebbero dal tipo normale. Pur costituendo un arretramento verso uno stato meno perfetto, regressione e reversione sono processi che comunque finiscono per ritornare agli stati normali. Questi fenomeni impliche-

(71) MAGNAN e LEGRAIN, *Les Dégénérés* cit., p. 75.

(72) Ivi, p. 76.

(73) Cfr. H. WALLON, *L'idée de dégénérescence mentale*, «L'année psychologique» XX, 1930, pp. 190-196, p. 195.

(74) MAGNAN e LEGRAIN, *Les Dégénérés* cit., p. 165.

rebbero tutt'al più un ritardo nel corso dell'evoluzione, ma *mai* la creazione di un nuovo tipo morboso, che non possiede più i mezzi per rigenerarsi.

Morel era un inguaribile ottimista⁷⁵, illuso circa la possibilità di una rigenerazione, grazie all'apporto di sangue nuovo da matrimoni non consanguinei. Al contrario, l'esperienza insegnava che i degenerati sono soliti unirsi tra loro in matrimonio, ragion per cui i medici e la società hanno il dovere di contrastare la propagazione della degenerazione, autentica piaga sociale⁷⁶. Benvenuto allora l'intervento del medico-sociologo, che con una politica di rigorosa igiene sociale (*prophylaxie sociale*) estirpa il male alle radici, limitandone le cause di natura biologico-evolutiva e sociale, più insidiose quando agiscono in gioventù su un organismo in via di sviluppo. In età adulta, ai fattori collettivi, come guerre e carestie, si aggiungono le malattie professionali e quelle conseguenti agli eccessi di una civilizzazione avanzata, l'alcolismo e la dipendenza da stupefacenti.

La biologia consentiva di delineare il percorso dell'evoluzione, nella quale l'uomo "idealmente normale" è «suffisamment armé pour la lutte», in grado di preservare l'equilibrio biologico per sé e per la progenie⁷⁷. La specie umana ha sviluppato organi sempre più adatti alle funzioni finalizzate al successo riproduttivo, e l'organismo mette capo meravigliosamente al doppio fine della riproduzione e della conservazione della specie⁷⁸. Ma allorquando, in conseguenza di un disordine organico, viene compromessa una funzione importante e si rischia di perdere l'equilibrio biologico, l'essere degenerato scompare o non è più in grado di riprodursi. Sovente si tratta di cattive disposizioni organiche congenite: le influenze ereditarie formano un insieme complesso, un accumulo di tare di ordine diverso, acquisite dagli ascendenti in una serie indefinita di generazioni, ma combinate sotto forma di stigmate psicofisiche. Pur trattandosi di una trasmissione morbosa ereditaria, la degenerazione ha quasi sempre un'origine prima, identificabile con un'influenza accidentale. Questa o si estingue nel soggetto o diventa costituzionale, autentico germe di infezione che si riproduce nella discendenza. I degenerati sono individui dal sistema nervoso fragile, di scarsa resistenza, instabili, portatori di tare che discendono dai progenitori, ma che si accrescono e aggravano nel corso della vita.

Per contrastare questa figura perniciosa per la specie e destinata a *une guérison impossible*⁷⁹, si impongono mezzi eccezionali sul piano dell'educazione: fisica, intellettuale, morale e professionale. Nel lavoro consiste l'azione moralizzatrice per eccellenza e, di conseguenza, su tutti i tipi di educazione predominerà l'insegnamento professionale, finalizzato a insegnare mestieri rurali e manuali, che allontanino il degenerato dai centri urbani pullulanti di cause dissipatrici. Paradossalmente, se il progresso genera le cause della decadenza, la società dovrà a sua volta premunirsi, moltiplicando i rimedi e confidando nel ruolo di una nuova figura professionale: il medico-pedagogista-sociologo.

Epilogo

Nel 1876 il naturalista Giuseppe Canestrini tradusse in italiano la seconda edizione, uscita l'anno precedente, della *Variation* darwiniana. In quest'opera, dopo aver riconosciuto che il tema dell'ereditarietà era meraviglioso e immenso⁸⁰, Darwin

(75) Ivi, p. 233.

(76) Ivi, pp. 218 e 233-235.

(77) Ivi, p. 88.

(78) Ivi, pp. 87-88 e 91.

(79) Ivi, p. 218.

(80) C. DARWIN, *The Variation of Animals and*

elencava gli autori che se ne erano occupati. Oltre a Lucas, che lo aveva affrontato in un'opera di 1562 pagine⁸¹, anche altri medici e naturalisti vi avevano contribuito: primo fra tutti William Sedgwick in una serie di articoli apparsi tra il 1861 e il 1863 nella «British and Foreign Medico-Chirurgical Review». A questo punto, Darwin osservava che era «sorprendente» l'unanimità delle credenze dei veterinari di tutti i paesi a favore della trasmissione delle tendenze morbose, ma anche delle caratteristiche inerenti alla buona salute, al vigore e alla longevità. Purtroppo concludeva che «il potere della trasmissione è estremamente variabile», giacché alcuni soggetti lo manifestano «in modo perfetto», mentre in altri è carente. E non sembrano esservi ragioni per queste differenze. L'unica certezza è che non tutti i caratteri sono trasmissibili, per esempio non lo sono gli effetti di mutilazioni o di lesioni. Inoltre, vi sono ostacoli all'ereditarietà, come per esempio talune circostanze particolarmente ostili, la variabilità conseguente alle mutate condizioni di vita, l'incrocio delle varietà nelle precedenti generazioni, che induce la tendenza della progenie a rassomigliare agli antenati piuttosto che ai genitori. Infine, più che alla degenerazione, Darwin pareva interessato all'effetto della regressione e al suo rapporto con le variazioni e gli incroci.

Sia pure con mille riserve, egli presentava l'ipotesi della pangenesi, secondo la quale talune «gemmule» o particelle mobili nel corpo sarebbero responsabili della trasmissione delle abilità acquisite. Frattanto, con esperimenti sulla trasfusione del sangue tra razze distinte di conigli, suo cugino Francis Galton formulava un giudizio fortemente negativo su questa dottrina. Nel prosieguo di questi esperimenti, Galton si aspettava di trovare le gemmule nel sangue, per quanto questa ipotesi non fosse del tutto suffragata, dal momento che era stata avanzata anche nel caso delle piante e di invertebrati senza circolazione sanguigna⁸². Inoltre, il fisiologo franco-americano Charles-Édouard Brown-Séquard fin dalla metà del secolo aveva dato inizio a serie sperimentali, nelle quali provocava attacchi epilettici alle cavie per mezzo di sezioni del sistema nervoso, in particolare sul midollo spinale e sul nervo sciatico e, a partire dal 1860, aveva osservato che la condizione epilettica e i cambiamenti conseguenti venivano frequentemente trasmessi alla prole delle cavie, alle quali erano state impartite quelle lesioni⁸³. Darwin concludeva però che Galton, il quale era a conoscenza di questi risultati sperimentali, non fosse affatto convinto che gli effetti di lesioni o delle abitudini dei genitori potessero essere trasmessi alla discendenza, né che si avessero conseguenze sulle facoltà o sulla morfologia della progenie. Al problema dell'ereditarietà Galton aveva dedicato le ricerche di una vita, sotto il segno dell'idea che «le abilità naturali dell'uomo sono derivate per ereditarietà», secondo quanto si legge nell'*incipit* del capitolo introduttivo della seconda edizione di *Hereditary Genius* (1892) o come attestano le sue indagini sui gemelli, che costituivano un banco di prova per saggiare l'influenza combinata tra eredità e ambiente. Galton era al corrente, tra l'altro, degli studi di Moreau de Tours e di Théodule Ribot⁸⁴, e aveva diffuso questionari e sondaggi per controllare gli effetti della dicotomia *nature/nurture* sulla progenie, ravvisabili nei soggetti che, benché allevati allo stesso modo, restavano dis-

Plants under Domestication, London, Murray, 1875², I, cap. XII, p. 446.

(81) Ivi, p. 445.

(82) C. DARWIN, *Variation* cit., tr. it. col titolo *La variazione degli animali e delle piante allo stato domestico*, a cura di G. Canestrini, Torino, Utet, 1876, cap. XXVII, n. 1, p. 688.

(83) Cfr. DARWIN, *Variation* cit., p. 468.

(84) D. BURBRIDGE, *Francis Galton on Twins, Heredity and Social Class*, «British Journal for the

History of Science» XXXIV, 2001, pp. 323-340. L'opera di Moreau de Tours cui si allude è *La psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou de l'influence sur le dynamisme intellectuel* (Paris, Masson, 1859). Del saggio di T. RIBOT, *L'Hérédité: Étude psychologique sur ses phénomènes, ses lois, ses causes, ses conséquences* (Paris, Ladrance, 1873), Galton stesso aveva curato una recensione apparsa in «Academy» nel 1875.

simili, o in coloro i quali, nati simili, a seguito di separazioni e differenze nell'educazione, manifestavano una graduale estinzione delle rassomiglianze.

Moreau de Tours aveva individuato somiglianze tra genio e follia. La sua opera fu una delle fonti dell'antropologia di Cesare Lombroso, che intendeva dimostrare che il comportamento criminale è ereditario. Per Moreau, addirittura anche il genio era una nevrosi, uno stato semimorboso del cervello⁸⁵, nella genesi del quale aveva un ruolo determinante la predisposizione, cioè la costituzione organica dell'individuo. Ispirandosi tanto a Morel quanto a Moreau, lo stesso Lombroso concepiva il genio come una forma di degenerescenza, nella quale ravvisava un'espressione di regressione. Ma, così facendo, confondeva i due concetti, perché mentre la prima consiste in un'alterazione anatomica di un organo che mette capo alla dissoluzione di una razza, la seconda è invece un arresto dello sviluppo, quindi lo stato di un processo evolutivo che però non riguarda la condizione di malattia di un organo o di un tessuto⁸⁶.

La storiografia che di recente ha approfondito la diffusione del modello della degenerazione nella cultura (non solo europea) tra Otto e Novecento non ha mancato di sottolineare, da un lato, le simpatie lamarckiane di Darwin, e da un altro lato il debito di Lombroso nei confronti, non tanto di Darwin, quanto soprattutto degli alienisti francesi, di Galton e di Ernst Haeckel⁸⁷. A questo punto, complice la circolazione delle idee di Lombroso negli Stati Uniti, il tema della degenerazione era destinato a ricongiungersi con la teoria dell'atavismo: ma mentre per gran parte degli alienisti la degenerescenza era una deviazione morbosa da un tipo originale destinata a culminare con l'estinzione, l'atavismo implicava un ritorno, una regressione a caratteri primitivi ancestrali. E su questi fondamenti poggiava l'interrogativo se la deviazione da una più perfetta linea evolutiva implicata dalla degenerazione rappresentasse la trasmissione di caratteri arcaici o la «devoluzione da uno stato evoluto a uno atavico», che poteva consistere anche nell'arresto dello sviluppo o nell'incapacità di completare il ciclo evolutivo⁸⁸.

Nello stesso tempo, benché gli scienziati avessero esortato a non confondere i termini "eredità/degenerazione", nella cultura europea si andavano sviluppando, sia pure disordinatamente, le idee disseminate da quel binomio. Formulato in ambito medico-biologico, il paradigma interpretativo fondato su quella coppia di concetti si prestava a diventare una chiave di lettura del cambiamento nei processi psichici, nei fenomeni politico-sociali, nell'etica ecc. Per una delucidazione di quel rapporto sul piano biologico si sarebbe dovuta invece aspettare la teoria mendeliana e, successivamente, la rivoluzione della genetica. Ma questa è un'altra storia, che persino con l'impostazione di Galton e con l'idea della "continuità del plasma germinale" elaborata da August Weismann ha ben poco che vedere, perché all'epoca non poteva ancora essere noto che soltanto il *gene* rappresenta l'unità dell'ereditabilità.

GERMANA PARETI

Università degli Studi di Torino

(85) MOREAU, *Psychologie morbide* cit., p. 465.

(86) Cfr. É. RABAUD, *La génie et les théories de M. Lombroso*, Paris, Mercure de France, 1908, p. 39.

(87) Cfr. PICK, *Faces of Degeneration* cit.

(88) D. SEITLER, *Atavistic Tendencies: the Culture of Science in American Modernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p. 61.

Scienza e religione ne “La peste” di Camus

Abstract

The article focuses on two main characters in Camus' *The plague*, where illness transcends history, expressing the conflict between religion and science. This conflict is shown by the opposite opinions of Bernard Rieux, an atheistic doctor who represents science, and Paneloux, a Jesuit who symbolizes faith in the novel. In particular, the debate between Rieux and Paneloux summarizes the cultural stratification of biblical roots, that is arrived to the Western literatures through two often crossed traditions: the literary tradition and the polemic tradition, that is relative to the connection between illness and faith.

Il tema della malattia percorre senza soluzione di continuità la storia della letteratura occidentale, dalla Bibbia a *La peste*¹ (1947) di Camus, dove il morbo diviene simbolo della condizione umana² travolta dalla barbarie della Seconda Guerra Mondiale³.

Ne *La peste* la malattia ha un'origine anzitutto autobiografica: a diciassette anni Camus scoprì di essere affetto da tubercolosi polmonare, patologia che lo accompagnò fino alla morte. Nel 1937 questo male impedì allo scrittore di presentarsi all'abilitazione all'insegnamento della filosofia nei licei; a causa della tubercolosi Camus fu inoltre respinto come volontario durante la Seconda Guerra Mondiale e, per ricevere le cure necessarie, dovette soggiornare a Chambon-sur-Lignon, a Cabris e nei Vosges.

Tuttavia, ne *La peste* il motivo della malattia trascende la contingenza storica, per concretare una polemica fra medicina e religione espressa dalle tesi contrastanti di cui sono portavoce Bernard Rieux, un medico ateo, e Paneloux, un gesuita. Attraverso questi personaggi, Camus contrappone lo spirito critico che informa la ricerca scientifica all'atteggiamento dogmatico che connota la speculazione religiosa: da una parte si pone la scienza, con un'indipendenza di pensiero nell'ambito conoscitivo, dall'altra la fede, che pretende di esercitare un diritto di controllo e di censura sulle menti dei fedeli.

Per cogliere il significato assunto in Camus dalla peste, è necessario ricordare la posizione filosofica dell'autore⁴, che elaborò una personale idea laica dell'esistenza nel romanzo *L'étranger* (1942), nel saggio *Le mythe de Sisyphe* (1942) e nelle opere te-

(1) «La peste est sans doute [...] la maladie la plus littéraire, celle qui a inspiré le plus de descriptions ou de réflexions» (J. LÉVI-VALENSI, *Commentaire "La peste"*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 35-36).

(2) Alla domanda *Mais qu'est-ce que ça veut dire, la peste?* Camus risponde «C'est la vie, et voilà tout» (A. CAMUS, *La peste*, in *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de J. Lévi-Valensi, avec, pour ce volume, la collaboration de R. Gay-Crosier et d'A. Abbou, Z. Abdelkrim, M.-T. Blondeau, E. Kouchkine, F. Planeille, P.-L. Rey, Ph. Vanney, D.H. Walker et M. Weyembergh, Paris, Gallimard, 2006, t. II, p. 247).

(3) «*La Peste*, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme. [...] *La Peste* [...] est plus qu'une chronique de la résistance. Mais assurément, elle n'est pas moins» (A. CAMUS, *Lettre à Roland Barthes sur "La Peste"*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 286). Lo scopo principale di Camus è che *La peste* possa servire «à toutes les résistances contre toutes les tyrannies» (A. CAMUS, *Lettre à Roland Barthes sur "La Peste"*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 287).

(4) È tuttavia opportuno rilevare che Camus rifiutò il titolo di filosofo: «Pourquoi suis-je un artiste et

atrali *Caligula* (1944) e *Le malentendu* (1944), appartenenti al “ciclo dell’assurdo”⁵, in cui lo scrittore si interroga sul senso della vita, che per la maggior parte degli uomini equivale alla ripetizione di una gestualità legata all’abitudine. In merito, è interessante la lettura “cristiana” dell’“assurdo” fornita da Camus:

Le péché c’est ce qui éloigne de Dieu. L’absurde, qui est l’état métaphysique de l’homme conscient, ne mène pas à Dieu. Peut-être cette notion s’éclaircira-t-elle si je hasarde cette énormité: l’absurde c’est le péché sans Dieu⁶.

L’impossibilità di comprendere l’esistenza, non più illuminata dalla fede cristiana, e la ricerca di una possibile soluzione sono presenti nella seconda fase del pensiero di Camus, il “ciclo della rivolta”, costituito dal romanzo-cronaca *La peste*, dal saggio filosofico *L’homme révolté* (1951) e dalle opere teatrali *L’état de siège* (1948) e *Les justes* (1950). Camus supera qui l’“assurdo” precedente, dove ogni tentativo di riscatto per l’essere umano era impossibile, e indica nella solidarietà un motivo di speranza. Per affrontare il comune destino, gli uomini devono cioè creare nuovi valori, quelli non della religione, ma della fratellanza: «Le mal qui éprouvait un seul homme devient peste collective. [...] Je me révolte, donc nous sommes»⁷.

L’evoluzione da *La peste* a *L’étranger* avviene dunque sul piano della conquista di una reciproca *pietas* laica, che permette agli uomini di meglio resistere ai colpi dell’“assurdo”: «Dans l’expérience absurde, la souffrance est individuelle. À partir du mouvement de révolte, elle a conscience d’être collective, elle est l’aventure de tous»⁸. La visione soggettiva, presente ne *L’étranger*, risulta così abolita, di fronte alla scoperta di un mondo che, prima di essere interpretato e giudicato, deve essere restituito nella sua complessa morfologia umana. In questo modo è possibile superare il *point zéro* dell’“assurdo”, cosicché *La peste* si configura come un’evoluzione «non du zéro vers l’infini, mais vers une complexité plus profonde qui reste à définir»⁹.

L’Étranger décrit la nudité de l’homme en face de l’absurde. *La Peste*, l’équivalence profonde des points de vue individuels en face du même absurde. [...] Mais, de plus, *La Peste* démontre que l’absurde n’apprend rien¹⁰.

Il progresso camusiano equivale allora al «passage d’une attitude de révolte solitaire à la reconnaissance d’une communauté dont il faut partager les luttes: *La Peste* se termine, de surcroît, par l’annonce et l’acceptation des luttes à venir»¹¹.

non un philosophe? C’est que je pense selon les mots et non selon les idées» (A. CAMUS, *Carnets 1935-1948*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 1029). Il romanziere ribadì più volte la propria posizione: «Je ne suis pas un philosophe. Je ne crois pas assez à la raison pour croire à un système. Ce qui m’intéresse, c’est de savoir comment il faut se conduire. Et plus précisément comment on peut se conduire quand on ne croit ni en Dieu ni en la raison» (A. CAMUS, *Interview à «Servir»*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 659).

(5) «L’absurde, c’est la raison lucide qui constate ses limites» (A. CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, in *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de J. Lévi-Valensi, avec, pour ce volume, la collaboration de R. Gay-Crosier et d’A. Abbou, Z. Abdelkrim, M.-L. Audin, S. Novello, P.-L. Rey, Ph. Vanney, D.H. Walker et M. Weyembergh, Paris, Gallimard, 2006, t. I, p. 252).

(6) A. CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, in *Œuvres complètes* cit., t. I, pp. 246-247.

(7) A. CAMUS, *L’homme révolté*, Paris, Gallimard 1951, p. 36.

(8) *Ibid.*

(9) A. CAMUS, *Carnets (mai 1935-décembre 1948)*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 952.

(10) *Ivi*, t. II, p. 955 (il corsivo è nel testo). Tuttavia, la tragicità della “rivolta” contro il destino deriva dall’impossibilità di una vittoria definitiva: «Le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais, [...] il peut rester pendant des dizaines d’années endormi dans les meubles et le linge, [...] il attend patiemment dans les chambres, les caves, les malles, les mouchoirs et les paperasses, et [...], peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l’enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats» (A. CAMUS, *La peste*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 248).

(11) A. CAMUS, *Lettre à Roland Barthes sur “La Peste”*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 286.

A livello di tecnica compositiva, Camus ricorre all'espedito della cronaca; solo alla fine del racconto il lettore apprende che la narrazione si basa sui taccuini del dottor Rieux. Quando l'epidemia è circoscritta e, seppur provvisoriamente, domata, Rieux decide infatti di lasciare una testimonianza, rivelando «ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser»¹²: per Camus, «L'œuvre est un aveu»¹³.

In particolare, la posizione religiosa di Camus è un moto pendolare tra il silenzio e la negazione di Dio, una "rivolta" metafisica, attraverso la quale l'uomo contesta la propria condizione e la creazione intera. Ne *La peste* l'assenza di Dio è affrontata attraverso i dubbi di Padre Paneloux, incerto in rapporto a un falso dilemma. Se Dio esiste, dal momento che la preghiera è sufficiente occorre abbandonare la lotta contro il male e la sofferenza umana; se Dio non esiste, la lotta contro il male e il dolore acquista il suo vero significato.

Con il personaggio di Paneloux, il quale, nel corso dell'opera, partecipa alle formazioni sanitarie che tentano di arginare l'epidemia, Camus ha anzitutto "ricompensato" gli amici cristiani incontrati durante la Resistenza: «je devais, dans mon roman, rendre justice à ceux de mes amis chrétiens que j'ai rencontrés sous l'occupation, dans un combat qui était juste»¹⁴.

La figura di Paneloux riveste tuttavia un interesse particolare, poiché è soggetta a un'evoluzione, evidente in due prediche rivolte dal religioso agli abitanti di Orano¹⁵.

Nel corso della prima Paneloux ricorre alla peste e alle immagini terrificanti da essa veicolate per ridestare la fede degli oranesi: il gesuita interpreta la malattia come una meritata punizione collettiva, dalla quale si autoesclude («Mes frères, vous êtes dans le malheur, mes frères, vous l'avez mérité»¹⁶). Nella Bibbia la peste è infatti il simbolo della punizione divina, come Camus, che lesse la Scrittura su consiglio di André Chouraqui, annota in una bozza dell'opera, dove allude ai versetti in cui la malattia è ricordata fra le maledizioni promesse da Dio a coloro che non avrebbero ascoltato la sua parola: «Deut. 28-21, 32-24, Lev. 26-25, Amos 4-10, Exode 9-4 [...] Jérémie 24-10, 14-12, 6-19, 21-7 et 9, Ezéchiél 5-12, 6-12, 7-5»¹⁷.

Per Paneloux, il credente, attraverso un "salto" fideistico, deve rimettersi a Dio, rinunciando a comprendere i disegni divini: «les religieux [...] ont tout placé en Dieu»¹⁸. In punto di morte, il gesuita rifiuta quindi di essere assistito da Rieux, sostenendo che la peste deve essere accettata: «Si un prêtre consulte un médecin, il y a contradiction»¹⁹.

Per ottenere una *compunctio cordis*, nella prima predica Paneloux lancia un anema sugli abitanti di Orano, insistendo sul carattere espiatorio della sofferenza, che Dio scaglia sugli uomini per punirli dei loro peccati, e affermando che solo il pentimento può redimere il genere umano. Per conservare la fede, occorre ammettere l'esistenza del male sulla terra e, di fronte alle manifestazioni dell'imperscrutabile volontà di Dio, indurre umilmente al silenzio la propria ragione.

(12) A. CAMUS, *La peste*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 248.

(13) A. CAMUS, *Carnets (mai 1935-décembre 1948)*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 795.

(14) A. CAMUS, *Pourquoi l'Espagne? (Réponse à Gabriel Marcel)*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 486.

(15) Le due prediche compaiono rispettivamente nella seconda e nella quarta parte.

(16) A. CAMUS, *La peste*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 98.

(17) A. CAMUS, *La peste*, notes, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 1184. In realtà, la peste è ricordata in Es 9, 3 e in Ez 7, 15.

(18) A. CAMUS, *La peste*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 195.

(19) Ivi, t. II, p. 192.

Risulta quindi inutile, agli occhi del religioso, attendere un soccorso dalla medicina-scienza:

Voyez-le, cet ange de la peste, beau comme Lucifer et brillant comme le mal lui-même, dressé au-dessus de vos toits, la main droite portant l'épieu rouge à hauteur de sa tête, la main gauche désignant l'une de vos maisons. [...] à l'instant [...] la peste entre chez vous, s'assied dans votre chambre et attend votre retour. Elle est là, patiente et attentive, assurée comme l'ordre même du monde. Cette main qu'elle vous tendra, nulle puissance terrestre et pas même, sachez-le bien, la vaine science humaine, ne peut faire que vous l'évitiez²⁰.

Anche di fronte alla sofferenza dei bambini, Paneloux, a questo punto dell'opera, confida senza limiti nell'amore di Dio – «Cela est revoltant parce que cela passe notre mesure. Mais peut-être devons-nous aimer ce que nous ne pouvons pas comprendre»²¹ –, mentre Rieux, erede del Dostoïevski de *I fratelli Karamazov* (1879), rimane fermo nella sua posizione di portavoce della scienza:

la douleur infligée à ces innocents n'avait jamais cessé de [lui] paraître ce qu'elle était en vérité, c'est-à-dire un scandale;

Non, mon père [...]. Je me fais une autre idée de l'amour. Et je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où des enfants sont torturés²².

Rieux è l'*alter ego* di Camus, che scrisse: «je continue à lutter contre cet univers où des enfants souffrent et meurent»²³. Rifiutando di rimettersi a Dio – «lui, [...] croyait être sur le chemin de la vérité, en luttant contre la création telle qu'elle était»²⁴ –, Rieux non può accettare la giustificazione di un castigo dovuto a una colpevolezza che egli nega: «Ah! celui-là, au moins, était innocent, vous le savez bien!»²⁵, esclama con violenza rivolto a Paneloux, in occasione della morte del figlio del giudice Othon. Pertanto, alla luce di un'interpretazione cristiana, è possibile affermare che, in Camus, la peste consente un confronto privilegiato con Dio, un rapporto di “rivolta” del sofferente (= Rieux) che polemizza con Dio, in luogo di sublimare euco logicamente il dolore (= la posizione iniziale di Paneloux).

Paneloux ricorre alla peste come flagello dell'umanità peccatrice, operando la metamorfosi dei «curieux événements»²⁶ in momenti provvidenziali sul piano etico e metafisico. Mentre Rieux si ancora alle immagini storiche della peste, il gesuita accoglie gli episodi della Bibbia che, a suo avviso, attribuiscono un senso alla peste di Orano, simile alle «villes du péché»²⁷ punite da Dio. Paneloux non limita però la sua dimostrazione ai casi di peste (cita «le texte de l'Éxode relatif à la peste en Égypte»²⁸), ma, in una sintesi audace, ingloba gli esempi più tradizionali del peccato e della maledizione: «Vous savez maintenant ce qu'est le péché, comme l'ont su Caïn et ses fils, ceux d'avant le déluge, ceux de Sodome et de Gomorrhe, Pharaon et Job et aussi tous les maudits»²⁹. Il religioso colloca quindi la peste di Orano nella struttura dello schema biblico (il Paradiso, la colpa, la maledizione, la possibilità di pentirsi e

(20) Ivi, t. II, p. 99.

(21) Ivi, t. II, p. 184.

(22) Ivi, t. II, p. 181, 184. In un'intervista rilasciata a Claudine Chonez (*Une semaine dans le monde*, juin 1947), Camus definì *La peste* «comme le plus antichrétien de ses livres» (R. Quilliot, in A. CAMUS, *Théâtre, Recits, Nouvelles*, préface par J. Grenier, édition établie et annotée par R. Quilliot, Paris, Gallimard 1962, p. 1978).

(23) A. CAMUS, *L'incroyant et les chrétiens* (Frag-

ments d'un exposé fait au couvent des dominicains de Latour-Maubourg en 1948), in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 471.

(24) A. CAMUS, *La peste*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 121.

(25) Ivi, t. II, p. 184.

(26) Ivi, t. II, p. 35.

(27) Ivi, t. II, p. 100.

(28) Ivi, t. II, p. 98.

(29) Ivi, t. II, p. 100.

salvarsi), riprodotto nella struttura delle opere di Camus³⁰: la colpa deve essere punita e la punizione può determinare la salvezza del peccatore pentito.

Ai fini della mia analisi, è interessante verificare quali siano gli aspetti stilistico-espressivi che connotano la prima predica di Paneloux, dove la peste è descritta sulla falsariga della retorica classica francese. Il discorso del gesuita si accorda infatti con uno stile «périodique», dove il pensiero si dispiega secondo una «unité de développement thématique, pourvue d'une certaine cohésion grammaticale et tendant à un englobement sous une unique architecture mélodique»³¹. A livello retorico-linguistico, il discorso del gesuita, espresso in stile diretto, non coinvolge il narratore, la cui voce si esprime poco dopo: «le prêche rendit plus sensibles à certains l'idée, vague jusque-là, qu'ils étaient condamnés, pour un crime inconnu, à un emprisonnement inimaginable»³².

Dalla protasi all'apodosi, la frase "si apre" ponendo il problema e si "chiude" annunciando la soluzione. In tal modo, si esprime con *pathos* il conflitto spirituale del cristiano, lacerato fra peccato e santità. L'oratoria di Paneloux contrasta fortemente con lo stile dimesso del dottor Rieux, che alla parola antepone l'azione: «L'essentiel [...] è bien faire son métier»³³ di medico e di uomo, mentre la peste è un impedimento all'esercizio quotidiano del proprio mestiere. Rieux rifiuta cioè la metafisica della colpa menzionata da Paneloux, come è evidente nel passo relativo alla morte del figlio del giudice Othon: «Le salut de l'homme est un trop grand mot pour moi. Je ne vais pas si loin. C'est sa santé qui m'intéresse, sa santé d'abord»³⁴.

Inoltre, nella prima predica Paneloux, in qualità di esegeta della Scrittura, si fa mediatore della parola divina, sotto un cielo che sembra rispondergli:

La pluie redoublait au-dehors et cette dernière phrase, prononcée au milieu d'un silence absolu, rendu plus profond encore par le crépitement de l'averse sur les vitraux, retentit avec un tel accent [...]

L'icasticità implicita nel sema degli aggettivi e dei verbi crea nel lettore un orizzonte d'attesa drammatico, che, oltre a corrispondere all'inquietudine e alla tensione determinate dalla peste, orienta la ricezione del racconto: «La fin du premier mois de peste fut assombrie [...] par une recrudescence marquée de l'épidémie et un prêche véhément du père Paneloux»³⁶.

Alcune parti del discorso di Paneloux sono inoltre concentrate e, all'interno delle virgolette che indicano il discorso diretto, termini introduttori e variazioni temporali testimoniano l'impiego del discorso indiretto o indiretto libero, il quale determina l'ambiguità dell'enunciato e la sovrapposizione delle "voci", come accade alla fine del primo "atto" della predica:

(30) In Camus ricorre lo schema «du Royaume perdu dont on garde le souvenir mélancolique, et de l'exil hors de ce royaume douloureusement ressenti comme le malheur» (J. LÉVI-VALENSI, *L'écriture du mythe dans "La peste"*, in *Il y a 50 ans "La peste" de Camus*, «Cahiers de Malagar» 13, [autonne 1999], p. 53). Nelle sue opere lo scrittore rivela quindi la speranza di una rinascita, coincidente non con una ripetizione sterile, ma con la riscoperta di un'iniziale purezza: *Oui, nous avons perdu la lumière, les matins, la sainte innocence de celui qui se pardonne à lui-même* (*La chute*, in A. CAMUS,

Théâtre, Recits, Nouvelles cit., p. 1550).

(31) G. MOLINIE, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Larousse 1992, articolo *Période*, p. 266. Cfr. anche A. HERSCHBERG-PIERROT, *Stylistique de la prose*, Berlin, SUP/Letres 1993, pp. 270 ss.

(32) A. CAMUS, *La peste*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 102.

(33) Ivi, t. II, p. 62.

(34) Ivi, t. II, p. 185.

(35) Ivi, t. II, p. 98.

(36) Ivi, t. II, p. 96.

Il suffisait du repentir, tout était permis. Et pour le repentir, chacun se sentait fort. Le moment venu, on l'éprouverait assurément. D'ici là, le plus facile était de se laisser aller, la miséricorde divine ferait le reste. Eh bien! cela ne pouvait durer³⁷.

È poi importante sottolineare gli "slittamenti" espressivi operati da Paneloux, che, in merito al termine *fléau*, passa dall'astratto al concreto – «Dans l'immense grange de l'univers, le fléau implacable battra le blé humain jusqu'à ce que la paille soit séparée du grain»³⁸ –, attribuendo alla malattia, personificata, un potere e una volontà che ne rafforzano il *pathos*:

Il évoqua l'immense pièce de bois tournoyant au-dessus de la ville, frappant au hasard et se relevant ensanglantée, éparpillant enfin le sang et la douleur humaine «pour des semailles qui prépareraient les moissons de la vérité»³⁹.

Dopo il primo sermone, Paneloux partecipa all'opera di soccorso organizzata da Rieux e da Tarrou e, di fronte alla morte straziante di un fanciullo, perde le proprie certezze. Il tono della seconda predica pronunciata dal gesuita nella Cattedrale di Orano è infatti molto diverso da quello del primo discorso. Paneloux afferma ora un fatalismo attivo, parodia della speranza cristiana:

Il fallait seulement commencer de marcher en avant, dans la ténèbre, un peu à l'aveuglette, et essayer de faire du bien. Mais pour le reste, il fallait demeurer, et accepter de s'en remettre à Dieu, même pour la mort des enfants, et sans chercher de recours personnel⁴⁰.

Scosso dall'agonia degli esseri umani e, soprattutto, da quella di un bambino, Paneloux perde la sua enfasi oratoria; esordisce con un *mea culpa*, passa dal *vous* al *nous* e si esprime in modo discontinuo, manifestando l'inadeguatezza della sua parola alla malattia e al male: «[Paneloux] parla d'un ton plus doux et plus réfléchi que la première fois et, à plusieurs reprises, les assistants remarquèrent une certaine hésitation dans son débit»⁴¹.

Il gesuita sfiora inoltre l'eresia («Il faut tout croire ou tout nier. Et qui donc, parmi vous, oserait tout nier ?»⁴²), operando un distinguo tra i mali che colpiscono gli uomini:

Paneloux dit fortement qu'il y avait des choses qu'on pouvait expliquer au regard de Dieu et d'autres qu'on ne pouvait pas. Il y avait certes le bien et le mal, et, généralement, on s'expliquait aisément ce qui les séparait. Mais à l'intérieur du mal, la difficulté commençait. Il y avait par exemple le mal apparemment nécessaire et le mal apparemment inutile. Il y avait don Juan plongé aux Enfers et la mort d'un enfant. Car s'il est juste que le libertin soit foudroyé, on ne comprend pas la souffrance de l'enfant⁴³.

A questo proposito, è significativo il fatto che, in due varianti iniziali dell'opera, Paneloux sia l'autore del trattato *Un prêtre peut consulter un médecin* e la sua fede, confrontata con l'incognita della morte, appaia ambigua: «Il donnait l'impression d'un homme qui se remettait tout entier entre les mains de la science humaine»⁴⁴. In un abbozzo dell'opera (aprile 1940) Camus allude infatti esplicitamente a una crisi religiosa del sacerdote: «[Paneloux] Y perde sa foi»⁴⁵.

(37) Ivi, t. II, p. 99.

(38) *Ibid.*

(39) Ivi, t. II, p. 100.

(40) Ivi, t. II, p. 191.

(41) Ivi, t. II, p. 187.

(42) Ivi, t. II, p. 189.

(43) Ivi, t. II, p. 188.

(44) Ivi, t. II, p. 1192 (variantes).

(45) Ivi, t. II, p. 1133 (notice).

Pertanto, al centro de *La peste* è posto un problema etico, come conciliare la fede in Dio e l'esistenza del male, causa della sofferenza di innocenti «Enfants sans Dieu ni père»⁴⁶. Pur non avendo mai fatto il "salto" metafisico descritto ne *Le mythe de Sisyphe* e che costituisce l'atto di fede, tuttavia Camus, lungi dal proporre una manicheistica personificazione del male, dipinge il personaggio di Paneloux attraverso la tecnica della sfumatura. Inoltre, il «cas douteux»⁴⁷ di cui il religioso muore si riferisce, forse, non solo alla peste, ma anche alla fede incerta del gesuita.

Il tema della morte dei bambini e quello dell'esistenza del male nel mondo ricorrono già in sant'Agostino, anche se laddove il vescovo di Ippona ritiene di possedere una risposta certa al problema della teodicea, lo scrittore francese mantiene la propria posizione di "rivolta". Ai «médecins de la peste» il romanziere rivolge infatti un'esortazione appassionata:

Vous ne devrez pas, vous ne devrez jamais vous habituer à voir les hommes mourir à la façon des mouches, comme ils le font dans nos rues, aujourd'hui, et comme ils l'ont toujours fait depuis qu'à Athènes la peste a reçu son nom. Vous ne cesserez pas d'être consternés par ces gorges noires dont parle Thucydide, qui distillent une sueur de sang et dont une toux rauque arrache avec peine des crachats rares, menus, couleur de safran et salés. Vous n'entrerez jamais dans la familiarité de ces cadavres dont même les oiseaux de proie s'écartent pour en fuir l'infection⁴⁸.

In merito, lo scrittore annota: «Sens de mon œuvre: Tant d'hommes sont privés de la grâce. Comment vivre sans la grâce? Il faut bien s'y mettre et faire ce que le Christianisme n'a jamais fait: s'occuper des damnés»⁴⁹.

Per Camus, la polemica scienza/fede si sostanzia all'interno del problema del male, «obstacle infranchissable»⁵⁰ in rapporto al quale l'uomo, attraverso l'azione, dimostra che la propria dignità «ne le cède pas à la grandeur des dieux»⁵¹.

Esplicitando l'antinomia medicina/religione, dove la fede è sinonimo di ingiustizia⁵² –

Vous serez fermes, face à cette étrange tyrannie. Vous ne servirez pas cette religion aussi vieille que les cultes les plus anciens. Elle tua Périclès, alors qu'il ne voulait d'autre gloire que de n'avoir fait prendre le deuil à aucun citoyen, et elle n'a pas cessé depuis ce meurtre illustre jusqu'au jour où elle vint s'abattre sur notre ville innocente, de décimer les hommes et d'exiger le sacrifice des enfants. Quand même cette religion nous viendrait du ciel, il faudrait dire alors que le ciel est injuste⁵³ –

Camus afferma quindi l'incompatibilità delle due posizioni:

Médecine et Religion: Ce sont deux métiers et ils semblent se concilier. Mais aujourd'hui où tout est clair, on comprend qu'ils sont inconciliables – et qu'il faut choisir entre le relatif et

(46) A. CAMUS, *Le premier homme*, citato in *Œuvres complètes* cit., t. I, p. LXVII.

(47) A. CAMUS, *La peste*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 195.

(48) A. CAMUS, *Les archives de la peste*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 284.

(49) A. CAMUS, *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme (Diplôme d'études supérieures)*, in *Œuvres complètes* cit., t. I, pp. 1426-1427.

(50) A. CAMUS, *Trois interviews*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 476.

(51) A. CAMUS, *Carnets (mai 1935-décembre 1948)*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 927. Allo scrittore non era estranea la nozione del sacro (cfr. J.-C. BRISVILLE, *Camus*, Paris, Gallimard, 1959, p. 260).

(52) «Ce que je reproche au Christianisme, c'est qu'il est une doctrine de l'injustice» (A. CAMUS, *Carnets, mai 1935-décembre 1948*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 1007).

(53) A. CAMUS, *Les archives de la peste*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 285.

l'absolu. «Si je croyais à Dieu, je ne soignerais pas l'homme. Si j'avais l'idée qu'on pût guérir l'homme, je ne croirais pas à Dieu»⁵⁴.

La disputa fra Rieux e Paneloux riassume dunque la stratificazione culturale di radici bibliche, pervenuta alle letterature occidentali secondo due tipologie di tradizione, spesso intersecate, quella topico-letteraria e, attraverso la letteratura cristiana, quella polemica, inerente al rapporto malattia/fede. In particolare, nella Bibbia la comparsa della peste non è impreveduta o casuale, ma viene annunciata da Dio. Mentre Camus si sofferma sulla descrizione del rapporto esistente fra peste e personaggi, la Scrittura trascura la narrazione della malattia, sottolineando invece le cause di cui essa è effetto naturale. Nello specifico, i libri della Bibbia in cui è menzionata la peste sono l'*Esodo*, il *Deuteronomio*, le *Cronache* e l'*Apocalisse*.

Nell'*Esodo* Mosè, eletto messaggero di Dio, porta al Faraone l'annuncio dei dieci flagelli che si abatteranno sull'Egitto, se gli Ebrei non verranno liberati: la peste degli animali è la quinta delle piaghe inviate da Dio. Tutti gli animali degli egiziani muoiono, ma neanche uno, fra quelli dei figli di Israele, viene colpito dalla malattia:

Allora il Signore si rivolse a Mosè: «Va' a riferire al faraone: Dice il Signore, il Dio degli Ebrei: Lascia partire il mio popolo, perché mi possa servire! Se tu rifiuti di lasciarlo partire e lo tratti ancora, ecco la mano del Signore viene sopra il tuo bestiame che è nella campagna, sopra i cavalli, gli asini, i cammelli, sopra gli armenti e le greggi, con una peste assai grave! Ma il Signore farà distinzione tra il bestiame di Israele e quello degli Egiziani, così che niente muoia di quanto appartiene agli Israeliti»⁵⁵.

Nel *Deuteronomio* Mosè pronuncia quattro discorsi, rivolto al popolo ebraico in viaggio verso la terra promessa:

Ma se non obbedirai alla voce del Signore tuo Dio, se non cercherai di eseguire tutti i suoi comandi e tutte le sue leggi che oggi io ti prescivo, verranno su di te e ti raggiungeranno tutte queste maledizioni: sarai maledetto nella città e maledetto nella campagna. [...] Il Signore lancerà contro di te la maledizione, la costernazione e la minaccia in ogni lavoro a cui metterai mano, finché tu sia distrutto e perisca rapidamente a causa delle tue azioni malvagie per avermi abbandonato. Il Signore ti farà attaccare la peste, finché essa non ti abbia eliminato dal paese, di cui stai per entrare a prender possesso⁵⁶.

Nelle *Cronache* re David, quando ordina di censire le tribù d'Israele per conoscere il numero dei suoi guerrieri, mostra di non confidare nella protezione soprannaturale di Dio, che punisce allora il popolo ebraico con una pestilenza foriera di morte per settantamila uomini:

Il Signore disse a Gad, veggente di Davide: «Va', riferisci a Davide: Dice il Signore: Ti pongo davanti tre cose, scegline una e io te la concederò». Gad andò da Davide e gli riferì: «Dice il Signore: Scegli fra tre anni di carestia, tre mesi di fuga per te di fronte ai tuoi avversari, sotto l'incubo della spada dei tuoi nemici, e tre giorni della spada del Signore con la peste che si diffonde sul paese e l'angelo del Signore che porta lo sterminio in tutto il territorio di Israele. Ora decidi che cosa io debba riferire a chi mi ha inviato». Davide disse a Gad: «Sono in un'angoscia terribile. Ebbene, io cada nelle mani del Signore, perché la sua misericordia è molto grande, ma io non cada nelle mani degli uomini». Così il Signore mandò la peste in Israele; morirono settantamila Israeliti⁵⁷.

(54) A. CAMUS, *Carnets (mai 1935-décembre 1948)*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 1013.

(55) Es 9, 1-4.

(56) Dt 28, 15-21.

(57) 1Cr 21, 9-14.

Infine, nella prima parte dell'*Apocalisse* sono descritti i flagelli che, annunciando la fine dei tempi, si abatteranno su cielo e terra. Anche in questo caso, come è ricorrente nella Bibbia, la peste non riveste un significato preciso, ma è simbolo di uno fra i castighi divini.

Quando l'Agnello aprì il quarto sigillo, udii la voce del quarto essere vivente che diceva: «Vieni». Ed ecco, mi apparve un cavallo verdastrò. Colui che lo cavalcava si chiamava Morte e gli veniva dietro l'Inferno. Fu dato loro potere sopra la quarta parte della terra per sterminare con la spada, con la fame, con la peste e con le fiere della terra⁵⁸.

Paneloux allude all'*Esodo* nella prima predica, nel corso della quale riconosce la responsabilità divina in rapporto alla diffusione della malattia: «La première fois que ce fléau apparaît dans l'histoire, c'est pour frapper les ennemis de Dieu. Pharaon s'oppose aux desseins éternels et la peste le fait alors tomber à genoux»⁵⁹.

Attraverso la peste, Camus, diversamente dalla Scrittura, affronta quindi l'impossibilità di trovare un senso e una giustificazione all'esistenza umana. L'antica domanda relativa al significato del male (inconciliabile con la presenza di un Dio buono e giusto), riformulata da Camus in termini laici, si risolve nella constatazione lucida e disperante dell'ineluttabilità e della gratuità del male. La formula del Levitico «io manderò in mezzo a voi la peste e sarete dati in mano al nemico»⁶⁰ potrebbe allora costituire l'epigrafe de *La peste*, in luogo di quella di Defoe scelta da Camus: «Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas».

Prendiamo ora in considerazione la genesi, lunga e complessa⁶¹, dell'opera. Nell'ottobre del 1941 Camus, per documentarsi⁶² scientificamente⁶³, studiò il *Journal of the plague year (1722)* di Daniel Defoe, *Le traité de la peste (1722)* del dottor Manget, *Mémoire sur la peste en Algérie (1847)* di Adrien Berbrugger, *Derniers mots sur la non-contagion de la peste (1866)* di Clot-Bey, *Une épidémie de peste en Mésopotamie en 1867 (1869)* del dottor Tholozan, *La défense de l'Europe contre la peste (1897)* di Adrien Proust, *La peste (épidémiologie, bactériologie, prophylaxie) (1899)* del dottor Bourgès. Ne emerge la cifra della poetica di Camus, che, pur avendo sempre rifiutato il "realismo", grazie a indagini storiche e mediche «ancore le mythe dans le réel»⁶⁴, unendo una descrizione mitica, storica e letteraria della peste a una «peinture quasi clinique»⁶⁵ della malattia.

(58) Ap 6, 7-8.

(59) A. CAMUS, *La peste*, in *Œuvres complètes cit.*, t. II, p. 98.

(60) Lv 26, 25.

(61) Si ricordi la battuta di Caligola: «Mon règne jusqu'ici a été trop heureux. Ni peste universelle, ni religion cruelle, pas même un coup d'État, bref, rien qui puisse vous faire passer à la postérité. C'est un peu pour cela, voyez-vous, que j'essaie de compenser la prudence du destin. Je veux dire... je ne sais pas si vous m'avez compris [...], enfin, c'est moi qui remplace la peste» (A. CAMUS, *Caligula*, in *Œuvres complètes cit.*, t. I, Atto IV 9, pp. 378-379).

(62) Camus si documentò anche sul piano letterario: lesse la *Storia della guerra del Peloponneso* di Tucidide, la *Storia delle guerre* di Procopio, il *Decameron* di Boccaccio, i *Capitoli della peste* di Francesco Berni, *La peste à Marseille (1720)* di Jules Michelet, *I promessi sposi* di Manzoni, *Le festin*

en temps de peste (1831) di Alexandre Pouchkine, *The scarlet plague (1912)* di Jack London.

(63) «Ce que j'écris sur la peste n'est pas documentaire, bien entendu, mais je me suis fait une documentation assez sérieuse, historique et médicale, parce qu'on y trouve des "prétextes"» (*Lettre du 15 octobre 1942 à Jean Grenier*, in *Correspondance 1932-1960 Albert Camus-Jean Grenier*, Paris, Gallimard 1981, p. 80). Camus chiese all'amica oranese Lucette Maeurer di «emprunter pour 15 jours à la Biblio des Facs des bouquins sur la peste (les médicaux)», precisando di averne bisogno «le plus vite possible» (*Lettre de Camus à Lucette Maeurer*, in *Œuvres complètes cit.*, t. II, p. 273).

(64) M.-T. BLONDEAU, *Genèse de "La peste"*, in *Il y a 50 ans "La peste" de Camus*, «Cahiers de Malagar» 13 (automne 1999), p. 35.

(65) J. LÉVI-VALENSI, *L'écriture du mythe dans "La peste"*, in *Il y a 50 ans "La peste" de Camus cit.*, p. 46.

È interessante notare che, nel passaggio dalla prima stesura alla versione definitiva, oltre a rendere omogenea la tecnica narrativa e ad accentuare l'impersonalità del racconto attraverso il ricorso allo stile indiretto, Camus mette in luce le insanabili divergenze che separano Rieux e Paneloux. Per Rieux, la percezione del trascendente risulta impossibile, dal momento che la scienza-medicina tende a identificare la *ratio*, sia conoscitiva che pratica, con ciò che è empiricamente manipolabile. La "rivolta" etica di Rieux procede infatti da una pragmatica oggettività e dal rifiuto del soprannaturale e del trascendente. Consapevole della presenza del male nel mondo, Rieux sceglie il proprio mestiere di medico, impegnato a curare il corpo e non l'anima degli esseri umani. La sua missione si configura come la ricerca di una santità atipica, vissuta in nome di una sofferenza condivisa: «Peut-on être un saint sans Dieu, c'est le seul problème concret que je connaisse aujourd'hui»⁶⁶. Su questa falsariga, al di là della "santità senza Dio", Rieux afferma il proprio credo laico: «je me sens plus de solidarité avec les vaincus qu'avec les saints. Je n'ai pas de goût, je crois, pour l'héroïsme et la sainteté. Ce qui m'intéresse, c'est d'être un homme»⁶⁷.

Nel 1948, durante una conferenza tenuta presso il convento domenicano di Latour-Maubour, parlando del suo rapporto con la religione, Camus conferma il proprio radicalismo agnostico di fronte al problema del male:

Ce n'est pas moi qui ai inventé la misère de la créature, ni les terribles formules de la malédiction divine. Ce n'est pas moi qui ai crié ce *Nemo bonus*, ni la damnation des enfants sans baptême. Ce n'est pas moi qui ai dit que l'homme était incapable de se sauver tout seul et que du fond de son abaissement il n'avait d'espérance que dans la grâce de Dieu⁶⁸.

Lo scrittore riprende quasi testualmente un passo del suo Diplôme d'Études supérieures su Plotino e sant'Agostino:

S'il est vrai que l'homme n'est rien et que sa destinée est tout entière dans les mains de Dieu, que les œuvres ne suffisent pas à assurer à l'homme sa récompense si le «Nemo Bonus» est fondé, qui donc atteindra ce royaume de Dieu? La distance est si grande de l'homme à Dieu que personne ne peut espérer la combler. L'homme ne peut y parvenir et seul le désespoir lui est ouvert. Mais alors l'Incarnation apporte sa solution. L'homme ne pouvant rejoindre Dieu, Dieu descend jusqu'à lui⁶⁹.

Tuttavia, Camus non credette mai in un Dio di amore, dal momento che per lui, come per Rieux, salute e onestà sostituiscono salvezza ed eroismo:

Albert Camus cercava, e non solo per se stesso, ma per tutti gli uomini, la *salvezza* e dunque molto più della *felicità*. Da qui il carattere non laico della sua opera. Ma è una salvezza di natura terrena. Da qui il suo carattere squisitamente umano, non c'è l'opera di un Salvatore ma di qualcuno che avendo scoperto una «ricetta» – un modo di vivere per lenire il dolore degli uomini – la diffonde tra loro e predicando con l'esempio diventa a sua volta un *santo* (senza aver fede), cioè un esempio incarnato, che trascina altri uomini a divenire esempi⁷⁰.

(66) A. CAMUS, *La peste*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 211.

(67) *Ibid.*

(68) A. CAMUS, *L'incroyant et les chrétiens (Fragments d'un exposé fait au couvent des dominicains de Latour-Maubourg en 1948)*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 472. Il motivo della condanna dei bambini morti senza battesimo è presente in sant'Agostino, cui Camus dedicò la quarta parte del suo

Diplôme d'Études supérieures, *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*.

(69) A. CAMUS, *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme, Diplôme d'études supérieures*, in *Œuvres complètes* cit., t. I, p. 1011.

(70) J. GRENIER, *Albert Camus. Ricordi*, introduzione di S. Perrella, a cura di C. Pastura, Messina, Mesogea, 2005, p. 129.

In volontaria opposizione alle parole rivolte da Gesù a Pilato («Il mio regno non è di questo mondo»⁷¹), parodiando la formula cristiana «Nessuna salvezza fuori della Chiesa», Rieux, e con lui Camus, afferma quindi che questo mondo non ha alcun senso superiore e che «hors de lui, point de salut»⁷². Il regno dell'uomo, «Ce grand temple déserté par les dieux»⁷³, «tout [...] est de ce monde»⁷⁴: il futuro è la sola trascendenza dell'uomo privo di fede.

È infine opportuno soffermarsi su un passo de *La peste*, dove, oltre alla violenza della malattia e all'impotenza umana di fronte alla morte, emerge la polemica medicina/religione. Nella descrizione della morte del piccolo Othon – rievocazione del giusto sofferente che, contro l'Antagonista (= il diavolo) combatte la malattia – lo stile dell'opera non è più impersonale, ma diviene partecipe della sofferenza di un innocente. Dal momento che, in Camus, la peste è non solo reale, ma anche simbolica, essa viene paragonata alle forze della natura; l'unione dei quattro elementi (aria, terra, acqua e fuoco) genera allora una lotta cosmica:

Comme si sa frère carcasse pliait sous le vent furieux de la peste et craquait sous les souffles répétés de la fièvre. La bourrasque passée, [...] la fièvre semble se retirer et l'abandonner, haletant, sur une grève humide [...]. Quand le flot brûlant l'atteignit [...], l'enfant [...] se recroquevilla, recula au fond du lit dans l'épouvante de la flamme qui le brûlait⁷⁵.

Al capezzale del bambino, presso l'ospedale ausiliario, giungono anche Rieux e Paneloux. Il realismo della scena⁷⁶ si concreta nella descrizione dei sintomi della peste: un'eccessiva sudorazione («aigre sueur»⁷⁷; «grève humide»⁷⁸), un'accelerata e difficoltosa respirazione («parut respirer plus vite»⁷⁹; «haletant»⁸⁰) e accessi di febbre («secoué de frissons et de tremblements convulsifs»⁸¹). Le tappe della malattia sono tradotte sul piano retorico e linguistico («se raidit brusquement [...]», les dents de nouveau serrées»⁸²; «se détendit peu à peu»⁸³; «se pliait à nouveau»⁸⁴; «se recroquevilla»⁸⁵), e l'aggravarsi del male è testimoniato dalla *climax* semantica dei verbi («se raidir», «se plier», «se recroqueviller»). Con la bocca e gli occhi chiusi, il bambino si trasforma in un essere disumano, con artigli al posto delle mani («Les mains, devenues comme des griffes»⁸⁶) e un viso «figé dans une argile grise»⁸⁷, con una eco dell'argilla con cui Dio plasmò Adamo.

I movimenti del corpo del fanciullo esprimono l'asprezza della lotta («se creusa un peu au niveau de la taille, écartant lentement les bras et les jambes»⁸⁸; «Il resta creusé [...] pendant de longues secondes»⁸⁹; «recula au fond du lit [...] et agita follement la tête»⁹⁰), in cui la sproporzione dei contendenti è accresciuta dalla fragilità del

(71) Gv 18, 36.

(72) «Le monde est beau, et hors de lui, point de salut» (A. CAMUS, *Noces*, in *Œuvres complètes* cit., t. I, p. 135). Cfr. anche «Le monde est beau et tout est là» (A. CAMUS, *Carnets, mai 1935-décembre 1948*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 831).

(73) A. CAMUS, *Carnets (mai 1935-décembre 1948)*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 870.

(74) A. CAMUS, *L'envers et l'endroit*, in *Œuvres complètes* cit., t. I, p. 71. Questa tensione contrastante ricorre nel cristianesimo evangelico, dove emerge la consapevolezza che «il faut choisir entre le monde et Dieu» (A. CAMUS, *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme, Diplôme d'études supérieures*, in *Œuvres complètes* cit., t. I, p. 1006).

(75) A. CAMUS, *La peste*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, pp. 181-182.

(76) Ivi, t. II, pp. 181-183.

(77) Ivi, t. II, p. 181.

(78) Ivi, t. II, p. 182.

(79) Ivi, t. II, p. 181.

(80) Ivi, t. II, p. 182.

(81) Ivi, t. II, p. 181.

(82) *Ibid.*

(83) *Ibid.*

(84) *Ibid.*

(85) Ivi, t. II, p. 182.

(86) Ivi, t. II, p. 183.

(87) *Ibid.*

(88) Ivi, t. II, p. 181.

(89) *Ibid.*

(90) Ivi, t. II, p. 182.

corpo («petit malade»⁹¹; «petit corps»⁹²; «frêle carcasse»⁹³; «ses jambes osseuses et ses bras dont la chair avait fondu en quarante-huit heures»⁹⁴).

In particolare, l'agonia del bambino ricorda la Passione di Cristo, elemento che conferisce al passo una tragica grandezza: «l'enfant prit dans le lit dévasté une pose de crucifié grotesque»⁹⁵. La lotta del figlio del giudice Othon contro la peste diviene quindi simbolo della sofferenza dell'umanità:

il en sortit un seul cri continu [...] qui emplit soudain la salle d'une protestation monotone, discordante, et si peu humaine qu'elle semblait venir de tous les hommes à la fois⁹⁶.

Il passo permette di cogliere il significato principale dell'opera camusiana. Benché l'esperienza insegni all'uomo a essere consapevole dei propri limiti e a non abbassare mai la guardia, perché il male non può mai essere sconfitto definitivamente, per Camus ogni uomo, con un atto di "rivolta" etica, è tenuto ad aiutare il prossimo, come si ricava dalla ripetizione del verbo *dovere*:

Mais il [Rieux] savait cependant que cette chronique ne pouvait pas être celle de la victoire définitive. Elle ne pouvait être que le témoignage de ce qu'il avait fallu accomplir et que, sans doute, devaient accomplir encore⁹⁷.

La religione non è infatti la soluzione all'assurdità dell'esistenza, come dimostra la morte di Paneloux. Per i medici, essa è un "evento ambiguo", espressione che riassume l'intero personaggio e consente un'esegesi allegorica, sulla base della quale il gesuita riceve «l'héritage casuistique de son ordre» e chiarisce la sua vera natura: «la figure sacrificielle qu'il incarne»⁹⁸, quella di Cristo.

In conclusione, in un mondo simbolicamente dominato dalla peste l'unica dignità possibile per l'uomo è una continua lotta contro l'incomprensibilità del male e una consapevole "rivolta" contro il non-senso della condizione umana. In Camus la peste diviene quindi tramite di una filosofia "umanista", dove la creazione poetica assurge a catarsi salvifica:

(L'œuvre d'art) est le seul objet matériel de l'univers qui ait une harmonie interne [...]. L'œuvre d'art se tient debout toute seule et rien d'autre ne le peut. Elle achève ce que la société a souvent promis, mais toujours en vain.

[...] Il (l'art) est le seul produit ordonné qu'ait engendré notre race désordonnée. C'est le cri de mille sentinelles, l'écho de mille labyrinthes, c'est le phare qu'on ne peut voiler, c'est le meilleur témoignage que nous puissions donner de notre dignité⁹⁹.

In quest'ottica, il morbo diviene emblema di un male proteiforme, in grado di «saper les fondements humanistes»¹⁰⁰ di una società. Nell'epilogo il male/peste appare infatti come una mancanza di bene:

(91) Ivi, t. II, p. 181.

(92) *Ibid.*

(93) *Ibid.*

(94) Ivi, t. II, p. 182.

(95) *Ibid.*

(96) Ivi, t. II, p. 183.

(97) Ivi, t. II, p. 248 (i corsivi sono miei).

(98) F.-C. GAUDARD, *Le discours oblique dans l'ar-*

gumentaire représenté par le R.P. Paneloux, in *Il y a 50 ans "La peste" de Camus* cit., p. 80.

(99) A. CAMUS, *Carnets (mai 1935-décembre 1948)*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 1029 (il corsivo è nel testo).

(100) M. MATHIEU-JOB, *La réception et la postérité de "La peste" côté algérien*, in *Il y a 50 ans "La peste" de Camus* cit., p. 169.

ces couples ravis, étroitement ajustés et avarés de paroles, affirmaient au milieu du tumulte, avec tout le triomphe et l'injustice du bonheur, que la peste était finie et que la terreur avait fait son temps¹⁰¹.

La soluzione avanzata da Camus è quindi una soluzione d'attesa, quella del dovere quotidiano, in cui gli uomini devono essere solidali, perché «il n'y avait pas de honte à préférer le bonheur [...]», ma «il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul»¹⁰².

Quando gli uomini uniscono le loro energie, l'equilibrio «n'est pas loin d'être rétabli [...]», la tregua «succède à la révolte» e «le bonheur reprend ses droits». In questa prospettiva, la malattia permette di rendere a ogni essere vivente «sa valeur de miracle»¹⁰³. Pertanto, nella visione camusiana del mondo l'uomo, come Sisifo, «les yeux ouverts sur la lumière»¹⁰⁴, può ergersi al di sopra del proprio destino, attraverso la lotta contro il male e lo sforzo di conservare l'amore per la vita. «Qu'est-ce qu'un homme révolté? C'est d'abord un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas: c'est aussi un homme qui dit oui»¹⁰⁵: lo si ricava dal fatto che *La peste* si conclude con l'espressione «cité heureuse»¹⁰⁶.

Se, in un primo tempo, Camus riteneva esistesse un dissidio inconciliabile tra fede e scienza – «Le médecin [...] ennemi de Dieu»¹⁰⁷; «lutte de la médecine et de la religion: les puissances du relatif [...] contre celles de l'absolu»¹⁰⁸ –, in seguito, giunge dunque a una loro possibile conciliazione, attraverso il tema della solidarietà. Lo scrittore risolve così l'intima contraddizione che connota il rapporto medicina/religione, come dimostra una battuta rivolta da Rieux a Paneloux: «Ce que je hais, c'est la mort et le mal, vous le savez bien. Et que vous le vouliez ou non, nous sommes ensemble pour les souffrir et les combattre»¹⁰⁹.

Attraverso una sorta di paradosso ontologico, ne *La peste*, «création contre Dieu»¹¹⁰ che si dipana sotto un cielo muto, la medicina non rifiuta, per uno scopo comune, il contributo della fede, consapevole della propria incapacità a fornire risposte che pertengono all'orizzonte del trascendente.

BRENDA PISELLI

(101) A. CAMUS, *La peste*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 240.

(102) Ivi, t. II, pp. 177-178.

(103) A. CAMUS, *L'envers et l'endroit (Amour de vivre)*, in *Œuvres complètes* cit., t. I, p. 66.

(104) Ivi, t. I, p. 71.

(105) A. CAMUS, *Remarque sur la révolte* (citato in *Œuvres complètes* cit., t. I, p. XLIII).

(106) A. CAMUS, *La peste*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 248.

(107) A. CAMUS, *Carnets (mai 1935-décembre 1948)*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 1019.

(108) Ivi, t. II, p. 977.

(109) A. CAMUS, *La peste*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 185.

(110) A. CAMUS, *Carnets (mai 1935-décembre 1948)*, in *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 1005.

Les rubriques du remaniement de “Lion de Bourges” (ms BnF fr. 351)

Abstract

The old “chanson de geste” of *Lion de Bourges* (mid-fourteenth century) was recast at the end of the fifteenth or at the first sixteenth century. Preserved in a unique manuscript (Paris, BnF fr. 351), this version is composed principally in octosyllables, often irregular, but furthermore includes “laisses” of alexandrines, more or less faithful to the earlier version of the poem, and a section of decasyllabic lines. The text is organised into 62 chapters of varied length introduced, the first one excepted, by rubrics in prose. The paper analyses the main stylistic and diegetic characteristics of these rubrics and provides an edition.

Conservée par un manuscrit unique (BnF fr. 22555 – P), la monumentale chanson de *Lion de Bourges*, qui compte 34.298 alexandrins en dépit de quelques lacunes du manuscrit¹, a fait l’objet d’une traduction allemande en prose conservée par plusieurs manuscrits (xv^e siècle) et imprimés², mais ne paraît pas avoir inspiré les *dérivés* français. Nous n’en avons en tout cas conservé aucun témoin. En revanche, elle a inspiré, probablement vers la fin du xv^e siècle, voire au début du siècle suivant, un curieux remaniement en vers conservé par le seul manuscrit BnF fr. 351 (F)³. Il s’agit d’un beau manuscrit sur vélin (25 x 38 cm) dans lequel le texte est réparti sur deux colonnes et qui comporte douze enluminures⁴. Il a été numérisé par la BnF en 2012 et est donc consultable sur Gallica. L’ensemble demeure inédit. Au début du xx^e siècle, plusieurs élèves d’Edmund Stengel, ordinairement dans le cadre d’études comparatives entre les deux versions, en ont reproduit quelques passages⁵. En 1976, Thelma Fenster a édité les 10971 premiers vers du texte (folios 1-73), soit un gros quart de l’ensemble⁶. Plusieurs passages sont également reproduits par les éditeurs de la version en alexandrins, à titre de variantes utiles ou pour combler certaines lacunes (voir par exemple les vers 29473 [1-53]). Enfin, dans le cadre de son étude sur l’interférence des matières narratives, Richard Trachsler a cité 150 vers (fol. 180c-d, 243b-c et 258a) d’un texte qui constitue à ses yeux «un exemple extraordinaire de ce que Köhler appelle une *Mischgattung* censée suppléer à un système générique jugé inadéquat»⁷.

(1) *Lion de Bourges, poème épique du XIV^e siècle*, éd. W.W. KIBLER, J.-L. PICHERIT, T.S. FENSTER, Genève, Droz, 1980 (TLF 285).

(2) Voir l’édition citée, pp. XVIII-XIX.

(3) Anciennement, ms 6971.

(4) Pour une description précise de ces enluminures voir l’édition citée, pp. XVI-XVII.

(5) En particulier, R. KRICKMEYER (*Weitere Studien zur Chanson de Lion de Bourges*, Teil I, Diss. Greifswald, 1905), B. SCHOLVIEN (*Weitere Studien zur Chanson de Lion de Bourges*, Teil III, diss. Greifswald, 1905), K. ZIPP (*Die Clarisse-Episode des Lion de Bourges*, diss. Greifswald, 1912), E.

STEIN (*Sprache und Heimat der Jüngerer Fassung der Chanson de Lion de Bourges* (Hs. B), diss. Greifswald, 1908), H. WILHELM (*Studien über die Chanson de Lion de Bourges*, Marburg, Universitäts-Buchdruckerei [R. Friedrich], 1894).

(6) *A partial edition of the octosyllabic version of “Lion de Bourges”*, diss. University of Texas, Austin, 1976. Les références au texte renvoient prioritairement au manuscrit (folio, colonne [r^o: a, b; v^o: c, d], numéro de ligne) et à l’édition Fenster pour la section éditée.

(7) *Disjointures – Conjointures. Étude sur l’interférence des matières narratives dans la litté-*

Le remaniement constitue selon Paulin Paris «une imitation très mauvaise»⁸ de la version en alexandrins, dont il n'a pas non plus, à vrai dire, une très haute opinion, et s'appuie très vraisemblablement sur un témoin de cette version distinct de *P* et aujourd'hui disparu. Pour l'essentiel, l'auteur versifie en octosyllabes à rimes plates, option stylistiquement «romanesque» quoique passablement archaïsante à l'heure du triomphe de la prose⁹. Toutefois, il reproduit à deux reprises les laisses d'alexandrins figurant dans sa source¹⁰, sans qu'on puisse déceler dans ce choix aucune recherche de mise en valeur ou d'insistance sur une scène particulièrement importante. Il recourt également dans des conditions similaires à un ensemble de 453 décasyllabes à rimes plates (fol 44a1-47a8)¹¹. Il faut ajouter que les octosyllabes, qui constituent le corps de l'ouvrage, présentent de très nombreuses irrégularités et fluctuent souvent entre sept et neuf syllabes, voire entre six et onze dans certains passages¹². Enfin, concession probable aux usages en vigueur dans les récits en prose de l'époque, l'auteur découpe son récit en chapitres introduits, à l'exception du premier, par des rubriques en prose¹³. C'est d'ailleurs le seul mérite que lui reconnaît Paulin Paris: «Le plus grand effort de son imagination semble avoir été de couper le récit en chapitres dont les rubriques sont très circonstanciées»¹⁴. Or, comme l'a montré Maria Colombo Timelli dans un article important en forme de manifeste¹⁵, l'étude de ces énoncés discrets, souvent standardisés, mais qui guident et orientent la lecture, peut éclairer utilement l'interprétation de l'œuvre.

Le texte est divisé en 62 chapitres de longueur très variable. Ils sont relativement courts au début du récit mais tendent globalement à s'allonger. Le chapitre 3 compte 62 vers, le chapitre 50 en occupe 2850¹⁶. Le découpage du matériau narratif s'avère donc assez largement arbitraire. Les chapitres sont numérotés jusqu'au huitième. Ensuite, le mot *chapitre*, placé après la rubrique et suivi du numéro, disparaît. Il réapparaît, de manière erratique, en 20-21, 27, 33, 35, 38, 40-49, 51-52, 57, 59-61, mais sans aucune numérotation. Les lettrines placées en tête de chapitre occupent généralement deux unités de réglure (dans deux tiers des cas), parfois trois. À l'intérieur de chaque chapitre, des lettrines analogues délimitent des sections qui oscillent généralement entre une cinquantaine et une centaine de vers (parfois moins: par exemple 20 lignes en 15c). Le texte est également orné par des pieds-de-mouche d'or sur fond alternativement bleu et rouge qui participeraient pour Richard Trachsler du caractère hybride de ce singulier «rommant ample et notoire»¹⁷ à sujet épique mais à mètre «romanesque». En effet, «pour le lecteur qui regarde de loin», cette distribution aléa-

ture française du Moyen Âge, Tübingen-Basel, A. Francke Verlag, 2000 (Romanica Helvetica 120), pp. 165-172; texte cité p. 172.

(8) *Les manuscrits français de la bibliothèque du roi*, Paris, Techener, 7 voll., 1836-1848; vol. III, 1840, p. 1.

(9) Pierre Sala conserve l'octosyllabe dans son *Chevalier au Lion* (1522) mais se convertit quelques années plus tard à la prose dans son *Tristan*.

(10) 40 vers répartis sur deux laisses (fol. 8a1-40), puis 549 vers répartis sur 11 laisses (fol. 143a1 à 147d3).

(11) Vers 6606-7058 de l'édition de Thelma Fenster. Le chiffre impair s'explique par le fait que 3 vers utilisent la même rime (6760-6762) et que 4 vers sont des vers «orphelins» (absence de rime: 6777, 7040, 7043, 7044).

(12) C'est le cas pour les vers 1059 à 6285 de l'édition Fenster (soit près de 50% de la section éditée) à propos desquels l'éditrice constate que

«this part appears to be composed basically of lines of eight or nine syllables, but also contains lines of seven or ten syllables and, less frequently, lines of six or eleven syllables» (p. 63). Même constat pour le texte contenu entre les fol. 117 et 126. Ces irrégularités sont plus éparses ailleurs.

(13) Notées en effet dans ce manuscrit à l'encre rouge.

(14) *Op. cit.*, pp. 1-2.

(15) «Pour une «défense et illustration» des titres de chapitres: analyse d'un corpus de romans mis en prose au xv^e siècle», *Du roman courtois au roman baroque*, sous la direction de E. BURY et F. MORA, Paris, Les Belles Lettres, 2004, pp. 209-232.

(16) Relevé pour les 12 premiers chapitres: 01: 198 v.; 02: 112 v.; 03: 62 v.; 04: 144 v.; 05: 236 v.; 07: 146 v.; 08: 144 v.; 09: 430 v.; 10: 188 v.; 11: 633 v.; 12: 692 v.

(17) Vers 2 du texte. Voir l'édition en annexe.

toire des pieds-de-mouche pourrait évoquer «une mise en page de chanson de geste où ils marqueraient les débuts de laisses»¹⁸. Leur répartition est très irrégulière. Des folios entiers n'en comportent aucun (notamment de 9r^o à 22v^o), d'autres en revanche en sont surchargés (11 dans le folio 35v^o, 12 au folio 93v^o). Il arrive aussi exceptionnellement que le pied-de-mouche se trouve à l'intérieur d'un vers (5c2, 7b38, 32b12) comme le relève Thelma Fenster, qui souligne à juste titre que «their ornamental value is not to be overlooked»¹⁹. Chaque rubrique est ordinairement précédée d'un pied-de-mouche, à l'exception de celle des chapitres 10 et 11. Il en va normalement de même du mot *chapitre* lorsque celui-ci est rejeté à la ligne suivante (2-8, 27, 35, 38, 41-43, 49, 52, 57). La longue rubrique du chapitre 12 est ponctuée par deux pieds-de-mouche internes. Enfin le cas du chapitre 54 est particulier: le titre est réparti sur huit lignes, précédées de quatre grands pieds-de-mouche (occupant chacun deux lignes) juxtaposés verticalement:

¶ Comment Lion luy estant de
 vant Reges congneut Gerard
 ¶ bon bastart et comment le dit
 bastart conquist le prince
 ¶ de Tarence et son oncle Garnier
 ausquelz Lion fist trancher
 ¶ les testes et comment Genevre
 fu brulee après que la vile fut rendue.

Le caractère décoratif du dispositif est flagrant ici. En dehors de ces éléments (chapitres, lettrines, pieds-de-mouche) qui l'aèrent et le rythment, le récit peut exceptionnellement comporter une sorte de titre intermédiaire appelant l'attention sur un énoncé particulier. C'est le cas de la chanson chantée par Alis. Alors qu'elle a opté pour une vie de misérable *chanteresse* dans la cité de Tolède, Alis apprend que son mari, Herpin, que le destin a séparé d'elle depuis de longues années, est sur le point de se remarier. Elle se rend au palais où doit avoir lieu la fête et entreprend de chanter sa propre histoire afin de se faire reconnaître:

[164d29] ¶ Elle devant ceste assistance
 Requist que *chacun* fist silence
 Et que une chansson veult chanter.
 De ce faire se vueult vanter
 Que on [n]'en ouyst oncques de telle
 Ne qui possible fust plus belle,
 Dont la teneur suit ou au pres
 Comme vous orrez cy après.
 ¶ La chansson
 «Je congnois une noble dame,
 Belle de corps et bonne d'ame,
 Laquelle est de France natifve,
 [165a] A *chacun* fort consolative,
 Laquelle eust mary espousé
 Que Charlemagne a desposé (...)»²⁰.

(18) *Op. cit.*, pp. 166-167.

(19) *Op. cit.*, p. 7. Il s'agit des vers 660, 948, 4789 de son édition.

(20) F supprime la «clef» épique qui introduit la chanson dans P (18760-18762): «Or m'allés escoutant, | S'oeiez bonne chanson dont li vers sont plaisant. | Je congait une damme de France la devant [...]».

En revanche, rien ne signale visuellement la fin de la chanson, simplement marquée par une phrase de reprise narrative, «Quant Alis eust la chansson dicte» (165b22), soulignée par une lettrine. Si cet intertitre incongru, comme du reste les lettrines ou les pieds-de-mouche, ont sans doute pour fonction de rendre le texte moins compact, il est clair que c'est le découpage en chapitres, et donc les rubriques délimitant et résumant ces derniers, qui scande prioritairement la marche du récit et en oriente la lecture. D'un point de vue pratique, on notera que l'absence d'une table des rubriques empêche d'avoir d'emblée une vision synoptique de l'intrigue.

Typologie des rubriques

Le rubricateur de F ne recherche pas la variété. Ses productions se déclinent selon un modèle unique, de type «verbal»²¹, et sont toujours introduites par «comment», à l'exception du chapitre 30 («S'ensuyt la teneur des lectres...»²²). Ce modèle paraît du reste largement prédominant dans les mises en prose contemporaines. La forme est donc celle d'une interrogative indirecte («je vais vous relater comment...») avec ellipse du verbe régisseur. Le texte ne comporte aucune rubrique introduite par un verbe déclaratif, du type «Cy parle de..., Cy devise de..., Cy fait mention de...». Dans une grosse moitié des cas, l'adverbe «comment» introduit une seule proposition. Le chapitre suivant la rubrique paraît alors centré sur un événement unique (voir notamment le cas exemplaire des chapitres 50, 51, 55, 56, 57...). Dans une quinzaine d'occurrences, l'adverbe est redoublé et l'on a affaire à deux séquences coordonnées («comment...; et comment...»); parfois, l'auteur recourt à un triplement (7 cas), voire à un quadruplement (3 cas: 10, 11, 12) de la formule. Ces coordinations soulignent la succession des péripéties présentes dans le chapitre. Parfois, un élément de variété peut intervenir en bout de chaîne. C'est le cas du chapitre 15 où une ultime coordination laisse affleurer discrètement une structure de type «nominal»: «comment...; et comment...; et de la trahison que Gadiffer luy fist...». Un dispositif voisin («et le dueil que Herpin demena...; et après [...] se mist...; et son mary [...] eut un prier...») figure dans les chapitres 04, 05, 06. La coordination peut parfois s'effacer, conférant à la séquence un tour plus délibérément narratif («dist et recita...» 12; «toutesfois le dit Lyon y fist tant de vaillance...» 23). À travers ces cascades de coordinations ou de juxtapositions, le but du jeu est de repérer et d'énumérer les faits importants exposés dans le chapitre à venir. Une seule fois, le rédacteur déclare forfait en optant pour une formulation vague qui ne fournit aucune information concrète sur les faits relatés, mais suggère qu'ils seront nombreux: «Comment [...], et aultres gestes»²³ (20). Autre cas unique, seule la rubrique du chapitre 42 témoigne, au moins

(21) Le texte n'offre pas, du moins à un premier niveau, de rubrique «nominale» du type «De la grande bataille qui [...]», «De la mort du roy [...]».

(22) La formule est habituelle pour annoncer, comme ici, un chapitre censé rapporter un document (habituellement une lettre) échangé entre les personnages. Elle peut admettre une variante «nominale»: «Le contenu des lectres que le royné Candasse envoya au roy Alixandre» (II, XLVI); «Le contenu des lectres que maistre Aristotele escripvi a Alixandre» (II, IIIXXIX), J. WAUQUELIN, *Les Faicts et les conquestes d'Alexandre le Grand*, éd. critique par S. Hériché, Genève, Droz, 2000 (TLF 527).

(23) La formule «et autres...» figure souvent comme «terme final» des polynômes énumératifs étudiés par A. LORIAN (*Tendances stylistiques dans la prose narrative française du XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 111). Toutefois, elle a, dans les exemples analysés (comme ici au chapitre 07 «a joustes et tournoys, a dances et a toutes autres manieres de largesses») une valeur englobante, généralisante («...chevres, brebis, et autres bestes debilles...» [= les bêtes débiles en général]). Dans les titres, son fonctionnement sémantique est légèrement différent. Elle se borne à ajouter un item supplémentaire, indéterminé, à une liste qui peut d'ailleurs être minimale, voire virtuelle: il n'y a en

dans sa première proposition, d'une démarche réflexive prenant en compte l'histoire présumée du texte: «Comment l'acteur descript en bref que...».

Les rubriques ont vocation à la brièveté. Celles qui annoncent les chapitres 20, 21, 30, 55 ou 59 se conforment dans leur sécheresse à ce cahier des charges. Toutefois une bonne rubrique doit aussi donner envie de lire le chapitre et donc piquer l'attention du lecteur, en mentionnant un élément pittoresque («que le duc [...] avoit fait par art magique» 52; «ayant le diable au corps» 56; «au corps duquel estoit le diable» 58) ou en présentant une motivation («pour avoir et embler mieulz a leur aise le cor de miracle» 57) qui laisse présager un développement narratif. Certains de ces ajouts ne sont en rien indispensables mais donnent seulement du corps à la rubrique et l'animent. Ainsi, dans le titre du chapitre 07, on nous signale que Lion a ruiné son père adoptif («lequel Lyon [...] despendit tout le bien de Baudion»). C'est en cela que réside l'information importante. La précision concernant l'objet de ces dépenses inconsidérées («a joustes et tournoys, a dances et a toutes autres manieres de largesses») éclaire le caractère du héros et rend plus vivant, moins strictement utilitaire et désincarné, le résumé qui est l'objectif prioritaire de la rubrique. Il en va de même du petit tableau pittoresque qu'esquisse la fin de la rubrique 08: «lequel arriva devant luy en grand pompe et honneur, avec tabours et instrumens, acompaigné de grand noblesse et de chevalliers».

À l'intérieur de chacune des propositions introduites par «comment», cette distension de la rubrique recourt à deux procédés principaux. Le premier est la multiplication des relatives dont la rubrique du chapitre 05 fournit un bon exemple: «la lyonnaise *qui* avoit emporté le dessus dit petit enfant [...], *laquelle* le dit chevalier fist suivre jusques a sa taisniere, *dedans laquelle* fut trouvé celluy enfant *qu'*il fist emporter». Elles permettent de greffer sur un substantif de multiples précisions ou incidentes. Très largement sollicitée dans ces énoncés, la série *lequel / laquelle / auquel...*, en emploi pronominal ou adjectival, en construction directe ou prépositionnelle, s'avère particulièrement adaptée à cette fonction²⁴. La seconde option, qui peut évidemment se combiner avec la précédente, consiste en l'utilisation de compléments à valeur temporelle, marquant la simultanéité de deux procès ou leur succession. La postériorité est exprimée par la préposition *après* (2 occurrences²⁵) mais surtout par l'emploi massif de la locution conjonctive *après que* (16 occurrences²⁶). L'expression de la simultanéité durative²⁷ s'effectue très majoritairement en recourant au participe présent du verbe être suivi d'un complément de lieu (*X étant à tel endroit...*)²⁸. Complétées par une abondante batterie de compléments²⁹, les références spatiales

effet pas d'énumération dans le cas du chapitre 20. *L'Histoire du preux Meurvin* (Pierre Sergent, Paris, 1540 – Arsenal 4-BL-4270) utilise abondamment le procédé: «Comment Beree, fille du roy Meurmont de Monment, fut esprinse en l'amour de Meurvin estant a l'escolle, et de la peine *que* la pucelle en eut, et autres matieres. Chapitre .IIII.» (voir aussi titres des chapitres 9, 14, 15, 19, 29, 35, 53, 59).

(24) 16 occurrences de *lequel*; 8 de *laquelle*; 4 de *lesquelz*, 3 de *duquel*; 2 de *auquel*, 1 de *lesquelles*; 1 de *ausquelz*. Sur cet emploi des relatifs, voir A. Lorian, *op. cit.*, et notamment le chapitre III de la seconde partie intitulé: «Le raffinement suprême: *lequel*», pp. 223-258.

(25) 05, 39.

(26) 04, 12 (x2), 15, 17, 22, 25, 27, 41 (x2), 47, 48 (x2), 49 (x2), 62. Placé en position détachée, le participe passé peut avoir une valeur similaire: «le dit roy de Palerne, retourné a son país fort dolent,

arriva...» (*une fois le roi de Palerne revenu dans son pays... arriva...*) 49. L'antériorité en revanche n'est exprimée qu'une seule fois: *devant que* 02.

(27) Ph. MÉNARD, *Syntaxe de l'ancien français*, 4^e édition, Bordeaux, Éditions Bière, 1994, § 240, p. 215.

(28) *Lyon estant en la maison 07, la mere de Lyon estant a Toulecte 11, Lyon estant a Monteclin 16, Lyon estant a Montluisant 23, Lyon, luy estant a Montluisant 22, Lyon estant en l'ost 53, Lyon, luy estant devant Reges 54, Lyon estant devant Palerne 55, Olivier estant oultre mer 58, Lyon estant dedens ung hermitage 61*. On trouve plus rarement, avec le même effet, l'emploi d'une préposition (*pendant le temps* 33) ou d'une locution conjonctive (*ce pendant que* 04). Sur cet emploi massif du participe absolu, voir A. LORIAN, *op. cit.*, pp. 205-213.

(29) *pres de Florence en Italie 03, a une abaye dedans Florence 06, en ung boys pres de Romme*

sont indispensables pour situer les grandes étapes de l'action et suivre le parcours complexe et sinueux des héros: France (02), Florence (03), Castille (06), Rome (07), Sicile (17), Jérusalem (48), Chypre (49),... Enfin, la volonté de guider et d'orienter le lecteur amène périodiquement le rubricateur à préciser les relations entre les divers personnages («Lyon filz au duc Herpin» 07, «Florie fille du roy de Tolete» 13, «Herpin duc de Bourges, mary de la dame dessus dit» 14, «la dite Florentine, sa fille» 27, «Harpin, pere de Lyon» 44) ou à lever l'ambiguïté suscitée par l'adoption d'un pseudonyme («Balian d'Arragon, duchesse de Bourges» 12). La prolifération de la formule *le dit (duc), la dicte (bataille)* – voir le cas caricatural de la rubrique 41 – participe probablement de ce même effort, quelque peu ostentatoire, de clarté et de précision. Contraires en un sens à la vocation initiale de brièveté de la devise, ces divers mécanismes d'amplification et de coloration peuvent, en cas de surcharge, produire une syntaxe passablement embrouillée dans laquelle le rédacteur lui-même semble s'égarer³⁰.

Pertinence des rubriques

La rubrique est censée annoncer le contenu du chapitre qui la suit. Il est exceptionnel qu'elle déborde de ce cadre pour offrir une vision prospective à plus long terme, comme le fait *in fine* celle qui ouvre le chapitre 23: «et gaigna le pris des dites joustes, par quoy depuis espousa la dite fille du roy, et se aparut a luy aus dites joustes le Chevallier Blanc duquel sera plusieurs fois parlé au present livre». Habituellement, la rubrique s'en tient à une forme revendiquée de myopie narrative et se borne à résumer le chapitre qu'elle introduit. Reste que la difficulté consiste à cerner en quelques mots ce qui fait l'originalité et l'intérêt d'un chapitre. Si l'opération paraît relativement aisée quand le chapitre subséquent est court³¹, elle se complique quand il s'allonge. Or le texte présente, comme on l'a signalé, de grandes disparités en ce domaine. Un chapitre très long, comme le chapitre 50 déjà mentionné, se trouve ainsi précédé d'une courte rubrique qui mentionne exclusivement la victoire remportée par Herpin et ses compagnons contre les Sarrasins d'Orible. En fait, le récit de cette bataille n'occupe que les 174 premiers vers d'un chapitre qui en compte 2850. Le reste est consacré à des événements pourtant essentiels pour la suite de l'intrigue, mais que la rubrique ignore: projet de mariage Herpin-Florie, intervention d'Alis, retrouvailles du duc Herpin et de sa femme, joutes organisées à cette occasion, participation de Lion, reconnaissance du père et du fils et restauration de la cellule familiale dispersée. De la même manière, la rubrique du chapitre 51 ne souffle mot du séjour de Lion en Féerie, en dépit du rôle important que joue cet épisode dans l'économie du récit. On ferait des constations similaires pour le chapitre 19. La rubrique annonce la mort de Thierry, mais néglige les nombreuses péripéties ultérieures: Lion rencontre Ganor et apprend par lui qu'il est vraisemblablement le fils d'Herpin, passage chez un saint ermite qui donne des nouvelles d'Herpin, arrivée à Montluisant, accueil peu amène de l'aubergiste («ce gros briffault» v. 6759, 44d38), qui proclame qu'il ne veut plus recevoir aucun chevalier impécunieux et qu'il conserve chez lui depuis quinze jours le corps d'un chevalier qui

07, *es plains de Romenie* 15, *dedens le chasteau de Monteroze* 28, *dedens son chasteau de Monteroze* 29, [...], *devant ung chasteau pres de Florence* 52, *assez pres de Florence* 53, *devant Escalonne* 56.

(30) Voir la rubrique 27 et la note concernant la correction de *devoit* en *devoit[r]*.

(31) C'est le cas du chapitre 02. Th. Fenster écrit à propos de la rubrique qui le précède: «the rather lengthy rubric which introduces chapter two outlines the major events of the entire chapter» (*op. cit.*, p. 5).

lui devait cent livres, généreuse proposition de Lion qui offre de donner à peu près tout ce qu'il possède (cinquante ducats) pour que ce corps repose en terre sainte, revirement de l'aubergiste qui, émerveillé par cette courtoisie, accepte de loger Lion et de se mettre entièrement à son service. En raison de ces ellipses ou de ces lacunes, il est impossible de comprendre, si l'on s'en tient à la lecture des rubriques, qui est le chevalier dont la rubrique 20 annonce les obsèques, en utilisant l'article de notoriété (*le corps du chevalier*). Même en cas de chapitre très court, la rubrique opère un choix et n'annonce souvent que les événements situés au début de la séquence. Ainsi pour le chapitre 30, elle annonce «S'ensuyt la teneur des lettres...». Or, sur les 228 vers que compte le chapitre, seuls 56 sont consacrés à la reproduction de la missive de Florentine. Répartie en deux grandes sections séparées par une ligne blanche et une lettrine (80c1 et 81b18), la suite est consacrée d'abord aux réflexions qu'inspire à Lyon la lecture du message, puis à sa décision de rendre visite à son amie déguisé en pèlerin, à ses tractations avec ce personnage pittoresque qui l'initie aux usages de la profession³², aux objurgations du roi Henri, son beau-père, qui le presse de renoncer à ce projet téméraire et enfin à son départ après avoir revêtu les hardes du pèlerin. Ces observations confirment une des conclusions de Maria Colombo Timelli: «L'auteur des titres (que ce soit l'auteur lui-même de la mise en prose ou le rubricateur du manuscrit) adopte parfois une technique d'"assemblage" qui consiste à tirer les composantes du titre dans la portion de texte qui suit immédiatement»³³.

Les rubriques ne cherchent donc pas à rendre compte du contenu narratif d'un chapitre, ce qui serait mission impossible, ni même à annoncer les événements essentiels à la compréhension de l'intrigue, mais se bornent en général – paresse ou stratégie? – à mettre en valeur les faits rapportés en tête du chapitre subséquent. Il arrive même qu'elles fassent l'objet d'un curieux décalage, comme dans le cas du chapitre 48. Celui-ci s'ouvre sur le combat contre le géant:

En ceste part dit la cronicque
 Que le grant felon inique
 Dit a Lyon qu'il alast querre
 Ses compaignons sans plus enquerre
 Pour les combatre tous ensemble
 Car a grand deshonneur luy semble
 Prendre contre Lyon bataille
 Qu'il prise moins qu'ung glay de paille.

Toute la première partie de la rubrique («Comment après que Lyon [...] ung geant tenoit par force») résume des éléments qui appartiennent en fait à la fin du chapitre précédent. Le cas n'est pas isolé et se retrouve notamment aux chapitres 15 et 22. Constatant ces anomalies, Thelma Fenster a avancé de 138 vers la rubrique du chapitre 15, initialement placée en 31a19 (après le vers 4611 de son édition), pour la localiser en 30a40 (après le vers 4473). Elle procède de même au chapitre 22, dont la rubrique (48d6, soit après le vers 7330) est déplacée par elle après le vers 7126 (47b40), soit un glissement vers l'amont de 204 vers. S'ils satisfont, aux yeux de l'éditeur moderne, à une exigence légitime de rationalité, il n'est pas sûr que ces déplacements soient littérairement justifiés. On retrouve en effet des traces d'empiètements du même ordre sous la plume d'autres écrivains³⁴ et seule une étude plus large de ces

(32) «Lors luy monstra toutes les loix | Des gueux gourffarins d'ostiere» (80d35-36).

(33) *Art. cit.*, p. 215.

(34) Voir C. ROUSSEL, «Les rubriques de *La Belle Hélène de Constantinople*», in *Jean Wauquelin, De Mons à la cour de Bourgogne*, sous la direction de M.-C. de Crécy, Turnhout, Brepols, 2006, p. 211.

énoncés et des relations qu'ils entretiennent avec leur contexte permettrait de décider s'il s'agit de véritables erreurs ou d'une tolérance, voire d'une stratégie.

Dans *Lion de Bourges*, les rubriques procèdent plutôt à une sélection empirique des événements qu'elles mettent en exergue et ne paraissent pas opérer un choix impliquant une interprétation personnelle du texte. Comme on peut s'y attendre, Lion est mentionné dans la plupart d'entre elles et une bonne vingtaine en font le moteur principal de l'action («Comment Lion...»), en parfaite conformité avec l'esprit du «rommant». Elles soulignent également, dans leur enchaînement, la succession des trois générations impliquées dans le récit. Les premières focalisent l'attention sur Herpin («Comment Harpin...» 02, 03, 04, 07...), puis on passe à Lion et enfin à ses enfants («Comment Olivier...» 56, 58; «Lyon est ses deulx filz» 60 / «et ses enfans» 62). Plus surprenante peut-être est l'absence de toute référence à la Fée. On a déjà observé que la rubrique du chapitre 51 ne souffle mot de cet épisode ni du «geant Auberon» (180c5). De même, rien dans la rubrique du chapitre 62 ne signale le départ définitif de Lion pour le monde féerique qui clôt le récit et que F relate avec plutôt moins de circonspection que P:

En disant adieu, il partit
 Et pour tout jamais departit,
 Lequel en ce point que raconte
 L'histoire et que nous dit le conte
 Dedens Farie s'en alla
 Et pour tousjours demoura la
 Tant que de luy plus de memoire
 N'en est faicte en conte ou histoire (257c35-257d2)³⁵.

Il est difficile de déterminer si le silence de la rubrique sur ce point résulte d'un vrai choix visant à ménager un effet de surprise, éventuellement à promouvoir une certaine crédibilité historique, ou s'il s'agit simplement du résultat mécanique du mode de rédaction des rubriques qui prennent prioritairement en compte, comme on l'a montré, les événements présentés au début du chapitre.

Place des rubriques

Comme les illustrations, les rubriques semblent prendre place dans des emplacements qui leur ont été réservés lors de la mise en page du texte. Dans une douzaine de cas, elles se situent en tête de colonne. Dans les autres cas, elles sont, à deux exceptions près, séparées de la fin du chapitre précédent par une, voire deux lignes blanches. La présence d'une ou de plusieurs lignes blanches après la rubrique est moins systématique: dix-sept chapitres n'en comportent pas. Il arrive en revanche que quelques rubriques (13, 15, 16, 18, 27) soient suivies d'un blanc plus important (trois ou quatre lignes), comme si le rubricateur n'avait pas pu ou pas voulu occuper tout l'espace qui lui était attribué. De même, il lui arrive dans plusieurs cas (11, 12, 30, 31, 33, 41, 46, 49, 60) de ne pas occuper toute la largeur de la colonne, mais de centrer en partie ou en totalité son texte selon un schéma qu'illustre tout particulièrement la rubrique 41 (voir annexe 2).

(35) P: «Or tesmoigne l'istoire qui ne vuet point faulcer | Que on ne sceit qu'il devint, on ne sceu qu'esperer. | Maix per ceu que la fee le vot la

retorner | Espoient li plussour et offrent a prouver | Que en fariee alla menoir et demourer» (34084-34089).

Les rubriques tendent à être associées aux enluminures³⁶. Bien évidemment le décalage numérique entre les deux éléments (12 enluminures pour 61 rubriques) interdit toute corrélation systématique. Toutefois, chacune des douze enluminures du manuscrit est inmanquablement précédée d'une rubrique. Le cas le plus fréquent est celui d'une rubrique placée en bas d'une colonne alors que l'enluminure occupe le haut de la colonne suivante, voire la page suivante entière (11, 20, 23, 29, 39, 48, 58, 60). Plus rarement, la rubrique, toujours située immédiatement au-dessus de l'enluminure, peut être placée en haut de colonne (47³⁷, 55), au milieu d'une colonne (51) ou à cheval sur deux colonnes (36). Cette place suggère une connivence entre la rubrique et le sujet de l'enluminure, ce qui se vérifie en effet. Ainsi la rubrique 11 mentionne le siège de Tolède, le défi lancé par le géant et, dans sa dernière phrase, la victoire de la duchesse de Bourges, habillée en homme, sur le géant. L'enluminure correspondante (12c) illustre ce combat. La rubrique 20 annonce l'enterrement du chevalier dont le cadavre a été abandonné. L'enluminure associée (45c) montre un cercueil porté par quatre religieux qui se dirigent vers une église. La rubrique 23 annonce les exploits de Lion aux joutes de Montluisant. La grande enluminure correspondante, qui occupe entièrement le folio 56^o, représente effectivement une scène de combats à la lance devant une tribune occupée par quatre hommes (à gauche) et cinq jeunes filles (à droite). Au centre, la jeune Florentine devant laquelle se trouve la couronne destinée au vainqueur. La poursuite systématique de cette confrontation confirme l'étroite connexion existant entre rubriques et illustrations, marquée à la fois par la contiguïté spatiale et par une inspiration commune³⁸. Les connaissances de l'illustrateur ne se bornent toutefois pas à la rubrique, comme le montre le cas de l'illustration accompagnant la rubrique 55 (218c) où l'on voit Marie et Florentine descendre des remparts de Palerme par une échelle, ce qu'elles font effectivement un peu plus loin dans le texte (220c), mais dont la rubrique ne dit rien. Seule liberté prise par l'artiste, peut-être en raison d'instructions trop vagues ou parce que la représentation de la scène lui semblait plus commode, les deux femmes descendent une solide échelle de bois alors que, selon le texte, il s'agit d'une échelle de corde³⁹.

(36) Voir sur ces questions, D. QUÉRUEL, «La naissance des titres: rubriques, enluminures et chapitres dans les mises en prose du XV^e siècle», dans C. Lachet (dir.), *A plus d'un titre. Les titres des œuvres dans la littérature française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Lyon, CEDIC, 2000, pp. 49-60; F. SUARD, «Le Chastelain de Coucy: du vers à la prose» dans J.-Ch. Herbin (dir.), *Richesses médiévales du Nord et du Hainaut*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2002, pp. 25-36.

(37) Cas particulier ici: l'enluminure occupe sur deux colonnes toute la partie inférieure du folio 142^v. La fin du chapitre 46 (20 vers) occupe le haut de 142c, la rubrique la partie correspondante de 142d.

(38) **Rubrique 36**: siège de Montrose; image (98b): scène de siège (avec détail pittoresque – évidemment hors rubrique – d'un éléphant de guerre équipé d'une tour dans laquelle se tiennent plusieurs combattants); **rubrique 39**: «comment le duc de Calabre voulut faire brûler Genevres»; enluminure (107c): jeune fille dénudée jusqu'à la ceinture conduite près d'un bûcher; **rubrique 47**: grande bataille devant Bonivent; enluminure (147cd): scène de bataille devant une ville; **rubrique 48**: dans la deuxième partie de la rubrique, mention du combat de Lion contre un géant qui tenait captive une noble dame; enluminure (149b): combat de Lion

contre le géant devant un château situé en bord de mer (présence des vaisseaux), une dame apparaît à une fenêtre du château; **rubrique 50**: bataille devant Tolède contre le géant Orrible; enluminure (159d): scène de combat devant une ville, au premier plan, un géant; **rubrique 51**: embuscade de Gombaut et mort d'Herpin; enluminure (177d): attaque de trois personnages désarmés par une troupe sortant d'un bois; **rubrique 55**: Lion reconnaît sa femme et ses deux fils; enluminure (218c): tentes devant une ville, groupe de quatre personnages au centre (deux hommes, une femme), à l'arrière-plan une ville sur le rempart de laquelle se tiennent deux hommes, deux femmes descendent des remparts par une échelle; **rubrique 58**: Olivier lutte contre un monstre marin; enluminure 228c: Olivier, sur son navire, lutte contre un animal monstrueux à demi sorti des flots et qui a saisi son heaume dans sa gueule; **rubrique 60**: combats devant Bourges et pendaison des fils d'Hermer; grande enluminure (235^v) montrant une ville entourée de remparts devant laquelle campent des armées; à gauche de l'image, cinq personnages sont pendus.

(39) «[220b40] Ce faitc Ysoré s'en alla / [200c1] Adouber ses fines corde (*sic!*) / Lesquelles tres bien il accorde / Ensemble en forme d'une eschelle».

Les changements de mètres pratiqués par l'auteur sont partiellement soulignés par des rubriques. Le premier passage en alexandrins⁴⁰ commence après la rubrique 08:

En ce point Baudouyn pour Lyon se demente
Qui tant eut despendu, ne cuidez que je mente [...]

Il occupe toute la colonne 8a. Les octosyllabes enchaînent sans transition en haut de la colonne 8b:

[8a38] «De lundi en ung mois tant de gens y aura
Que tout vostre chasteau bien emplys en sera.
La est ung herault qui haultement le cria,
[8b] Et tous ceulx qui icy viendront
Du foin et prou avoine auront
Pour avitailler leurs chevaux...»

Le même cas de figure prévaut pour le second passage, plus long⁴¹, qui commence également après la rubrique 47, en haut de la colonne 148a:

[148a1] Quant le duc de Calabre entra en la tençon
Au derriere du roy qui Henry avoit non,
S'efforça de le mectre soubz sa subjection...

Il s'interrompt de même, sans hiatus, en 147d3 par un retour brutal à l'octosyllabe:

Puis soudain fist armer Ganor le combatant
Et tous ses compaignons, si leur dist maintenant:
[147d] «Mettons a mort tout et allons decouppant
Ce que trouverons!» Lors vont les huys rompant.
Il ont la grand salle passee,
A la tour qui estoit quarree
Sont venus et par oeuvre forte
Ont brisé d'icelle la porte [...]

Bien qu'elle ne souffle mot de ce changement prosodique, la rubrique placée en amont du passage en alexandrins signale peut-être que celui-ci est perçu comme une rupture. En revanche, aucun signal n'accompagne le retour à l'octosyllabe, qui constitue peut-être encore pour l'auteur «la forme la moins marquée, une sorte de degré zéro de l'écriture littéraire»⁴². L'insertion des décasyllabes s'effectue sans accompagnement d'une rubrique, mais, là encore, en haut de la première colonne (a) d'un folio:

[43d34] «Il y a un cor de valleur
A Bourges dedans le palais [...]
[43d38] Le sonner nul n'a l'industrie
S'il n'est naturel heritier
De Berry, c'est ung mot entier».

(40) Vers 1019-1058 de l'édition Fenster. Ce passage correspond aux vers 990-1030 de P.

(41) Il correspond aux vers 15825-15998 et 16007-16530 de la version en alexandrins.

(42) M. ZINK, *La littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992; Id., *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Livre de Poche, 1993, p. 62.

[44a] Quant Ganor eut fait son compte du cor
 Qui en Bourges est et sera encor
 Tant que Dieu face son divin jugement [...]

Le retour à l'octosyllabe⁴³ se produit comme précédemment, sans aucune rupture:

[47a7] Premier passa le filz du roy Hernin
 Qui devant elle s'e[n]clina de *cueur* begnin
 La *saluant* par une *gente* audace,
 Après elle alla le filz au roy de Tharse,
 Qui vers la fille *humblement* se achemine
 Et *gentement* devant elle s'encline;
 Après le roy de Tharse vint,
 Ainsi *que* faire luy convint,
 Le filz du roy de Hongrie
 A*compagné* de seigneurie
 Telle qu'il luy appartenoit [...]

Le chapitre se clôt habituellement sur deux vers rimant entre eux. Toutefois, dans le passage en décasyllabes, la rubrique 20 vient bizarrement s'immiscer entre deux vers construits sur la même rime. Le dernier vers du chapitre 19 est: «Soit le corps mort porté dedans l'église». Il faut attendre le premier vers du chapitre 20 pour trouver la rime: «Bel hoste, dist Lyon, sans nul faintise [...]». Cas unique et curieux signalé par Th. Fenster⁴⁴.

L'insertion de rubriques dans un texte narratif en vers reste exceptionnelle. Thelma Fenster signale à juste titre le cas du *Pastorale*⁴⁵, mais l'esprit de ce texte est tout autre que celui de notre adaptation de *Lion de Bourges*, et la forme des rubriques («S'ensieut le premier / le second, / le tierc... chapitre qui contient...») diffère. On pourrait aussi penser, pour rester dans un registre épique, au cas de la *Geste Francor*. S'il introduit des rubriques, l'auteur de cette vaste compilation conserve cependant un découpage en laisses monorimes que les rubriques placées devant chacune de ces laisses se bornent à souligner. Dans le cas de *Lion de Bourges*, le remanieur⁴⁶, qui adapte, un siècle ou un siècle et demi après sa rédaction, l'ancienne chanson de geste, semble plutôt avoir été influencé par l'usage qui prévaut dans les *dérimages* contemporains. Même si, sans justifier ou commenter ce choix, il transpose sa source en vers, certes souvent claudicants, le modèle des mises en prose inspire sur ce point son travail. Un texte trop compact ne semble plus lisible, d'où le découpage en chapitres et l'insertion de ces multiples marques d'aération (enluminures, pieds-de-mouche) dont font partie les rubriques. Énoncés relativement codés, obéissant à une rhétorique spécifique et entretenant avec le texte qui les entoure des rapports complexes et parfois déconcertants, les rubriques obéissent certes à une nécessité pratique, mais représentent aussi, comme l'avait très justement noté G. Doutrepont, «un procédé d'art»⁴⁷.

CLAUDE ROUSSEL
 Université de Clermont Ferrand

(43) On aura noté le caractère souvent approximatif de la versification, quel que soit le mètre utilisé, octosyllabe, décasyllabe ou alexandrin. Il faut dire que P n'est pas non plus d'une grande rigueur sur ce point.

(44) *Op. cit.*, p. 6.

(45) *Ibid.*

(46) Il pourrait aussi s'agir d'une équipe, comme incline à le penser Th. Fenster, ce qui expliquerait certaines disparités dans la versification, plus ou moins laxiste selon les parties du texte considérées.

(47) *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques au XIV^e et au XV^e siècle*, Bruxelles, 1939, p. 644.

Annexe 1: texte des rubriques

Toilette du texte et principes d'édition:

1) résolution des abréviations:

- abréviations par signes
 - tilde sur voyelle à l'intérieur du mot: barre de nasalité, transcrite par *n*: *enfant* 04, *une* 16; par *m* devant labiale: *comment* 20; cas particulier: *Jherusalem* 48, 58
 - tilde sur *q*: *avecques* 02, *lequel* 08; exceptionnellement *qulle*: *qu'elle* 12
 - barre horizontale sur *p*: *après* 54
 - barre verticale (ou oblique) sur *p* (*p'*: *ri*): *priz* 09, *prisons* 62
 - barre verticale ou oblique (tilde en fouet) après *s* (*s'*: *er*): *serviteur* 09
 - *d'*: *le dit* (transcription par *dit* en fonction des formes développées les plus fréquentes); *dict* se trouve aussi dans le texte: ici seulement au féminin: *la dicte* 05, 13, 22, 48, à côté de *la dite*, *les dites* 23.
 - lettres grecques: *xpienne*: *crestienne* 49
 - abréviation usuelle pour *et*
 - abréviations par lettres suscrites:
 - *i*: *q'*: *qui* 35, *q'lz*: *qu'ilz* 42
 - *r*: *servite'*: *serviteur* 09, *po'*: *pour* 10, *Bo'ges*: *Bourges* 15
 - abréviations par contraction:
 - *pnter*: *presenter* 12
 - *chn*: *chacun* 12
 - *chl*: *chevallier*. La forme développée *chevallier* (une fois: *chevaillier* [38]) apparaît 12 fois dans le corpus, contre 4 occurrences seulement de *chevalier*
 - abréviation par suspension: *chap*: *chapitre* 20, 21, 33, 35, 38, 41-49, 51-52, 57, 59-61. La forme développée apparaît 7 fois (02-08). On trouve une seule fois la forme *chappitre* 27.

2) lettres ramusiennes et signes diacritiques:

- distinction *u* / *v* et *i* / *j*: *envyeulx* 15, *pouvement* 23, *jollier* 18... Nous avons opté pour une transcription: espouantable 50.
- accent aigu sur «e» ayant valeur de [e] tonique: *délivré* 02, *congié* 02, *pié* 03, *après* 04...
- cédille: *sçavoit* 04
- tréma: *abajë* 06, *païs* 22
- le signe ¶ marque les nombreux pieds-de-mouche figurant dans le texte.

3) corrections:

Elles sont limitées à quelques lacunes évidentes: mots omis (*pere* 09, *le* 24, *Tournay* 42, *le* 54), lettres surnuméraires parasites (*de d ses ostz* 15, *commement* 38) ou omises (*meurdrie[r]s* 19, *lesquel[z]* 58). *Toulale* (12) est clairement une erreur pour *Toulecte* (11), *Toulete* (49), *Tolete* (13, 50). La correction de *devoit* en *devoir* (27) est commentée en note.

Texte:

01 – (sans rubrique):

Icy ce commance l'histoire
Et vray rommant ample et notoire
Du riche et puissant duc Lyon...

02 – [2b] ¶ Comment Harpin, duc de Bourges, fut delivré hors de prison et print congié de tous ses parens et amys; et comment, luy estant banny de France, s'en partit et laissa tout son pays de Bourges pour s'en aller en exil avecques la duchesse, sa femme, qui grosse estoit d'enfant, et devant que partir donna a son parent Ogier le Dannois ung cor qui telle vertu avoit que homme ne le pourroit faire sonner s'il n'estoit vray heritier de Bourges.
¶ Chapitre II^e

03 – [3a] ¶ Comment le duc Herpin avec sa femme arriverent pres de Florence en Italie dedans une forest ou il trouva des larrons et brigans qui luy tuerent tous ses gens et ses chevaux et demeura seul avec sa femme seullement et a pié.
¶ Chapitre III^e

04 – [3c] ¶ Comment, ce pendant que le duc Herpin s'en alla chercher quelque aide pour sa femme, elle acoucha toute seulle d'un beau filz qui, a son naissement, eut une croix rouge sur l'espaule; et comment après⁴⁸ que la duchesse fut acouchee vindrent illec des larrons et brigans qui l'emmenerent et laisserent la l'enfant, lequel fut d'une lyonnaise emporté et nourry par quatre jours en sa taisniere; et le dueil que le duc Herpin demena quant, luy retourné, ne retrouva sa femme et n'en sçavoit avoir nouvelle.
¶ Chapitre IIII^e

05 – [4c] ¶ Comment ung chevalier lombart⁴⁹, allant chassant parmy la dicte forest, rencontra la lyonnaise qui avoit emporté le dessus dit petit enfant et tousjours nourry et alaicté, laquelle le dit chevalier fist suyvve jusques a sa taisniere, dedans laquelle fut trouvé celluy enfant, qu'il fist emporter en son chasteau et baptiser, et le nomma Lyon; et comment sa mere, la duchesse, eschappa de la main(s) des troys brigans, lesquelz s'entretuerent; et après, en habit d'homme, se mist sur mer avec des pelerins.
¶ Chapitre V^e

06 – [6a] ¶ Comment la duchesse de Bourges, en guise d'homme, servoit a la cuisine du roi de Castille; et son mary, le duc Herpin, demandant l'aulmosne a une abaye dedans Florence, eut ung prier qui le congneut, auquel il conta toute sa desconvenue et fortunes; et delibera le dit Herpin de se aller rendre hermite en ung boys et desert, ce que veoyant, le prier se y voulut rendre avec luy, et luy promist la foy.
¶ Chapitre VI^e

07 – [6d] ¶ Comment le duc Herpin et le prier s'en allerent rendre hermite en ung boys pres de Romme, ou les bonnes gens d'alentour leur fonderent une chappelle;

(48) apres ajouté au-dessus de la ligne.

(49) lombart ajouté au-dessus de la ligne.

et comment Lyon, filz au duc Herpin, estant en la maison du chevalier Baudion de Monclin, lequell Lyon, a joustes et tournoys, a dances et a toutes autres manieres de largesses, despendit tout le bien de Baudion.

¶ Chapitre VII^e

08 – [7d] ¶ Comment le chevalier Baudoin vendit la plus part de sa terre et de ses meubles et engagea chasteaux et le demourant de tous ses biens pour payer les debtes de son filz Lyon, lequel arriva devant luy en grand pompe et honneur, avec tabours et instrumens, acompagné de grand noblesse et de chevalliers.

¶ Chapitre VIII^e

09 – [8d] ¶ Comment Lyon demoura pensif en la maison de son [pere]⁵⁰ quant ses familiers serviteurs l'eurent laissé; et comment le roy de Cicille⁵¹ fist crier ung tournoisement en Lombardie, ou estoit dit *et* desclairé qu'il donnoit sa fille *et* son royaume a celluy qui gaigneroit le *priz*; et comment le conte de Florence vint a trente chevaulx au chasteau de Montclin prier le conte Baudoyne qu'i luy prestast son filz Lyon pour aller au tournoisement⁵² du roy de Cicille, *et* le monteroit de chevaulx *et* de harnois a ses despens.

10 – [11a] Comment Lyon reffusa le seneschal d'aler avec luy en Cecille pour faire le tournoisement pour luy; et comment le dit seneschal promist au conte de Monclin luy donner deux chasteaulx *et* les revenus d'iceulx; et comment il promectoit acquicter le dit conte de toutes ses debtes *et* le dit Lyon aussy; et comment il voulut bailler harnois *et* armures au dit Lyon, *et* or *et* argent *et* monture, pour aller avec luy.

11 – [12c] Comment la mere de Lyon estant a Toulecte servoit en la cuisine de l'admiral abillé en escuier; et comment le roy Marcilles vint guerroyer le dit admiral a Toulete a l'apetit d'un jayant qu'il admena avec luy, qui vouloit avoir la fille de l'admiral; et comment le jayant deffia six des plus hardis chevalliers que l'admiral eust en son royaume pour combatre contre luy seul; et comment la duchesse le conquesta.

12 – [17b] ¶ Comment aprez que l'admiral eut fait crier par la ville de Toul[ect]e⁵³ que celluy qui avoit occiz le geant Lucion vint a luy pour le remunerer; ¶ *et* comment ung chevallier paien, aprez qu'il eut ouy le cry, alla secrement de nuyt querir la teste du geant *et* l'apporta a l'admiral pour cuyder avoir le don qui estoit promis; ¶ *et* comment Balian d'Arragon, duchesse de Bourges, se vint presenter devant l'admiral quant elle vid qu'il avoit donné au chevallier qui disoit avoir occiz le geant .IIIJ. chasteaulx *et* mil besans d'or de rente par chacun an; dist *et* recita devant tous qu'elle l'avoit occis *et* non le chevallier; *et* comment elle tira la langue du geant de son sain, qu'elle avoit coupee, par quoy le chevallier fut trompé *et* dist que Balian luy avoit desrobee, lequel gecta son gand de bataille contre le chevallier, lequel fut vaincu *et* confessa la verité.

13 – [21d] ¶ Comment Florie, fille du roy de Tolete, pensant que la duchesse de Berri soit ung homme, la requiert *et* contraint de le avoir en mariage pour la beaulté *et* esmineute face, *et* aussi pour les proesses que on avoit veu en la dicte duchesse, qui lors se faisoit apeller Balan.

(50) pere manque.

(51) de Cicille ajouté au-dessus de la ligne.

(52) après tournoisement, de rayé.

(53) Toulale.

14 – [27b] ¶ Comment le souldan d’Acre passa la mer atout deux cens mille Turcs *et* vint assieger Romme; *et* comment⁵⁴ ses gens entrerent en la forest de Romme *et* vindrent en l’ermitaige ou Herpin, duc de Bourges, mary de la dame dessus dit, se tenoit avec ung prieur hermite, lequel fut occiz des Sarrasins; *et* comment Herpin occist ceulx qui le tuerent, puis print leurs harnoys *et* chevaux *et* s’en vint a Romme *et* alla contre le souldan en bataille ou il fist merveilles.

15 – [31a] ¶ Comment aprez que Herpin de Bourges eut occiz *et* mis a mort l’admiral d’Acre *et* le souldan de Palerne *et* mis en fuite les Sarrasins es plains de Romenie, Gadiffer de Savoye l’amena au pape, lequel le festoya moult *et* luy donna ung anneau moult precieulx qui avoit grant vertu; *et* comment Gadiffer fut envyeulx de Herpin pour ce que le pape le fist son mareschal de ses ostz⁵⁵; *et* de la trahison que Gadiffer luy fist, qui le vendit aux Sarrasins.

16 – [32d] ¶ Comment Lyon estant a Monteclin avec Baudouin, seigneur du lieu, cuidant que le dit Baudouin fust son pere, luy requiert qu’il luy achete ung cheval pour aller en ung tournoyement, lequel se faisoit lors a Cecille, auquel Lyon le dit Baudouin respond que il n’est point son pere *et* que i l’a trouvé au bois auprès d’une lyonne, dont Lyon fust fort esmerveillé.

17 – [36c] ¶ Comment Lyon proposant aller aux joustes de Cecille fust rencontré de plusieurs espies, lesquelz le prindrent prisonnier après qu’il en eust tué six d’entre eulx *et* fust mené au chasteau du seneschal lombard, lequel avoit faict faire la trahison.

18 – [38a] ¶ Comment Lyon fust mis en la prison *et* baillié en garde a quelque gardien jollier, lequel ayroit le dit Lyon *et* le delivra des prisons quant le seneschal fust parti pour aller aux joustes, *et* alla le dit jollier avec Lyon.

19 – [40a] ¶ Comment Lyon chevauchant dedens une forest avec Thierris trouverent quatorze meurdrie[r]s⁵⁶ qui les vouloient deffaïre, mais Lyon *et* le dit Thierris les mirent a mort; toutesfois y mourut le dit Thierris, dont fort en fust Lyon dolent.

20 – [45b] ¶ Comment le corps du chevalier fut porté ensepulturer en l’église saint Remy *et* aultres gestes.
Chapitre.

21 – [46d] ¶ Comment tous les barons *et* chevaliers s’en allerent vers la tour ou estoit Florentine.
Chapitre.

22 – [48d] ¶ Comment Lyon, luy estant a Montluisant en la maison de quelque hoste nommé Thierris, après que ce jour il eust gagné le chapeau de roses devant les dames, fist ung banquet solennel le soir avec chevalliers du païs, de quoy son hoste fust fort mal content, disant que Lyon n’avoit de quoy le paier *et* que ses armes ny cheval ne valloient pas ceste despence; *et* comment Florentine envoya sa cousine Marie, vestue en escuier, au logis du dit Thierris pour declarer a Lyon l’amour duquel elle l’ayroit,

(54) de rayé après comment.

(55) de d ses ostz.

(56) meurdries.

et mena la dicte Marie Lyon au chasteau auquel estoit Florentine, et la furent devisez entre eux en declarant tout leurs amours.

23 – [55d] ¶ Comment Lyon estant a Montluisant assez povrement monté et armé se trouva aux joustes et lices avecques les princes et seigneurs de plusieurs pais tant privez que estranges, lesquelz tous pretendoient de gagner le pris et avoir la fille du roy de Cecille en mariage *comme* il estoit promis; toutesfois le dit Lyon y fist tant de vaillance que a l'aborder il en renversa douze, tant princes que *chevalliers*, et gaigna le pris des dites joustes, par quoy depuis espousa la dite fille du roy, et se aparut a luy aus dites joustes le Chevallier Blanc duquel sera plusieurs fois parlé au present livre.

24 – [62c] ¶ *Comment* Lyon rencontra pres des lices le grant seneschal de Florence menant ung cheval qu'il avoit gaigné, lequel avoit faict mettre Lyon prisonnier; et *comment*, ainsi que [le]⁵⁷ dit Lyon le poursuivoit pour avoir bataille a luy, le dit seneschal rencontra le duc Garnier et ses gens qui(l) le secourut, et y fust demouré le dit Lyon, n'eust esté le secours du Chevallier Blanc et de Ganor, qui luy fust en aide.

25 – [66a] ¶ *Comment* après que Lyon eust gaigné le pris des joustes, fist publier partout que ce jour il donneroit et feroit ung banquet general et commun a chacun, lequel il fist.

26— [67b] ¶ *Comment* Florentine envoya par devers Lyon en son logis ung escuier dire que son pere luy octroioit le pris.

27— [70b] ¶ *Comment* après que Florentine eust demandé aux pucelles – lesquelles devoient faire le jugement des princes qui avoient jousté pour a icelluy mieulx ayant tournoié devoi[r]⁵⁸ estre donnée en mariage – leurs opinions, voyant que elle ne les trouvoit fermes mais vacillant en la verité, fist tant qu'elle les mena devant le roy son pere pour en faire la judicature, lequel juga que Lyon au lendemain espouserait la dite Florentine, sa fille, et que mieux et plus vaillamment il avoit jousté que les aultres, et ordonna le dit roy mille chevalliers pour garder la solempnité parce qu'il sçavoit bien que Lyon avoit force envieulx.

¶ Chappitre.

28 – [76a] ¶ *Comment* Lyon compaignié du Chevallier Blanc poursuivit le duc de Callabre et l'assiega dedens [76b] le chasteau de Monteroze auquel le duc se entra et envoya Florentine et sa cousine Marie a Reges, sa cité, en la conduite de son frere, le Bastard de Callabre.

29 – [77d] ¶ *Comment* le duc Garnier fust assiegé dedens son chasteau de Monteroze par le roy Henri de Cecille et par Lyon; et *comment* le duc manda a sa soeur Clarisse qu'elle luy envoyast secours; et comment Florentine manda de ces nouvelles par ung pelerin a son amy Lyon.

30 – [80a] ¶ S'ensuyt la teneur des lectres que Florentine envoie et *transmet* a son bon amy Lyon.

(57) le *manque*.

(58) devoit.

31 – [81c] ¶ Comment le chevalier Lyon entra a Reges vestu en guise de pelerin ou fust congneu par la faulce Genevre dedens le palais, laquelle en advertit Clarisse, soeur du duc Garnier.

32 – [84c] ¶ Comment Genevre mena Lyon en la chambre de Clarisse sa cousine soubz fainte de le mener a Florentine, en laquelle chambre il fust baigné et congneu par la dicte Genevre, dont il fust en grant peur *pour* danger de sa vie.

33 – [87b] ¶ Comment Lyon coucha avecques Clarisse en sa chambre, en laquelle engendra Girard, le vaillant chevalier bastard, et, pendant le temps, Florentine et Marie en guise d’esquier et abitz d’esquiers eschapperent du pallais de Reges.
Chapitre

34 – [90c] ¶ Comment Lyon logea en la forest dedens ung chasteau auquel occist le sire de leans qui estoit cappitaine [90d] des larrons qui luy ravirent la princesse Clarisse; et comment le Chevallier Blanc luy anonça *que* Dieu estoit courcé a luy *pour* le peché qu’il avoit *commis* en la dame.

35 — [94b] ¶ Comment Florentine et sa cousine Marie rencontrerent ung chevalier de Callabre *qui* leur dit que Lyon emmenoit Clarisse et qu’il avoit promis a icelle mariage, dont Florentine fust fort coursee.
¶ Chapitre.

36 – [98a] ¶ Comment le roy Henri⁵⁹, par le conseil du duc Remon de Vauvenise, fist assaillir le chasteau de Mont[98b]rose ou estoit assiegé le duc de Calabre qui les repulsa vaillamment.

37 – [102a] ¶ Comment le Bastard de Callabre livra cruelle bataille au roy Henri, en laquelle fust fort navré le duc Remon de Vauvenise et les Secilloys chassez villainement du camp et leur roy prins par le dit Bastard et le duc Garnier, lequel yssit de Montroze quant il congneut avoir secours.

38 – [104a] ¶ Comment⁶⁰ le roy Henri fust secouru par le chevalier Lyon, lequel rencontra les Cecillois fuyant, lesquelz fist retourner en telle maniere *que*, par sa proesse, fust occis le Bastard de Callabre et le duc Garnier mis en fuite droit en sa cité de Reges tout seul sans le sceu du prince de Tharence et du seneschal de Florence, lequel[z]⁶¹ se saulverent en ung bois, dont Calabriens furent desconfis et mis en fuite.
¶ Chapitre.

39 – [107b] ¶ Comment après la desconfiture des Calabriens faicte par Lyon et les Secilliens le roy Henri s’en retourna atout son armee et presenta le chasteau de Montrose au chevalier Lyon; et comment le duc de Calabre voulut faire bruler Genevre, mais fust envoÿe en exil tant qu’elle auroit trouvé Florentine.

40 – [110a] ¶ Comment Genevre entra en l’abaïe ou elle congneut Florentine et Marie, parquoy le manda et fist sçavoir au duc de Calabre; et comment Florentine

(59) Henri en toutes lettres, avec tilde sur le e.
(60) Commentent.

(61) lesquel.

manda par ung messaigier a son amy Lyon qu'il la vint querir en l'abaïe ou elle estoit. *Chapitre.*

41 – [116b] ¶ Comment, après que le duc Garnier avoit esté adverti par Genevre que la belle Florentine estoit en la dicte abaïe, et comment aussy après que la dite Florentine avoit mandé a son mari Lyon *que* i l'allast querir en la dite abaïe, par cas fortuit le dit Garnier et Lyon se trouverent en la dicte abaïe ensamble, ou il y eut tel estrif et forte bataille que le dit Lyon y eust du pire *et* fut prins et lyé ensemble Florentine pour mener a Reges, mais par la grace divine le Chevallier Blanc luy vint a secours, qui le delivra de la main de ses mortelz *ennemis*.

¶ *Chapitre.*

42 – [120a] ¶ Comment l'acteur descript en bref que le premier hystoriographe de ceste hystoire estoit de [Tournay]⁶² et vivoit au temps du dit Lyon; et comment le dit Lyon espousa la belle Florentine après *qu'ilz* furent delivrez du duc Garnier.

¶ *Chapitre.*

43 – [122b] ¶ Comment Baudouin de Monteclin, le jour *que* Lyon espousa la belle Florentine, luy aporta le manteau sus lequel il avoit esté trouvé au bois *quant* la lyonne l'*emporta*, luy estant petit enfant.

¶ *Chapitre.*

44 – [124c] ¶ Comment Lyon fist assieger la cité de Reges cuidant *que* le duc Garnier de Calabre fust dedens mais il s'en estoit allé segretement a Romme *et* se loga en la maison de Gadifer, duc de Savoie, lequel avoit vendu Harpin, pere de Lyon, aux Infidelles. *Chapitre.*

45 – [125c] ¶ Comment, cependant que le roy de Cecille et Lyon estoit devant Reges la cité, laquelle il avoient cruellement assaillie, arriva par devers eulx en l'ost ung cardinal transmis par le Saint Pere de Romme allegant *que* le dit Saint Pere vouloit traiter la paix entre eulx et le duc de Calabre et que le dit duc de Calabre se submet a raison, promectant faire amendement *et* restitution de tout ce *que* envers eulx avoit meffait, parquoy le dit roy et Lyon s'en allerent a Romme avec le dit cardinal, ou fust faite et traictee la paix et accord entre eulx par le conseil des senateurs. *Chapitre.*

46 – [140d] ¶ Comment la cité de Bonivent fust assiegee par le duc Garnier de Calabre en grant nombre de gens; et comment le roy Henri de Cecille vint au secours avec son armee, ou il y eust tres fiere *et* cruelle bataille. *Chapitre.*

47 – [142d] ¶ Comment, après que le roy Henri et ses gens fust venu au secours de la cité de Bonivent que le duc Garnier avoit assiegee, grande et cruelle bataille se meut entre les deux ostz tellement qu'il y eust si grant nombre de gens occis tant d'une part que d'autre que le nombre est incomparable; et comment durant la dicte bataille Genevre envoia grant nombre de gens pour secours au duc Garnier, par quoy le roy Henri fut tué et tout ses gens, ou mis en fuite, et depuis le dit duc Garnier pillea et gasta toute Cecille.

Chapitre.

(62) Tournay *manque*. Corrigé d'après la suite du texte: «Le clerc fut natif de Tournay | Qui fist ceste histoire pour vray» (120b5-6).

48 – [149a] ¶ Comment, après *que* Lyon eust esté par long temps nageant par mer et marchant en terre esperant trouver son pere *et* sa mere, après aussy qu'il eust esté en Jherusalem et eust visité les saincts lieux, arriva ung jour en Grece, pres de Rodes, luy et Ganor et aulcun nombre de marchans et, en passant par devant aulcune tour ou chasteau auquel estoit une tres noble dame *que* ung geant tenoit par force, *combatit* le dit Lyon au geant et le vainquit, puis emmenerent la dicte dame, laquelle depuis Ganor espousa. Chapitre.

49 – [155b] ¶ Comment, après que Lyon eust conquis tout le païs de Cypre et qu'il eust fait convertir le peuple en la foy *crestienne* et comment, après qu'il eust mis en fuite le roy de Palerne, le dit roy de Palerne, retourné a son païs fort dolent, arriva par devers luy ung grant geant, roy et soudan de Farise, lequel enhorta au dit roy de Palerne de aller faire guerre a Toulete; et comment il y allerent a tout chacun cent mille combatans, et estoit au dit Tolete le duc Harpin, pere de Lyon, prisonnier. ¶ Chapitre.

50 – [159c] ¶ Comment le duc Harpin et ses *compaignons* gaignerent la bataille devant Tolete contre deux cens hommes, en laquelle bataille estoit le roy de Farise nommé Orrible, moult grant *et* espouantable geant.

51 – [177d] ¶ Comment le bon duc Harpin de Bourges fut occis par le duc Gombault, lequel avoit fait embucher en ung petit bois ou avoit quarante traitres et faulx meurdriers. Chapitre.

52 – [192c] ¶ Comment Lyon tua Gombault devant ung chasteau pres de Florence que le duc Basin de Gennes avoit fait par art magique. ¶ Chapitre.

53 – [195a] ¶ Comment Lyon estant en l'ost de Charlemaigne assez pres de Florence vainquist cent mille paiens et y occist de sa main Gitequin, grant admiral, le roy Oliverne et le roy Principe.

54 – [212d] Comment Lion, luy estant devant Reges, congnut Gerard, [le]⁶³ bon bastart; et comment le dit bastart conquist le prince de Tarence et son oncle Garnier, ausquelz Lion fist trancher les testes, et comment Genevre fut brulee après *que* la vile fut rendue.

55 – [218c] ¶ Comment Lyon estant devant Palerne avec le roy de Cypre recongneut sa femme *et* ses deux filz.

56 – [224a] ¶ Comment Olivier tua devant Escalonne ung Turcq nommé le roy Obtimaux ayant le diable au corps.

57 – [227c] ¶ Comment les treze filz de Hermer tuerent l'arcevesque de Bourges pour avoir et embler mieulx a leur aise le cor de miracle. ¶ Chapitre.

(63) le manque.

58 – [228b] ¶ Comment Olivier estant oultre mer conquist Jherusalem; et comment il combatit contre une belue ou monstre marin au corps duquel estoit le diable.

59 – [234b] ¶ Comment Gracienne et Melior furent baptisees par le Saint Pere de Romme. Chapitre.

60 – [235b] ¶ Comment le roy de France, Lyon de Bourges et ses deux filz furent prisonniers au dit Bourges par la trahison et malice des enffans de Hermer; et comment ilz furent delivrez par le bastard du roy Anseïs; et aussi comment les enffans du dit Hermer depuis furent penduz aux fourches ou aux arbres. Chapitre.

61 – [242c] ¶ Comment le Blanc Chevallier vint noncer a Lyon estant dedens ung hermitaige que ses enffans estoient prisonniers; et comment y les vint secourir et aider. ¶ Chapitre.

62 – [252b] ¶ Comment Lyon et ses enffans assiegerent Palerne; et comment ilz le conquirent et delivrerent le bastard de Lyon des prisons; et comment depuis Henri le messagier espousa la femme du roy Sinagon après qu'elle fust baptisee.

Le texte s'achève en 258r.

Notes:

09: la forme réduite *i/y* de pronom personnel masculin de 3^e personne du singulier est assez fréquente dans notre passage (toujours devant un *l*): *qu'i lui donnast* 09, *qu'i lui achete* 16, *que i l'a trouvé* 16, *que i l'allast querir* 41, *comment y les vint secourir* 61. Inversement, on trouve *quil* pour *qui*: *qui(l) le secourut* 24.

12: phénomène d'écrasement: *et dist que Balian [la] luy avoit desrobee*.

24: *quil* = *qui* (voir note en 09). L'antécédent de *qui* est *le duc Garnier*, d'où l'accord du verbe au singulier.

27: dépendant de la préposition *pour*, la forme *devoit* paraît inadaptée dans cette séquence, d'où notre correction. L'auteur s'est apparemment quelque peu embrouillé dans cette longue phrase sinueuse, truffée d'incidentes.

39: *envoje*: forme de féminin isolée ici (*assiegee* 46, 47...) mais dont le texte offre par ailleurs quelques exemples, voir Th. Fenster, éd. cit., p. 25. Cette réduction à la finale se rencontre en moyen français dans la scripta de nombreuses régions (cf. Ch. Marchello-Nizia, *Histoire de la langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Bordas, 1979, p. 67).

Glossaire:

a: *prép.*, avec 09
 aborder: *inf. subst.*, a l'aborder: *lors du combat* 23
 ainsi que: *loc. conj.*, pendant que 24
 apétit: *sm*, a l'apétit de: *selon le désir* de 11
 atout (a tout): *prép.*, avec 14, 49
 belue: *sf*, *monstre marin* 58

compaignier: *accompagner* 28
 courcé, coursé: *adj., courroucé, en colère* 34, *affligé, fâché* 35
 deffaie: (*qqn*), *tuer, exterminer* 19
 demourer: (y —), *y rester, mourir* (y fust demouré le dit Lyon) 24
 desconvenue: *sf, malheur* 06
 embucher: faire embucher: *organiser une embuscade* 51
 eminent: *adj., distingué, remarquable* 13 (eminente face)
 enhorter: (*à qqn de faire qqc*): *exhorter, inciter (qqn à faire qqc)* 49
 ensemble: *prép., avec* 41 ([Lyon] fut prins et lyé ensemble Florentine)
 ensepulturer: *ensevelir, inhumér* 20
 espie: *sf, espion, guetteur* 17
 estrif: *sm, combat, bataille* 41
 fainte: *sf, soubz fainte de: sous couvert de* 32
 faulx, faulce: *adj., perfide (pour une personne)* 31
 fortunes: *sf, au pluriel, coups du sort, tribulations* 06
 foy: *sf, prometre la foy: s'engager à* 06
 geste: *sf, fait, événement* 20
 judicature: *sf, jugement* 27
 lyonnesse: *sf, lionne* 04, 05 (*voir aussi* lyonnesse 16, 43)
 monter: (*qqn de chevalx et de harnois*): *pourvoir qqn de...* 09
 mouvoir: *pron., se déclencher (pour une bataille)* 47
 nager: *naviguer* 48
 naissement: *sm, naissance* 03
 noncer: *annoncer* 61
 refuser: (*qqn de qqc*): *refuser à qqn de faire qqc* 10
 rendre: *se rendre ermite: se faire ermite* 06
 repulser: *repousser* 36
 sceu: *sm, sans le sceu de: à l'insu de* 38
 secrement: *adv., secrètement* 12 (*segretement* 44)
 solempnité: *sf, garder la solempnité: garantir la sécurité* 27

Annexe 2: mise en page du texte de la rubrique du chapitre 41

Comment, après que le
duc Garnier avoit esté adver
ti par Genevre que la belle Flo
rentine estoit en la dicte abaïe
et comment aussy après que
la dite Florentine avoit
mandé a son mari Lyon *que*
i l'allast querir en la dite
abaïe, par cas fortuit
le dit Garnier et Lyon se
trouverent en la dicte
abaïe ensamble, ou il
y eut tel estrif et forte
bataille que le dit Ly
on y eust du pire *et*
fut prins et lyé en
semble Florentine
pour mener a Re
ges, mais par la
grace divine le
Chevallier Blanc
luy vint a secours
qui le delivra
de la main
de ses mor
telz ennemis.

Vint avec luy de son bon cuer
 Et que mesmes elle lez peia
 Quant supflua et de pria
 Avant quel si soit consentu
Mais quel eschym a puis sentu
 Ne quel lieu dire ne pourroit
 Qui tout le monde luy donnoit
 Plus dit au parmer ausurplus
 Que trop la offense et plus
 Que na ledit lion vers luy
 Car ne comptoit a nulluy
 Si florentine bien luy moit
 Car d'ultra amour ne la vouoit
 Que pour auoir en mariage
 Et que garmer a sol couraige
 Et malin luy auoir robe
Ce dit pnt celle assemblée
 Le die a fait lion traîner
 Avec garor et enchaîner
 Trop plus enflamé qu'un tison
 Les faisant mener en prison
 Ou il souffrit en hure buefue
 Une passion assez greue
Car ces pleurs fresches estoient
 Que cordes d'haimes estraigneroient
 Tellement que le sang issort
 Chuz pas quel se vouldu issort
Lion se mist en oraison
 Pensat que iamais guerison
 Il n'auroit si dieu ny pour uore
 Prunt que son ame il conuore
 En luy faisant un tel puerdon
 De ce pechz auoir pardon
Ainsi lion layme en sang
 Luy souuint du cheir blanc
 Quel luy dit qu'auoit tel fortune
 En son ieuine age ny fortune
 Plus que mal fist son deuoir
 Quant vultut florentine auoir
 Laquelle se iour q' meult plame

Par luy que sa propre complante

116

Comment apres que le
 duc garmer au ou este aduec
 ti par ogneure que la belle flo
 rentine estoit en la dite abaye
 et comment ainsi apres que
 ladi te florentine auoit
 mande a son mere lyon
 il allast querir en la dite
 abaye par cas fortuit
 ledit garmer et lyon se
 trouueront en la dite
 abaye en samble ouil
 y eust tel estref et forte
 bataille que ledit ly
 on y eust du pire z
 fut pens et lre en
 samble florentine
 pour mener a he
 ges mais par la
 grace diuine le
 cheuallier blanc
 luy vint a secors
 qui le deliura
 de la main
 de ses mor
 telz diems.

Chap.

Théophile Gautier et la mort de Nerval: une lettre retrouvée

Abstract

This brief article elaborates on the reappearance of a letter Théophile Gautier sent to Maxime Du Camp on the 26th of January 1855, in quite distressing circumstances: having just learnt about Nerval's suicide, Gautier shares the terrible news with Maxime Du Camp. The reappearance of this letter sheds new light on the chronology of these tragic hours.

Après la publication du tome XII et dernier de la *Correspondance générale* de Théophile Gautier¹, a réapparu, de cet auteur, une lettre à Maxime Du Camp rédigée dans des circonstances particulièrement navrantes, puisqu'elle se rapporte à la mort de Gérard de Nerval. Informé que le poète des *Chimères* a été retrouvé pendu, rue de la Vieille-Lanterne, Gautier fait part à Du Camp de cette terrible nouvelle, dans les termes suivants:

Mon cher Max | Je viens d'apprendre une affreuse nouvelle | Gérard de Nerval a été trouvé pendu | dans une maison derrière l'hôtel de ville | ce matin de très bonne heure – il est | à la morgue – n'est-ce pas horrible | j'ignore où demeurent ses parents – | quoiqu'il me semble que Labrunie père | habite rue Culture Ste Catherine 10! ou 12 au Marais² – je cours chez | Houssaye pour aller réclamer | avec lui notre pauvre ami et | empêcher qu'on ne le jette dans le | trou comme un chien crevé³. | Tout à toi | (s.) Théophile Gautier.

Cette lettre se trouvait en 2001 – lorsqu'elle passa en vente à Paris⁴ – dans un exemplaire de l'édition originale des *Filles du Feu* (reliure signée par E. Maylander; maroquin rouge), exemplaire qui avait appartenu successivement à deux bibliophiles belges, Laurent Meeûs (1872-1950) et Charles Hayoit (1901-1984). Industriel, financier et homme d'affaires (il fut notamment co-fondateur de Petrofina), Laurent Meeûs avait constitué de prestigieuses collections de livres et de tableaux. À la mort de Meeûs, en janvier 1950, ses livres ne firent pas l'objet d'une vente publique, mais furent déposés chez des libraires bruxellois et parisiens, et dispersés par ceux-ci⁵. Michel Wittcock publia au début des années 1980 un catalogue de la collection Meeûs, à partir d'un inventaire sommaire qui avait été dressé de celle-ci pendant la Deuxième

(1) Th. GAUTIER, *Correspondance générale*, éd. Cl. Lacoste-Veysseyre et P. Laubriet, Genève, Droz, 1985-2000, 12 tomes.

(2) En fait, le docteur Étienne Labrunie, père de l'écrivain, vivait au 52 de la rue Culture-Sainte-Catherine, actuelle rue de Sévigné. Nerval avait aussi à Paris une tante, Jeanne Lamaure, belle-sœur du docteur Labrunie; elle habitait 54, rue de Rambuteau.

(3) Mot peu lisible, qui pourrait être aussi: «écrasé».

(4) *Bibliothèque Charles Hayoit. Deuxième partie: Livres du dix-neuvième siècle*, Sotheby's France

(76, rue du Faubourg Saint-Honoré, à Paris), 29 juin 2001, lot n. 305.

(5) On peut identifier les livres ayant appartenu à Meeûs grâce à leur ex-libris en cuir (avec la devise, en forme de jeu de mots, HIC LIBER EST MEUS). Il semble que la veuve de Laurent Meeûs avait demandé aux libraires d'enlever les ex-libris, avant de se raviser sur leurs instances. Mais une centaine de volumes avaient déjà perdu leur ex-libris initial, que les libraires avaient eu l'idée de remplacer par AÏMÉ LAURENT.

Guerre mondiale. Cet inventaire mentionnait bien l'exemplaire des *Filles du Feu* vendu en 2001, mais ne précisait pas s'il était déjà, avant la dispersion de la collection Meeûs, «truffé» de la lettre de Gautier à Du Camp⁶.

La lettre ne porte pas de date, mais – Nerval ayant mis fin à ses jours dans la nuit du 25 au 26 janvier 1855 –, il est certain qu'elle a été rédigée et envoyée pendant la journée du 26 janvier. Gautier et Du Camp étaient, à l'époque, co-directeurs de la «Revue de Paris», qui venait précisément, dans son numéro du 1^{er} janvier 1855, de publier le début d'*Aurélia*. Ainsi qu'il en manifeste l'intention, Gautier s'est effectivement rendu à la morgue avec Arsène Houssaye pour reconnaître son ami défunt. Dans la même journée encore, ou le lendemain, il décline l'invitation à un dîner organisé rue d'Anjou par l'épouse de Jules Lacroix⁷. Avec Houssaye, Gautier dut s'occuper aussi des obsèques et de l'inhumation de Gérard, que le docteur Labrunie refusa de prendre en charge. Il fallut également pourvoir à la publication d'articles nécrologiques (celui de Gautier paraît dans «La Presse» du 30 janvier) et composer la «fin» d'*Aurélia*, à partir des manuscrits laissés par Nerval (cette «fin» est publiée dans la *Revue de Paris* du 15 février). La réapparition de la lettre à Maxime Du Camp permet de reconstituer plus précisément la chronologie de ces tragiques journées.

MICHEL BRIX
Université de Namur (Namur)

(6) Voir M. WITTOCK, *La Bibliothèque de Laurent Meeûs*, Bruxelles, Éric Speeckaert, 1982, n. 1371.

(7) Voir *Correspondance générale*, t. VI, 1991, p. 118: «Madame, | Veuillez bien m'excuser de ne pas me rendre à votre aimable invitation. Je viens de perdre de la façon la plus affreuse un ami bien

cher aussi à la plupart de vos convives qui aimaient Gérard de Nerval de tout leur cœur et de tout leur esprit». Poète et littérateur, Jules Lacroix (1809-1887) était le frère de Paul Lacroix, le bibliophile Jacob.

«*Hoster la contraincte de retoricque*»: notes de lecture sur le “*Nouveau Répertoire de mises en prose (XIV^e-XVI^e siècle)*”¹

Abstract

The thorough updating and reshaping of Doutrepon’s *Répertoire de mises en prose* recently published by Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman and François Suard, is the starting point for this brief consideration on the process of *prosification* at the end of the Middle Ages. Perusing the prologues edited in the new *Répertoire* shows that authors whose verse works were turned into prose had usually fallen into oblivion (even Chrétien de Troyes). Fifteenth-century *remanieurs* argue that to be rescued, earlier texts need to be brought up to date: their language modernized and their form changed to suit the tastes of a new audience. Modern readers, so they say, like prose better than verse. Verse is obscure and prolix, while prose is elegant and unconstrained by rhetoric.

Le vaste mouvement de mise en prose qui s’amorce au XIII^e siècle pour s’étendre à quasiment tous les textes narratifs, comme le répertoire réalisé sous la direction de Maria Colombo Timelli, Barbara Ferrari, Anne Schoysman et François Suard le montre si bien, pose une première question: pourquoi est-il si systématique en France? On ne trouve rien de tel dans les pays voisins, ni en Angleterre, ni en Allemagne, ni en Italie, par exemple. Certes on y pratique la prose, mais il n’y a pas de transfert du vers à la prose à l’échelle de ce qui se passe en langue française. Cette question n’a pas de réponse évidente, et ce n’est pas ici le lieu d’en exposer tous les aspects². Il convient toutefois de signaler d’emblée la spécificité de la prose française dans son impérialisme face au vers. Elle est, après tout, à l’origine du travail originel de Georges Doutrepon³ et de l’établissement du *Nouveau Répertoire*. Le phénomène de mise en prose, comme le signale l’avant-propos⁴, a pour conséquence d’effacer les différences génériques qui pouvaient encore subsister par exemple entre chansons de geste et romans. À bien des égards, il n’y avait plus guère de différences thématiques entre chansons et romans depuis le XIII^e siècle. Est-ce la conscience de cette communauté de motifs, voire de personnages qui a conduit à harmoniser les formes ou qui du moins a facilité cette harmonisation?

Un second point intéressant, que je signalerai sans m’y attarder, est que la poussée de la prose n’aboutit pas d’emblée à la disparition du vers narratif. L’invention du «dit» au XIV^e siècle le montre bien. Le dit utilise le vers de manière beaucoup plus complexe que les romans arthuriens des XII^e et XIII^e siècles, le *Roman d’Alexandre*,

(1) *Nouveau Répertoire de mises en prose (XIV^e-XVI^e siècle)*, sous la direction de M. COLOMBO TIMELLI, B. FERRARI, A. SCHOYSMAN et F. SUARD, Paris, Classiques Garnier, 2014. Titre abrégé désormais en NRMP.

(2) Elle a fait l’objet du colloque que Catherine Croizy-Naquet et moi avons organisé au mois de mars 2015: «Rencontres du vers et de la prose:

conscience poétique et mise en texte», dont les actes seront publiés chez Brepols.

(3) G. DOUTREPONT, *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, Bruxelles, Palais des Académies (impr. de G. Thone), 1939 [Genève, Slatkine Reprints, 1969 et 2011].

(4) NRMP, p. 9.

voire la chanson de geste, puisqu'il joue des formes, introduisant des pièces lyriques complexes, voire fait alterner vers et prose. Le dit va donc redonner une certaine vigueur à l'octosyllabe. Mais le développement de cette forme nouvelle, vite arrêtée au demeurant, n'empêche pas la progression écrasante de la prose au xv^e siècle. Le dit est pris en charge par un «je» à la forte présence⁵. On peut avancer l'hypothèse que les auteurs qui ont illustré cette forme, Guillaume de Machaut, Froissart, Christine de Pizan, ont des personnalités telles qu'elles rendent quasi impossible la mise en prose de leurs œuvres. Tout au plus peut-on les détourner partiellement comme le roman de *Cardenois* s'inspire du *Jugement du roi de Behaigne*⁶.

Cette remarque m'amène à un troisième point que je développerai davantage: le passage à la prose est sans aucun doute favorisé par l'effacement du nom ou du renom des auteurs originaux. Le cas de Chrétien de Troyes est de ce point de vue exemplaire. Les deux mises en prose effectuées au milieu du xv^e siècle à la cour de Bourgogne, celle d'*Erec et Enide* et celle de *Cligès*, ne mentionnent aucun nom d'auteur⁷. Le *Perceval* de 1530 ne connaît pas Chrétien non plus⁸. L'auteur de cette grosse compilation, qui reprend, outre le *Conte du Graal*, la version longue de la *Première Continuation*, la *Continuation* de Wauquier de Denain, celle de Manessier, l'*Elucidation* et le *Bliocadran*, évoque bien le travail de Chrétien en reprenant du reste assez fidèlement le prologue du *Conte du Graal*, mais il omet le nom du Champenois qu'il appelle «aucun docte orateur» et «chroniqueur» alors même qu'il conserve celui du commanditaire, Philippe de Flandres⁹. Il sait que l'entreprise de Chrétien a été poursuivie puisqu'il reprend l'hypothèse de la mort de Chrétien et de Philippe de Flandres avant l'achèvement du projet et avance que la comtesse Jeanne de Flandres a souhaité poursuivre le travail de son aïeul en confiant cette tâche «à un sien familier orateur nommé Mennessier». Non seulement le nom de Chrétien n'est pas donné, alors même que le prologue du *Conte* l'indique, mais son rôle est réduit à celui d'un traducteur-compileur rédigeant et mettant par écrit un ouvrage que lui aurait donné le comte de Flandres, tandis que Manessier est investi à son tour de la même fonction par la comtesse Jeanne. On sait que le prologue du *Conte* mentionne en effet le don d'un ouvrage. Le metteur en prose du xvi^e siècle ne s'interroge pas sur l'existence ni la nature de la source primitive dont il accepte comme une évidence la réalité. En somme, pour lui, Chrétien et Manessier n'ont rien fait d'autre que ce que lui réalise quelques siècles plus tard «en ensuyvant au plus près selon ma possibilité et pouair le sens de mes predecesseurs translateurs, comme ay trouvé par leur escript». Il s'inscrit sans hésitation dans la lignée des deux auteurs devenus comme lui de simples «translateurs» et dont il s'approprie les propos: «Car, *comme ay dict*, ledict Philippes conte de Flandres estoit tant rempli de charité que riens ne voioit où elle deust estre gardée...» (je souligne). Ce n'est évidemment pas lui qui le premier a mentionné la charité de Philippe ni développé la parabole du semeur, mais bien Chrétien de Troyes.

L'attitude de ce compileur est typique de celle de la plupart des «metteurs en prose»¹⁰ qui manifestent une ignorance totale, et peut-être même un désintéret tout aussi entier, à l'égard de l'identité des auteurs qu'ils dérivent. Certes, un grand

(5) Voir la définition que Jacqueline Cerquignini-Toulet donne de ce genre dans *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, VIII/1, sous la direction de D. POIRION, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1988, pp. 86-94.

(6) NRMP, notice pp. 131-134.

(7) NRMP, notices pp. 215-222 et pp. 183-189.

(8) NRMP, notice pp. 681-688.

(9) Le prologue est édité p. 683 du NRMP. Toutes mes citations sont empruntées à cette page.

(10) Prosateurs, dérimers, remanieurs, translateurs, «metteurs en prose»: il est difficile de savoir comment désigner ceux qui se sont livrés aux opérations de mise en prose, précisément parce que celles-ci sont de nature très variée. Sur ce point, voir A. COMBES, «L'emprise du vers dans les mises en prose romanesques (xiii^e-xv^e siècle)», *Le Moyen Âge par le Moyen Âge, même. Réception, relectures et réécritures des textes médiévaux dans la littérature française des xiv^e et xv^e siècles*, Paris, Champion, 2012, pp. 115-140.

nombre des œuvres dérimées sont anonymes. C'est le cas par exemple de toutes les chansons de geste. Mais dans les quelques cas où il y a un auteur connu, son nom n'apparaît qu'exceptionnellement. Jean Wauquelin par exemple ne cite ni Alexandre de Paris ni Lambert le Tors. À plusieurs reprises, il précise du reste qu'il ignore le nom de l'auteur originel dont il transpose l'œuvre. Pour sa mise en prose d'*Alexandre*, il indique ainsi que sa source est un «livre tout rimet dont [il] ne sça[it] le nom de l'auteur»¹¹. Il s'excuse de même manière dans sa mise en prose de *Gérard de Roussillon*¹². Le prosateur de *Florent et Octavien* allègue de son côté que sa source est «un livre mis en ryme dont [il] ne sça[it] le nom de l'auteur»¹³. Le dériméur de la chanson de *Bertrand Du Guesclin* ne mentionne pas Cuvelier bien que son dérimage soit quasi contemporain de la version originale en vers¹⁴. L'auteur du *Cardenois* utilise Machaut sans le nommer, alors que le souvenir du poète devait être encore bien vivant. L'auteur de la *Prose 2* du *Roman de Troie* reprend assez fidèlement le prologue de Benoît de Sainte-Maure et rappelle la transmission du texte en citant Homère et le légendaire Cornélius, mais il omet le passage où Benoît se nomme¹⁵.

J'ai examiné tous les prologues édités dans le *Répertoire* pour voir s'il y avait quelques auteurs épargnés par cet implacable effacement. La moisson est maigre. Le nom de Guillaume de Digulville est conservé par Jean Galopes ainsi que dans la mise en prose du clerc anonyme d'Angers¹⁶. Sans surprise, Jean Molinet évoque Guillaume de Lorris et Jean de Meun (mais pas dans son prologue)¹⁷. L'auteur d'une des proses du *Florimont* dit dérimé le livre «qu'Ayme de Varennes fist de grejoys en françoys»¹⁸. Plus souvent quand des noms (ou des titres, ce qui est plus fréquent) apparaissent dans les prologues, ils jouent le rôle d'autorités qui masquent la véritable source du prosateur. Des ouvrages en latin sont ainsi mentionnés. Wauquelin cite Jacques de Guise et ses *Annales* qu'il utilise très partiellement dans sa mise en prose d'*Alexandre*¹⁹. Vincent de Beauvais et son *Miroir historial* figurent dans plusieurs prologues²⁰. Comme je l'ai déjà signalé, les conditions de transmission des textes expliquent sans doute en grande partie l'effacement des auteurs originels. Toutefois l'exemple du *Perceval* de 1530 et du *Roman de Troie Prose 2* montrent aussi que pour beaucoup de prosateurs les œuvres en vers qu'ils ont recueillies constituent d'abord un réservoir d'histoires et d'exemples que la transmission manuscrite au fil des siècles a frappés d'anonymat et qu'ils ont donc toute liberté de reprendre et d'adapter aux goûts nouveaux de leur public.

Comment les «translateurs» rendent-ils compte de l'opération de mise en prose dont le répertoire montre combien elle est variée, du véritable dérimage à la refonte intégrale? Là encore les prologues offrent des remarques diverses. Certains prosateurs prétendent qu'ils traduisent du latin, du provençal, du picard, de l'espagnol²¹. Les expressions «mettre en langage maternel» ou en «prose familiere» reviennent à plusieurs reprises²². Ce que disent ces expressions ou la demi-vérité de la traduction d'une autre langue, c'est que le français des XII^e et XIII^e siècles est bel

(11) NRMP, p. 22. Notice pp. 15-31.

(12) NRMP, p. 340. Notice pp. 332-245.

(13) NRMP, p. 250. Notice pp. 245-252.

(14) NRMP, notice pp. 99-113.

(15) NRMP, p. 800. Notice pp. 797-803.

(16) NRMP, notices pp. 669-680 et 643-667.

(17) NRMP, notice pp. 761-772.

(18) NRMP, p. 271. Notice pp. 266-284.

(19) NRMP, p. 25.

(20) Comme celui de l'*Alexandre* de Jean Wauquelin (NRMP, p. 25), ou celui du *Fierabras* de Jean Bagnyon (NRMP, p. 232).

(21) Du latin: *Galien le Restoré* (NRMP, p. 288),

Florimont (NRMP, p. 262), *Gilles de Chin* (NRMP, p. 412), *Jean d'Avesnes* (NRMP, p. 513), le *Myreur des histors* de Jean d'Outremeuse (NRMP, p. 598); du wallon: *Gérard d'Euphrate* de Jean Maugin (NRMP, p. 385), de l'espagnol: *Giglan* de Claude Platin (NRMP, p. 404); du «viel picart»: *Jourdain de Blaves* (prose 2, NRMP, p. 529); du provençal: *Gérart de Nevers* (NRMP, p. 324).

(22) NRMP, p. 250, 340, 395. Les prosateurs parlent de leur langage vulgaire (NRMP, p. 310), du bon vulgaire français (NRMP, pp. 737), de leur «prose familiere» (NRMP, p. 683).

(23) NRMP, p. 232.

et bien une langue étrangère pour les prosateurs du xv^e et pour leurs lecteurs. Jean Bagnyon le déclare explicitement qui décrit sa source comme «ung roman ancien en rime, aulcunement en lengaige estrange»²³. Revient fréquemment l'idée que le texte ancien est obscur. Dans le prologue de sa *Geste du chevalier au cygne*, Berthault de Villebresme évoque l'«ancienne rime et assez obscur lengaige difficile a compregnoir et entendre»²⁴. L'auteur du *Renaut de Montauban* bourguignon explique que son livre a été «reduit de vieil langaige corumpu en bon vulgaire françoys»²⁵. Dans de très nombreux cas, le prosateur explique qu'il veut rendre le texte accessible à son public et que l'opération de translation n'a pas d'autre objet.

Il n'est pas toujours facile de déterminer si c'est l'emploi du vers ou l'état de langue qui rend le texte ancien incompréhensible au public moderne. Dans quelques cas toutefois, le prosateur oppose clairement vers et prose. Sans surprise, l'argument du vers menteur a quasiment disparu au xv^e siècle. On le rencontre encore à la fin du xiii^e dans la première mise en prose du *Roman de Troie* «je la (*cette histoire*) translaterai en françois et non pas par rime ne par vers ou il covient par fine force avoir maintes menchoignes com font ces menestriez qui de lor lengues font maintefois rois et amis solacier»²⁶. La prose bourguignonne du *Renaut de Montauban* semble pourtant lier vers et mensonges quand l'auteur du prologue déclare vouloir composer son histoire en prose, après avoir étudié «croniques, vielles gestes, livres anciens rimés» et assure qu'il n'est ni «gengleur ne controveur de menchonges»²⁷. Mais la condamnation du vers est plus largement contenue dans le rejet des anciennes gestes.

L'un des reproches plus fréquemment adressés au vers à la fin du Moyen Âge, c'est sa «prolixité»: le vers est inutilement bavard. Jean Wauquelin dans le prologue de la *Belle Hélène de Constantinople* explique qu'il va «retrenschier et sincoper les prolongacions et motz inutiles qui souvent sont mis et boutez en telles rimes»²⁸. Les mots inutiles sont-ils les chevilles? Le prologue de la mise en prose de la *Chanson de Bertrand du Guesclin* allègue lui aussi une brièveté nécessaire et parle d'«abregier le langage et evader prolixité»²⁹. Jean Galopes et le prosateur de *Godefroy de Bouillon* disent de même. Le cas de ce dernier texte est très intéressant car le prosateur reconnaît le charme du vers mais il a choisi la prose par souci d'abrègement: «l'ai comenchie sans rime pour l'estoire avoir plus abregie et si me sanle que le rime est mout plaisans et mout bele mais mout est longue»³⁰. Il est rare que les metteurs en prose rendent ainsi explicitement hommage au vers, même si certains d'entre eux mêlent des vers à la prose. Par ailleurs, il est amusant de voir les écrivains avancer le souci de brièveté, alors que la prose amplifie souvent considérablement les textes en vers. Mais la brièveté est moins une question de quantité que d'efficacité et, de ce point de vue, la prose semble aller plus directement au but que le vers³¹.

Le second argument justifiant le choix de la prose est le plaisir des lecteurs. Les lecteurs «modernes» aiment mieux la prose que le vers. À lire les prologues, il semblerait que les commanditaires ont pesé sur le choix de la forme. Même si Jean Wauquelin et David Aubert par exemple ne le disent pas explicitement, ils mentionnent

(24) NRMP, p. 395. Notice pp. 393-399.

(25) NRMP, p. 737. Notice pp. 717-746.

(26) NRMP, p. 787. Notice pp. 773-795.

(27) NRMP, p. 727.

(28) NRMP, p. 56. Notice pp. 51-60.

(29) NRMP, p. 93.

(30) NRMP, p. 420. Notice pp. 419-425.

(31) Sur l'esthétique de la brièveté que les écrivains médiévaux semblent chérir, voir *Faire court. L'Esthétique de la brièveté dans la littérature du*

Moyen Âge, sous la direction de C. CROIZY-NAQUET, L. HARF-LANCNER et M. SZKILNIK, Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 2011.

(32) NRMP, pp. 56 et 482.

(33) NRMP, p. 240.

(34) NRMP, p. 456. Notice pp. 453-474.

(35) NRMP, p. 862.

(36) NRMP, p. 255. Notice pp. 253-258.

(37) NRMP, p. 154. Notice pp. 151-164.

(38) NRMP, p. 477. Notice pp. 474-493.

le plus souvent un «livret rimet» à eux remis par leur patron et qu'ils vont tourner en prose, soulignant au passage leur volonté de se plier aux désirs de celui-ci. Le déri-mage est sans doute l'une des exigences du mécène³². Certains prosateurs sont plus précis. Le prologue de *Florent et Lyon* déclare ainsi clairement que «plusieurs gens preignent plus grant plaisir a lyre romans en prose que en rime»³³. De même, selon le prologue du *Guillaume d'Orange* en prose: «plus est le laingage plaisant prosé que rimé»³⁴. Le prologue du *Théséus de Cologne* avance un argument semblable³⁵ tandis que le prosateur de *Floriant et Florette* allègue son propre plaisir: «la matiere du present livret m'est plus agreable a lire en prose que en rime»³⁶.

Pourquoi les lecteurs préfèrent-ils la prose au vers? Parce qu'elle est plus élégante. Dans les *Chroniques et conquêtes de Charlemagne*, David Aubert vante la qualité des textes en prose: «aucuns font nouvelles transcriptions et mutation de rime en prose, en termes si bien couchies qu'il semble que rethorique propre leur mette ou cuer ce qu'ilz escripvent»³⁷. Dans la version anonyme de l'*Histoire de Charles Martel* copiée par David Aubert, il est dit que «princes et autres seigneurs appetent plus la prose que la ryme, pour le langaige quy est plus entier et n'est mie tant contrainct»³⁸. On voit apparaître ici une explication du goût nouveau pour la prose: elle est plus claire, plus libre, moins «contrainte». Cet aveu permet d'affirmer que ce n'est pas seulement l'ancienneté de la langue, mais bien aussi la forme vers qui rebuterait le lecteur moderne. Jean Wauquelin ne dit pas autre chose quand il prétend «hoster la contraincte de retoricque» afin d'embellir l'histoire³⁹. Philippe de Vigneulles lie la prose et l'abrègement qu'elle permet à un progrès de l'esprit humain: «weulent les gens de maintenant avoir chose abreege et plaisante, car les esperit deviegne tout les jours plus agus et soubtille (*sic*)»⁴⁰. On trouve une déclaration voisine chez Jean Molinet qui souligne la qualité de la nouvelle langue: «nostre langaige est fort agensy, fort mignon et renouvelé»⁴¹.

Ainsi pour les prosateurs et leurs lecteurs, la prose est libre et moderne, le vers démodé et empesé par une vieille rhétorique. Déclaration étonnante à une époque où s'épanouissent les grands rhétoriciens, dont Jean Molinet fait partie! Et l'on sait que Philippe de Vigneulles n'hésite pas lui non plus à recourir au vers. Il faut sans doute comprendre que ce n'est pas le vers qui est démodé, mais le récit en vers, comme le dit explicitement le prologue de *Florent et Lyon* pour qui il y a «plus grant plaisir a lyre romans en prose que en rime» (c'est moi qui souligne)⁴².

Après la tentative sans grand lendemain du dit narratif, les formes vers et prose se spécialisent d'une manière qui ne nous surprendra pas: à la prose le discours savant et scientifique, les traités militaires, les compilations historiques et les œuvres narratives. Au vers, l'expression du moi, le lyrisme, l'intime. Cette répartition ne s'est pas imposée d'emblée et au XIV^e siècle par exemple elle n'est certainement pas aussi tranchée que ma formulation le laisse entendre. Pour le XV^e siècle et peut-être surtout pour le XVI^e, on pourrait également introduire des nuances. N'empêche: la pression de la prose est inexorable et les metteurs en prose dont le *Répertoire* présente le travail, ont à la fois accompagné et accéléré le mouvement qui a assuré le triomphe de la prose.

On ne peut qu'être reconnaissant à l'équipe qui a repris, mis à jour, complété, amélioré le travail pionnier de Georges Doutrepont. Le *Nouveau Répertoire* est un outil précis qui permet d'accéder rapidement à un ensemble d'informations essentielles, de comparer les mises en prose et de mener des enquêtes fructueuses sur des textes encore mal connus faute d'éditions modernes.

MICHELLE SZKILNIK

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

(39) NRMP, p. 560.

(40) NRMP, p. 550. Notice pp. 545-557.

(41) NRMP, p. 766.

(42) NRMP, p. 240.

La genèse d'un «anti-livre»: notes sur les personnages de l'«*Histoire du roi de Bohême*»

Abstract

Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux (1830), by Charles Nodier, is an ambivalent text, simultaneously an anti-book and a *magnum opus*, a literary UFO and the fruit of a lengthy gestation period of thirty years. This study examines its *avant-textes* (from 1801), with an emphasis on the characters. We discover, *via* an article in the *Journal des Mécontens* and the *Examen critique des dictionnaires*, that the trio Théodore, Don Pic and Breloque, which gives shape to the constitutive heterogeneity of the subject, was taken from a book by Italian writer Baretta, reviewed by Nodier in 1813. But Nodier radicalises the scheme and bends it to promote irrationality, by working on onomastics, whose premises can be detected in the *Dictionnaire des onomatopées* or *Le Prince Bibi*. As for Popocambo, he is the result of a merger between Popocambo and Bibi, the latter providing evidence of Caylus's influence on Nodier, obvious in *Moi-Même* and *La Fée aux Miettes*. *Histoire du roi de Bohême* therefore marks the completion of a long-matured project, that makes the exploded book the expression of an anti-absolute.

En 1830, année où paraît l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Nodier déverse ses sarcasmes sur le «*gros livre*» dont le titre «doit être bref, substantiel, imposant [...], comme l'étiquette d'une boîte précieuse». L'objet-livre massif fait diversion et masque la vacuité d'un contenu aléatoire: après le titre, il y a «la matière, qui est tout ce qu'on veut, moyennant qu'elle réunisse les qualités propres et quidditatives de la matière, c'est-à-dire les dimensions de hauteur, de largeur et d'épaisseur dont se compose un honnête parallépipède bien compact de papier imprimé». L'antanaclase sur le mot «matière», sujet de l'ouvrage puis substance de l'objet-livre concret, est démythifiante, iconoclaste. Du coup, Nodier refuse d'«entreprendre un *livre*»; il ne peut qu'abandonner «aux derniers morceaux de papier blanc qui se détachent un à un de [ses] tablettes décousues quelques souvenirs, quelques impressions, quelques rêveries sans suite, jusqu'au jour où la mort viendra souffler, en riant, sur ces feuilles fugitives»¹. De même, il affirme ailleurs qu'un de ses volumes «ne s'est [...] formé que de lambeaux égarés partout, comme les feuilles volantes de la Sibylle»². Le livre ne peut être que fragmentaire et fugace.

Assurément, l'*Histoire du roi de Bohême* est l'illustration la plus manifeste de cette promotion du livre éclaté contre le livre «compact» et c'est bien ainsi que cette œuvre paradoxale est reçue le plus souvent: on y voit un objet littéraire non identifié, surgi plus ou moins de nulle part, un «anti-livre»³ où l'on décèle généralement une modernité liée au vacillement du sens, au jeu sur les codes et les représentations. Pourtant, au chapitre «Supputation», Théodore affirme que «la composition du premier volume» dudit ouvrage lui a «côuté trente ans» et des poussières⁴. Galéjade? Pas

(1) NODIER, «Miscellanées», in *Rêveries*, Paris, Plasma, 1979, p. 23.

(2) NODIER, Préface des *Contes en prose et en vers*, in *Œuvres complètes*, Paris, Renduel, 1832-1837, t. XI, p. III.

(3) D. SANGSUE, *Le Récit excentrique*, Paris, Corti, 1987, p. 213 et 412.

(4) NODIER, «Supputation», in *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (désormais HRB), Paris, Plasma, 1979, p. 349.

seulement: l'*Histoire du roi de Bohême* est, à certains égards, une œuvre élaborée dans le temps long, le fruit d'une réflexion entreprise dès les premières années du siècle, ce qui peut sembler contradictoire avec la fugacité du livre éclaté que Nodier appelle de ses vœux. Revenir sur la question des avant-textes, c'est donc envisager l'*Histoire du roi de Bohême* plus comme un point d'aboutissement que comme une origine, c'est privilégier le mouvement centripète qui synthétise des essais antérieurs sur le mouvement centrifuge, lequel est aussi à l'œuvre, bien sûr⁵.

La plupart de ces avant-textes sont vraisemblablement écrits entre 1801 et 1805. On peut y inclure d'abord les deux versions du *Prince Bibi*. Dans la première, Bibi refuse d'offrir la fleur de sa jeune épouse à Brama, via son grand pontife. Le dieu irrité proclame alors que le mariage ne sera consommé que lorsque «la mule de la princesse pourra s'appliquer exactement sans effort au pied du prince Bibi»⁶. Dans la seconde version, écrite après 1801⁷, l'allusion grivoise devient plus qu'explicite, Bibi ne pouvant introduire son doigt dans la pantoufle de la princesse d'Astracan. Le récit proprement dit est précédé d'un éloge comique qui glisse du panégyrique de l'écriture à celui de la pantoufle. *La Plus Petite des Pantoufles* (vers 1805), texte auquel l'*Histoire du roi de Bohême* semble faire allusion sous le titre *Éloge d'une maîtresse pantoufle*⁸, est divisé en courts chapitres dont le titre est un mot en *-tion*, comme dans l'*Histoire du roi de Bohême*. Autres points communs: la trame narrative du voyage, quelques motifs (le tournebroche, la jument borgne) et surtout la prolifération du commentaire métatextuel, déjà non négligeable dans la seconde version du *Prince Bibi*. Cette subdivision par des intertitres en *-tion* se retrouve dans un autoportrait de jeunesse fantaisiste, inachevé, qui comporte des allusions à Bibi, à la pantoufle ou à la jument borgne. On peut aussi inclure dans ces avant-textes *Moi-même* (1799-1800)⁹ et *Le Dernier Chapitre de mon roman* (1803)¹⁰, textes mieux connus dont la parenté stylistique avec l'*Histoire du roi de Bohême* est indéniable. Enfin un texte plus tardif doit être pris en considération; il s'agit d'un article de 1814 paru dans le *Journal des Mécontents*, la «Lettre de Tarapon ressuscité, aux rédacteurs»¹¹. Contrairement aux textes précédents, cet article a une portée politique puisqu'il évoque les ambitions déçues des royalistes de longue date qui attendent de la jeune Restauration honneurs et charges, mais en vain.

Or ces avant-textes sont programmatiques. Qu'est-ce en effet que l'*Histoire du roi de Bohême*, sinon la mise en œuvre «à la lettre» du projet énoncé au seuil de la 2^e version du *Prince Bibi*: «Ici, [...] tu pourras juger de la multitude innombrable de

(5) Je remercie Jacques-Rémi Dahan qui m'a incitée à me pencher sur ce sujet et qui m'a communiqué des transcriptions fidèles de ces avant-textes. Il s'agit tout d'abord des deux versions du *Prince Bibi*, conservées à la Bibliothèque municipale de Besançon sous la cote Ms. 1417, f°92 et ff°148-153 [le *Prince Bibi* fut partiellement publié par Jean Larat en annexe à la *Bibliographie critique de Charles Nodier*, Genève, Slatkine, 1923, pp. 113-116]. On peut y ajouter *La Plus Petite des Pantoufles*, dont le manuscrit appartenait à l'ancienne collection Mennessier-Nodier et qui fut publié par Jean Richer dans «Autour de l'*Histoire du roi de Bohême*: Charles Nodier "dériseur sensé"», Paris, Minard, 1962, «Archives des lettres modernes», vol. 42, pp. 3-43 (je cite la transcription du manuscrit, non coté). On compte aussi parmi ces avant-textes un autoportrait fantaisiste dont le manuscrit est conservé à Paris, Bibliothèque Nationale, sous la cote Ms N.A.F. 16982, ff 275-279 [publié par Jean

Richer dans *Un autoportrait fantaisiste et douze lettres de Charles Nodier*, «Revue des Sciences humaines», 1965, t. XXXIII, pp. 553-572]. Le premier feuillet comporte un titre, non autographe: *Monsieur Nodier peint par lui-même*. Dans ce dernier cas également je cite le manuscrit.

(6) NODIER, *Le Prince Bibi*, 1^{re} version, ms. cit.

(7) Car elle contient une allusion à *Atala*.

(8) «Transcription», HRB, p. 71.

(9) NODIER, *Moi-même, roman qui n'en est pas un, tiré de mon portefeuille gris de lin*, éd. D. Sangsue, Paris, Corti, 1985.

(10) NODIER, *Le Dernier Chapitre de mon roman* [1803], éd. J. Dürrenmatt, Poitiers, La Licorne, 1999.

(11) NODIER, «Lettre de Tarapon ressuscité, aux rédacteurs» [*Journal des Mécontents*, 12 août 1814, n. VI, pp. 92-96], reproduit à la suite de l'article de J.-R. DAHAN, «Nodier et le *Journal des Mécontents*», in *Visages de Nodier*, Paris, PUPS, 2008, pp. 87-90).

dispositions qu'on peut donner aux vingt quatre signes de nôtre langue française, et tu verras comment la scribomanie est parvenue à créer des livres, en jettant au hazard des traits noirs sur un livre blanc»¹²? Dans l'*Histoire du roi de Bohême*, Théodore reprend ces objectifs à son compte et entend «disposer les lettres dans un ordre si nouveau»¹³, joignant le geste typographique à la parole puisque les capitales du mot «nouveau» sont séparées par de larges approches. Ce programme est reformulé dans le chapitre «Transcription»; l'auteur de l'*Histoire du roi de Bohême* n'aurait fait que couvrir le «papier de mots tirés au hasard» et «lancés avec fracas au travers d'un livre comme les dés du trictrac»¹⁴, ce qui rappelle évidemment le «livre blanc» maculé de «traits noirs» jetés «au hazard» du *Prince Bibi*. Le lien génétique entre ces avant-textes et l'*Histoire du roi de Bohême* est donc attesté par cette présence obsédante et structurelle de la typographie aléatoire du livre moderne, exhibée et exacerbée jusqu'à l'absurde dans le volume de 1830, mais aussi par de nombreux thèmes ou motifs. Pour étudier cette paradoxale gestation de l'«anti-livre» de Nodier, je m'attacherai ici aux seuls personnages. Quoique circonscrite, cette analyse permet néanmoins de réévaluer le statut de l'*Histoire du roi de Bohême*: ce n'est pas l'électron libre qu'on croit trop souvent, mais une œuvre qui s'inscrit de plein droit dans le cheminement littéraire de Nodier.

Théodore, Don Pic et Breloque: vers un agencement ternaire de l'hétérogène.

Les personnages de l'*Histoire du roi de Bohême* ont des antécédents; certains sont presque, pour Nodier, des amis de trente ans; pour l'un d'entre eux, Breloque, il y aura même une vie après 1830. Or le nom de ces personnages est vecteur de sens. Certes, Nodier dénonce l'«hypersémantité»¹⁵ trop voyante du nom propre: «J'ai en horreur ces fictions sans naturel où le nom du principal personnage vous indique d'avance le sujet et le but du récit, sans égard pour l'illusion qui en fait tout le charme»¹⁶. En effet, si l'onomastique est programmatique, la fiction est cousue de fil blanc. Mais *a contrario*, dans une œuvre telle que l'*Histoire du roi de Bohême*, qui désamorçe plaisamment les pièges de l'illusion, où l'illusion ne peut et ne doit jamais prendre, le nom, plus ou moins signifiant, permet justement de court-circuiter une lecture naïve et de déniaiser le lecteur.

La triade Théodore/don Pic/Breloque, perçue comme caractéristique de l'*Histoire du roi de Bohême*, donne forme à une hétérogénéité constitutive du sujet proclamée depuis *Moi-même*: «Rappelez-vous [...] que mon caractère est composé des éléments les plus hétérogènes»¹⁷. Or cette configuration ternaire est esquissée en 1814 dans la «Lettre de Tarapon ressuscité», seconde des quatre contributions de Nodier au *Journal des Mécontents*. L'épistolier, qui porte le nom d'un officier vendéen bien réel, est un caporal cul-de-jatte; il a été présenté comme un exemple de «la roture dévouée, désintéressée, noble par excellence»¹⁸ dans le premier des quatre articles

(12) NODIER, *Le Prince Bibi*, 2^e version, ms. cit., f°149 r°.

(13) «Protestation», HRB, p. 41.

(14) «Transcription», HRB, p. 75.

(15) R. BARTHES, «Proust et les noms», in *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, «Points», p. 126.

(16) «Dubitation», HRB, p. 47.

(17) NODIER, *Moi-même* cit., ch. 14, p. 96.

(18) NODIER, «Aux éditeurs» [*Journal des Mécon-*

tens, 4 août 1814, n. IV], cité par J.-R. Dahan en annexe à «Charles Nodier et le *Journal des Mécontents*» cit., p. 86. Nodier ajoute que l'humble Tarapon n'a pas retenu l'attention de Beauchamp, ce qui est faux, puisque Beauchamp l'évoque à deux reprises, notamment pour signaler sa mort au siège d'Angers en 1793 (*Histoire de la guerre de la Vendée* [4^e éd.; 1^{re} éd. 1806], Paris, Michaud, 1820, t. II, p. 216).

de Nodier. Ledit Tarapon et ses deux acolytes, dont les mérites sont, pensent-ils, injustement méconnus par le nouveau régime, forment un trio de colocataires impécunieux: «Je partage ma chambre et les deux matelas dont elle est fournie avec Dom Pic de Zamberluque, ancien aumônier du régiment, qui n'a jamais voulu prêter ni le serment du schisme, ni celui du concordat [...]. À côté de nous, et sur une paille de choix [...], couche notre bon ami Macouf, le tambour nègre de la compagnie [...].»¹⁹. Manifestement, Dom Pic de Zamberluque est «un lointain ancêtre du *Don Pic de Fanferluchio* de l'*Histoire du roi de Bohême*»²⁰. Or, pour interpréter ce patronyme aussi pittoresque que significatif, il faut se reporter à l'*Examen critique des dictionnaires* de 1828:

ZAMBRELOUQUE. *Espèce de robe*. WAILLY. – En patois vénitien.

Ce mot n'a d'analogue en italien que le nom factice de *zamberlucco*, un des masques de Baretti. Cet ingénieux critique pourroit bien l'avoir tiré de la langue anglaise dont il a donné un fort bon Dictionnaire. *Chamber's slug* y signifieroit au besoin un pédant paresseux, ou occupé à des choses de peu de valeur, qui ne quitte pas la chambre. En France, les provinciaux appellent *chambreloque* une espèce de robe qu'on porte dans le négligé le plus secret, et ce mot paroit formé alors de *chambre* et de *loques*, mauvais haillons²¹.

L'emprunt à l'anglais *via* l'italien convient à l'ami de Tarapon, qui se laisse gagner par la vanité et se rêve chanoine, mais il s'érigerait mieux encore à son héritier, docte pontifiant qui s'adonne aux «études de peu de valeur»²², écho de ces «choses de peu de valeur» de l'*Examen critique*. En outre, nos deux Pic portent la robe, puisque le premier est un ecclésiastique et le second un professeur en toge²³. Mais cet article «Zambrelouque» est surtout précieux parce qu'il permet d'identifier la source de la triade actancielle, apparue dans la «Lettre de Tarapon», qui est presque la marque de fabrique de l'*Histoire du roi de Bohême*: il s'agit de *La Frusta letteraria* (*Le Fouet littéraire*) d'Aristarco Scannabue, pseudonyme de ce Baretti que Nodier évoque dans l'*Examen critique*. Nodier a lu et commenté Baretti; en 1813, il cite ainsi la 14^e livraison de *La Frusta letteraria* dans le feuillet du *Télégraphe officiel* des provinces illyriennes²⁴. Adeptes de l'autodérision, Nodier ne peut que louer le sens de l'autocritique de Baretti²⁵. Or le périodique de Baretti se présente comme une série de conversations entre le narrateur, Aristarque, militaire retraité «auquel il manque la jambe gauche», «son esclave turc Macouf» et «Don Petrone Zamberluque, lequel est curé de l'endroit»²⁶. La récupération de cette configuration ternaire par Nodier est donc le fruit d'une association d'idées, ou plutôt de handicaps. Dans le premier des quatre articles du *Journal des Mécontents*, Nodier évoque Tarapon mourant, les jambes sectionnées²⁷. Dans le deuxième, il le ressuscite sous la forme – obligée – d'un cul-de-jatte. Ce militaire amputé est alors un quasi-jumeau (à un membre près) du soldat de Baretti,

(19) NODIER, «Lettre de Tarapon ressuscité», in J.-R. DAHAN, «Charles Nodier et le *Journal des Mécontents*» cit., p. 88.

(20) J.-R. DAHAN, «Charles Nodier et le *Journal des Mécontents*» cit., p. 80.

(21) NODIER, *Examen critique des dictionnaires* [1828], Paris, Delangle, 1829, pp. 419-420.

(22) «Convention», *HRB*, p. 11.

(23) Voir la vignette de Johannot dans «Convention», *HRB*, p. 12.

(24) NODIER, «*Annunzi tipografici* de Milan. Prospectus d'une édition complète de Baretti», *Télégraphe officiel*, 1^{er} août 1813, n. 61, p. 248; <http://www.dlib.si/v2/Results.aspx?URN=URN%3a>

NBN%3aSI%3aDOC-C2TR7GZN&query='rel e%253dTelegraphe%2bofficiel'&pageSize=20>.

(25) «ce rude contempteur des essais de Baretti, c'étoit Baretti lui-même», *ibid.*, p. 247.

(26) Je traduis des extraits de l'introduction: «gli manca la gamba sinistra», «Macouf suo schiavo turco», «don Petronio Zamberlucco, il quale è curato del luogo» (G. BARETTI, *La Frusta letteraria, Opere scelte*, a cura di B. Maier, UTET, 1972, vol. 1, p. 68).

(27) NODIER, «Aux éditeurs», in J.-R. DAHAN, «Charles Nodier et le *Journal des Mécontents*» cit., p. 86.

dont les écrits sont présents à sa mémoire puisqu'il les a analysés un an auparavant dans le *Télégraphe officiel*. Du coup, Nodier transpose le trio de Baretti et reprend à l'identique les noms de Macouf et de Dom Zamberluque (*Zamberlucco*), Aristarque cédant sa plume à Tarapon. C'est alors l'efficacité polémique du dispositif que Nodier semble privilégier. Quatorze ans plus tard, en 1828, dans l'*Examen critique des dictionnaires*, il met en revanche l'accent sur les «masques de Baretti», suggérant que *Zamberlucco* et ses comparses sont des hypostases d'un même sujet. L'*Histoire du roi de Bohême*, à laquelle Nodier songe dès cette même année 1828²⁸, semble alors prolonger, radicaliser et mettre en pratique cette réflexion: Nodier, qui fait alors de Théodore, don Pic et Breloque trois composantes du moi, va plus loin que Baretti dans la voie ouverte par Baretti lui-même.

L'*Histoire du roi de Bohême* exploite donc un potentiel en germe dans *La Frusta Letteraria*, mais qu'éclipsait la visée ouvertement satirique du périodique. Du trio polémique à la «trinité de notre intelligence»²⁹: le resserrement actanciel (un sujet en trois personnages) se dit par le biais du dogme catholique, ce que conforte peut-être le choix du prénom «Théodore», qui inclut le nom grec de Dieu (un Dieu en trois personnes). Mais ce nom se démarque surtout de «L'Aristarque Egorgeboeuf» de Baretti. «Aristarque», nom propre ou commun, réfère à un critique sourcilieux; le patronyme ne laisse aucun doute sur sa férocité. Or le censeur virulent est évincé par Théodore, qui incarne l'«imagination»³⁰: cette substitution nullement anodine est un manifeste en raccourci. Le nom de Théodore, qui est aussi celui du Bibliomane dans le conte du même nom (1831) et celui du héros de *La Cafetière* de Gautier (1831), est probablement un hommage à Hoffmann³¹, qui promeut l'imagination en littérature et qui suscite l'engouement du public français à partir de 1828-1829. L'hommage au contemporain est cependant le point de départ d'un travail d'élaboration littéraire complexe. Sur un plan fonctionnel, Théodore/l'imagination est le meneur de jeu, celui qui détient la prééminence énonciative. On peut donc y voir une valorisation particulière de la «reine des facultés»³². Plus exactement, avant d'être assimilée à Théodore, l'imagination est d'abord symbolisée par sa voiture, «présent» de Dieu qui permet de sillonner les «espaces» qu'Il «a ouverts à l'imagination»³³; ce n'est que dans un second temps qu'elle est dévolue à Théodore lui-même. Ce transfert de type métonymique se double donc d'une remotivation étymologique – puisque Théodore signifie justement «présent de Dieu» – qui attire l'attention du lecteur distrait sur le sens du nom. Mais cette signification est peut-être une antiphrase, puisque la valeur de ce don divin est décrétée nulle: «Soit Théodore ou mon imagination. 0»³⁴. Inestimable ou dérisoire, la valeur de l'imagination, prise dans une sorte de tourniquet axiologique, est impossible à stabiliser.

Si Théodore doit quelque chose à Hoffmann, Don Pic affiche, quant à lui, sa filiation avec Pic de la Mirandole, qui incarne pour Nodier l'érudition tous azimuts. Ce dernier apparaît dans *La Plus Petite des Pantoufles*, où le narrateur, à l'orée d'une énumération des sciences qui préfigure les listes vertigineuses de l'*Histoire du roi de Bohême*, prétend résoudre les questions sur lesquelles Pic de la Mirandole achoppa³⁵. L'ironie du sort a en effet doté l'érudit d'un nom dont la première partie est, selon

(28) Dans une lettre du 1^{er} juillet 1828; voir J.-R. DAHAN, «Nodier et son double, ou le cas Nicolas Delangle», in *Visages de Nodier* cit., n. 3, p. 40.

(29) «Démonstration», HRB, p. 21.

(30) Ivi, p. 20.

(31) Cette référence a été suggérée par Jean-Luc Steinmetz lors d'une discussion.

(32) Baudelaire emploie cette expression dès

1855 dans son article sur Ingres (in *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, 1976, «Pléiade», t. 2, p. 585).

(33) «Rétractation», HRB, p. 6.

(34) «Démonstration», HRB, p. 20.

(35) NODIER, «Réclamation», in *La Plus Petite des Pantoufles*, ms. cit.

Nodier, une «onomatopée du bruit que rend la pierre sous l'instrument qui la brise»³⁶ : l'instrument de l'homme brise la nature. «Pic», employé comme nom propre, se prête ainsi à une remotivation aussi plaisante que signifiante, fondée sur le mimétisme entre l'homme et l'instrument, mais aussi sur cette origine onomatopéique du mot qui fait de l'outil un opérateur de déliaison. Don Pic de Fanferluchio, «L'homme le plus long, le plus mince [...], le plus géométriquement abstrait» a ainsi l'aplomb d'un à-pic et les arêtes aiguës d'une pique, ce qui lui permet de s'élaner «linéairement de toute sa perpendicularité» et de trancher dans le vif du texte, scindant par le milieu le bloc imprimé³⁷. L'hypertrophie de l'intellect a pour corollaire l'atrophie de la chair, au point de transformer le corps en une ligne géométrique; du coup, l'érudit, qui ne participe presque plus du vivant, substitue une taxinomie froide et discrète à la continuité de la création. La science d'un savant au corps étique «n'est qu'un squelette»³⁸, à son image. Conformément à la charge sémiotique de l'onomatopée originelle, Don Pic «brise» alors la liaison dynamique et du texte, et du monde. Dans ce jeu sur le nom transparait donc peut-être la méfiance de Nodier à l'égard de la science «froide», opposée à l'imagination. Mais ce potentiel signifiant du nom, exploité dès la «Lettre de Tarapon» (Don Pic est alors «perpendiculaire comme vous le connaissez»³⁹), indique aussi que le personnage, ambivalent, est partiellement un double de Nodier, qui dit dans son autoportrait fantaisiste : «je suis si délié, j'ai les formes si ténues [...] que les savants se servent de moi pour expliquer les lignes géométriques, et faire comprendre l'abstraction de largeur et de solidité»⁴⁰.

Afin de gommer l'influence de Baretto, Nodier reprend finalement le nom de la princesse Fanfreluche, héroïne de la 1^{re} version du *Prince Bibi*, pour aboutir à «don Pic de Fanferluchio». Le nom de «Fanfreluche» et, plus généralement, le choix d'une «onomastique des affiquets» proviennent de *Babiole*, un conte de M^{me} d'Aulnoy, que Nodier prise fort. Dès lors, don Pic devient le pendant de Breloque, puisque la breloque (au sens commun) et la fanfreluche sont des parasyonymes. Le sujet est donc non seulement fragmenté en trois instances, mais encore converti par deux fois en colifichet; l'essentiel se mue en accessoire. En outre, ce changement de nom, comme l'ont signalé maints commentateurs, fait signe du côté des «*fanfreluches antidotées* de notre maître Alcofribas»⁴¹. Or Nodier affirme que les «fanfreluches» de Rabelais ne sont qu'un «amphigouri»; le «non-sens absolu» viserait justement à déjouer les «*abstracteurs de quintessence*»⁴². Don Pic de l'Amphigouri est alors celui qui débite des inepties. Mais, puisque les «fanfreluches antidotées» confondent les «abstracteurs de quintessence», au rang desquels on peut compter don Pic, il se peut aussi que Don Pic de la Fanfreluche (antidotée?), au nom miné, soit en quelque sorte démasqué et trahi de l'intérieur par son nom. Quoi qu'il en soit, il y a probablement une syllepse sur «fanfreluche» comme sur «breloque».

En effet, comme le rappelle Daniel Sangsue⁴³, «Breloque» opère également un cumul de significations puisqu'il est à relier à l'expression «battre la breloque», qui

(36) NODIER, *Dictionnaire des onomatopées* [1808; 2^{de} éd. 1828], éd. J.-F. Jeandillou, Genève-Paris, Droz, 2008, p. 163.

(37) «Conversation», HRB, p. 81; «Convention», *ivi*, p. 12.

(38) NODIER, «Histoire naturelle. Suites de Buffon» [*Le Temps*, 26 septembre 1834], in *Feuilletons du "Temps"*, éd. J.-R. Dahan, Paris, Classiques Garnier, 2010, t. I, p. 434.

(39) NODIER, «Lettre de Tarapon ressuscitée», in J.-R. DAHAN, «Charles Nodier et le *Journal des Mécontents*» cit., p. 89.

(40) NODIER, «Délinéation», in *M. Nodier peint par lui-même*, ms. cit., f^o275. Nodier était effectivement long et sec; si l'on en croit *Moi-même*, il mesurait 1,87 m.

(41) «Vérification», HRB, p. 169.

(42) NODIER, «De quelques livres satyriques et de leur clef», 1^{er} article [*Le Temps*, 17 octobre 1834], in *Feuilletons du "Temps"* cit., p. 440.

(43) D. SANGSUE, *Le Récit excentrique* cit., p. 251.

signifie «divaguer» selon Littré. Or, puisque Breloque est censé incarner le «jugement»⁴⁴, c'est donc que le jugement bat la campagne... Il y a là, une nouvelle fois, un battement malicieux qui proscrit l'interprétation à sens unique. Plus précisément, le *Trésor de la langue française* indique que «battre la breloque» est attesté en 1811 au sens de «exécuter une batterie de tambour lors d'une distribution de vivres ou pour rompre les rangs» et en 1813, sous la forme «battre une breloque», au sens de «déraisonner». Le fait même que le nom de Breloque ne figure pas dans les avant-textes de jeunesse plaide en faveur de cette interprétation, puisque l'expression n'était pas encore répandue avant 1805: «Breloque» a pu être choisi à cause de ses significations récentes. Surtout, le parcours sémantique de l'expression (de la batterie de *tambour* à la déraison) semble cautionner, au plan génétique, la filiation secrète entre le *tambour* Macouf de 1814 et le Breloque de 1830.

Breloque réapparaîtra dans un texte inédit du vivant de Nodier, *Zerohoctro-Schab*, et en 1842 dans «Un renard pris au piège», publié dans un recueil collectif⁴⁵. Le début est un autopastiche de l'incipit de *La Fée aux Miettes*. Le jeu des reprises, ici mis en valeur par l'italique, souligne en réalité l'inversion des rôles: bien loin de l'attitude déferente du fidèle serviteur de *La Fée aux miettes*, la jactance du valet Breloque est une marque outrée d'insubordination:

Non! décidément *non!* *m'écriai-je, il ne sera pas dit* que j'aie pris pour héros de ma fantaisie un animal, que je méprise et que je *déteste*, une bête lâche et vorace [...], un renard, enfin!

– Vous avez tort, *interrompit* alors quelqu'un dont *j'avais* complètement *oublié* la présence.

Il faut vous dire que mes heures de solitude recèlent un être fainéant, d'une espèce qui n'a jamais été décrite par aucun naturaliste, peu occupé à mon service [...].

– Je crois, voyez-vous, dit Breloque (appelons-le Breloque), en s'accoudant sur la table avec un certain air doctoral qui ne lui allait pas mal [...]⁴⁶.

– *Non!* sur l'honneur, *m'écriai-je* en lançant à vingt pas le malencontreux volume...

C'était cependant un Tite-Live d'Elzévir relié par Padeloup.

– *Non!* je n'userai plus mon intelligence et ma mémoire à ces *détestables* sornettes!... Non, [...] *il ne sera pas dit* qu'un homme de sens ait vieilli sur les sottises gazettes de ce Padouan crédule, bavard et menteur, tant que les domaines de l'imagination et du sentiment lui étaient encore ouverts! [...]

– Les lunatiques! *interrompit* Daniel Cameron que *j'avais oublié* derrière mon fauteuil, où il attendait debout, dans une attitude patiente et respectueuse [...]⁴⁷.

À vrai dire, cette subversion de la hiérarchie maître/valet s'accompagne d'une redistribution des facultés: le narrateur n'est plus le défenseur de l'imagination, comme dans *La Fée aux miettes* (et *l'Histoire du roi de Bohême*), mais un esprit carré et conservateur. À Breloque reviennent les «idées saugrenues»⁴⁸, le goût du paradoxe, du détour, et au Renard, «sensible Animal»⁴⁹ dont Breloque raconte l'histoire, échoit le sentiment. Il y a là une résurgence discrète et un réaménagement de la tripartition de *l'Histoire du roi de Bohême*, moins nette puisque les trois personnages n'appartiennent pas au même plan diégétique. L'attribution de la sensibilité au renard est tout aussi paradoxale que celle du jugement au Breloque de 1830. Or le Renard et

(44) «Démonstration», HRB, p. 20.

(45) NODIER, *Un renard pris au piège*, in *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Paulin, 1842, pp. 261-384.

(46) Ivi, pp. 261-263.

(47) NODIER, *La Fée aux miettes*, in *Contes*, éd. P.-G. Castex, Paris, Garnier, 1961, pp. 173-175. Je souligne (l'italique signale les récurrences lexicales).

(48) NODIER, *Un renard pris au piège* cit., p. 266.

(49) Ivi, p. 270.

Breloque sont, en partie du moins, des doubles de Nodier. Le Renard dit avoir eu affaire à un dogue qui ressemble fort à Jean DeBry⁵⁰. Quant à Breloque, qui voue aux papillons et particulièrement à l'Apollon le même amour que le narrateur de *Séraphine*, il élabore autour d'une syllepse sur la «pêche à la ligne», un éloge à double fond qui feint de vanter un sport du dimanche pour mieux exalter les charmes de l'écriture d'imagination⁵¹. S'agit-il de taquiner le goujon, ou plutôt la plume? Ce Breloque dernière manière, porte-parole occasionnel de Nodier, est donc plus complexe encore que celui de 1830: toujours doctoral, impertinent et digressif, il semble néanmoins accueillant désormais à l'imagination et à la sensibilité. Le partage des tâches n'est donc jamais définitivement arrêté au sein d'une tripartition instable et évolutive.

Popocambou, Bibi et la pantoufle: du conte aux incertitudes du sens.

La généalogie des popocambides est quelque peu confuse, mais il semble que Popocambou désigne principalement dans l'*Histoire du roi de Bohême* deux souverains, Popocambou-le-Chevelu fondateur de l'académie de Tombouctou et Popocambou-le-brèche-dent, «42,633^e autocrate» du lieu⁵². En dépit de leur commune attirance pour les extrémités et leur parure, chacun de ces Popocambou s'intéresse à un «bout» différent: l'un est amateur de perruques, l'autre de pantoufles. Le nom, riche en sonorités enfantines selon Nodier ([p], [b]), est, semble-t-il, de son invention. Daniel Sangsue esquisse un rapprochement convaincant avec deux personnages de *Candide*, Popocuranté et Cacambo⁵³. Au plan génétique, le Popocambou de 1830 résulte de la fusion de deux figures présentes dans les avant-textes. Il récupère le rang souverain et le goût pour la pantoufle du prince Bibi, lequel n'apparaît pas en 1830. Il hérite d'autre part du nom d'un homme de plume, puisque *La Plus Petite des Pantoufles* se présente comme une traduction de «l'ouvrage du sage Popocambo»⁵⁴, par ailleurs assez cavalièrement traité. La phrase «Que je suis bête, s'écria mon libraire, en lançant le manuscrit contre un vieux buste de Popocambo! / C'est un tournebroche!»⁵⁵ est ainsi reprise presque mot pour mot dans l'*Histoire du roi de Bohême*: «Que je suis bête, observa judicieusement mon libraire, en lançant sa pantoufle contre un vieux buste de Popocambo. C'est un tournebroche!»⁵⁶.

Fait assez peu connu, le nom de Popocambou resurgit au printemps 1819 dans un article anonyme⁵⁷ du *Drapeau blanc*, qui n'était pas encore devenu un quotidien⁵⁸. Nodier, qui collabore précisément à cette publication entre 1819 et 1821, semble bien être l'auteur de cette facétie satirique. Un préambule qui signale sans ambages que la *Minerve* d'Aigleville est «plus nulle, s'il est possible, que la *Minerve* de Paris», introduit un pseudo-document officiel publié dans la *Minerve* d'Aigleville par un de ses rédacteurs, Popocambou. Il s'agit d'une déclaration d'allégeance au roi d'Espagne signée par les anciens fidèles de Napoléon établis au Texas⁵⁹, fort désinvolte

(50) Jean DeBry (1760-1834), préfet du Doubs, avait été chargé de surveiller le jeune Nodier. Par la suite, il devint son protecteur et son ami. Il fut exilé de 1816 à 1830 pour avoir voté la mort de Louis XVI.

(51) NODIER, *Un renard pris au piège* cit., pp. 264-265.

(52) «Explication», HRB, p. 98.

(53) D. SANGSUE, *Le Récit excentrique* cit., p. 238.

(54) NODIER, «Introduction», in *La Plus Petite des Pantoufles*, ms. cit., premier folio, hors numérotation (la numérotation commence au folio suivant).

(55) «Exagération», ivi, f°25.

(56) «Vérification», HRB, p. 167.

(57) Nodier ne signe pas tous ses textes pour *Le Drapeau blanc* et use parfois du pseudonyme.

(58) «Mélanges», *Le Drapeau blanc*, 10^e livraison, Paris, Dentu, 1819, t. I, pp. 464-467. Le nom de Popocambou se trouve p. 467.

(59) Après Waterloo, des partisans de Napoléon s'établirent au Texas mais le territoire sur lequel s'était installée la colonie fut revendiqué par les Espagnols et la colonie déplacée. Sa capitale était Aigleville. La *Minerve* de Paris avait pris fait et cause pour les colons.

et irrévérencieuse. Si Popocambou n'est plus un écrivain, il est du moins un (piètre) journaliste: il a donc toujours quelque chose à voir avec l'écriture. On peut donc supposer que le nom de Popocambou à été préféré à celui de Bibi dans l'*Histoire du roi de Bohême* parce qu'il était plus original, mais aussi parce que si Popocambou est un homme de plume, alors la dynastie des Popocambou redouble secrètement la «dynastie» des écrivains plagiaires du chapitre «Objection»⁶⁰, qui se ressemblent un peu tous, comme les Popocambou.

Quoique finalement supplanté par Popocambou, Bibi, personnage récurrent des œuvres de jeunesse, mérite quelques mots. Héros des deux versions du *Prince Bibi* et de *La Plus Petite des Pantoufles*, il réapparaît discrètement dans l'autoportrait fantaisiste grâce à d'hypothétiques «tuniques à la Bibi»⁶¹. «Bibi» plaît à Nodier pour des raisons onomatopéiques: le [b] est «la première consonne», celle que le «bambin [...] balbutie» dans les mots de l'enfance, «bébé», «bonbon» ou «bobo»⁶². Son apparition est conditionnée par le cadre générique du conte, régime narratif qui relève de la fantaisie, du non-sérieux et donc de l'esprit d'enfance, même s'il s'agit, comme dans ce cas précis, d'un conte pour adultes. Selon Daniel Sangsue, le personnage de Nodier dérive de la princesse Bi-bi, héroïne du conte de Chevrier *Bi-bi* (1746)⁶³. Il est vrai que le texte de Chevrier s'impose à l'esprit, puisque c'est le seul titre du XVIII^e contenant ce nom, semble-t-il, mais cette influence n'est probablement pas la seule. En effet, «Bibi» est un nom ou un surnom que l'on trouve dans plusieurs textes du XVIII^e pour désigner des femmes et des animaux (oiseau, chien, voire lion domestique). Il est plus rarement appliqué à un homme, emploi que Diderot raille dans sa correspondance⁶⁴ mais qui est peut-être plus significatif pour notre propos car, après tout, le prince Bibi de Nodier n'est justement pas une princesse Bi-bi. Or on trouve précisément un «Bi-by» au masculin dans *Courtebotte et Zibeline* du comte de Caylus, auteur que Nodier loue à plusieurs reprises, par exemple quand il le range aux côtés de Perrault et de M^{me} d'Aulnoy dans son *Cours de Belles-lettres*⁶⁵ ou quand il exalte les «brillants récits» du «savant Caylus» et du «bon M. Galland» dans sa recension de *L'Hindoustan*⁶⁶.

L'intertextualité entre les écrits de Caylus et ceux de Nodier semble en effet bien réelle, quoique discrète. Ainsi, la fameuse page de signes de ponctuation dans *Moi-même*, qui a fait couler beaucoup d'encre, et où Daniel Sangsue, ainsi que d'autres commentateurs, voit «La manifestation la plus spectaculaire»⁶⁷ de l'influence sternienne, semble procéder au moins tout autant des *Fêtes roulantes* de Caylus (1747), ouvrage qui figure précisément dans le dernier catalogue de la bibliothèque de Nodier⁶⁸. Car si Sterne a inséré une page blanche, noire, marbrée, s'il a joué avec la ponctuation,

(60) «Objection», HRB, pp. 26-27.

(61) *Monsieur Nodier peint par lui-même, ms. cit.*, f°275. L'expression calque «chapeau à la bibi» qui existe bel et bien depuis la fin du XVIII^e siècle.

(62) NODIER, *Notions élémentaires de linguistique*, éd. J.-F. Jeandillou, Genève, Droz, 2005, ch. 2, pp. 18-19.

(63) Daniel Sangsue étaye son rapprochement sur le fait que les deux contes recourent à des motifs libertins analogues, puisque Bi-Bi possède «une bague qui a la faculté de grossir certains objets» tandis que le Bibi de Nodier, doté du plus grand «pied» du monde, ne peut entrer dans l'étroite pantoufle. Il en conclut que les «les parentés thématiques sont évidentes». En outre, la séquence «cracha, se moucha» suivie d'un verbe de parole, commune à *Bi-Bi* et à *Moi-même*, confirmerait son hypothèse (*Le Récit excentrique cit.*, p. 199 et 208).

(64) Denis Diderot à Sophie Volland, Au Grand-val, 28 octobre 1760, *Lettres à Mademoiselle Volland*, in *Œuvres complètes*, éd. J. Assézat et M. Tourneux, Paris, Garnier, 1875-1877, t. 19, p. 526.

(65) NODIER, «De l'art oratoire», in *Cours de Belles-lettres*, éd. A. Barraux, Genève, Droz, 1988, p. 105.

(66) NODIER, c. r. de *L'Hindoustan* [...], *Débats*, 19 septembre 1816, in *Mélanges de littérature et de critique*, éd. A. Barginet [Raymond, 1820], réimpr. Genève, Slatkine, 1973, t. 2, p. 22. En revanche Nodier, s'il cite parfois Chevrier au détour d'un catalogue de bibliothèque, n'est guère disert à son sujet.

(67) D. SANGSUE, *Le Récit excentrique cit.*, p. 210.

(68) NODIER, *Description raisonnée d'une jolie collection de livres*, Paris, Techener, 1844, n. 956, p. 397.

il n'a pas fait une page de signes de ponctuation, ce qu'on trouve en revanche dans le chapitre «Le char de Bacchus» des *Fêtes roulantes*⁶⁹. Il est vrai qu'on décèle aussi dans cette page de Caylus un souvenir des jeux sterniens, puisque l'espacement des signes y suggère la perte d'un texte-fantôme, ce que ne fait pas Caylus, qui sature la ligne. Un autre écho se trouve dans *La Fée aux miettes*: par l'élégance de ses façons et de son langage, Master Blatt, «barbet noir de la plus jolie espèce», «un barbet noir des plus propres et des plus mignons que l'on puisse imaginer»⁷⁰, n'a rien à envier au Biby de Caylus, «le plus beau & le plus joli des barbets», à «la physionomie douce et spirituelle»⁷¹. En outre, Biby donne son «écuyer» à Courtebotte, et Blatt est précisément le «premier écuyer» du bailli⁷². Ces barbets distingués, anthropomorphisés et doués de parole, sont vraisemblablement un indice d'intertextualité⁷³.

De tels exemples peuvent donc étayer l'hypothèse selon laquelle Bibi, prince des marmousets dans *La Plus Petite des Pantoufles*, est l'héritier de Biby, roi des barbets dans *Courtebotte et Zibeline*. De la «courte botte» à la petite pantoufle, le chaussant demeure exigü. Par ailleurs, comme le père de Courtebotte qui, brutalement tiré de son sommeil par la naissance de son rejeton, perd une de ses pantoufles en chemin⁷⁴, Théodore, éveillé en sursaut, se retrouve «une jambe chaussée et l'autre nue»⁷⁵, ce qui constitue la reprise d'un motif déjà évoqué à propos de la posture des souverains de Tombouctou⁷⁶. Enfin, chez Caylus, Biby récupère à la fin sa forme humaine et épouse la reine des Indes, détail qui peut expliquer pourquoi la première version du *Prince Bibi* de Nodier se passe précisément en Inde.

Au chapitre «Explication», la pantoufle est présentée comme «élastique»⁷⁷; il s'agit en effet d'un ectoplasme tour à tour concret ou abstrait, qui transcende la frontière entre l'animé et l'inanimé, ce qui peut justifier son annexion aux personnages. Probablement convoquée pour des raisons intertextuelles et phoniques (les signifiants de «pantoufle», «babouche», «Popocambou» et «Tombouctou» ont une voyelle commune), la pantoufle est un «para-personnage» introuvable: la prolifération des caractérisants hétérogènes au chapitre «Explication» puis celle des étymons possibles au chapitre suivant font éclater l'identité sémantique du mot, bloquant dès lors toute mise en relation avec un référent unique et déterminé. Introuvable, la pantoufle est pourtant partout, car elle hante la littérature: elle est un témoin que les écrivains se passent de plume en plume, dans une course au sens qui traverse les âges. Elle apparaît par exemple au 9^e vers des «Fanfreluches antidotées» et, avec des connotations érotiques, dans le *Voyage sentimental* de Sterne ou dans *L'écumoire* de Crébillon. Nodier ne l'ignore pas; c'est ce que semble suggérer indirectement le passage où le narrateur feint de réfuter, sur le ton de la pruderie offensée, une interprétation sexuelle de ladite pantoufle: «Jamais! Cette interprétation [...] ne sauroit présenter la

(69) *Les Fêtes roulantes*, in *Œuvres badines complètes du C^e de Caylus*, Amsterdam, Paris, Visse, 1787, 4^e partie, t. 10, p. 150.

(70) NODIER, *La Fée aux miettes* cit., ch. XXII, p. 303 et ch. XXI, p. 284.

(71) *Courtebotte et Zibeline*, in *Œuvres badines complètes du C^e de Caylus* cit., 3^e partie, t. 8, p. 223.

(72) *Ibid.*, p. 226; NODIER, *La Fée aux miettes* cit., ch. XXI, p. 284.

(73) Le barbet Blatt doit donc plus à Biby qu'au barbet de *Faust*. En revanche, on peut éventuellement penser que le barbet Puck, qui n'est qu'un chien et qui apparaît dans le *Roi de Bohême* et dans *Mademoiselle de Marsan* croise cette réminiscence de Faust avec un souvenir shakespearien.

(74) CAYLUS, *Courtebotte et Zibeline* cit., p. 206.

(75) «Distraction», *HRB*, p. 295. Ainsi croqués, Théodore et le père de Courtebotte semblent parodier le personnage de Cendrillon; or le titre complet du conte de Perrault est justement *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*. Où l'on retrouve la pantoufle... Il est vrai que le motif est banal; il figure par exemple dans le conte oriental inclus dans l'article «Allégorie» de l'*Encyclopédie méthodique*.

(76) Le souverain de Tombouctou doit se tenir à cloche-pied quand il vaque à ses tâches royales, même si cela n'implique pas qu'il ait «un pied chaussé et l'autre nu» («Observation», *HRB*, p. 111).

(77) «Explication», *HRB*, p. 100.

moindre apparence de vérité à cette génération grave et modeste qui ne sourit qu'en rougissant aux bouffonneries cyniques de Rabelais, et qui oublie depuis long-temps dans la boue la marotte effrontée de Diderot, de Duclos et de Crébillon»⁷⁸. Plus explicitement, Hamilton est censé avoir «retrouvé [les] pantoufles»⁷⁹ d'Empédocle. Mais si la pantoufle est un «dada» littéraire, quel est le contenu de cette obsession? Un rapprochement avec la fin de *Moi-même* ouvre peut-être une piste; Nodier affirme en effet que, selon Charron, l'homme serait «un brodequin qui prend la forme de tous les pieds»⁸⁰, un soulier malléable à l'envi comme la pantoufle de l'*Histoire du roi de Bohême*. La pantoufle, c'est donc peut-être aussi l'homme, même si le sens libertin, prédominant dans les textes de jeunesse, perdue à l'arrière-plan pour jouer les empêcheurs d'interpéter en rond – ou plutôt à sens unique.

Comme l'homme en effet, la pantoufle oscille constamment entre l'absolu et le dérisoire, le tout et le rien. Dans la deuxième version du *Prince Bibi*, le narrateur apostrophe le «lecteur indiscret» en ces termes: «que savez-vous si l'histoire de cette pantoufle n'est pas liée à [...] tout ce que la morale a de plus respectable, à tout ce que la politique a de plus imposant, à tout ce que la religion a de plus sacré?»⁸¹. Dans l'*Histoire du roi de Bohême*, l'analyse étymologique commence par segmenter le mot en isolant l'élément grec «pan», dont la signification («tout») est trop connue pour être rappelée par le narrateur. Oui mais alors... la pantoufle serait, étymologiquement, une «toutoufle»: l'étymologie suggère un bégaïement ontologique qui tourne l'absolu en ridicule. En outre, le mot figure dans une expression figée que Nodier emploie dans *Le Prince Bibi*: «sur cent parleurs à la mode, il y en a quatre vingt dix neuf qui raisonnent pantoufle»⁸². Cette expression, attestée chez M^{me} de Sévigné au sens de «discourir sur des riens» et qui, selon le dictionnaire de l'Académie de 1798, signifie «déraisonner, battre la campagne», serait ainsi proche de «batter la breloque». La pantoufle et Breloque se rejoindraient alors dans la déraison, le dérisoire et la dérision.

En définitive, le livre est, pour Nodier, non seulement le réceptacle, mais aussi la mise en forme d'une conception de la vérité: l'anti-livre est un anti-absolu. En effet, «il n'y a de faux que l'absolu»⁸³; par conséquent, «dans le sens général et absolu du mot, il n'y a point de vérité»⁸⁴ mais seulement des «vérités relatives»⁸⁵ et subjectives. Le livre éclaté – typographiquement, narrativement, thématiquement – donne à voir cette vérité éclatée, pierre philosophale qui fut réduite en poudre et dispersée dans le sable si l'on en croit Bonaventure Despériers⁸⁶. Les auto-éloges ironiques grâce auxquels *Le Prince Bibi* et *La Plus Petite des Pantoufles* se présentent comme le «*compendium* de la vérité»⁸⁷ ou le «*Compendium* de toutes les sciences»⁸⁸ trouvent leur écho dans l'*Histoire du roi de Bohême*, puisque la devise de don Pic est «le *Compendium* de la sagesse humaine»⁸⁹: grâce à cette survalorisation du «*Compendium*» qu'il faut bien sûr interpréter à rebours, Nodier, dès les avant-textes de jeunesse, dénonce l'inanité d'un absolu péremptoirement juché sur la somme scientifique. Le livre éclaté (à plusieurs

(78) «Explication», HRB, p. 98.

(79) «Mystification», HRB, p. 166.

(80) NODIER, *Moi-même* cit., p. 97.

(81) NODIER, *Le Prince Bibi*, 2^e version, *ms. cit.*, f°149 v°.

(82) Ivi, f°150 r°-v°.

(83) NODIER, «Qu'est-ce que la vérité? doutes philosophiques», *Revue de Paris*, janvier 1836, réimpr. dans le *Bulletin du bibliophile*, 1867, p. 487.

(84) NODIER, «Miscellanées» cit., p. 34.

(85) NODIER, «Qu'est-ce que la vérité? doutes philosophiques» cit., p. 488.

(86) Nodier fait allusion à ce passage du 2^e dialogue du *Cymbalum Mundi* dans «Miscellanées», *art. cit.*, pp. 33-34.

(87) NODIER, *Le Prince Bibi*, 2^e version, *ms. cit.*, f°151 r°.

(88) NODIER, «Réclamation», *La Plus Petite des Pantoufles*, *ms. cit.*, f°3.

(89) «Conversation», HRB, p. 82.

niveaux) substitue polémiquement une dynamique centrifuge, une organisation apparemment aléatoire, une thématique et une onomastique de la déraison (Breloque) à la volonté encyclopédique totalisante et centripète, organisatrice et rationnelle. Ce projet de livre éclaté ou d'anti-livre, dont les enjeux ontologiques sont considérables, a été longuement mûri. Au cours de cette gestation, il a été enrichi par des apports intertextuels (la configuration ternaire empruntée à Baretto) ou par l'évolution d'un élément comme la pantoufle qui, de motif libertin codé, est devenu un vecteur de sens (ou de non-sens!) polymorphe. Mais cette longue genèse s'explique aussi par des raisons simplement concrètes. Dans le préambule de la 2^e version du *Prince Bibi*, l'auteur proclame que ses ouvrages se signalent par des excentricités typographiques que les imprimeurs du début du siècle auraient probablement été en peine de réaliser. Il faut attendre les explorations de la typographie romantique et la rencontre avec Delangle, le «double» de Nodier, celui auquel il écrivait: «vous me représentez dans la librairie»⁹⁰ pour que l'*Histoire du roi de Bohême* voie enfin le jour.

ROSELYNE DE VILLENEUVE
Université Paris-Sorbonne

(90) Extrait d'une lettre de 1826 citée par J.-R.Dahan, «Nodier et son double» cit., p. 26.

«Les mots que je suis». Su “L’heure présente” d’Yves Bonnefoy

Abstract

The article, after describing in the first part the main traits of Yves Bonnefoy’s poetry and thought, traces the evolution of his poetry through the collections; then, in the second part, it focuses on the anthology *L’heure présente* (2011) seeing it as a “summa” of Bonnefoy’s poetic thought, between poetry and prose. The article points out, in the poem from which the title is taken, the lyrical reflection on the relationship between verse and presence where experiences and culture, figures and evocations as well as naming and voices of hope are involved, in a totally open, inclusive and transitive poetic space.

Poesia e pensiero d’Yves Bonnefoy

Nell’opera del poeta, saggista e traduttore francese Yves Bonnefoy (Tours, 1923), cui abbiamo dedicato varie traduzioni, studi e la recente edizione critica italiana delle poesie complete, l’unica che ad oggi ne raccolga l’intera produzione lirica in volume dagli esordi fino al 2010¹, si trovano condensate alcune delle questioni nodali della riflessione intellettuale del nostro tempo, tanto che è raro trovare oggi opere sulla poesia che non facciano riferimento ai suoi scritti, fosse anche solo per confutarli. Ciò è dovuto in particolare all’originalità della sua ricerca, che crediamo abbia pochi eguali nell’odierno panorama mondiale e che affonda le proprie radici in un rapporto con la classicità e la tradizione lirica occidentale (da Virgilio a Sponde, da Racine a Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, da Dante e Petrarca a Leopardi, da Shakespeare a Yeats e Seferis), così come con le questioni nodali del rapporto fra la poesia e l’arte (si pensi ai suoi numerosi studi sulla pittura dal Quattrocento a oggi e alle monografie su Giacometti² e Goya³, come alla sua intensa e feconda collaborazione con artisti, da Miró a Ubac, da Alechinsky a Bram van Velde, da Tàpies a Chillida, Nama, Cartier-Bresson, Hollan, Ostovani, Zao Wou-ki, Piattella, Dorny e Paula Rego). A ciò s’aggiunge una riflessione continua sulla letteratura poetica, che pur ruotando sui suddetti “maestri” (si pensi, ad esempio, ai recenti volumi su Rimbaud⁴ e Baudelaire⁵), nondimeno esplora anche in modo “militante” percorsi meno noti e figure più appartate del catalogo

(1) Y. BONNEFOY, *L’opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Fabio Scotto, traduzioni poetiche di Diana Grange Fiori e Fabio Scotto, «I Meridiani», Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2010, pp. cxxxv-1697.

(2) Y. BONNEFOY, *Alberto Giacometti. Biographie d’une œuvre*, Paris, Flammarion, 1991.

(3) Y. BONNEFOY, *Goya, les peintures noires*, Bordeaux, William Blake & Co., 2006. Ci sia permesso rinviare in merito a F. SCOTTO, *Yves Bonnefoy critico*

d’arte: da Giacometti a Goya, in *Poeti pittori e pittori poeti*, a cura di F. Scotto e M. Sirtori, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2014, «Saggi CISAM, 1», 2014, pp. 67-90.

(4) Y. BONNEFOY, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Le Seuil, 2009.

(5) Y. BONNEFOY, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011.

contemporaneo⁶. Il cospicuo lavoro di traduzione (in prevalenza dedicato a Shakespeare, le principali tragedie e due edizioni dei sonetti, ma anche a Donne, Yeats, Leopardi, Keats e Petrarca⁷) è esercizio nel contempo poetico e critico. Se ne evince la fisionomia di quella che a ragione Patrick Née chiama la «poésie-pensée»⁸ di un autore la cui opera abbraccia un ampio orizzonte sincretistico di saperi ed esercita ormai un'influenza su discipline non limitabili alla sola poesia, dalla linguistica alla filosofia, dall'estetica alla teologia, dall'antropologia alle scienze, come bene ha evidenziato il Colloque de Cerisy del 2005⁹.

In questo articolo ci prefiggiamo dapprima di tratteggiare le linee di poetica e di pensiero dell'Autore, specie alla luce di suoi testi recenti, per poi affrontare l'analisi della poesia che dà il titolo alla sua ultima raccolta¹⁰, in quanto *summa* mirabile di una molteplicità di temi e idee delle quali mostreremo anche l'aspetto intertestuale e ipertestuale.

Il campo d'elezione di Bonnefoy è naturalmente la poesia, che egli distingue dalla letteratura e dalla filosofia per via della sua esclusiva capacità d'intensificazione del linguaggio, che egli contrappone al concetto, inteso come ciò che sostituisce alla totalità di un essere un aspetto parziale di questo; esso non rispecchia l'unicità, l'evidenza di un'entità irriducibile alla sua rappresentazione o immagine e intesa come *presenza*, ovvero come immediatezza sensibile che ricava il suo *assoluto* dalla coscienza della propria *finitudine* e *mortalità*. Le implicazioni di questa teoresi sul piano del rapporto con il linguaggio sono assai interessanti e decisive per gli esiti della poetica. Di fatto, sul piano filosofico, Bonnefoy contrappone al dualismo platonico (non a caso uno dei suoi primi testi poetici del 1947 si chiama *Anti-Platon*) l'idea dell'Uno di Plotino (che egli tende a ritenere più un poeta che non un filosofo¹¹) e alla concettualità insita nel «mot», che estrapolando dalla totalità dell'esistente un oggetto o un essere particolare gli attribuisce arbitrariamente un nome, quella che egli chiama la «parole», la cui definizione merita di essere qui di seguito citata e meditata:

La «parole», c'est la forme verbale que prennent notre pensée, notre désir, nos décisions, nos actions dans des moments parfois très intensément vécus de l'existence. Et comme telle elle est évidemment un emploi du langage, mais elle ne se contente pas de constater celui-ci, elle le modifie en le risquant dans des situations qui souvent excèdent ses capacités de comprendre, et en tout cas et surtout elle est le lieu dans notre conscience où le conceptuel renonce à sa prétention à régir l'esprit, puisque ce sur quoi la parole porte, ce sont des situations et des objets qui existent, qui sont donc davantage que ce que leurs définitions en saisissent [...]. La parole n'est pas l'emploi du langage, si par langage on entend l'état présent de la langue, enregistré par le dictionnaire et réduit aux relations conceptuelles¹².

Se della nozione di *parole* di Saussure permane qui il senso dell'unicità soggettiva del dire che è a suo modo inventrice di una sua *langue* irriducibile al codice comune a tutti i parlanti di una certa comunità linguistica, di fatto in Bonnefoy è il limite del linguaggio stesso a essere messo in discussione in ragione della sua incapacità a dire se non attraverso la via del discorso, ovvero del concetto, la consistenza

(6) Y. BONNEFOY, *Dans un débris de miroir*, Paris, Galilée, 2006.

(7) PÉTRARQUE, «Je vois sans yeux et sans bouche je crie», *vingt-quatre sonnets traduits par Yves Bonnefoy*, Paris, Galilée, 2012.

(8) P. NÉE, *Pensées sur la «scène primitive»*. Yves Bonnefoy, *lecteur de Jarry et de Lely*, Paris, Hermann, 2009, p. 8. Vedasi anche il suo *Yves Bonnefoy penseur de l'image*, Paris, Gallimard, 2006.

(9) D. LANÇON-P. NÉE (a cura di), *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs*, Paris, Hermann, 2007.

(10) Y. BONNEFOY, *L'heure présente*, Paris, Mercure de France, 2011; trad.it. di Fabio Scotto, *L'ora presente*, «I poeti dello Specchio», Milano, Mondadori, 2013.

(11) Y. BONNEFOY, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 485.

(12) Ivi, p. 82.

del reale. Nel nome che designa oggetti ed esseri, nel processo di nominazione che li individua come tali l'identità del dato reale è resa con quell'astrazione dell'idea che è un'immagine, così producendo quello che Bonnefoy chiama «monde-image», ovvero una serie di entità verbali sprovviste dell'evidenza e dell'immediatezza sensibile delle cose terrene (la parola è inodore, insapore, il leggibile indica l'invisibile). Guardare il mondo non significa vedere entità verbali, lettere o parole, ma esseri esistenti ed esperibili attraverso i sensi nella loro consistenza materica immediata, come fa il bambino quando, prima ancora di conoscere i fondamenti del linguaggio, percepisce l'esistente come un tutto indivisibile e armonico, quello che Bonnefoy chiama per l'appunto «l'indéfait». Ecco allora che la poesia non indica tanto una pratica e il ricorso a un codice più efficace rispetto a un altro, ma semmai l'esperienza pre-verbale e rischiosa di un tentativo di dire l'esistenza nel suo rapporto con il tempo, ovvero quella dell'essere al cospetto della morte che gli dà senso:

Contrairement à ceux qui estiment que les poèmes sont des constructions qui ne valent que d'activer et multiplier les relations entre mots, je crois que la poésie est une expérience du monde hors langage, la prescience de l'état d'indifférenciation, et donc d'unité, qui caractérise ce que nous appelons le réel comme il existe par en dessous les formulations que les mots en donnent, cette unité mérite d'être gardée en esprit, comme l'horizon du désir, parce qu'en elle la partie redeviendrait le tout, l'être parlant n'en serait plus séparé, d'où suit que la mort ne serait plus vécue comme la négativité et l'énigme qu'elle est pour nous. L'angoisse s'apaiserait, l'existence pourrait prétendre à une harmonie¹³.

Se poesia è esperienza del mondo *prima* del linguaggio e una sorta d'intuizione pre-verbale dell'unità del tutto che è la realtà dell'esistente, ne consegue che essa non può essere limitata al mero ambito letterario, ma che tale esperienza può includere sullo stesso piano l'opera di artisti come i pittori, gli scultori, gli architetti o i musicisti che non a caso ricorrono costantemente nell'intertesto delle pagine anche poetiche di Bonnefoy (da Poussin a Lorrain, da Michelangelo a Giacometti, da Palladio ad Alberti, da Mahler alla tradizione musicale popolare irlandese). Ecco allora la poesia allargarsi al più vasto campo della creazione umana, indipendentemente dal linguaggio adottato per esprimersi, con conseguenze significative sul piano della scrittura in ecfrasi o, specularmente, della matrice letteraria dell'ispirazione di molte opere plastiche. È all'*essere parlante* che Bonnefoy attribuisce la coscienza di sé e del mondo, in base a un presupposto metafisico che fa della poesia l'essenza dell'uomo e quindi fa anche del suo stato parlante la sua modalità d'essere d'elezione, un essere che è tale solo in quanto inserito nella temporalità finita e mortale della vita umana¹⁴. Al «déli dédaigneux de la dimension existentielle»¹⁵ che è il concettuale, Bonnefoy contrappone un'idea non creaturale, ma materialistica dell'origine del mondo, che si sarebbe fatto da sé, e all'essenza divina il desiderio umano che vi sia dell'essere, inteso come speranza nella possibilità di vivere nella pienezza nel luogo terrestre l'esperienza dell'assoluto dell'amore inteso come *agape*, ovvero come dono di sé all'altro e come condivisione estranea a ogni volontà di possesso, pur nella consapevolezza

(13) Ivi, pp. 194-195.

(14) Cf. J. THÉLOT, «L'essence de l'homme selon Yves Bonnefoy», in *Yves Bonnefoy. Écrits récents (2000-2009)*, Actes du colloque réuni à l'Université de Zurich par Patrick Labarthe et Odile Bombarde (14-16 octobre 2009), textes rassemblés avec la collaboration de Jean-Paul Avice, Genève, Slatkine Érudition, 2011, pp. 347-365. Thélot qui définit

monistica e nichilistica l'ontologia bonnefoyana, non accettando in essa il primato della morte sulla vita e gli oppone l'idea spiritualistica della superiorità della vita sull'essere incarnata dall'esempio cristico. Cf. F. SCOTTO, «La poesia di Bonnefoy: voci dalla materia del mondo», in *L'opera poetica* cit., pp. XLII-LII.

(15) Y. BONNEFOY, *L'Inachevable* cit., p. 286.

dell'esigenza d'esso d'incarnarsi nella sensualità, non nella mera pulsionalità erotica, altro volto a suo avviso dell'alienazione insita nel concettuale.

Questo pensiero dell'essere che caratterizza l'ontologia poetica di Bonnefoy finisce con il far coincidere la poesia stessa con la speranza e la lucidità di chi riponga nella poesia la fiducia in una possibilità non solo di vivere sulla terra così com'è, ma anche di fare della creazione di questa, intesa come l'instaurazione di una vera solidarietà armoniosa fra gli esseri e la natura, il fine della propria esistenza, ovvero, hölderlinianamente, di «abitare poeticamente la terra»¹⁶. Se poesia è speranza e capacità di lucidamente riflettere sulla propria condizione, per Bonnefoy non esiste contrapposizione d'essa con la ragione, a differenza di quanto spesso, nel solco di una facile *doxa* neo-romantica che la confina al campo dell'irrazionale, si tende a credere. L'uomo deve dare un senso alla sua presenza nel mondo attraverso la relazione, l'incontro, rifuggendo da un solipsismo dai risvolti mistici e vòlti all'*escarnazione*, per invece *incarnarsi* nella realtà esistente del mondo, oltre ogni illusoria chimera, e per cercarvi la gioia autentica della vera vita. La poesia di Yves Bonnefoy, dopo aver vissuto in modo partecipe e critico l'esperienza giovanile surrealista della fine degli anni Quaranta, pur rimasta fedele alle ragioni fondamentali dell'inconscio e del magistero lirico di André Breton¹⁷, ne ricusa l'automatismo della scrittura, così come una certa deriva esoterica che rischia di riprodurre nell'immaginario poetico una copia dell'iconografia astratta del concettuale governato dalla pulsionalità notturna; perciò contrappone alla pratica collettiva del *récit de rêve* surrealista quella individuale del *récit en rêve*, inteso come *rêverie* e stato sognante di veglia che agisce su un immaginario diurno il quale seguirà non il flusso concettuale dell'immagine, dal quale la poesia deve guardarsi, ma bensì quello dei simboli, che deconcettualizzando le parole-immagini¹⁸ non distolgono la poesia dal luogo umano dell'esistenza¹⁹.

Con *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953) essa si radica nella dimensione terrena e ctonia del moto agonico della finitudine di un'entità femminile, Douve, non priva di riferimenti edipici e proposta nella sua crudezza e materialità carnale e organica. In *Hier régnant désert* (1958) individua nella voce e nell'energia pre-socratica del fuoco un modo di affrontare l'enigma della presenza da una dimensione ancora però a tratti sulfurea, araldica, metallica e oscura che prefigura un'estetica dell'imperfezione intesa come paradigma della finitudine umana. Con *Pierre écrite* (1965) il leit-motiv della stele funeraria e del dialogo con i morti consente di avvicinarne il luogo e una materia anche bucolica e allegorico-barocca che associa la poesia alla consistenza fisica del minerale e alla durezza della pietra, della cui consistenza, scriverà poi Bonnefoy a proposito della prosa *Les Tombeaux de Ravelle* (1953), la poesia dovrebbe aspirare a essere l'equivalente²⁰. Con *Dans le leurre du seuil* (1975) e *Ce qui fut sans lumière* (1987) la poesia si fa evocazione di un luogo, divenuto a suo modo mito personale, nel quale il poeta vive l'esperienza della feconda fusione amorosa con un altro essere in uno stato nascente fondamentale che è consenso al mondo. La poesia fa qui già spazio a un dialogo con l'arte e l'opera umana degli architetti («La seule rose», «Dedham, vu de Langham») che sarà poi durevolmente fino alle prove più recenti una costante del pensiero poetante dell'Autore, come attesta ad

(16) Y. BONNEFOY, *L'Inachevable* cit., p. 520.

(17) Y. BONNEFOY, *Breton à l'avant de soi*, Tours, Farrago-Léo Scheer, 2001.

(18) Y. BONNEFOY, *L'Inachevable* cit., p. 374.

(19) Si veda in merito Y. BONNEFOY, «Écrire en rêve», in ID., *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Le Seuil, 2006, pp. 93-100. Cf. F. SCOTTO, «Yves Bonnefoy et le surréalisme: de l'imagerie onirique

à l'imaginaire métaphysique», in *Tradizione e contestazione III. Canon et anti-canon. A propos du surréalisme et de ses fantômes*, a cura di C. Maubon, Firenze, Alinea Editrice, 2009, pp. 103-120.

(20) «[...] l'emploi des mots en poésie; recherche de ce qui pourrait y être l'équivalent de la pierre», in Y. BONNEFOY, *L'Inachevable* cit., p. 372.

esempio il mirabile ciclo di testi «Les raisins de Zeuxis» ne *La vie errante* (1993), in cui la presenza della prosa poetica dentro la poesia di Bonnefoy si fa anche quantitativamente sempre più considerevole. *Les planches courbes* (2001) affrontano con un moto rapsodico i temi ricorrenti dell'infanzia, con un riferimento più esplicitamente biografico alle figure parentali, specie quella del padre che il poeta perse prematuramente («La maison natale», «Les Planches courbes»), e della madre nella proiezione mitologica della figura di Cerere, che derisa cerca soffrendo la figlia perduta, scenario psicanaliticamente fondamentale poi ripreso nel racconto *Deux scènes et notes conjointes* (2009), in cui s'affronta l'enigma della cosiddetta "scena primaria". *La longue chaîne de l'ancre* (2008), che s'apre su un testo a suo modo "teatrale" («Le désordre») è espansione ulteriore di queste tematiche ormai d'elezione, trattate attraverso il frammento lirico polifonico, la prosa poetica di taglio anche affabulatorio («Le grand prénom») e il sonetto in versi liberi («Presque dix-neuf sonnets»), occasione di rivisitare anche la tradizione lirica dei *Tombeaux* di mallarmeana memoria al fine di evocare-celebrare personaggi amati della poesia e dell'arte (L.-B. Alberti, Baudelaire, Dante, Leopardi, Mahler, Mallarmé, Palladio, Poussin, Verlaine, Wordsworth, l'Ulisse omerico...), attraverso un'interazione che fa di questi singolarissimi componimenti nel contempo dei testi poetici e critici, per poi visitare in prosa episodi della *Genesi* («Une variante de la sortie du jardin», «Une autre variante») i quali s'inscrivono in un filone di scritti ancora in corso di libera reinterpretazione poetica e allegorica del testo biblico.

L'heure présente: una "summa" di poesia e pensiero

L'appena pubblicata ultima raccolta *L'heure présente*²¹, che compendia testi inediti o già apparsi in precedenza, tra i quali quelli di *Raturer outre* (2010) e una nuova serie di nove sonetti («Pour mieux comprendre») e alcune prose poetiche, presenta un testo in versi in tre parti dal titolo «L'heure présente»²² che può essere assunto a paradigma di un'intera esperienza poetica, non solo per la sua centralità nella silloge, ma per l'esigenza altissima cui risponde di essere una sorta di condensato di temi e figure che l'opera è andata disseminando nel suo progressivo dipanarsi. Va detto, prima di mostrare attraverso il testo alcuni passi fondamentali di questo itinerario, come il titolo del componimento esprima, aggirando le insidie della metafora a Bonnefoy invisita e ritenuta «un redoutable adversaire» per la poesia e «la servante du concept»²³, l'ineludibilità del rapporto fra *tempo* presente del vivere (l'ora, il *nunc*) e la *presenza* (il fatto che in quell'ora si manifesti il fenomeno della *presenza*). *L'heure présente* è quindi l'ora *attuale*, in quanto espressione d'uso, ma anche l'ora nella quale l'*adesso* del vivere si pone come *presente presenza* in un tempo che fa del tutto una reale presenza nel luogo terrestre dell'esistere. Il testo si apre con un'esortazione al lettore («Regarde!») in cui si può vedere quella che Odile Bombarde chiama la fusione di «intrasubjectivité» e di «intersubjectivité», come manifestazione di un'«empathie», ovvero del desiderio d'incontrare un interlocutore²⁴. Nel momento serale l'incontro nel bagliore dell'ocaso di un cielo e di una terra personificati è metafora di morte e dell'illusione della forma nel *qui* dell'ora presente: «Une illusion, la forme | Qui se

(21) Y. BONNEFOY, *L'heure présente*, Paris, Mercure de France, 2011.

(22) Ivi, pp. 79-97.

(23) Y. BONNEFOY, «Baudelaire: métaphore et métonymie», in *Yves Bonnefoy. Écrits récents* (2000-

2009) cit., pp. 423-452: 439-440.

(24) O. BOMBARDE, «Figures de l'interlocuteur: l'empathie à l'œuvre», in *Yves Bonnefoy. Écrits récents* (2000-2009) cit., pp. 145-166: 152.

déploie, un rêve | Qui enlace la forme, et va tomber | Avec elle, brisée, | Dépossédée de soi, à ces confins, | Là-bas, de notre nuit d'ici, | L'heure présente». Le esortazioni si rinnovano poi al teologo, cui già il poeta si era rivolto ne «L'encore aveugle» (*Les planches courbes*) per significargli la sua perplessità riguardo a un Dio incapace di diventare la finitudine umana, di udire le voci e i suoni bucolici del pastore e delle sue bestie, la loro disperazione: «Regarde, théologien, | Ne crois-tu pas que Dieu | Se soit lassé d'être? | [...] Il n'écouterà pas | Le bruissement du ciel. Ni davantage | Le cri du désespoir. Pas même | Le hurlement de la bête égorgée, | Pas même | Les notes hésitantes du pipeau | D'un berger attardé sous le dernier hêtre». I richiami successivamente s'intensificano e associano miti come quello di Venere e Adone a figure come le shakesperiane Ofelia e Desdemona, o l'enigmatica «J.G.F.», la Jeanne Duval baudelairiana già oggetto del sonetto «Tombeau de Charles Baudelaire», sempre ne *Les planches courbes*.

S'impone a mano a mano anche il tema mallarmeano del libro e dell'iscrizione in esso delle parole e delle frasi attraverso la nominazione e il pensiero del dormiente va allora agli amici scomparsi, avvolti, come le parole, in un sonno eterno che nulla pare possa interrompere: «Que des corps ressuscitent, comme on a cru | Que ce fut, une fois? Crier, | Reviens, Claude, reviens, Enzo²⁵, d'entre les morts? | Je crie des noms, personne ne se réveille. || Et si mêlés nos mots | Les uns les autres! Ils ne se séparent pas. | Dorment-ils | Dans les bras l'un de l'autre? Rien ne semble | Battré dans cette artère que je touche. | Au creux de leur épaule». La ricerca della parola, significata dal gesto di tentare di aprire il guscio di un frutto con il coltello, torna nella fase liminare della seconda parte del testo, che evoca la casa di Valsaintes, antica abbazia sconosciuta che Bonnefoy tentò di restaurare e abitare al cuore delle raccolte *Dans le leurre du seuil* e *Ce qui fut sans lumière*, con le sue presenze ipertestuali animali e vegetali (il cane avvelenato, la civetta, il mandorlo, il granaio, il torrente, le rose): «Illusion, | L'âtre qui brûlait clair le soir, te souviens-tu, | Dans la maison que nous avons aimée».

La terza parte, la più densa, affronta risolutamente il tema della visibilità delle cose dette e del valore dei nomi, la loro possibilità o meno di conoscere le cose che dicono specie attraverso l'ascolto di quanto affiora dal linguaggio e chiede d'essere amore e forma: «Les mots sont-ils porteurs de plus que nous, | En savent-ils plus que nous, cherchent-ils | Au bord d'une eau du fond de notre sommeil, | Noire autant que rapide, refusée, | Le gué d'une lumière? | [...] Faites-moi ce que cherche à être, | Renoncez votre rêve pour le mien, | Aimez-moi, donnez-moi forme, visage». La rosa, *topos* poetico rilkeano, si fa figura reale e verbale, voce del verbo che tramite il suono del fonema la sottrae all'astrazione concettuale, facendone la viva carne del nome: «Regardez, écoutez! Le moindre mot | A dans sa profondeur une musique, | Le phonème est corolle, la voix, c'est l'être | Qui peut fleurir, dans même ce qui n'est pas», tema già affrontato ne «La voix lointaine» (*Les planches courbes*) attraverso l'elogio del giambo. Il poeta si rivolge allora all'infante di oggi, nell'ora presente, in un contesto suburbano, gli dà del "tu", come già fece con la poesia nell'ode «Dans le leurre des mots, II» (*Les planches courbes*), sorta di apologia shelleyana della poesia ormai sempre più derisa e vilipesa da più parti nella confusione dell'epoca, gli chiede di sperare nel senso dell'evidenza, malgrado tutto paia avvolto nell'ombra del mistero, evoca una fotografia del dipinto *Diana e le sue compagne* di Vermeer come luce frutto del lavoro umano che arde nella sera. E in questa sera che vive due figure umane, forse memoria dei suoi genitori, come già fece il cielo con la terra, nell'*Incipit*

(25) Si tratta degli amici Claude Cergoly ed Enzo Crea.

si riconoscono e si offrono l'una all'altra nell'agape amorosa del dono: «Tu regardes vivre le soir. Le ciel, la terre | Nus, allongés sur leur couche commune. | Et lui, rien que nuées, | Il se penche sur elle, prend dans ses mains | Sa face respectée. | Dieu? Non, mieux que cela. La voix | Qui se porte, essoufflée, au-devant d'une autre | Et riant désire son désir. | Anxieuse de donner plus que de prendre». Le foto, già ne apparvero ne «Le désordre», l'amore puro nella sua sacralità, più assoluta della trascendenza divina, è al cuore della poetica dell'Autore da *Dans le leurre du seuil* in poi, quindi non sorprende che proprio di questa raccolta qui echeggi ora un consenso alla morte, ma ancor più alla vita mortale («[...] oui, je veux bien»), quella che fin dall'infanzia l'essere sente pulsare in sé nella dolcezza della natura estiva la cui evidenza, più forte dei segni, lo avvince. E la clausola così preparata culmina in un'apostrofe e in un appello all'ora presente personificata, in quanto espressione dell'unità del tutto vivente nell'*hic et nunc*, affinché con coraggio e fiducia faccia dei «mots» la «parole», salvandoci dalla disperazione sempre in agguato nelle nostre vite: «Heure présente, ne renonce pas, | Reprends tes mots des mains errantes de la foudre, | Écoute-les faire du rien parole, | Risque-toi | Dans même la confiance que rien ne prouve, || Lègue-nous de ne pas mourir désespérés».

È con la parola sulla «parole» di questi luminosi versi estremi che Yves Bonnefoy, rinnovando la sua fede laica nella speranza come argine alla disperazione dell'epoca, dà nuova prova della sua convinzione riguardo al ruolo salvifico e insostituibile della poesia nel mondo d'oggi, oltre che di quella «ermeneutica prima» dell'Autore su se stesso, in quanto baudelairianamente “poeta-critico”, la quale rende inevitabilmente “seconda”²⁶ ogni nostra ermeneutica critica successiva.

FABIO SCOTTO
Università degli Studi di Bergamo

(26) Cf. A. BUCHS, *Une pensée en mouvement. Trois essais sur Yves Bonnefoy*, Paris, Galilée, 2008, p. 47.

Medioevo a cura di G. Matteo Roccati

MARCO MOSTERT, *A Bibliography of Works on Medieval Communication*, Turnhout, Brepols, 2012, «Utrecht Studies in Medieval Literacy» 2, xiv-658 pp.

Une version antérieure de cette bibliographie a paru en 1999 (voir *SF XLVI*, n. 138, p. 662), le présent volume en constitue la refonte considérablement enrichie (de 1580 titres elle est passée à 6843). L'introduction précise ce qu'il faut entendre par le concept moderne de "communication médiévale" et parcourt dans leurs grandes lignes les orientations de la critique sur le sujet, étudié essentiellement depuis les années 1960, en accordant une attention spéciale à l'apparition de plusieurs termes-clé (*literacy, orality, pragmatische Schriftlichkeit, Verschriftlichung, ...*). Elle fournit enfin un "mode d'emploi" et indique les sources dépouillées et les mises à jour en ligne prévues.

La bibliographie elle-même est organisée en seize chapitres. Le premier est consacré aux travaux "introductionnels": *Theory of Literacy and (Written) Communication, Anthropological and Sociological Contributions to the Debate, Psychological Contributions to the Debate, Linguistic Contributions to the Debate, Literacy and (Written) Communication (in the Middle Ages), The Münster School, The Freiburg School*. Les autres chapitres traitent respectivement des sujets suivants: *Surveys of the Introduction and Development of Written Culture* (2), *Forms of Non-Verbal Communication* (3), *Ritual* (4), *Language* (5), *Oral and Written Memory* (6), *Teaching, Mainly of Reading and Writing* (7), *Production and Use of Written Texts* (8), *The Preservation and Wilful Destruction of Written Texts* (9), *Correspondence, Messengers and the Postal System* (10), *Mandarin Literacy* (11), *The Use of Writing by Different Social Groups* (12), *Uses of Writing in Government, Management and Trade* (13), *Literature* (14), *Religion and Writing* (15), *The Symbolism of the Book* (16). En général les chapitres sont articulés en de nombreuses sections, en fonction des contenus spécifiques, de l'aire géographique et de la période historique abordés. L'index des matières (pp. 505-593) et celui des auteurs et éditeurs modernes (pp. 595-658) complètent le volume.

[G. MATTEO ROCCATI]

DONATELLA NEBBIAI, *Le discours des livres, Bibliothèques et manuscrits en Europe IX-XV siècle*, Presses

Universitaires de Rennes, 2013, Collection «Histoire», 311 pp.

Dans une étude illustrée par de nombreux exemples tirés d'une vaste gamme de sources, Donatella Nebbiai vise à offrir une présentation d'ensemble de l'état des livres et des bibliothèques au Moyen Âge: étude ambitieuse, car il s'agissait de reconstituer sept siècles d'histoire (du IX^e au XV^e siècle) en retraçant l'évolution de la notion de livre et du rôle des bibliothèques dans l'Europe occidentale, notamment en France et en Italie.

Le livre, divisé en quatre parties et enrichi d'une vingtaine de reproductions de manuscrits en noir et blanc, suit un parcours chronologique qui débute avec la Renaissance carolingienne (1^{ère} partie) et, en traversant les siècles d'or de la scolastique (3^{ème} partie), s'achève avec l'essor de l'humanisme et l'invention de l'imprimerie (4^{ème} partie). Une section à part est consacrée aux rapports entre les archives et les bibliothèques et à l'essor de la pratique documentaire au sein des communautés religieuses (2^{ème} partie). Le volume est enfin complété par un répertoire chronologique des listes et des inventaires de livres cités, une riche bibliographie et un index des noms (pp. 247-306).

À la fois conteneur de textes et objet manufacturé, le manuscrit a beaucoup changé au fil du temps, tant dans son contenu que dans ses conditions de circulation et d'utilisation.

Le manuscrit carolingien, objet précieux doté d'une forte charge symbolique, commence à s'affirmer comme outil de communication à l'intérieur d'un cercle de savants bibliophiles appartenant au milieu de la cour. Grâce aux annotations que ceux-ci ont ajoutées dans les marges, nous pouvons reconstruire leurs méthodes de travail: ils disposaient en effet d'un arsenal de signes diacritiques par lesquels ils notaient des corrections, des variantes, des réflexions et des citations bibliques. À cette époque la lecture et l'écriture sont de fait l'apanage du clergé, qui alimente une production manuscrite composée essentiellement de livres de culte.

À la fin du XII^e siècle, avec la floraison de la culture scolastique, un nouveau type de livre s'impose. Avant tout support d'apprentissage et outil didactique, le livre scolastique présente une série de dispositifs à l'usage des professeurs et des étudiants qui aident à la lecture et à la mémorisation: mise en page sur deux

colonnes, rubriques, tables des matières et larges espaces laissés vides pour accueillir des ajouts et des commentaires.

Si la plupart des copistes sont désormais des laïcs, les principaux promoteurs et commanditaires des livres demeurent les clercs et les ecclésiastiques. Dans les villes universitaires se répand alors une façon de copier les livres d'étude plus efficace et organisée: le célèbre système dit de la *pecia*. Sur le plan du contenu, le livre accueille toute une série de nouveaux textes liés à la culture scolastique et aux exigences de la prédication des ordres mendiants: recueils d'extraits, glossaires, commentaires, sommes et concordances bibliques.

À la fin du Moyen Âge on enregistre une nouvelle augmentation du nombre des lecteurs et une plus large diffusion des livres dans les couches sociales moyennes du milieu urbain. Dans les villes, la pratique de l'écrit se répand chez les professionnels qui disposent de collections privées, parfois composées de plusieurs volumes. Avec sa haute conception de l'écriture, Pétrarque exerce alors une importante influence intellectuelle dans le domaine des pratiques culturelles de l'humanisme français. C'est à cette époque qu'en visitant les bibliothèques monastiques, les savants humanistes redécouvrent les œuvres de l'Antiquité classique que l'on croyait perdues. Nous sommes toujours les débiteurs envers ces érudits d'une pratique de travail sur les textes, la méthode philologique, que nous adoptons, avec des corrections, aujourd'hui encore.

Il faut toutefois ramener le manuscrit dans son contexte d'origine et d'utilisation pour en saisir sa valeur historique: celui-ci ne dégage en effet tout son sens que s'il n'est inscrit dans la collection dont il a fait partie. La notion de bibliothèque a inclus, tout au long du Moyen Âge, des réalités très différentes. À la fois centres d'études et instruments de la politique culturelle de l'empereur, les premières bibliothèques carolingiennes se constituent au sein des institutions religieuses pour répondre aux besoins du culte. Les rares collections laïques, dont il est presque impossible d'évaluer la composition, appartiennent aux grandes personnalités liées à la cour.

Initialement les bibliothèques ne sont ni physiquement ni conceptuellement séparées des archives: leur gestion est souvent confiée à une seule et même personne; néanmoins, au fil du temps ces deux entités se diversifient, chacune s'affirmant avec son propre rôle spécifique.

Les bibliothécaires sont chargés de dresser ou de mettre à jour les inventaires, d'organiser les prêts et de veiller au bon usage des livres dans le cadre de la liturgie. Ne pouvant pas disposer de biens ou de propriétés, dès le XIII^e siècle les ordres mendiants organisent et réglementent le prêt des livres: plusieurs dispositifs, tels que les étiquettes et les cotes, sont mis au point pour favoriser la consultation et pour rationaliser la gestion des collections. Témoignages des pratiques bibliothéconomiques de l'époque, les cotes se répandent et deviennent de plus en plus complexes et performantes à mesure que les collections s'amplifient. Les catalogues, qui présentent généralement des classements thématiques par matières, se perfectionnent et donnent parfois même des indications sur la localisation des volumes.

Depuis la fondation de la Sorbonne, le nouveau modèle d'organisation bipartite de la bibliothèque – avec d'une part la *libraria communis*, à savoir le fonds officiel accessible à la consultation sur place, et de l'autre la collection destinée au prêt – se généralise.

L'exigence de disposer de textes plus corrects et de meilleure qualité conduit, dans les abbayes et dans les couvents, à des campagnes de copie et à des commandes de nouveaux manuscrits: c'est à l'époque de la scolastique que les germes d'un véritable esprit philologique apparaissent et qu'une attention nouvelle à l'exactitude et à l'intégrité des œuvres se développe.

Églises et couvents ne sont pas seulement les destinataires privilégiés des legs ecclésiastiques, mais aussi les bénéficiaires des dons de propriétaires laïcs qui lèguent leurs livres à ces institutions en témoignage de dévotion. De cette façon le flux des livres qui transite des collections privées aux collections des institutions alimente et modifie le contenu des bibliothèques religieuses.

À la fin du Moyen Âge la diffusion des pratiques de lecture dans de nouveaux milieux sociaux conduit à la création des premières bibliothèques publiques. À Paris la bibliothèque de Charles V, renforçant le pouvoir du souverain, relève l'enjeu culturel de l'humanisme et devient un modèle de référence pour les collections princières dans toute l'Europe. La bibliothèque d'État, qui naît en Italie au cours du XV^e siècle, se caractérise à la fois par ses contenus et par son fonctionnement. Conformément aux principes de la culture humaniste, la bibliothèque publique offre aux lecteurs des textes de haute qualité et combine les savoirs de l'Antiquité classique avec les valeurs du Christianisme.

Le volume de Donatella Nebbiai constitue une contribution scientifique très bien documentée qui met en lumière l'histoire du livre surtout du point de vue de l'utilisation et des pratiques de lecture sur une longue durée. Certes, on pourrait lui reprocher d'avoir laissé de côté des aspects tels que le fonctionnement des *scriptoria* ou les modes de production des manuscrits; mais on reconnaîtra que, grâce à la clarté du plan et de l'exposé, et à l'adoption d'une structure chronologique, ce livre offrira un efficace support d'apprentissage dans les enseignements universitaires de littérature médiévale, et en même temps permettra à un public de non-spécialistes curieux de découvrir l'univers du livre médiéval.

[MARTINA CROSIO]

Latinum cedens. *Le français et le latin langues de spécialité au Moyen Âge*. Édité par Stéphane MARCOTTE et Christine SILVI, Paris, Champion, 2014, «Colloques, congrès et conférences. Sciences du Langage, histoire de la langue et des dictionnaires» 14, 390 pp.

Le panoramique linguistique de la France médiévale est on ne peut plus nuancé: le bilinguisme latin-français, tout particulièrement, mérite des investigations ultérieures dans la mesure où l'avancée du second au détriment du premier se fit de manière non linéaire, en fonction des champs disciplinaires, voire des textes et de leurs destinataires. Ce beau recueil d'articles se propose comme une réflexion organisée par domaines du savoir: Bible, médecine, sciences de la nature, droit, sont tour à tour appréhendés dans des contributions denses, dont la longueur même permet d'aborder les différents sujets de façon approfondie.

Pour ce qui est de la *Théologie biblique*, titre de la première partie, Xavier-Laurent SALVADOR s'occupe de la *Bible historique*, première traduction de la Bible en prose française (1295), qui intègre dans des passages signalés comme 'Glose' le savoir scientifique transmis par l'*Historia Scholastica* de Petrus Comestor: en cela, l'œuvre de Guyart-des-Moulins peut être définie une

des «premières encyclopédies générales» en langue française (p. 42) (*Le discours scientifique et didactique à l'œuvre dans la Bible historique de Guyart-des-Moulines*, pp. 27-43).

Le domaine de la médecine (deuxième partie) a attiré d'abord l'attention d'Isabelle VEDRENNE-FAJOLLES: en dépouillant un corpus de quatre textes médicaux composés entre 1240 et 1314, elle relève la présence du latin dans les titres d'œuvre, dans les titres des divisions internes, ainsi que dans la terminologie utilisée; si le transfert vers le français prévaut, le latin demeure régulièrement présent même dans les œuvres à visée divulgatrice (*Médecine médiévale et plurilinguisme: de la pertinence des facteurs génériques*, pp. 45-82). Sylvie BAZIN-TACCHIELLA analyse quant à elle le manuscrit Nancy, B.M. 269 (seconde moitié du XIV^e siècle), qui contient les versions latine et française d'un même réceptaire; comme le prouve l'A., la traduction s'est faite du français en latin, ce qui pose la question de la fonction de chaque langue dans la diffusion du savoir médical pratique. Une édition synoptique du réceptaire est publiée en annexe (*Disparition ou maintien du latin dans la littérature médicale pratique: le cas des antidotaire et des réceptaires médicaux en français (XIV^e-XV^e siècles*, pp. 83-114).

La troisième section est consacrée aux sciences de la nature. Sur la base d'un corpus de six textes des XII^e et XIII^e siècles, Cécile LE CORNEC-ROCHELOIS mène une étude sur les dénominations de quelques animaux en latin et/ou en français, en essayant surtout de comprendre les raisons de la fixation d'une nomenclature à partir d'un certain nombre de doublets (*assida/autruche, cète/baleine, castor/bievre, mustelle/belette*) (*Nommer les animaux en latin dans les encyclopédies et les bestiaires en français: savoir ou ignorance?*, pp. 117-138). Christine SILVI s'interroge sur les termes utilisés dans *Placides et Timeo* et dans le *Livre des propriétés des choses* de Jean Corbechon pour désigner la Terre. Vis-à-vis de la diversité des terminaisons latines remontant à Isidore, le compilateur s'efforce de rendre la complexité des signifiés par un nombre élevé de signifiants, alors que le traducteur de Barthélemy l'Anglais opte pour des périphrases qui expliquent et justifient les étymologies en cause (*Comment nommer la terre en français? De quelques signifiants utilisés par les encyclopédistes médiévaux*, pp. 139-168). Fleur VIGNERON étudie une traduction anonyme (1373) du *Liber ruralium commodorum* de Pietro de' Crescenzi, et en particulier les résidus en latin dans le manuscrit 10227 de Bruxelles (1420-1430) et dans des témoins plus récents, jusqu'en 1540. Elle essaie de comprendre les raisons de la permanence des dénominations latines et bilingues dans la copie de la KBR et de leur disparition progressive (*Les limites du français pour traduire un traité d'agriculture: le cas du "Livre des ruraux prouffis du labour des champs" de Pierre de Crescens*, pp. 169-183).

La partie consacrée au droit, la plus consistante du volume, compte deux articles. Étudiant un corpus de sept traductions anonymes du XIII^e siècle du *Corpus juris civilis*, Hélène BIU constate que la terminologie juridique est essentiellement française: non seulement le recours à l'emprunt est limité, les traducteurs adoptant plutôt des équivalents tirés du droit coutumier ou des mots du langage courant, mais le vocabulaire s'avère constant et stable d'une traduction à l'autre, avant d'être profondément relatinisé au siècle suivant. Hélène Biu s'interroge aussi sur le public auquel ces traductions étaient destinées: bourgeois, marchands, notaires, avocats, étudiants en droit civil, des utilisa-

teurs diversifiés unis par la nécessité d'accéder à ces textes dans leur langue maternelle (*La langue d'oïl est-elle apte à dire le droit? Réflexions sur l'élaboration du lexique juridique français*, pp. 187-240, avec une importante bibliographie finale et, en annexe, des extraits des traductions objet de l'analyse). La longue contribution de Stéphane MARGOTTE constitue une sorte de bilan des études dans le domaine: elle vise notamment à reconnaître les raisons qui ont déterminé le maintien du latin comme langue du droit jusqu'au XVI^e siècle, raisons complexes parmi lesquelles les facteurs purement linguistiques sont finalement secondaires vis-à-vis des changements idéologiques et sociologiques de la France entre le XIII^e siècle et le siècle de la Renaissance (*Droit et langue française en France au Moyen Âge: essai de synthèse sur une relation multi-paradoxe*, pp. 241-356, dont 25 pages de bibliographie).

De précieux Index complètent le volume: auteurs et œuvres anonymes jusqu'au XVIII^e siècle, chercheurs et éditeurs, lieux, notions, mots latins et grecs, mots français.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

The Tree. Symbol, Allegory and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought, edited by Pippa SALONIS and Andrea WORM, Turnhout, Brepols, 2014, «International Medieval Research» 20, XVI-256 pp.

Le volume rassemble une dizaine d'articles issus de communications présentées à l'*International Medieval Congress* de Leeds en 2008. Ils traitent de la thématique de l'arbre comme diagramme, schéma d'organisation d'un contenu – l'arbre de Jessé, l'arbre généalogique, l'arbre logique de Porphyre – et dans l'iconographie, notamment au jardin d'Eden. Les arts figuratifs sont bien représentés dans les contributions, les suivantes sont plus particulièrement axées sur l'écrit: Andrea WORM, «*Arbor autem humanum genus significat*»: *Trees of Genealogy and Sacred History in the Twelfth Century*, pp. 35-67; Marigold Anne NORBYE, «*Arbor genealogiae*»: *Manifestations of the Tree in French Genealogies*, pp. 69-93, à propos notamment des *Grandes Chroniques de France* et de *A tous nobles*; Annemieke R.VERBOON, *The Medieval Tree of Porphyry: An Organic Structure of Logic*, pp. 95-116; Susanne WITTEKIND, *Visualizing Salvation: The Role of Arboreal Imagery in the «Speculum humanae salvationis»* (*Kremsmünster, Library of the Convent, Cod. 243*), pp. 117-142; Ulrike ILG, «*Quasi lignum vitae*»: *The Tree of Life as an Image of Mendicant Identity*, pp. 187-212. Une bibliographie sélective complète le volume.

[G. MATTEO ROCCATI]

GÉRALDINE TONIUTTI, *Pour une poétique de l'implication: "Cristal et Clarie" ou l'art de faire du neuf avec de l'ancien*, Lausanne, «Archipel Essais» vol. 19, 2014, 173 pp.

Comme le rappelle la brève présentation de ce livre, *Cristal et Clarie* est un roman anonyme en vers qui, oublié pendant longtemps par la critique, n'a pas non plus joui d'un grand succès à l'époque de sa composition, vers le milieu du XIII^e siècle, comme l'atteste la tradition manuscrite (un seul témoin, Arsenal 3516, daté 1267-1268).

L'intérêt de ce roman réside surtout dans le procédé d'écriture adopté par son auteur, qui réemploie, sans l'explicitier, plusieurs passages tirés d'autres textes.

La difficulté de catégoriser cette pratique intertextuelle, qui fait de *Cristal et Clarie* un véritable texte-mosaïque, offre à Géraldine Toniutti l'occasion pour discuter les pratiques médiévales d'écriture, et en même temps pour souligner une fois de plus combien les notions modernes de plagiat et de propriété littéraire demeurent tout à fait étrangères à la mentalité de cette époque; cependant, si au Moyen Âge l'imitation d'un modèle était la règle et la nouveauté totale d'une matière poétique n'était certes pas recherchée, notre roman se caractérise par la fréquence de ses reprises et par leur provenance variée.

En premier lieu se pose le problème terminologique: comment définir cette pratique transtextuelle de l'auteur? Après avoir passé en revue la terminologie critique qui désigne qui les phénomènes intertextuels, l'A. opte pour la notion d'«implication» ou citation cachée. Utilisé à l'origine dans l'étude des procédés littéraires modernes, ce terme se prête mieux que d'autres pour définir ce processus de composition qui emprunte systématiquement, sans le signaler, des extraits plus ou moins longs aux grandes œuvres du passé. La critique traditionnelle a souvent attribué au manque d'imagination ce qui est en revanche le résultat d'un véritable choix poétique; en effet, loin de se limiter à une copie stérile ou à l'appropriation des œuvres d'autrui, la pratique intertextuelle de l'auteur anonyme joue le rôle de véritable moteur de la création: de fait, le récit s'engendre et se développe justement à partir de ces reprises.

Avant de procéder à une analyse minutieuse, au cas par cas, des implications autour desquelles se tisse la trame de *Cristal et Clarie*, Géraldine Toniutti les classe selon un degré de fidélité décroissante à l'hypotexte en implication de type 1, 2 ou 3. Cette distinction entre reprises très fidèles et reprises transformées au niveau syntaxique et lexical permet d'évaluer le procédé d'implication de manière globale et de mesurer l'influence déterminante de l'œuvre de Chrétien de Troyes (*Écrire, réécrire, impliciter*, pp. 9-28).

Tirés d'œuvres parmi les plus connues du Moyen Âge – tels que le *Lai du Conseil, d'Amour*, le *Chevalier au lion*, le *Conte du Graal*, le *Roman de Brut*, *Partenoupe de Blois*, le *Lai de l'Oiselet*, *Atthis et Prophilias*, le *Lai de Narcisse* – les passages implicites étaient destinés à être au moins en partie reconnus par un public auquel on attribue volontiers des capacités de mémorisation supérieures aux nôtres. Les reprises sont toujours porteuses de sens et parfaitement intégrées à la trame du roman: tout ce qui entrerait en conflit avec celle-ci est en effet systématiquement gommé; et lorsque les motifs et les valeurs véhiculés par les vers implicites sont détournés par le changement de contexte, ce sont la parodie et le comique qui affleurent. Par ailleurs, avec la progression du récit les implications se font plus rares et moins fidèles, comme si l'auteur anonyme avait voulu s'émanciper vis-à-vis de ses modèles littéraires. L'analyse ponctuelle des citations révèle donc la cohérence du projet d'écriture de notre auteur qui, en associant reprises et images nouvelles, crée une œuvre inédite.

Toniutti aborde ensuite la question du genre: en englobant simultanément plusieurs matières littéraires, ce roman-bibliothèque intergénérique n'appartient de fait à aucune catégorie spécifique. Et si les critiques l'ont souvent classé parmi les romans arthuriens – avec lesquels *Cristal et Clarie* partage le schéma de la quête et des aventures du chevalier errant –, il est indubitable que plusieurs différences le séparent de ceux-ci, en donnant lieu à une mise à distance parodique des

codes de la tradition arthurienne et courtoise (*L'implication ou l'art d'écrire un roman*, pp. 29-145).

Le dernier chapitre du livre, peut-être le moins significatif, rappelle que l'implication n'est pas l'apanage du Moyen Âge et qu'on trouve des procédés similaires même dans la littérature moderne (*Médiévale, l'implication?*, pp. 147-152).

En annexe, le tableau des reprises donné par Hermann Breuer dans son édition critique du roman (1915), avec quelques corrections et des remarques méthodologiques (pp. 163-167); ainsi qu'une bibliographie sélective des œuvres-sources et des études sur le roman (pp. 169-173). Signalons aussi qu'on trouve en ligne, sur le site de Archipel Essais, les textes et les traductions en français moderne des extraits implicites (www3.unil.ch/wpmu/archipelessais/files/2014/11/Annexe-C.pdf).

Géraldine Toniutti, qui vise à réhabiliter ce roman si durement jugé par Alexandre Micha («Il faut avouer qu'il y a peu d'originalité dans ce tissu d'aventures au merveilleux facile et usé [...] [Le roman] est truffé de monologues pastichés de Chrétien de Troyes», cité ici pp. 16-17), signe une étude sérieuse et approfondie qui contribue à améliorer notre connaissance de *Cristal et Clarie* et peut-être aussi à nous le faire réévaluer.

[MARTINA CROSIO]

Le Meraviglie di Rigomer (Les Merveilles de Rigomer). Tradizione manoscritta e tradizione narrativa, a cura di Margherita LECCO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, «Studi e ricerche» 116, 198 pp.

Edizione antologica accompagnata da una traduzione italiana di servizio di vari brani (uniti da una sinossi dei contenuti traslasciati) del grande romanzo arturiano, secondo il testo dell'edizione a cura di W. Foerster e H. Breuer (Halle, 1908-1915), come preliminare a una successiva riedizione completa del testo. L'edizione è preceduta da una breve ma utile introduzione su varie questioni attinenti l'opera (fonti, rapporti con Chrétien de Troyes, motivi narrativi, composizione e presenza dell'autore, *quête* e *aventure* della vicenda, elementi retorici e stilistici, posizione del *Rigomer* nell'ambito del romanzo arturiano) e da una nota al testo, che forse in alcuni punti avrebbe potuto essere più ampia. Completano il lavoro una bibliografia, delle note al testo, un indice dei nomi e un glossario selettivo.

[WALTER MELIGA]

Le Mantel mautailié, edizione critica e commento a cura di Alberto CONTE, Modena, Mucchi, 2013, 127 pp.

Edizione critica del *lai* narrativo sul mantello che, con la sua capacità di adattarsi o meno alle donne che lo indossano, ne prova la fedeltà al loro marito o al loro innamorato; il testo, trasmesso da cinque testimoni, è edito sulla base del celebre ms. BnF, fr. 837. L'edizione è accompagnata da un'introduzione sul testo e sul genere e dalla discussione dei rapporti fra i testimoni (con tavole di confronto fra le lezioni collocate in un'appendice apposita), alla quale segue uno spoglio linguistico dei tratti rilevanti dell'archetipo e dei testimoni; l'analisi è condotta con grande attenzione e scrupolo, anche se esposta talora con un'eccessiva sobrietà. Il testo critico è accompagnato da un apparato

delle varianti non formali e da note al testo di carattere prevalentemente ecdotico, ugualmente essenziali nello stile. Chiudono il volume la bibliografia, un glossario di servizio alla lettura del testo e un indice dei nomi.

[WALTER MELIGA]

D'Orient en Occident. Les recueils de fables enchâssées avant les Mille et une Nuits de Galland (Barlaam et Josaphat, Calila et Dimna, Disciplina clericalis, Roman des Sept Sages), édité par Marion UHLIG et Yasmina FOEHR-JANSSENS, Turnhout, Brepols, 2014, «Cultural Encounters in Late Antiquity and the Middle Ages», CELAMA 16, XI+ 496 pp.

Il volume raccoglie gli atti del convegno internazionale tenutosi a Ginevra nel 2010 dedicato alle raccolte di "fables enchâssées", ovvero alle favole collegate ed organizzate all'interno di una cornice narrativa unitaria. I ventuno contributi presentati (la maggior parte redatti in francese) vertono su quattro raccolte che testimoniano il successo di questo tipo di testo che, ereditato dalla tradizione orientale, si diffonde in Europa a partire dal XII secolo: *Calila et Dimna* (derivato dal *Panchatantra*), la leggenda di *Barlaam et Josaphat*, la *Disciplina clericalis* di Pierre Alphonse e il *Roman des Sept Sages* (o *Livre de Sindibad*). Il termine "fable" (favola) è quindi inteso nella sua accezione più ampia, includendo anche le narrazioni in cui i protagonisti non sono animali.

Dopo la premessa di Hans R. RUNTE (pp. 1-3) e l'introduzione delle curatrici, Marion UHLIG e Yasmina FOEHR-JANSSENS (pp. 4-19), che annunciano l'orientamento e il carattere interdisciplinare della raccolta (p. 12), seguono i contributi ripartiti in 5 sezioni: I. «D'Orient en Occident: la question de la transmission» (pp. 21-112), incentrata sull'origine, sulle fonti delle raccolte e sulle conseguenti modalità di trasmissione nell'Occidente cristiano. II. «Les recueils de fables enchâssées: une tradition occidentale» (pp. 113-190), dedicata all'esame dei testi, in particolare delle loro cornici narrative, nelle diverse tradizioni linguistiche occidentali (segnaliamo il contributo di Madeleine JEAY, *La mise en scène du narrateur dans le prologue du Roman des Sept Sages de Rome* (Paris, BnF, MS fr. 1553), pp. 147-164). III. «Les fables et leur métamorphose» (pp. 191-279), che verte sulla rielaborazione dei singoli racconti nelle tradizioni orientali e occidentali (segnaliamo i contributi di Mary B. SPEER, *What Ails the Sodomite King of Egypt? 'Senescalus' in the K Sept Sages of Rome*, pp. 193-207; Amy HENEVELD, *From Paternal Advice to Amorous Dialogue: Reading through the Frame of Fabular Exchange*, pp. 209-229). IV. «Manuscrits et enchâssements» (pp. 281-373), che considera la ricezione delle raccolte manoscritte, in particolare in ambito francese e castigliano (segnaliamo i contributi di Nancy FREEMAN REGALADO, *Le Kalila et Dimna de Béziers enseigne la fable orientale aux princes français*, pp. 283-308; Yasmina FOEHR-JANSSENS, *De Jérusalem à Rome, le Roman des Sept Sages dans le manuscrit de Paris*, BnF, MS fr. 1553, pp. 329-349; Marion UHLIG, *Un voyage en Orient: le Barlaam et Josaphat de Gui de Cambrai et le manuscrit de Paris* BnF, MS fr. 1553, pp. 351-373). V. «À l'aube des Mille et une Nuits» (pp. 375-477), dedicata alle riscritture dei secc. XVI e XVII (segnaliamo i contributi di Nancy ODDO, *Les enjeux des réécritures de romans orientaux au temps de la Réforme catholique en France*, pp. 409-431; Barbara

SELMECI CASTIONI, *La Bible comme accessoire: le potentiel d'équivocité de la légende de Barlaam et Josaphat sur la scène française du XVII^e siècle*, pp. 433-449).

Ogni contributo è corredato da una breve bibliografia che esplicita le fonti e presenta gli studi essenziali. Il volume si conclude con l'indice dei nomi e delle opere citate (pp. 479-493).

[GRAZIELLA PASTORE]

JENNIFER SALTZSTEIN, *The refrain and the Rise of the Vernacular in Medieval French Music and Poetry*, Cambridge, D. S. Brewer, 2013, «Gallica» 30, XII-196 pp.

Selon la thèse centrale de ce livre, la citation de refrains, loin de constituer un témoignage de la diffusion orale des chansons d'où ils seraient tirés, notamment des *rondets de carole* – théorie communément admise depuis Jeanroy bien qu'avec des fortes révisions – doit être mise en rapport avec la pratique savante du commentaire: les refrains – qui ont pu circuler comme «written artifacts» (p. 13) – fonctionnent en fait comme des autorités. Les différents chapitres – où la dimension musicale est prise en compte au même titre que la dimension littéraire – développent cette thèse en l'intégrant dans un discours beaucoup plus large sur l'essor du vulgaire en tant que langue de culture.

Dans le premier chapitre, après avoir parcouru les théories proposées dans le passé, l'A. souligne la multiplicité des formes de circulation des refrains, formes qui souvent ne portent pas les traces habituelles d'une transmission orale. Le deuxième examine une série de refrains apparaissant dans deux textes issus de la culture cléricale – une traduction d'Ovide, un recueil monastique de proverbes – et note la parenté entre ces citations et la pratique exégétique. Le chapitre III examine un corpus de refrains qu'on peut rattacher au milieu des trouvères aragois pour mettre en évidence une sorte de «local poetic canon of vernacular *auco-ritates*» (p. 7), affirmation du prestige de la tradition musicale de la ville. Un tel contexte permet de mieux comprendre les citations de refrains mises en œuvre par Adam de la Halle, sa posture de maître et la reconnaissance dont il a joui de son vivant et après sa mort (ch. IV). Le dernier chapitre (V) est consacré à l'héritage de ces pratiques au XIV^e siècle à travers l'examen, à titre d'exemple, d'un refrain du XIII^e siècle repris dans l'œuvre de Guillaume de Machaut (*Puis qu'il vous plaist, forment m'agrée*). Bibliographie (pp. 169-188) et index complètent le volume.

[G. MATTEO ROCCATI]

GUILLOT DE PARIS, *Le Dit des Rues de Paris*, préface et notes topographiques par Edgar Mareuse. Édition, traduction, notes et glossaire par Catherine Nicolas, Paris, Les Éditions de Paris, 2012, 125 pp.

Transmis par un manuscrit unique (Paris, BnF, fr. 24432, f. 257v-261v: le ms est disponible sur Gallica), ce curieux *Dit* de la première moitié du XIV^e siècle fournit, en 554 octosyllabes à rimes plates (avec une faute non signalée aux v. 401-403, où trois vers à la même rime se suivent; un vers manque entre 504 et 505), une longue liste des rues de Paris (310 au total); il est organisé en trois parties, qui correspondent chacune aux trois quartiers de la capitale: 194 rues «par deçà Grant-Pont», 36 «en la Cité», 80 «outre Petit-Pont» (v. 540-543). S'il ne s'agit pas d'un chef d'œuvre de la production lyrique, tant s'en faut, ce poème constitue

néanmoins un témoignage précieux de l'espace urbain de la capitale au Moyen Âge, et témoigne en même temps de cet engouement pour les listes qu'a si bien étudié Madeleine Jeay (*Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII-XV siècles)*, Genève, Droz 2006).

Le *Dit* de Guillot, jongleur parisien qui connaissait sans doute bien les bas quartiers de Paris et leurs habitants, avait été édité en 1875 par Edgar Mareuse, avec une préface et de précieuses notes topographiques; Catherine Nicolas en fournit ici une nouvelle édition, avec introduction (description du manuscrit et rapide présentation de deux autres poèmes analogues), une traduction, des notes et un glossaire; le texte, la traduction et les notes de l'éditrice sont imprimés sur la page de gauche, alors que la page de droite est entièrement occupée par les anciennes notes de Mareuse, opportunément mises à jour dans les cas où la topographie de Paris a changé, surtout suite aux travaux hausmanniens. Malgré quelques imprécisions (Jean Trepperel ne peut pas avoir édité *Les Rues et les églises de la ville de Paris* en 1867, *sic* p. 19), et une certaine liberté dans la traduction (les entorses au principe proclamé p. 20, selon lequel celle-ci serait «aussi proche que possible du texte original», sont nombreuses: voir l'incipit déjà, où «Maint dit a fait de roys, de conte/ Guillot de Paris en son conte» est traduit «Guillot de Paris compte parmi ses œuvres de nombreux dits à la gloire des rois et des contes», p. 29; ou encore «De cheminer ne fu pas vain», v. 58, traduit par «Le détour en valait la peine», et en note «Je ne fus pas paresseux de marcher», alors que *vain* signifie plutôt 'épuisé, fatigué'; voir aussi le vers similaire «De cheminer ne fu pas mus», v. 120, traduit «je m'empressai de l'emprunter [= la rue des Murs]»), cette nouvelle édition permettra à de nombreux curieux de l'histoire de Paris de découvrir en même temps un texte médiéval et l'aspect de la ville vers 1350.

La langue, marquée par quelques traits picards assez typiques (*achiez*, 'assez'; *biau*, *chapia*, 'chapeau'; *piiaus*, 'peaux'...), contient de nombreux jeux de mots, souvent à sens érotique ou grivois, que les notes et le glossaire contribuent à éclaircir en partie; signalons deux compléments bibliographiques: le *Dictionnaire érotique* de Rose Bidler (Montréal, CERES, 2002) aurait fourni de précieux renvois à côté de ceux du répertoire de Pierre Guiraud, utilisé ici; l'article de Giuseppe Di Stefano, *À chaque saint sa chandelle. Pour un calendrier ludique*, «Florilegium» 24, 2007, pp. 125-142 (p. 130), aurait permis de bien interpréter le «Saint Copin» invoqué au v. 115, le nom du saint renvoyant phonétiquement aux coups, aux horions. Une remarque sur le v. 254, où «ce ne mie fortune» pourrait être transcrit «ce n'é [= ce n'est] mie fortune» (la note en pied de page propose de «sous-entendre le verbe *estre*: ce ne [fu] mie fortune»).

Sur les deuxième et troisième pages de couverture est reproduit le plan de Paris à l'époque de Philippe le Bel, reconstruit sous la direction de Mareuse: malgré ses dimensions réduites – et les noms des rues en très petits caractères typographiques – il a le mérite d'offrir aux lecteurs la possibilité de suivre les parcours décrits dans le texte.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

BRUNETTO LATINI, *Le Livre du Trésor, Livre I*, Traduction en français moderne, introduction, notes par Bernard Ribémont et Silvère Menegaldo, Paris, Ho-

noré Champion, 2013, «Traductions des classiques du Moyen Âge» 94, XCII-490 pp.

L'introduction présente l'auteur et son œuvre – *Retorica, Tesoretto, Favolello, Trésor* –, avec une attention spéciale pour le premier livre de ce dernier: la classification des sciences qui se trouve en ouverture du livre, la nature particulière de celui-ci – le livre I est encyclopédique alors que les deux autres s'apparentent plutôt à un traité de bon gouvernement –, la forme d'exposition et la méthode de compilation, enfin le destinataire; la bibliographie (pp. LXIX-XC) fait suite. La traduction, assez libre, de manière à la rendre agréable à la lecture, a été établie à partir de l'édition Carmody (1947), vérifiée systématiquement sur l'édition Beltrami (2007), «en choisissant toujours la leçon qui nous paraissait la meilleure» (p. LXVI). Les notes en bas de page ont été conçues «pour expliquer des notions diverses à caractère scientifique, pour expliciter les sources de Latini et, au-delà, pour donner différentes pistes de travail sur les traductions qui ont pu aboutir aux sources de l'encyclopédiste» (p. LXVII). Terminent le volume la table des chapitres et l'index (pp. 469-487).

[G. MATTEO ROCCATI]

NESLIHAN ŞENOCAK, *The Poor and the Perfect, The Rise of Learning in the Franciscan Order, 1209-1310*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2012, XVI-276 pp.

L'ouvrage se veut «essentially a story of how and why learning became part of the Franciscan way of life, and the consequences of this integration» (p. 2), une histoire perçue comme révélatrice d'un phénomène bien plus large: selon les mots de l'A., «the story of the rise of learning in the Franciscan Order is part of the story of the rise of learning in thirteenth-century France» (p. 24). Dans la tradition historiographique, en projetant dans le passé la fracture entre spirituels et conventuels, l'attitude à l'égard du savoir et de l'enseignement est présentée comme une des questions au cœur de la controverse. L'étude reprend la question à nouveaux frais, en mettant à profit les nouvelles sources publiées depuis 1990, qui rendent possible «a rough reconstruction of the educational organization of the medieval Franciscan Order, as well as a delineation of its evolution» (p. 20), sans se référer à la réalité dominicaine, souvent sollicitée car mieux documentée; bien au contraire l'A. pointe les différences institutionnelles et dans l'inspiration fondamentale des deux ordres: l'imitation de la pauvreté du Christ chez les uns, le travail intellectuel au service de la lutte contre l'hérésie chez les autres.

L'exposé est organisé en cinq chapitres. Le premier, «The Formative Years, 1219-1244», retrace les années fondatrices, du refus de toute propriété, y compris les livres, à l'émergence de la figure du *lector* à la fin des années 1220 (François meurt en 1226), avec une attention spéciale à la politique d'installation de l'ordre dans les villes universitaires (les frères sont à Paris dès 1219, à Oxford et à Cambridge en 1224-1225) et à l'importance que prennent les universitaires dans la hiérarchie. Le deuxième chapitre, «Studying as Evangelical Perfection», est consacré à l'évolution de l'identité franciscaine, révélée par le souci d'accroître le prestige de l'ordre qui apparaît dans le recrutement, par les résistances qu'elle suscite, par les modèles de sainteté proposés – Antoine de Padoue à côté de François –,

par le lien qui s'établit entre pauvreté et étude (celui qui met en pratique l'idéal évangélique est le plus apte à l'enseigner). Le chapitre suivant, «Beyond Preaching and Confession» (III), essaye de cerner les motivations de cette évolution. Les exigences de la prédication et de la pastorale, des activités qui justifient l'étude dès le milieu du XIII^e siècle, ne semblent pas déterminantes, l'A. met plutôt en avant la recherche de respectabilité, essentielle pour la survie de l'ordre, et l'attrait exercé par la nouvelle théologie scolastique et son haut lieu, l'université de Paris. Le quatrième chapitre, «Paradise Lost», passe en revue les témoignages (dénonciations et mesures visant les abus) des dérives liées à l'étude pratiquée comme instrument d'avancement et de pouvoir: privilèges abusifs de lecteurs ne remplissant pas leur tâche, possession privée de livres, enseignement de la philosophie. L'A. examine les mécanismes institutionnels qui ont pu les favoriser, mais elle souligne le fait que l'étude en tant que telle n'est jamais remise en question. Enfin le dernier chapitre, «The Educational System around 1310» (V), détaille le système d'enseignement à l'intérieur de l'ordre: l'implantation, les types et la hiérarchie des écoles et des *studia*, la sélection et le parcours des étudiants, la nature des études, le service fourni au clergé séculier. Après la conclusion, une bibliographie sélective (pp. 253-269), un glossaire (pp. 271-272) et l'index (noms et notions, pp. 273-276) complètent ce travail riche en clés de réflexion.

[G. MATTEO ROCCATI]

JACQUES LE GOFF, *À la recherche du temps sacré. Jacques de Voragine et la Légende dorée*, [Paris], Perrin, 2011, «Pour l'histoire» 280 pp.; 2014, «Collection Temps» 531, 264 pp. (en format de poche).

Selon la nouvelle interprétation proposée dans cet essai, la *Légende dorée* «n'est pas principalement un légendaire, c'est-à-dire un catalogue hagiographique» (p. 39), l'ouvrage est beaucoup plus ambitieux: «son objectif est de construire une somme qui donne la signification du temps humain» (p. 33) et le sacralise. Compte-tenu de sa diffusion – un millier de manuscrits conservés, nombre inférieur seulement à celui des manuscrits de la Bible –, «son importance dans la construction du temps chrétien» (p. 30) et dans «l'élaboration de la culture européenne» (quatrième de couverture) paraît déterminante. En s'appuyant «surtout sur une lecture directe du texte» (p. 237), Jacques Le Goff se propose donc de montrer comment Jacques de Voragine parvient «à ce temps total par la combinaison de trois types de temps» (p. 11): le temporel – le temps de la liturgie chrétienne –, le sanctoral – le temps marqué par la succession de la vie des saints – et le temps eschatologique.

Après l'introduction, qui retrace la biographie de Jacques de Voragine, les premiers chapitres présentent ses inspirateurs et, de manière synthétique, le temporel et le sanctoral. L'ouvrage est constitué ensuite d'une lecture commentée du texte, dans son organisation liturgique et à travers les figures des principaux saints, qui ont un rôle essentiel, «celui de marqueurs du temps» (p. 12). Les notes (pp. 239-248) et la bibliographie (pp. 249-258) complètent le volume.

[G. MATTEO ROCCATI]

Le Pèlerinage de l'âme de Guillaume de Digulleville (1355-1358). Regards croisés, Marie BASSANO, Esther

DEHOX et Catherine VINCENT (éds), Turnhout, Brepols, 2014, «Répertoire iconographique des la Littérature du Moyen Âge. Les études du RILMA» 5, 235 pp. + 16 planches en couleur.

Ce qui caractérise ce nouveau recueil consacré à l'œuvre de Guillaume de Digulleville, c'est la «complémentarité des regards» (*Avant-propos*, p. 7): il réunit en effet les actes d'un colloque qui s'est déroulé en mars 2012, et dont le but était de revenir dans une perspective interdisciplinaire sur le *Pèlerinage de l'âme*, deuxième volet d'un immense triptyque qui comprend, comme l'on sait, le *Pèlerinage de vie humaine* en amont, et le *Pèlerinage de Jésus Christ* en aval; récit visionnaire complexe, le PA est ici soumis aux interprétations des historiens de plusieurs disciplines – droit, politique, pratiques religieuses, littérature, images –, ce qui permet de redécouvrir la richesse de l'œuvre, la culture de son auteur, l'importance de sa réception.

Une première section, «Princes et sujets», comprend quelques lectures «politiques». Stéphanie LE BRIZ et Géraldine VEYSSEYRE montent l'intérêt d'une copie précoce du PA (*ante* 1380), qui a appartenu à la bibliothèque de Charles V et qui était sans doute destinée au roi lui-même. Plus de 150 gloses marginales en latin y renvoient à des passages peu connus de la Bible ou à des auteurs antiques, en révélant en creux la culture du destinataire; par ailleurs, la qualité de cette copie est telle qu'elle mérite d'être prise en considération comme texte de base pour l'édition critique (*Les notes marginales du manuscrit Paris, BNF, fr. 1648: quand un clerc glose le PA de GdeD*, pp. 21-37). Certains passages du PA contiennent une véritable dénonciation de la situation politique française et peut-être aussi l'allusion à quelques épisodes précis de la vie normande des années mêmes de la rédaction du poème; Aurelle LEVASSEUR relève en particulier les prises de position quant à l'organisation territoriale des provinces et à l'administration de la justice: Guillaume dessine l'opposition du tyran et du prince, dénonce la tyrannie de la cour et propose un remède possible dans la figure du Chevalier. Sans être juriste, son discours est politique, et, s'il ne prétend pas rédiger un traité de droit, il n'hésite pas à exposer ses propres convictions (*Dénoncer la tyrannie. Le jeu de l'antagonisme entre l'étranger et le naturel dans le PA de GdeD*, pp. 39-48). La statue composite décrite aux vv. 7205-8344 du PA représente les différents groupes sociopolitiques du règne de France; la lecture qu'en propose Gilles LECUPPRE permet de reconnaître un premier niveau d'interprétation (le roi, son lignage, le conseil, les représentants du souverain), puis l'écho de certains événements du milieu du XIV^e siècle, et enfin la vision politique de Guillaume, fidèle au roi Jean II et invitant son pays à l'unité en période de crise (*La société statufiée. L'idéal politique de GdeD*, pp. 49-59). Consacrée au conseil du roi, figuré par la poitrine de cette même statue, la contribution de Valérie MÉNÈS-REDORAT révèle les opinions de Guillaume sur le bon et le mauvais conseil, sur les vertus requises aux bons conseillers et, par contraste, sur les vices des mauvais. Au courant des débats politiques et des opinions de son temps, Guillaume exprime sa préoccupation pour le bien commun ainsi qu'une invitation pressante au roi pour qu'il vigile constamment sur ses collaborateurs (*Conseil et conseillers chez Digulleville ou la préoccupation du gouvernement par conseil dans la littérature médiévale*, pp. 61-69). La question du roi législateur est elle aussi au centre de la réflexion politique de Guillaume; Marie Bassano en met en relief deux aspects: le lien étroit entre la norme royale et la

norme divine, et l'obéissance que les sujets doivent au roi et aux lois qui en émanent. Conformément à la réalité du *xiv^e* siècle, dans le *PA* le pouvoir législatif du roi ne fait pas de doute; ce qui importe à Guillaume, c'est alors de mettre en garde contre sa mauvaise pratique et les conséquences de celle-ci («*Aussi toujours est crue l'ordenance que fait le roys. Pouvoir législatif et autorité royale dans le PA*, pp. 71-79).

Un deuxième volet, «Dieu et pèlerins», concerne les aspects religieux. Toponyme rare dans la littérature visionnaire du Moyen Âge, Jérusalem est la destination de l'Âme dans le deuxième *Pèlerinage* de Guillaume: Matthieu RAJOHNSON souligne la double nature de cette ville, voire son ambivalence; cité céleste certainement, elle garde néanmoins quelques traits concrets de la «cité d'outremer», but du Grand Voyage de tout chrétien et dont la reconquête anime, au *xiv^e* siècle encore, l'esprit de croisade (*L'ambivalence du tropisme de Jérusalem dans les "Pèlerinages" de GdeD*, pp. 83-94). François BESPFUG examine l'iconographie de Dieu dans quelques manuscrits parisiens du *PA*, illustrés entre la fin du *xiv^e* siècle et 1450. Il peut ainsi décrire – en dehors de tout rapport avec le texte qu'elles accompagnent – quelques représentations de Dieu le Père, de Dieu le Christ, et de la Trinité, et constate pour conclure la rareté relative de ces images, surtout en contraste avec l'omniprésence des saints, des anges, des vertus (*Note sur la figure de Dieu dans les miniatures de quelques manuscrits du PA de GdeD*, pp. 95-100). Très bien informé sur l'aspect doctrinal, Guillaume est surtout un excellent pasteur et divulgateur: comme le montre Catherine VINCENT, il en donne la preuve dans le tableau qu'il dresse des pratiques religieuses de son temps et des croyances sur les deux jugements (individuel *post mortem* et collectif à la fin des temps), sur les pénitences possibles (peines de satisfaction, pénitence publique, indulgences) et sur le rôle des saints, appelés dans le *PA* à chanter la gloire de Dieu plutôt qu'à intercéder pour le pèlerin (*Nova et vetera: le PA de GdeD et les pratiques religieuses du temps*, pp. 101-112). Associant registre du quotidien et réseau symbolique, Guillaume de Digulleville fait de l'eau tant l'élément concret qui permet de laver le corps humain et les vêtements qui le recouvrent, que l'élément hautement symbolique et allégorique propre à la tradition chrétienne; aux yeux de Karin UELTSCHI, son originalité réside justement dans cette association entre corps et âme, dont les frontières semblent abolies (*Une pédagogie de la buanderie. Le jeu avec les registres référentiels de l'eau*, pp. 113-122).

Trois contributions sont encore réunies sous l'intitulé «Corps et âmes». La petite scène où Doctrine lèche un pèlerin par sa langue pendante s'avère riche en informations sur les lectures possibles du *PA*: Fabienne POMEL y décèle les traces du bestiaire médiéval, et notamment celles de l'ourse léchant ses petits, mais surtout les échos de spéculations augustiniennes, les enjeux sotériologiques au centre du *Pèlerinage* et en même temps une réflexion sur l'écriture allégorique (*La langue de Doctrine et l'âme difforme du pèlerin: enjeux théologiques, didactiques et littéraires d'une scène allégorique du PA*, pp. 125-136). La visée pastorale est au centre des préoccupations de Guillaume lorsqu'il décrit les corps difformes rencontrés par la Pèlerin; comme l'indique Bénédicte SÈRE, l'homme, formé à l'image de Dieu, puis dé-formé par le péché, peut espérer en une re-formation réparatrice: une fois de plus, Guillaume s'avère au fait des débats théologiques de son temps et désireux d'en faire part à ses lecteurs (*Forme, déformation, réformation: les corps difformes*

et la théologie de l'image de Dieu en l'homme dans le PA, pp. 137-143). Le débat entre le corps et l'âme, au centre des réflexions de Sebastian RIEDEL, doit lui aussi être contextualisé, tant à l'égard des positions platoniciennes et aristotéliennes, qu'au sein de l'œuvre de Guillaume et en relation avec la tradition latine du *PA* en particulier (*Der Streit zwischen Körper und Seele im Spiegel der lateinischen Pèlerinage-Rezeption*, pp. 145-162).

Une dernière section concerne spécialement les aspects juridiques convoqués dans le *PA* («Juges et jugements»). Le procès auquel doit se soumettre l'âme du protagoniste, qui ouvre le *PA*, présente des analogies nombreuses et précises avec la procédure judiciaire médiévale; cela amène Raphaël ECKERT à s'interroger sur les origines du motif du jugement particulier de l'âme à partir du *xii^e* siècle (*Legenda aurea, exempla, Advocacie Notre Dame*), pour évaluer ensuite la portée de ce procès en rapport avec la finalité didactique et éducatrice de l'œuvre et l'effort de Guillaume pour concilier le principe de la justice divine et la primauté de la miséricorde («*Devant li vien, droit li fera et justement tout jugera*». *Remarques sur le modèle judiciaire du procès du PA*, pp. 165-173). À sa suite, Delphine CONNES examine les connaissances juridiques dont ce procès de l'âme témoigne: elle montre comment Guillaume met en scène un procès hybride, ni vraiment coutumier ni précisément canonique, et explique ce mélange par la période de rédaction du *PA*, où une évolution dans les procédures est en cours, par la culture de l'auteur et par la nature d'une œuvre dont le but est la glorification de la miséricorde divine (*L'influence coutumière dans la procédure de GdeD*, pp. 175-184). Le même épisode est analysé par Esther DEHOUX à la lumière de l'iconographie dans une dizaine de manuscrits illustrés entre 1390 et la fin du *xv^e* siècle: les rôles assumés par saint Michel, par ses «assistants» et par saint Pierre, révèlent l'importance, d'une part, du respect de la norme, et de l'autre la valeur des grâces dispensées par le pape, représentant de Dieu sur terre (*Des saints au tribunal. Juges et experts à la cour du Paradis*, pp. 185-198). Une dernière contribution porte sur deux images monumentales du Jugement dernier; pour la première en particulier, un vitrail réalisé vers la fin du *xv^e* siècle, l'influence de Guillaume de Digulleville avait pu être avancée: selon Françoise PERROT, aucune preuve ne peut en être apportée (*Le Jugement dernier: de la cathédrale de Coutances (Manche) au prieuré-curé Saint-Loup d'Asnois (Nièvre)*, pp. 199-209).

Ce beau volume, qui témoigne une fois de plus de la richesse de l'œuvre du moine de Chaalis et de l'intérêt renouvelé de la critique, comporte encore des index (noms de personnes, pp. 229-232; noms de lieux, p. 233; manuscrits cités, p. 235) et 16 reproductions en couleur (enluminures et vitraux de la cathédrale de Coutances).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

La Vierge Marie dans la littérature française. Entre foi et littérature. Études réunies par Jean-Louis BENOIT, Lyon, Jacques André éditeur, 2014, 397 pp.

Ce fort volume, issu d'un colloque qui s'est déroulé à Lorient, Université de Bretagne-Sud au printemps 2013, abrite un certain nombre de contributions consacrées à la littérature médiévale; d'autres sont signalés dans la section «Quattrocento» de notre Revue.

De nombreux genres littéraires sont bien entendu concernés: de la poésie lyrique au roman, du théâtre

à la littérature édifiante. Marie-Geneviève GROSSEL (*Chanter Marie: une écriture de l'amour chez les troubadours*, pp. 25-34) parcourt d'abord les images par lesquelles la Vierge est célébrée dans la poésie du XIII^e siècle, puis la joie du chant exprimée par les poètes, et enfin la voix des trouvères chantant ses vertus. Denis HÛE et Françoise LAURENT étudient un texte peu connu de Wace, la *Conception Notre Dame*, 1836 octosyllabes composés entre 1130 et 1155 à partir de sources diverses. La section consacrée au trois mariages d'Anne, mère de la Vierge et de deux autres Maries, remonte sans doute à *Trinubium Annae*, rédigé en Angleterre vers la fin du XI^e siècle. De ce fait, Wace est non seulement le premier hagiographe marial en français, mais aussi le fondateur d'une tradition centrée sur la famille de Marie (La "Conception de la Vierge" de Wace: exploitation documentaire et sens du sacré, pp. 35-43). Elisabeth PINTO-MATHIEU examine neuf contes marials traitant la chasteté dans la *Vie des Pères*: au-delà des différences dans l'intrigue, elle y repère un motif commun (la virginité perdue ou au risque de l'être), et surtout le rôle de la Vierge, personnage en qui «s'abolissent mystérieusement le mal et la mort» (*La chasteté dans les contes marials de la Vie des Pères*, pp. 45-54, cit. p. 54). La Vierge est aussi

présente dans le *Tristan* de Bérout et dans la *Folie* de Berne: une invocation au «filz sainte Marie» dans la «scène du verger» et l'évocation du miracle des noces de Cana montrent bien le rôle de médiatrice qui est attribué à Marie dans les textes de la «version commune» (Brindusa GRIGORIU, *Tristan et la Vierge dans la «version commune»*, pp. 63-72). Anna KRICKA décèle dans le *Roman du comte d'Anjou* une sorte de parcours marial suivi par la jeune protagoniste: la Vierge Marie constituerait d'abord une protection, pour devenir ensuite le seul modèle à imiter dans la foi (*Disciple de la Vierge Marie dans le "Roman du comte d'Anjou" de Jean Maillart*, pp. 73-80). Daniela MUSSO analyse enfin le rôle assumé par Marie dans quatre des *Miracles de Notre Dame* où le procès du pécheur est mis en scène: en général avocate de celui-ci, elle peut aussi intervenir pour demander la justice au lieu de la miséricorde de Dieu; sa fonction de médiatrice universelle se confirme dans les scènes où elle n'hésite pas à rappeler au Christ les attentions maternelles qu'elle a eues pour lui (*Notre-Dame avocate et mère dans les "Miracles de Notre Dame par personnages": la scène à faire du procès de paradis et la fée nourrice*, pp. 91-96).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Quattrocento a cura di Maria Colombo Timelli e Paola Cifarelli

Réécritures. Regards nouveaux sur la reprise et le remaniement de textes, dans la littérature française et au-delà, du Moyen Âge à la Renaissance, Études réunies par Dorothea KULLMANN et Shaun LALONDE, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2015, 395 pp.

Issu d'un atelier qui s'est tenu à l'Université de Toronto en mars 2010, ce volume fait le point sur la réécriture en tant que modèle fondateur de la littérature médiévale, en passant par l'analyse de différentes réécritures individuelles, romanesques et épiques surtout, en langue française pour la plupart, mais sans négliger celles produites en d'autres langues européennes.

Francis GINGRAS ouvre la partie consacrée aux «Réécritures françaises: le roman» par une enquête sur la destinée du cycle du *Lancelot-Graal* du XIII^e au XVIII^e siècle en recherchant les causes de sa disparition du marché du livre vers la fin du XVI^e. C'est sans doute la réorientation du récit sur le personnage de Galaad, chevalier vierge et partant dépourvu d'intérêt 'romanesque', protagoniste de la seconde partie du roman après son père Lancelot, qui aurait «finalement eu raison de la popularité du roman» (*Les réécritures de "Lancelot du Lac" dans la longue durée: de la tradition manuscrite aux premiers imprimés*, pp. 13-27, cit. p. 27).

Le traitement des dialogues dans la réécriture en prose d'*Erec* et *Enide* fait l'objet d'une contribution de Corinne DENOYELLE: si sur le plan purement quantitatif leur réduction ne fait pas de doute, une analyse plus fine et détaillée permet d'en mesurer les enjeux et les

conséquences. Dans la prose, l'accent porte désormais sur le déroulement des faits, alors que la dimension psychologique des personnages se réduit, ainsi que la vivacité et la dynamique de certaines scènes du roman en vers (*Les dialogues dans la réécriture en prose d'"Erec et Enide"*, pp. 28-52).

Autre roman transposé en prose, le *Châtelain de Coucy* ne se laisse pas interpréter selon les mêmes critères que la plupart des autres adaptations du XV^e siècle. Aux yeux experts d'Annie COMBES, son caractère «paradoxal» réside dans l'absence d'une perspective franchement didactique, dans le déplacement de la prouesse sur un personnage secondaire (le roi d'Angleterre Richard Cœur de Lion), dans le soulignement spectaculaire de l'intimité des protagonistes. Apparemment très fidèle au poème de Jakemes, la *Châtelain de Coucy* «maintient une certaine équivoque, étrangère à sa source» (*Entre déférence et différence, les ambiguïtés de la mise en prose dans "Le livre des amours du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel"*, pp. 53-72, cit. p. 72).

Richard TRACHSLER revient sur les deux versions en prose du *Cleomadés* d'Adenet le Roi: indépendantes l'une de l'autre, elles écourtent sensiblement leur modèle, en en conservant la trame tout en tombant parfois dans l'incohérence (*Du "Cleomadés" au "Clamadés". Les mises en prose du roman d'Adenet le Roi*, pp. 73-82).

Plus tardives, deux réécritures de la matière tristanienne font l'objet de la réflexion de Jane H.M.

TAYLOR: celle de Pierre Sala (manuscrite, rédigée entre 1525 et 1529) témoigne d'une «galanterie licencieuse», toute tournée vers le Moyen Âge, alors que celle de Jean Maugin (*Nouveau Tristan*, 1554, avec plusieurs rééditions) correspond à une «galanterie littéraire» qui anticipe plutôt l'idéal du siècle suivant (*From «courtoisie» to «galanterie»: What becomes of Tristan in the Renaissance?*, pp. 83-94).

L'article de Dorothea KULLMANN inaugure la deuxième section, «Réécritures françaises: historiographie et chanson de geste». Elle y analyse d'abord le métadiscours sur la réécriture dans les prologues des chansons de geste du XII^e au XIV^e siècle: les *topoi* reconnus depuis longtemps par la critique connaissent une évolution parallèle à celle des adaptations successives (mise par écrit de chansons transmises oralement, passage à l'alexandrin, constitution de recueils). Elle souligne aussi le changement qui se produit au XV^e siècle: les prologues des mises en prose – tous genres confondus – insistent alors sur leurs sources, éventuellement fictives, et sur la modernisation linguistique, parfois rapprochée d'une véritable traduction (*Le métadiscours sur la réécriture dans les prologues épiques*, pp. 97-133).

Les trois rédactions des *Chroniques* de Froissart (l'«ordinaire», celle d'Amiens et celle de Rome) font une part très diverse aux passages dialogués. En analysant deux épisodes particuliers – celui du bannissement de Robert d'Artois à la cour d'Angleterre et celui des bourgeois de Calais – Nathalie BRAGANTINI-MAILLARD essaie de reconnaître d'une part les modalités de la réécriture effectuée par Froissart, de l'autre d'en comprendre la visée. En ligne générale, elle constate une expansion des dialogues, qui irait à l'encontre de l'écriture historiographique et accentuerait en revanche la littérarité du texte; de fait, c'est l'interprétation de l'histoire qui est en jeu, et avec elle l'implication du lecteur dans les événements narrés (*Les réécritures de dialogues dans le Livre I des «Chroniques» de Jean Froissart*, pp. 134-161).

Bernard GUIDOT propose une approche du *Guillaume d'Orange* en prose, pour la section des *Enfances Vivien*, qui vise à mettre en relief les caractères majeurs de l'adaptation, tant sur le plan du contenu que du style: interventions et commentaires du narrateur, invention ou développement d'épisodes, traitement des scènes de guerre et des conflits, expressions de la vie intérieure etc., tout concourt à révéler l'originalité d'une nouvelle vision du monde qui s'impose au XV^e siècle (*La réécriture des «Enfances Vivien» dans le «Roman de Guillaume d'Orange»*, pp. 162-198).

Autre section du *Guillaume d'Orange* en prose, la réécriture du *Moniage Guillaume* montre un infléchissement dans l'expression de la critique à l'égard de l'idéologie monastique. En comparant l'épisode du retour de Guillaume au monastère (Aniane dans la source, Cluny dans la prose), Madeleine ELSON relève des modifications de détail et surtout une nouvelle critique sans doute inspirée à la *Devotio moderna* (*Maldite Soit Tex Ordre: Re-Written Criticism of Monasticism and Religious Ideology in the «Moniage Guillaume»*, pp. 199-212).

Dans la troisième partie («Au-delà des frontières linguistiques»), c'est la traduction interlinguistique qui est au centre des enquêtes.

La *Demanda do Santo Graal* (XIII^e siècle), traduction portugaise de la *Queste*, accentue l'interprétation chrétienne et la fonction transcendente du Graal. Eugénia Neves DOS SANTOS étudie en particulier les occurrences du substantif *coita*, attesté dans la poésie lyrique

et dans la *Demanda* elle-même (*De la «Demanda do Santo Graal»: les enjeux de la «translatio»*, pp. 215-228).

Peter WUNDERLI relit le poème d'Adenet le Roi et la *Berta* franco-italienne en vérifiant le traitement du rôle de la femme: les différences entre les deux versions sont à rattacher au contexte socio-politique et culturel de la France de Philippe Auguste d'une part, et de l'Italie du Nord à la fin du XIII^e siècle de l'autre (*De «Berte as grans piés» à «Berta da li pe grandi». Textes et contextes*, pp. 229-253).

La réception italienne d'une autre matière d'origine française est l'objet de l'article de Maria PREDELLI (*Réécriture de la matière chevaleresque: du grand roman courtois de France au «cantare» populaire d'Italie*, pp. 254-274); dans le corpus des *cantari* de matière arthurienne, elle relève des différences déterminées essentiellement par la nécessité de viser un public nouveau: sélection des épisodes, simplification et rapidité des récits, une nouvelle forme, tout cela amenant à un incontestable infléchissement du sens.

Parmi les sources de la nouvelle italienne on peut compter les *vidas* et les *razos* provençaux: Shaun LALONDE montre en particulier comment la nouvelle V,4 du *Decameron* de Boccace (la jeune Caterina voulant écouter le chant du rossignol) renverse par l'ironie le sens de la métaphore courtoise exploitée entre autres dans le *Laüstic* de Marie de France (*La réécriture des «vidas» et des «razos» provençaux dans la nouvelle italienne: une source de la quatrième nouvelle du cinquième jour du «Decameron»*, pp. 275-284).

La *Bibliographie des travaux critiques sur la réécriture française* (pp. 319-358) est introduite par les réflexions de Nicholas ARRIGO (*La réécriture française: quelques éléments pour un état des recherches*, pp. 299-318): malgré les efforts de l'auteur et de l'équipe coordonnée par Dorothea Kullman, la mise à jour s'arrête à 2013/2014 (voir note 1 p. 319) et ne tient pas compte des produits les plus récents. En particulier, je me permets de signaler le *Nouveau Répertoire de mises en prose* publié par les Classiques Garnier en 2014, et le site «lavieenprose» abrité par l'Università degli Studi di Milano depuis juillet 2012 (<http://users2.unimi.it/lavieenprose/>) et régulièrement mis à jour.

Une ultérieure *Bibliographie générale* (Manuscrits, Reproductions de manuscrits, Éditions de textes, Études, pp. 359-378) et deux *Index* (des auteurs et des œuvres cités, pp. 383-388; des choses, des notions et des personnages historiques, pp. 389-395) complètent utilement un volume dont on apprécie la cohérence et en même temps la variété.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

La Vierge Marie dans la littérature française. Entre foi et littérature. Études réunies par Jean-Louis BENOIT, Lyon, Jacques André éditeur, 2014, 397 pp.

Dans un panoramique qui porte sur l'ensemble de la littérature française, nous signalons les quelques articles qui concernent plus particulièrement la production du XV^e siècle. Elisabetta BARALE compare un des miracles de la Vierge dans le recueil Paris, BnF, fr. 9199 et Oxford, Bod.Lib., Douce 374, (*Abbesse grosse*) à sa source en vers, tirée de la *Vie des Pères*; les procédés adoptés par Jean Miélot sont bien entendu ceux de la «mise en prose» sur le plan formel – ordre des mots, suppression des rimes et des éléments rythmiques, modernisation du lexique –, et de l'adaptation à la dévotion privée sur celui du contenu (*Les «Miracles de Notre-Dame» à la cour de Bourgogne*, pp. 55-62). Lydie

LANSARD met en relief le rôle assumé par la Vierge dans la *Passion selon Gamaliel*, version manuscrite et imprimée, et dans la *Complainte de Notre-Dame*; dans ces récits, Marie peut s'exprimer sous la forme d'un *placatus*, mais aussi narrer la passion du Christ à laquelle elle assiste, ou encore exprimer sa douleur par des pleurs, des gestes, voire par le silence de l'indicible («*j'avoye si grant dueil en mon cuer que je ne le pouvoie dire*). La compassion de la Vierge dans les Passions narratives de la fin du Moyen Âge, pp. 81-88). La contribution de Stéphanie LE BRIZ-ORGEUR vise à souligner le renouvellement du personnage de Marie dans la *Passion* d'Arnoul Gréban (ca 1450): le fatiste lui attribue d'abord les «quatre requêtes» déjà exploitées dans d'autres pièces, mais y ajoute un long monologue d'hésitation, forme d'origine romanesque, qui constitue une nouveauté absolue dans le théâtre (*La Vierge Marie dans les "Passions" des domaines d'oc et d'oïl (XIII-XV s.)*, de la mise en drame de la compassion à la création d'un personnage dramatique, pp. 97-104).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

La Bâtardise et l'exercice du pouvoir en Europe du XIII au début du XVI siècle, sous la direction de Éric BOUSMAR, Alain MARCHANDISSE, Christophe MASSON et Bertrand SCHNERB, «Revue du Nord», Hors-série, 2015, 512 pp.

Soulignons d'entrée de jeu l'intérêt de ce recueil d'études essentiellement historiographiques centrées sur des personnages de premier plan dans la politique – et souvent dans la politique culturelle – de leur temps. De nombreuses contributions portent sur des individus, d'autres concernent des régions plus vastes (nous excluons de notre notice celles qui ne concernent pas la «France» au sens large du terme, en l'occurrence l'Écosse, l'Angleterre, l'Italie, la Navarre): elles offrent des informations importantes, souvent de première main, sur des personnages ou des milieux illustres en rapport avec la production artistique et littéraire des siècles concernés.

Monique MAUKKARD-LUYPAERT dresse un portrait plus nuancé et plus complet de Jean de Bourgogne, fils de Jean sans Peur, devenu évêque, auquel l'historiographie traditionnelle a attribué des traits sulfureux; elle essaie notamment de reconstruire son entourage, ses activités et les rapports qu'il a entretenus avec les membres de l'Église et de la cour de Bourgogne: son demi-frère Philippe le Bon, Charles le Téméraire, puis Marie de Bourgogne et Maximilien d'Autriche (*Jean de Bourgogne, bâtard de Jean sans Peur, évêque de Cambrai de 1439 à 1480*, pp. 11-51).

Alain MARCHANDISSE consacre des pages denses au premier fils bâtard de Philippe le Bon, Corneille, mort encore jeune (à 26 ans sans doute) au cours de la campagne contre les Gantois. Les documents conservés – dont quelques-uns sont reproduits en annexe – permettent surtout d'éclairer sa vie d'homme de cour, disposant de moyens financiers considérables, certainement «un témoin représentatif de son milieu et de son temps» (p. 81) (*Corneille, bâtard de Bourgogne (ca 1426-1452)*, pp. 53-89).

Le tableau brossé par Bertrand SCHNERB de quelques figures emblématiques de la «bâtardise bourguignonne» (Jean du Bouchet et les frères Victor et Robert de Flandres) lui permet de montrer comment leur intégration à la cour, leur activité guerrière ainsi que l'exercice des charges, reflètent une hiérarchie qui

dépend strictement de leur naissance et lignage (*Des bâtards nobles au service du prince: l'exemple de la cour de Bourgogne (fin XIV-début XV siècle)*, pp. 91-112).

Grâce à une documentation abondante et précise, Jean-Baptiste SANTAMARIA peut reconstituer l'histoire et la carrière de Denis de Percy au sein de la Chambre des Comptes de Lille. Fils bâtard de Jean, influent officier bourguignon, son échec s'explique par la faiblesse de sa position vis-à-vis de ses frères légitimes et de sa marâtre, constitués en véritable clan (*Les bâtards à la Chambre des Comptes de Lille: autour du cas de Denis de Percy*, pp. 113-138).

Les lettres et mentions données par les ducs de Bourgogne et conservées dans les Archives du Nord à Lille permettent de reconstituer la procédure relativement lourde qui portait à la légitimation des enfants bâtards: Alice DUDA en illustre les étapes et les conditions, de la demande à l'octroi, du coût à l'entérinement. Cette pratique, qui procurait des avantages certains aux bénéficiaires, resserrait aussi les liens entre le duc et les bâtards de son entourage (*Les lettres de légitimation des ducs de Bourgogne (1384-1477)*, pp. 139-167, avec lettres reproduites en annexe).

Céline BERRY se concentre sur les bâtards du lignage des Luxembourg-Ligny entre la fin du XIV^e et la fin du XV^e siècle: pour cette grande famille aussi, on constate l'intégration des enfants illégitimes à la famille paternelle, leur engagement dans l'administration, parfois leur participation à la politique militaire du roi de France ou des ducs de Bourgogne. S'ils n'embrassent pas une carrière religieuse, ils sont bien mariés et mènent pleinement une vie aristocratique au service du lignage (*La bâtardise au sein du lignage de Luxembourg*, pp. 169-188).

Godfried CROENEN souligne que le droit coutumier brabançon garantissait aux bâtards un statut assez favorable, à l'exclusion de la capacité d'hériter de leur père; diverses formes de donations et de legs, ainsi que l'assignation de charges, leur permettaient toutefois d'être pleinement assimilés à la noblesse locale (*Bâtards et pouvoir dans le duché de Brabant (XII-XIV siècles)*, pp. 189-217, avec de nombreux documents produits en appendice).

Michel NASSIET essaie de suivre l'accès aux charges politiques, militaires, ecclésiastiques, par les bâtards dans les régions de l'Ouest. Il explique en particulier la montée des bâtards nobles comme une conséquence de la guerre et de la crise démographique entre 1350 et 1500, et constate en revanche un déclin voire une éviction des bâtards dans la carrière militaire à partir d'avant 1530-1540 (*Les bâtards dans l'Ouest au XV^e et au début du XVI^e siècle*, pp. 219-233).

Christophe RIVIÈRE met en relief quelques particularités du duché de Lorraine, où le rôle des bâtards – dont le statut semble rester secondaire, même au XV^e siècle – s'avère néanmoins essentiel dans le passage du système féodal à l'État moderne (*Les bâtards en Lorraine: emblems d'une culture politique ou trublion d'une société nobiliaire?*, pp. 235-250).

Comme ailleurs, les bâtards de la famille d'Armagnac sont destinés à deux fonctions principales, militaire ou cléricale. Emmanuel JOHANS étudie spécialement le parcours exceptionnel de Jean de Lescun, dont le destin est intimement lié à Louis XI. Utiles aux princes jusqu'à la fin du XV^e siècle, les bâtards d'Armagnac ne purent cependant pas contrer l'extinction de ce lignage (*Les bâtards d'Armagnac (XIV-XVI siècles)*, pp. 251-266).

Claire DECHAMPS reconstruit la bibliophilie d'un couple de bâtards, Louis de Bourbon et Jeanne de

France, fille de Louis XI. Leur collection de manuscrits, illustrés par de grands artistes parmi lesquels Jean Colombe, comprend des Livres d'Heures, une *Vita Christi* et une *Légende dorée*, mais surtout des œuvres d'histoire antique (la liste en est donnée p. 276) et une traduction française du *De casibus* de Boccace. Il s'agit de manuscrits d'une très grande qualité, à l'iconographie riche mais non somptueuse, sur lesquels les deux époux ont parfois enregistré des événements heureux, par exemple la naissance de leurs enfants (*Un couple de bibliophiles dans le milieu royal: Louis, bâtard de Bourbon, et son épouse, Jeanne, bâtarde de France*, pp. 267-284).

Philippe CONTAMINE examine la carrière à plusieurs égards exceptionnelle de Jean, fils illégitime de Louis d'Orléans et de Mariette d'Enghien: celle-ci dépend des circonstances de sa vie, du meurtre de son père naturel aux relations privilégiées avec Charles VII et avec Charles d'Orléans, et de ses dispositions naturelles – par exemple au cours de négociations militaires (*Jean, comte de Dunois et de Longueville (1403?-1468), ou l'honneur d'être bâtard*, pp. 285-311).

L'article de Luisa Clotilde GENTILE concerne les bâtards des ducs de Savoie et des marquis de Saluces et de Monferrat, autant de grandes familles piémontaises dont l'autonomie politique était certes limitée, mais qui menèrent une vie intellectuelle intense: il suffira de penser aux fresques du château de la Manta à Saluces et au *Chevalier errant* de Thomas. Parmi les aspects pris en compte ici, on rappellera l'onomastique (les noms de ces bâtards sont souvent tirés de la littérature chevaleresque), l'héraldique, puis les fonctions administratives, militaires, juridiques, cléricales que ces fils illégitimes assumèrent. Contrairement à ce qui arrive ailleurs, en France et en Italie, la bâtardise continue à constituer au Piémont et en Savoie «un précieux outil du pouvoir» même après le Concile de Trente (p. 410) (*Les bâtards princiers piémontais et savoyards*, pp. 387-410).

Laurent HABLLOT s'attache à l'évolution de l'héraldique des bâtards nobles et de ses signes (armoiries, devises, *mots*); celle-ci montre une double tendance: d'une part, le bâtard trouve sa place au sein du lignage paternel, bien qu'au prix d'un relatif isolement représenté dans le blason; d'autre part, la carrière militaire souvent embrassée par les bâtards exige l'emploi de l'emblématique en bataille, qui devient par là un signe d'honneur et de pouvoir (*L'emblématique des bâtards princiers au XV^e siècle. Outil d'un nouveau pouvoir?*, pp. 439-450).

Simona SLANICKA brosse le portrait de trois bâtards emblématiques de la seconde moitié du XV^e siècle: Francesco d'Este, qui vécut longtemps à la cour de Bourgogne où il eut le même maître que le jeune Charles de Charolais, pour devenir ensuite l'ami de Jean de Luxembourg; Antoine Grand Bâtard de Bourgogne, qui devint maître d'hôtel de son demi-frère Charles le Téméraire et participa au Pas de l'Arbre d'Or (Bruges, 1468), et Borso d'Este, qui poursuivit pendant toute sa vie le culte visuel de sa personne, par des œuvres d'art de toute sorte (portraits, statues, fresques) (*L'art d'être bâtard. La bâtardise et la légitimation artistique à la Renaissance (maisons de Bourgogne et d'Este, vers 1450)*, pp. 451-478).

Les conclusions du volume par Éric BOUSMAR (*Les bâtards et l'exercice du pouvoir: modalités spécifiques ou fenêtre étroite d'opportunité?*, pp. 479-493) constituent en même temps un bilan, esquissant une typologie des bâtards et du pouvoir qu'ils ont pu exercer tels qu'ils se sont précisés au cours du volume, et une

ouverture sur des pistes de recherche ultérieures, portant par exemple sur le rôle des bâtarde ou le sort des branches issues d'un enfant illégitime.

Un seul regret: l'absence d'un index des noms, qui aurait rendu les plus grands services au lecteur, compte tenu surtout de la récurrence de certains lignages et personnalités dans de nombreuses contributions.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

SARA FOURCADE, *De l'utilité des lettres dans la carrière des armes. Guerre et culture écrite en France au XV^e siècle*, «Le Moyen Âge» CXXI/1, 2015 (*Le pouvoir par les armes. Le pouvoir par les idées*), pp. 21-40.

Loin d'être inconciliables, la guerre et les lettres apparaissent bien associées chez les nobles guerriers de la fin du Moyen Âge. Premièrement, les pédagogues ne peuvent qu'affirmer les bénéfices que tout chef de guerre peut tirer des connaissances qui lui viennent de la lecture, notamment des traités de l'Antiquité romaine (Végèce et Frontin), mais aussi des œuvres médiévales (le *Livre des fais d'armes et de chevalerie* de Christine de Pizan, par exemple). D'autre part, quelques inventaires de bibliothèques des capitaines du XV^e siècle montrent bien la présence de chroniques, traités, mais aussi romans, ce qui confirme que des connaissances historiques, juridiques, techniques et politiques, étaient requises dans la formation de ces hommes de guerre. Et enfin, certains capitaines n'hésitèrent pas à se faire eux-mêmes écrivains, en mettant par écrit leur propre expérience dans le souci de servir le prince et de poursuivre l'intérêt commun: parmi les plus connus, on rappellera Jean de Beuil, Guillaume de Villeneuve, Jean de Wavrin, Philippe de Clèves, Olivier de la Marche. Cette valorisation de l'expérience, «si elle s'oppose à la culture des lettrés professionnels, ne se fait pas contre mais avec les lettres»: comme le montre bien S.F., cette alliance de l'épée et de la plume semble à la base d'une nouvelle figure, le capitaine noble du XV^e siècle ne pouvant plus ne pas être lettré (p. 40).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

PIERRE MAUPEU, *Salmon le fou, Salmon le sage. Portrait de l'auteur en conseiller du prince*, «Romania» 132, 2014, pp. 377-411.

Le ms Paris, BnF, fr. 23279 conserve la première version d'un ouvrage composite, connu sous le titre de *Dialogue de Salmon et Charles VI*, que Pierre le Fruittier, dit Salmon, offrit au roi en 1409. L'A. propose une analyse argumentative de l'ensemble du texte, en s'appuyant sur les éléments rhétoriques du discours délibératif, pour montrer la cohérence qui sous-tend les trois sections, ainsi que le riche programme iconographique destiné à accompagner surtout la troisième de celles-ci.

En particulier, la section autobiographique qui occupe la dernière place dans l'ouvrage, et qui est constituée à son tour de deux ensembles distincts et complémentaires, se révèle être structurée selon le modèle de la *narratio defensoris* et vise à construire un *ethos* du locuteur susceptible de rendre son récit efficace en vue d'une affirmation d'innocence contre des accusations mensongères de trahison. Celles-ci furent lancées à deux reprises contre l'auteur: en 1396-1399 d'abord, lors de sa mission auprès de Richard II d'Angleterre au sujet de la santé de Charles VI, puis en 1407-1409,

lors de la seconde soustraction d'obédience de Benoît XIII. Le récit, construit selon le mode narratif dans la partie initiale, puis sous forme épistolaire, contient en abrégé les éléments du discours politique et moral développé dans les deux premières parties de l'ouvrage, relevant du genre du miroir des Princes; la thèse, très convaincante, de l'A. est donc que la section autobiographique précéderait, dans l'ordre de la composition du texte, les deux autres et en constituerait l'origine. Le dispositif iconographique répond lui aussi à un projet poétique et rhétorique précis, en ce qu'il permet de souligner la force argumentative du texte.

[PAOLA CIFARELLI]

VALÉRIE GUYEN-CROQUEZ, *Tradition et originalité dans les Croniques et Conquestes de Charlemaïne de David Aubert*, Paris, Honoré Champion, 2015, «Bibliothèque du xv^e siècle» 79, 466 pp.

Les *Croniques et Conquestes de Charlemaïne* [CCC], signées au colophon par David Aubert en 1458, sont conservées dans trois luxueux volumes (Bruxelles, KBR, mss 9066 à 9068, illustrés par Jean le Tavernier) et dédiées à Philippe le Bon (à Jean de Créquy à l'origine, dans le vol. 1). À l'exemple de ceux qui «font nouvelles transcriptions et mutation de rime en prose, en termes si bien couchés qu'il semble que rhetorique propre leur mette ou cueur ce qu'ilz escripvent» (Prologue au livre I, éd. Guiette, I, Bruxelles, 1940, p. 13), David Aubert réalise une vaste compilation originale sur la base de chroniques et d'épopées nombreuses et difficiles à débrouiller: le *Pseudo-Turpin* traduit par Jean de Boulogne, les *Grandes Chroniques de France*, *Doon de Maïence*, *Girart de Vienne*, *Ogier*, *la Chanson de Roland*, *Aspremont*, *Guillaume d'Orange*, *la Chanson des Saisnes* de Jean Bodel, *Fierabras* et d'autres encore. Si le contexte historique et l'étude des sources ont déjà été éclairés au mieux (cf. B. Bousmanne et G. Palumbo, *La librairie des ducs de Bourgogne*, IV, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 127-158), une analyse structurale et stylistique approfondie du texte restait à faire. Elle est d'autant plus intéressante qu'elle s'impose si l'on veut essayer de préciser le rôle mal défini de David Aubert, «escripvain» et «clerc», soit à la fois historien penché sur les sources, compilateur, metteur en prose, remanieur-auteur, copiste-éditeur; aussi la question difficile que pose d'emblée Valérie Guyen-Croquez est-elle celle de la «part de création de l'*escripvain*» (p. 16).

L'étude comprend cinq parties. Après une «Présentation générale» des données biographiques et historiques sur David Aubert et sur les commanditaires du texte, sur la cour de Bourgogne, ainsi qu'un résumé des CCC, la deuxième partie («Des sources nombreuses au service d'un créateur original», pp. 45-115) fait le point sur l'émancipation de David Aubert vis-à-vis de ses sources, en vers mais aussi souvent réécrites récentes en prose. Il travaille en esquissant une trame générale à partir du *Pseudo-Turpin* ou des *Grandes Chroniques de France*, où il insère des éléments glanés dans les textes épiques, découpés et recomposés. L'histoire de Charlemagne permettant la fusion de la *chronique* et de l'épique (*conquestes*) dans un ensemble homogène, Aubert «met à profit deux traditions sans relever d'aucune des deux» (p. 75).

Suit une troisième partie («Le risque de l'hétérogénéité», pp. 117-188) consacrée à l'étude de la structure du texte, de ses procédés narratifs, du traitement de

l'espace et du temps. Dans la macrostructure, sutures et transitions témoignent d'une «conjointure entre les grands épisodes qui joue sur la surprise du découpage, le rappel des événements, les thématiques identiques, les tonalités» (p. 125), et dans la microstructure narrative, les parallélismes, juxtapositions, amplifications des scènes épiques stéréotypées concourent au même effet de cohérence (pp. 153-164). Il est intéressant de noter, par exemple, que les tables des matières élaborées par Aubert constituent une synthèse originale et ne se limitent pas à reprendre les rubriques de chapitres, dont l'analyse (pp. 132-152) révèle par ailleurs un rôle structurant plutôt qu'une fonction descriptive, comme c'est par contre le cas dans d'autres proses dérivées d'une source unique (p. 140).

La quatrième partie («Une écriture sous tension: répétition et invention», pp. 189-286), consacrée à l'étude de la langue, n'est pas conçue pour satisfaire aux exigences de l'historien de la langue; la bibliographie de référence se limite du reste aux outils lexicographiques et grammaticaux les plus courants. Mais la perspective de cette étude, visant à montrer l'originalité de l'élaboration d'un récit doté d'une cohérence propre, justifie l'approche plus proprement rhétorique et stylistique qui est choisie ici pour l'examen de la syntaxe, des procédés emphatiques et métaphoriques, du lexique, du discours direct, de la valeur épique des expressions proverbiales, des portraits brossés par Aubert. De nombreux exemples montrent que le narrateur recourt généralement à des métaphores traditionnelles, à un lexique archaïsant, à un usage exemplificatif plutôt que lyrique des proverbes, marques de distanciation qui contrastent avec une maîtrise remarquable et toute personnelle du discours direct (pp. 249-258). Alors que la narration épique est fondée sur la juxtaposition, comme ses contemporains Aubert «préfère l'explication à la juxtaposition» (p. 400), et «c'est surtout dans la description du processus qui conduit du sentiment à l'action qu'il est original» (p. 185).

La dernière partie s'intitule «Thèmes et personnages. L'inspiration épique: souffle ou soupir?» (pp. 287-398). Les combats, l'idéal de la croisade, les manifestations de la dévotion, le traitement de l'altérité, de la féodalité s'affaiblissant, les valeurs de substitution que sont l'idéal courtois et le rôle du féminin, le comique, les valeurs nouvelles qui s'expriment par la mélancolie, le silence ou le regard porté sur le monde: V. G.-C. exploite toutes les ressources du texte pour sonder l'originalité de David Aubert face à la tradition. Nombreuses sont les suggestions que l'on tire de ces pages, notamment à propos du statut du lecteur: «Le texte évoque donc un monde en mutation où certaines valeurs guerrières ont évolué; l'idée de croisade semble se retirer du texte, la religion reste présente mais subit des modifications. Face à ces déplacements, le lecteur peut s'interroger sur son identité propre, sur ce qui l'unit au narrateur, au personnage du texte» (p. 327). Tout au long de cette étude consacrée aux techniques dont se sert David Aubert pour refondre en un tout cohérent et original la chronique et l'histoire, l'épique et le romanesque, on remarquera la constance avec laquelle réapparaît cet aspect: «Les subtilités de ce texte [les CCC] résident dans le jeu avec l'intertextualité qui sollicite la complicité du lecteur» (p. 405). C'est là une des meilleures preuves de la volonté d'élaborer un texte original et de le soumettre au jugement d'un lecteur qui «prend une part active à la création du livre: à lui de le corriger, de le compléter» (p. 115).

Une bibliographie, un relevé des proverbes et expressions proverbiales (très large, sans référence

systématique aux relevés existants) et un index des noms propres clôturent cette étude, dont l'intérêt ne se limite pas aux CCC, mais concerne toute l'activité de réécriture en prose à la cour de Bourgogne au milieu du xv^e siècle.

Signalons qu'il existe un remaniement assez profond du texte (ms. Dresde, LB, O-81, après 1474, dédié à Philippe de Hornes, † 1488), dont V. G.-C. ne s'occupe pas ici. L'auteur anonyme y déclare (cf. B. Guidot, *Croniques et Conquestes de Charlemagne*, in *Nouveau Répertoire de mises en prose*, dir. M. Colombo Timelli, B. Ferrari, A. Schoysman, Fr. Suard, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 156) avoir tiré sa matière d'un ouvrage écrit pour Jean de Créquy, le dédicataire original dont le nom est resté au prologue du premier volume de Bruxelles, et semble donc avoir travaillé à partir d'une version du texte antécédente à celle de l'exemplaire en trois volumes finalement dédié à Philippe le Bon en 1458, qui nous est conservé. Il serait utile d'examiner de près la version de Dresde afin de vérifier s'il est possible de déterminer dans quelle mesure elle reflète un état du texte antérieur à la version des mss KBR 9066-9068.

[ANNE SCHOYSMAN]

DONALD MADDOX, *Anti-curial satire in "L'Abuzé en cour"*, «Romania» 133, 2015, pp. 142-173.

La portée satyrique de l'*Abuzé en cour*, ouvrage anonyme composé au cours du troisième quart du xv^e siècle, est bien connue et elle a fait l'objet de plusieurs analyses qui, au fil des années, en ont mis en évidence les liens intertextuels avec des ouvrages contemporains, parmi lesquels le *De vita curiali* d'Alain Chartier. L'A. se concentre sur la structure complexe de l'ouvrage, qui joue avec différents niveaux d'énonciation et de temporalité, pour montrer que l'efficacité satyrique se fonde, entre autres, sur l'utilisation de six «discursive types current during the late Middle Ages» (p. 146), à savoir le genre du *chastoiement*, le proverbe, la valorisation de certaines normes vestimentaires, le motif de la chasse, la description de cortèges dans le style des tableaux vivants insérés dans les représentations théâtrales et l'invective anticuriale, dont l'exemple le plus remarquable reste l'ouvrage d'A. Chartier.

[PAOLA CIFARELLI]

La Muse et le Compas: poétiques à l'aube de l'âge moderne, édition dirigée par Jean-Charles MONFERRAN, Paris, Classiques Garnier, 2015, «Textes de la Renaissance» 196, 370 pp.

Il volume curato da Jean-Charles Monferran riunisce i testi di tre arti poetiche databili all'ultimo terzo del Quattrocento (*l'Instructif de la seconde rhétorique*, *l'Art de rhétorique* di Jean Molinet e un *Traité de rhétorique ou Art de rhétorique pour rimer en plusieurs sortes de rimes*), le quali godettero di una certa fortuna per tutto il primo terzo del Cinquecento; i tratti che le accomunano sono la difesa della poesia volgare, l'ambizione alla sua legittimazione attraverso la definizione di modelli – dal *Roman de la Rose* a Alain Chartier – e il controllo della forma fondata sul virtuosismo. Il contributo scientifico di Guillaume Berthon, Emmanuel Buron, Philippe Frieden, Olivier Halévy, Nicolas Lombart, Jean-Claude Mühlethaler per il lavoro di edizione di queste tre arti poetiche è anticipato, per ogni sezio-

ne, da un'introduzione dettagliata e da una bibliografia di riferimento.

La prefazione di Jean-Charles Monferran illustra le ragioni dell'opera e il valore della raccolta. Nel sottolineare l'importanza dei tre trattati, l'A. precisa che il lavoro mira a fornire strumenti per comprendere meglio il processo attraverso il quale si realizza, in Francia, un particolare percorso di riconoscimento della poesia in lingua volgare tra il regno di Luigi XII e quello di Francesco I. La scelta dei tre trattati di retorica che compaiono nel volume è infatti compiuta sulla base di due prospettive: la prima risponde alla volontà di rendere disponibili testi di difficile accesso ma significativi, in quanto furono largamente utilizzati dai poeti del primo Cinquecento e dunque recepiti dai loro lettori, nonostante essi abbiano fino ad ora goduto di poca fortuna sia tra i medievisti che tra i cinquecentisti, secondo l'A. principalmente per via della loro composizione in un'epoca di transizione tra tardo Medioevo e Rinascimento; la seconda prospettiva è il risultato di uno specifico lavoro di analisi volto a identificare quali *artes poetriae* in lingua francese possono aver contribuito in modo maggiore a conferire alla poesia in lingua volgare quella dignità che progressivamente le viene riconosciuta tra la fine del xv secolo e i primi decenni del xvi secolo; in questi trattati, la riflessione sulla poesia volgare «perd [...] en abstraction ce qu'elle gagne en autonomie et en utilité pratique» (p. 10), poiché non concerne più le questioni legate al rapporto tra la poesia e le altre *artes liberales*, ma si applica all'attività versificatoria.

Nella prima sezione, dedicata all'*Instructif de la seconde rhétorique* e curata da E. Buron, O. Halévy, J.-C. Mühlethaler, viene presentato il trattato certamente più completo e complesso tra quelli inseriti nella raccolta. L'introduzione pone attenzione sia alla tradizione manoscritta sia alla diffusione a stampa del testo, che viene edito criticamente basandosi sull'edizione di Antoine Vêrad apparsa a Parigi intorno al 1501 (BnF, Réserve Ye 168). In seguito a una disamina delle ipotesi per identificare l'autore del trattato, vengono proposte alcune piste d'identificazione originali sulla base di elementi presenti nel testo. La figura che si delinea è quella di un chierico che intratteneva rapporti con l'ambiente curiale angioino, buon conoscitore della scena letteraria dell'epoca e la cui erudizione presenta sfumature di filosofia scolastica. Per la data di composizione del trattato, gli studiosi propongono come *terminus post quem* la seconda metà degli anni sessanta del Quattrocento, mentre l'area geografica di origine è identificata con il Nord-Est della Francia, sulla base dei tratti linguistici piccardi. Un'ampia parte dell'introduzione è poi dedicata all'analisi del progetto sotteso alla strutturazione dell'opera e al suo contenuto, con una particolare attenzione per alcuni aspetti quali i presupposti pedagogici, la scelta innovativa della forma in versi, la creatività terminologica dell'autore, le ipotesi sull'origine dei testi citati antologicamente al fine di illustrare i procedimenti poetici descritti. Seguono una breve nota d'edizione, una bibliografia delle edizioni cinquecentesche e una breve bibliografia critica. Un considerevole apparato di note e un glossario, nel quale vengono indicate come di consueto la traduzione, illustrazione o parafrasi in francese moderno del termine e le sue occorrenze, concludono la sezione.

La seconda sezione è dedicata all'*Art de Rhétorique* di Jean Molinet. L'edizione critica, che si basa sul manoscritto BnF, f. fr. 2159, è a cura di G. Berthon e P. Frieden. Il testo, redatto verosimilmente tra il 1482 e il 1493, è presentato dedicando particolare attenzione

alle informazioni che i testimoni conosciuti possono fornire in termini di datazione, provenienza e *milieux* culturali a cui quegli esemplari sembrano rimandare. L'ultima parte dell'introduzione a questo secondo trattato è occupata da uno studio sintetico del testo di questo illustre *rhétoriqueur*. Chiudono l'introduzione una nota d'edizione, una ricca bibliografia riguardante la tradizione manoscritta e a stampa e gli studi critici. Anche questa edizione è accompagnata da un apparato di note molto dettagliato e da un glossario.

La terza e ultima sezione è a cura di N. Lombart e si apre con una breve introduzione all'anonimo *Traité de rhétorique*, edito sulla base del manoscritto BnF, f. fr. 2375 che è databile agli inizi del XVI secolo. Per quanto sintetica, è qui più dettagliata che nelle altre introduzioni all'analisi dei tratti linguistici (assai più evidenti nella versione manoscritta, ma conservatisi anche nella versione a stampa) che serve allo studioso per attribuire un'area di origine al testo. Dopo aver chiarito il rapporto di filiazione di questo trattato con l'*Art de Rhétorique* di Molinet, ne vengono studiate le caratteristiche testuali. Note e glossario sono completati qui anche da un indice dei principali titoli e nomi propri.

Il volume si chiude con una bibliografia critica e delle fonti citate, un indice del lessico meta-letterario, un indice generale dei nomi propri, dei titoli e dei luoghi.

[ALESSANDRO TURBIL]

Recueil général de moralités d'expression française, sous la direction de Jonathan BECK, Estelle DOUDET et Alan HINDLEY, Tome III, *La Moralité de Bien avisé Mal Avisé*, Édition critique par Jonathan BECK, Paris, Classiques Garnier, 2014, «Bibliothèque du théâtre français» 21, 342 pp.

Après le tome I (voir *Rassegna*, t. LVIII, n. 173, p. 341), paraît maintenant le t. III du *Recueil* (le t. II n'a pas encore paru) contenant une des moralités les plus connues, conservée dans deux versions différentes dans un manuscrit (BnF, Rothschild 2797) et dans un imprimé de Vérard (dont on connaît quatre exemplaires; reproduction photographique: Helmich, 1980). Le texte a été établi d'après le manuscrit unique, avec des intégrations à partir de l'imprimé de Vérard («bon nombre de vers sautés dans le manuscrit», p. 23, rétablis d'après la reproduction photographique). «Les deux versions sont sensiblement différentes, aussi bien au niveau du détail qu'en ce qui concerne la cohérence de l'ensemble» (pp. 16-17), la version de l'imprimé «dont le texte a très souvent souffert d'erreurs de lecture – et donc de copie – ainsi que de remaniements inconsidérés ou simplement ineptes» a été utilisée seulement pour contrôle «lorsque cela a été possible et utile» (p. 15). L'introduction (pp. 9-43) présente le texte et sa langue; l'édition, accompagnée de notes, est suivie de la liste des corrections apportées (exceptées les corrections de routine), du glossaire (pp. 319-334), de la bibliographie et de l'*Index des proverbes et des locutions proverbiales*.

Le volume rend service pour prendre connaissance du contenu du texte et surtout pour prendre la mesure de l'autonomie de la version manuscrite (voir notamment l'*Analyse de la pièce par épisodes, dans les deux versions*, pp. 17-21). On regrette toutefois que l'édition n'ait pas vraiment pris en compte cet aspect. En réalité nous sommes en présence d'une version «narrative» de la pièce dramatique. L'homogénéité du manuscrit (cf. pp. 15-16) le suggère: la mise en page – décoration de la page de titre, rubriques et illustrations – est

très proche de celle des deux œuvres qui précèdent la moralité: *Le pas de la mort* d'Amé de Montgesois et *Le chevalier délibéré* d'Olivier de la Marche, deux récits strophiques au contenu moral et allégorique. La présentation de la copie le confirme et révèle le travail de réécriture auquel le texte a été soumis: des didascalies narratives ont été ajoutées, l'encre rouge est utilisée pour les rubriques avec le nom des personnages et, au moins partiellement, pour les citations bibliques, aucune note renvoyant à la mise en scène, aucun signe habituel dans les «manuscrits de théâtre», comme les crochets alinéaires, n'apparaît. On aimerait comprendre mieux le travail du copiste, certes fautif, mais surtout tout à fait «interventionniste»: «dans de nombreux vers [il] a changé l'ordre des mots en sacrifiant la rime, en faveur d'un tour syntaxique qui lui semblait préférable à ce qu'il trouvait dans le texte qu'il copiait» (p. 300); dans la foulée de l'écriture il invente même un personnage, créé sans réfléchir à partir d'un souvenir du *Chevalier délibéré* (p. 180). Aussi, l'absence presque totale de formes «fixes» est curieuse dans une moralité, on se demande si elles n'ont pas été tout simplement «résorbées» dans le texte copié: on trouve parfois des «vers répétés par inadvertance» (p. 23), quand ils sont simplement répétés entre la fin d'un feuillet et le début d'un autre la faute de copie paraît certaine, mais ailleurs (cf. p. 98, 184)? À côté des erreurs d'inattention, ils pourraient témoigner, de même que les repentirs, du travail de réécriture, parfois inachevé ou bâclé.

[G. MATTEO ROCCATI]

JEAN-CHARLES HERBIN, *Du nouveau sur le "Mystère de saint Clément de Metz". À propos d'une édition récente*, «Romania» 132, 2014, pp. 428-455.

Saisissant l'occasion de la parution, en 2011, de l'édition du *Mystère de saint Clément de Metz* par F. Duval, l'A. se livre à une confrontation entre le texte publié en 1861 par Charles Abel et la transcription intégrale du seul témoin ms, aujourd'hui disparu (Metz, BM 968, détruit en 1944), exécutée en 1909 par Fritz Tinius dans le cadre de sa thèse (*Studium über das "Mystère de saint Clément"*, Greifswald, 1909); la transcription est conservée actuellement dans le Fonds Stengel des Archives de l'Université catholique de Louvain-la-Neuve (n. 218).

Il en ressort une réévaluation relative de l'édition Abel, notamment pour ce qui est des vers boiteux et des leçons suspectes du ms, ou encore du caractère authentique de certaines didascalies; toutefois, le travail minutieux de J.-Ch.H. montre aussi que la démarche philologique du premier éditeur manquait souvent de rigueur dans la transcription, qui parfois arrive à omettre par oubli des vers entiers ou des didascalies dont la présence dans le ms est témoignée par la copie de Titius, ou encore à attribuer à tort certaines répliques à tel ou tel personnage. Quant à la transcription du jeune philologue allemand, si elle n'est pas exempte de fautes, elle permet néanmoins de détecter nombre de mélectures impossibles à identifier autrement, ou de confirmer certaines lectures conjecturales de F.D., ou encore d'augmenter le nombre des traits régionaux de la langue du texte. Quelques suggestions pour la correction de l'édition Duval en matière de ponctuation et d'établissement ou d'interprétation de certaines leçons achèvent ce travail.

[PAOLA CIFARELLI]

ALEXANDRA VELISSARIOU, *Images de la mort féminine dans "Les Vies des femmes célèbres" (1504) d'Antoine Dufour*, in «Revue des Sciences Humaines» 318/2, 2015, «L'écrivain et son peintre», pp. 221-238.

Il s'agit d'une étude du rapporto tra testo e immagine nel manoscritto delle *Vies des femmes célèbres* offerto ad Anne de Bretagne (Nantes, Musée Dobré, ms 17). Il testo, d'Antoine Dufour, est del 1504, allora che il ciclo iconografico, qui conta 81 enluminures dues a Jean Pichon, remonta a 1506: malgrado queste date, le *Vies* sono ancora da rattachare a la célèbre Querelle des femmes, et s'inscrivent par là dans la longue tradition médiévale du débat pour ou contre le sexe féminin. A.V. se concentra sur les récits liés aux femmes

condannées à mort (Mariamne, épouse du roi Hérode, et Agrippine, mère de Néron), puis aux femmes suicides (Didon, pour laquelle Antoine Dufour s'inspire de la tradition historique tirée de Justin; Porcia, fille de Caton; Cléopâtre; Sophonisbe, reine de Numidie; et enfin Hippone, jeune vierge grecque). Le miniaturiste, qui connaît bien les textes expliqués qu'il lui revient d'illustrer, opte toujours pour la scène la plus dramatique – celle de la mort de la protagoniste – tout en insistant sur la présence des hommes; ces choix confirment la vision de l'auteur, qui n'hésite pas à assumer une défense vigoureuse des femmes tout en en dénonçant certaines faiblesses.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Cinquecento a cura di Sabine Lardon e Michele Mastroianni

«Le Verger», Bouquet VIII, septembre 2015 (*L'Exotisme à la Renaissance*), numéro dirigé par Anne DEBROSSE, Isabelle IMBERT, Colt SEGREST et Hélène VU THANH, *Varia* sous la direction d'Adeline LIONETTO en collaboration avec Claire SICARD (URL: <http://cornucopia16.com/blog/2015/09/28/le-verger-bouquet-viii-l'exotisme-a-la-renaissance/>).

Gli studi qui raccolti affrontano problemi legati alla rappresentazione dell'«esotico» nell'Europa (e in primo luogo nella Francia) del Rinascimento, epoca in cui i viaggi transoceanici e l'intensificarsi degli scambi con il mondo ottomano hanno alimentato riflessioni e dibattiti in molteplici campi del sapere: dalla biologia, all'etnologia, alla politica. Le società e i luoghi con i quali l'Europa è entrata in contatto sono stati di volta in volta dipinti come un esatto opposto del mondo noto o, al contrario, come un suo doppio, e talvolta ne sono state elaborate immagini deliberatamente artefatte al solo fine di corroborare dei discorsi sulla realtà presente: in questi casi, osservano i curatori, «On peut [...] s'interroger sur l'effectivité de la rencontre avec l'étranger: lui portait-on un réel intérêt?». La nutrita sezione di *Varia*, che completa il numero, riunisce tre contributi sull'opera di Agrippa d'Aubigné e uno sul tema venatorio nella lirica francese del Cinquecento.

Questa la lista dei titoli concernenti la letteratura e la cultura francesi: Romain BERTRAND, *L'exotisme n'est pas une invention européenne*, entretien avec Isabelle IMBERT et Hélène VU THANH (URL: <http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2015/06/Romain-Bertrand.pdf>); Audrey CALEFAS-STREBELLE, *Manipulation de l'image du Turc dans les conflits entre la monarchie et la noblesse à l'aube de l'Ancien Régime* (URL: <http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2015/06/Audrey-Calefas-Strebelle.pdf>); Marie-Christine GOMES-GÉRAUD, *Le pain des autres: Nourriture, exotisme et altérité* (URL: <http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2015/06/Marie-Christine-Gomez-Geraud.pdf>); Henri SIMONNEAU, *Les rencon-*

tres franco-Amérindiennes des deux côtés de l'Atlantique: entre exotisme et incompréhension (URL: <http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2015/06/Henri-Simonneau.pdf>); Lisa VOIGT, *Illustrating Brazil in sixteenth-century Antwerp* (URL: <https://www.dropbox.com/s/5t11a23a8vxyqyn/Lisa%20Voigt.pdf?dl=0>); Grégory WALLERICK, *L'Amérique, terre illustrée de l'exotisme au XVI^e siècle* (URL: <https://www.dropbox.com/s/kophmparyd12512/Gregory%20Wallerick.pdf?dl=0>); *Varia*: Rémi POIRIER, *L'homme à l'affût: quelques enjeux de l'évocation de la chasse dans des recueils lyriques français du XVI^e siècle* (URL: http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2015/09/R%C3%A9mi_Poirier_Article-corrig%C3%A9.pdf); Véronique FERRER, *Des «Visions icy peintes» aux «exemples vrais»: L'évidence de l'histoire dans "Les Tragiques" d'Agrippa d'Aubigné* (URL: http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2015/09/v%C3%A9ronique_ferrer.pdf); Anthony GLAISE, *La tragique épopée des «Misères»* (URL: <http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2015/09/article-A-Glaise.pdf>); Jean-Charles MONFERRAN, *Écrire la violence dans "Les Tragiques". Réflexions sur la plume et le glaive chez Agrippa d'Aubigné* (URL: http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2015/09/JC_Monferran.pdf).

L'intervista a BERTRAND, che introduce il numero, rimette in questione alcuni luoghi comuni sui rapporti tra l'Europa e gli altri continenti nella prima modernità. In particolare, viene confutata l'idea che i popoli europei fossero, in quell'epoca, i più interessati ad avviare scambi economici e culturali con il resto del mondo: i grandi imperi d'Oriente erano altrettanto avidi di conoscenza e di ricchezza, ma rivolgevano le loro attenzioni verso altri orizzonti. Emerge, inoltre, la preminenza delle motivazioni economiche anche in ambiti che sono stati spesso studiati trascurando questa prospettiva (come il collezionismo di *exotica*). Audrey CALEFAS-STREBELLE propone di mettere in relazione la fascinazione per il mondo ottomano a cui

si assiste in Francia fra Cinque e Seicento con la crisi dell'aristocrazia e la centralizzazione del potere: nell'identificazione squalificante della figura del turbolento nobile turco con quella del riottoso signore feudale, l'A. riconosce uno degli strumenti culturali elaborati dalla propaganda assolutista per educare l'irrequieta aristocrazia. Marie-Christine GOMES-GÉRAUD dedica il suo contributo alle descrizioni del cibo consumato in terre lontane (in particolare dei preparati affini al pane, considerato indizio di civiltà), rilevando che anche gli alimenti più ordinari «peuvent être parés des prestiges de l'ailleurs, pour peu qu'on se donne les moyens de construire un objet comme "exotique"» (p. 9). Henri SIMONNEAU si interroga sulle ragioni del sostanziale fallimento della politica coloniale francese nel XVI secolo, e individua nella relativamente scarsa attenzione portata alla conoscenza degli Amerindi condotti in Francia e nei rapporti problematici fra i *truchements normands* e i coloni francesi in America due conseguenze e al contempo due concause di tale fallimento. Lisa VOIGT prende in esame le edizioni delle *Singularitez de la France Antarctique* di Thévet e della *Warhaftige Historia* di Staden apparse ad Anversa nel 1558. L'editore Plantin fece preparare due serie distinte di incisioni, ispirate a quelle che figurano nelle rispettive prime edizioni, e la scelta di affrontare i costi di tale operazione testimonia la volontà di soddisfare le esigenze di un pubblico attento al valore documentario dei testi: «the lack of recycling [...] suggests an audience demand for unique, textually specific images» (p. 2). Anche Grégory WALLERICK si interessa alle raffigurazioni del Nuovo Mondo nelle stampe del secondo Cinquecento, ricostruendo il percorso che ha condotto alla nascita e alla cristallizzazione di *topoi* figurativi fondati in parte sulle testimonianze dei viaggiatori, in parte sulle conoscenze (o credenze) ereditate dal Medioevo. La sezione di *Varia* si apre con uno studio di Rémi POIRIER sulla rappresentazione della caccia e della figura del cacciatore nella lirica della Pléiade, nel quale l'A. constata come l'attività venatoria «intéresse moins que ses connotations, ses symboles, ses jeux de miroitement par rapport à d'autres réalités, notamment psychiques» (p. 4). Seguono tre studi sui *Tragiques* di d'Aubigné. Véronique FERRER evoca la nozione di *enargéia* da un punto di vista filosofico e teologico, notando come il poeta adottò al contempo le posture dello storiografo antico e del pastore nel trattare i fatti dei quali è stato testimone e vittima: «Toute la tâche du poète-historien consiste à rendre au réel l'évidence qu'il a perdue dans la confusion des guerres et des massacres, suivant une lecture théologique prédéfinie» (p. 1). Anthony GLAISE si concentra sul primo libro dei *Tragiques*, del quale mette in luce la particolare natura dal punto di vista della definizione del genere. Poema che l'autore stesso vuole «d'un style bas et tragique», le *Misères* si situano ai margini dell'epopea e della tragedia e accolgono le influenze di molteplici canoni letterari distinti. Infine, Jean-Charles MONFERRAN propone di riconoscere nella violenza che permea i *Tragiques* non soltanto un fatto estetico, ma anche uno strumento di persuasione. Tuttavia, l'A. riconosce che «Le soldat qu'est aussi d'Aubigné, s'il conçoit bien l'intérêt polémique du verbe, sait aussi les limites de la poésie en temps de guerre et mesure l'impuissance réelle de son geste» (p. 9): la violenza dell'opera avrebbe dunque una funzione anzitutto consolatoria.

[MAURIZIO BUSCA]

La Renaissance en Europe dans sa diversité, actes du congrès international organisé à Nancy (10-14 juin 2013), Nancy, Université de Lorraine («Europe XVI-XVII», 20-21-22), 2015, 3 tomes (tome I: *Les pouvoirs et les lieux de pouvoir*, sous la direction de Gérard GIULIATO, Marta PEGUERA POCH et Stefano SIMIZ, 562 pp.; tome II: *Les savoirs, les savoir-faire et leurs transmissions*, sous la direction de Patrizia GASPARI, Danielle MORALI, Roseline THÉRON et Hélène VACHER, 534 pp.; tome III: *Circulation des hommes, des idées et des biens, héritages*, sous la direction de Lioudmila CHVEDOVA, Michel DESHAIES, Stanislaw FISZER et Marie-Sol ORTOLA, 564 pp.).

La *diversité* annunciata dal titolo del convegno *La Renaissance en Europe dans sa diversité*, tenutosi nel contesto del grande progetto *Renaissance Nancy 2013*, richiama al contempo l'ampiezza dell'arco temporale preso in considerazione (dal Quattrocento al Seicento), la varietà delle questioni trattate, e soprattutto la prospettiva policentrica adottata nei novantasei contributi qui raccolti. Largo spazio è infatti destinato ad aree periferiche e centri di cultura considerati generalmente minori: è il caso, in particolare, della Lorena, alla quale guarda buona parte degli articoli. Gli atti sono ripartiti in tre tomi tematici. Il primo, consacrato al pensiero politico, al potere, alle sue manifestazioni e ai luoghi in cui si esercita, è suddiviso in tre sezioni dedicate rispettivamente alle strutture statali e al diritto, alla Corte e alla Città. Il secondo e il terzo affrontano tematiche estremamente varie (dalle arti figurative alla diffusione dello studio delle lingue straniere; dall'organizzazione degli spazi urbani all'apporto di culture altre – europee ed extraeuropee – al Rinascimento) ma da angolazioni comuni: il secondo tomo riunisce gli studi sulla trasmissione, l'assimilazione e la riappropriazione di modelli estetici e conoscenze tecniche; il terzo tomo si compone invece di una sezione incentrata sull'impatto delle grandi scoperte archeologiche e geografiche e sulla circolazione delle idee, e di due sezioni in cui sono sviluppate problematiche legate alla ricezione delle arti e delle letterature del Rinascimento nei secoli successivi.

Dati la vastità dei campi di ricerca, la molteplicità degli approcci d'indagine e il numero stesso dei contributi è impossibile fornire in questa sede una presentazione adeguata del contenuto dei tre tomi; siamo quindi costretti a segnalare solamente l'indice.

Tome I: *Les pouvoirs et les lieux de pouvoir*, Première partie («L'État en mutation: réflexions et expérimentations»): Thierry GRANDJEAN, *L'importance des Lois de Platon chez Pierre Grégoire (1540-1597), professeur de droit à Pont-à-Mousson*, pp. 25-51; Xavier PRÉVOST, *L'influence de la seconde renaissance du droit romain à l'université de Pont-à-Mousson*, pp. 53-68; Antoine ASTAING, «*Une clarté lumineuse et nette?* Notes sur la preuve pénale dans "Les Essais" de Montaigne», pp. 69-78; Mary-Nelly FOULIGNY, *Sorcières de Lorraine à la Renaissance: sorcières de partout, sorcières de toujours*, pp. 79-98; Ana CONDE, *Poisons et maléfices dans l'Espagne inquisitoriale*, pp. 99-111; Marta PEGUERA POCH, *Les actes notariés de Nancy au XVII^e siècle*, pp. 113-127; Julien LAPOINTE, *L'incidence des conflits européens sur la politique de Charles III de Lorraine*, pp. 129-141; Xavier ROCHEL, *Innovation forestière et pratique de la foresterie dans la Lorraine du XVII^e siècle*, pp. 143-161; François PERNOT, *L'espace lotharingien à la Renaissance: les «terres du milieu» qualifiantes pour la domination européenne?*, pp. 163-176; Julien LÉONARD, *Metz et l'occupation française (1552): une*

renaissance politique?, pp. 177-192; Florence ALAZARD, *Venise et la discordie: remises en cause d'un idéal de la Renaissance, autour de 1509*, pp. 193-206; Isabelle BORE, *L'Image de la Gouvernance, une adaptation de "L'Utopie" au gouvernement tyrannique du roi Henri VIII*, pp. 207-220. Deuxième partie («La Cour, lieu de pouvoir et de création culturelle»): Roxane CHILÀ, *Accueillir à la cour de Naples les élites itinérantes*, pp. 223-238; Isabelle GUYOT-BACHY, *Écrire l'histoire du duc de Lorraine à la Renaissance. L'exemple de la "Brève Généalogie"*, pp. 239-264; Jean-François GICQUEL, *Le statut de prince étranger à la cour de France au XVI^e siècle: réflexions autour des Guise*, pp. 265-277; Patrizia GASPARINI, *Arioste et les artistes à la cour d'Alphonse Ier d'Este*, pp. 279-296; Julie VANPARYS-ROTONDI, *Why come ye nat to court? Henri VIII et Hampton Court Palace: les liens organiques entre un monarque et son palais*, pp. 297-309; Gérard GIULIATO, *Le logis noble en Lorraine au début de la Renaissance*, pp. 311-327; Valeria ALLAIRE, *La figure du courtisan chez Baldassar Castiglione: l'homme de pensée entre vertus et intérêts personnels à l'époque de la Renaissance européenne*, pp. 329-346; Cristina DIEGO PACHECO, *La musique lorraine à la Renaissance: diffusion, rayonnement et circulation. L'exemple de Tbéache*, pp. 347-362; Emily PEPPERS, *La viole à la cour de Lorraine au XVI^e siècle: exploration d'une histoire cachée par les écrits*, pp. 363-377; Marianne BOURNET, *Les représentations du couple de Wilhelm V de Bavière et de Renée de Lorraine. Un adieu à la Renaissance*, pp. 379-394; Sarah VOINIER, *Isabelle-Claire-Eugénie en Lorraine: jeux et enjeux d'une visite espagnole*, pp. 395-410; Sarah LEBASCH, *Le paraître vestimentaire princier à la cour d'Henri II de Lorraine (1608-1624). Sources et perspectives de recherches*, pp. 411-422. Troisième partie («Regards sur la ville de la Renaissance»): Géraldine CAZALS, *L'histoire urbaine à la Renaissance: une histoire institutionnelle et politique de l'Europe*, pp. 425-443; Catherine GAIGNARD, *Un joyau de la Renaissance à Grenade: le palais de Charles Quint*, pp. 445-455; Laurent LITZENBURGER, *Nancy, renaissance d'une capitale ducale au tournant des XV^e-XVI^e siècles*, pp. 457-471; Romeo FARINELLA, *La ville de la Renaissance entre modèles idéaux et formes de rationalisation*, pp. 473-486; Lucia MASOTTI, *Cités idéales: quel espace pour les minorités? Planification et représentation entre le XVI^e et le XVIII^e siècles*, pp. 487-510; Claire DECOMPS, *Les juifs de Lorraine à l'époque de la Renaissance: les prémises d'une renaissance du judaïsme régional*, pp. 511-528; François JOB, *Le duc de Lorraine Charles III et sa 'condotta' avec Magino Gabrielli (1597)*, pp. 529-537; Jean-Luc LAFFONT, *Une cité opulente face à la pauvreté: Toulouse durant le premier XVI^e siècle (v. 1490-1562)*, pp. 539-558.

Tome II: *Les savoirs, les savoir-faire et leurs transmissions*, Première partie («Matérialité, formes et représentations»): Jean-Christophe BLANCHARD, *Livres et relations d'un patricien messin de la Renaissance: la «librerie» de Nicolas IV de Heu à l'épreuve du temps*, pp. 23-43; Bruno MAËS, *Imprimerie, Renaissance et modernité: l'apparition des livres de pèlerinage aux XV^e et XVI^e siècles*, pp. 45-62; Marion POUSPIN, *Les pièces gothiques: une spécificité française dans le déferlement des brochures imprimées en Europe (1470-1600)?*, pp. 63-77; Charles BRUCKER, *L'emblème messin de Jean-Jacques Boissard: entre Empire et Royaume de France*, pp. 79-91; Marie CHAUFOUR, *L'emblème nouveau vecteur de la fable païenne: la Renaissance ou la métamorphose de la mythologie*, pp. 93-102; Gérard NAHON, *Istanbul et Venise: l'imprimerie hébraïque au XVI^e siècle*, pp. 103-120; Anne-Sophie PELLÉ, *Compa-*

rer, surpasser, traduire: Dürer et la réception culturelle des gravures mythologiques de Mantegna, pp. 121-136; Alexandra BALLEET, *Cinq siècles de regards sur la pittura di legno, la postérité critique d'un art mineur-majeur du Quattrocento*, pp. 137-150; Florence PIAT, *D'une Renaissance à une autre: l'iconographie des stalles bretonnes entre 1510 et 1550*, pp. 151-167; Ilona HANSCOLLAS, *La place de la peinture murale au XVI^e siècle dans les édifices religieux et profanes de Nancy et de ses environs*, pp. 169-184; Pierre SESMAT, *Gilles de Trèves ou la passion de l'architecture de la Renaissance*, pp. 185-200; Étienne FAISANT, *Caen, une ville à la croisée des chemins*, pp. 201-215; Sidonie MARCHAL, *Mémoire de l'Antiquité et de la Renaissance: la fondation d'une colonie rurale dans le comté de Montbéliard, Frédéric-Fontaine*, pp. 217-233; Martine TRONQUART, *Les jardins dans la ville de la Renaissance: l'exemple de Nancy*, pp. 235-247; Frédéric FOUASSIER-TATE, *Anatomie des banlieues de Londres à la Renaissance: réalité éprouvée, réalité fantasmée*, pp. 249-264; Goulven OIRY, «*Mettre en escript la rue: la société urbaine au prisme du théâtre comique français (1550-1610)*», pp. 265-280; Richard CRESCENZO, *Bordeaux, Paris, Rome: la ville dans l'œuvre de Montaigne*, pp. 281-298. Deuxième partie («Cultures, langues et relectures»): Pascale THOUVENIN, «*Rhétorique des peintures*» jésuite et art épistolaire dans la «*Correspondance*» de Saint Pierre Fourier, pp. 301-315; John NASSICHUK, *La bataille des syllogismes. Un récit latin de Nicolas Brizard sur l'enseignement de la dialectique (1550)*, pp. 317-332; Christine OROBIG, *De l'inventio à l'invention: la notion d'invention chez Huarte de San Juan, médecin et philosophe de la Renaissance tardive*, pp. 333-349; Alessandro GUETTA, *La Renaissance et les juifs: stratégies d'une participation*, pp. 351-364; Danielle MORALI, *Les communautés juives de Padoue et Venise à la Renaissance: une contribution à la culture européenne*, pp. 365-381; Jacqueline FERRERAS, *Inspiration antique et renouvellement du genre dans les "Diálogos de la vida del soldado de Diego Naez Alba" (1552)*, pp. 383-398; Émilie HAMON-LEHOURES, *La biographie vasarienne de Properzia de' Rossi: de l'ignorance à la reconnaissance des femmes artistes*, pp. 399-418; Véronique MÉRIEUX, *La part de la crise post-Renaissance italienne dans la dynamique de diffusion du modèle artistique renaissant*, pp. 419-438; Anne-Marie CHABROLLE-CERRETINI, *La description des langues romanes à la Renaissance: analyse des enjeux et des réponses nationales*, pp. 439-450; Fernando COPPELLO, *Langues étrangères, réalités étrangères: paysages, espace et renouvellement dans l'Espagne du XVI^e siècle*, pp. 451-460; David KRASOVEC, *Entre élégance et barbarie: questions autour de la genèse d'un nouveau langage artistique*, pp. 461-478; Jean-Charles DUCÈNE, *L'étude de l'arabe et l'orientalisme en Europe aux XV^e et XVI^e siècles*, pp. 479-493; Concetta CAVALLINI, «... pour reconquerir ceste Hierusalem»: Pierre de Brach et la traduction des «*Quatre chants de la Jérusalem délivrée*» du Tasse, pp. 495-509. Épilogue: Simone MAZAUURIC, *Les sciences à la Renaissance*, pp. 513-530.

Tome III: *Circulation des hommes, des idées et des biens, héritages*, Première partie («Découverte du monde, circulation des idées»): Anthony TCHEKEMIAN et Richard GAUTHIER, *Nouvelle vision du monde à la Renaissance, entre rupture et continuité: intolérance théologique et évolution cartographique*, pp. 21-39; Georges A. BEKTRAND, *Voyages aux pays des merveilles. Exotismes esthétiques de l'Extrême-Orient à l'Extrême-Occident*, pp. 41-56; Alessandra STAZZONE et Tatjana SILEC, *Deux explorateurs-marchands sur les routes des Indes orientales. Regards croisés*, pp. 57-70; Vivian CA-

MARGO CORTÉS, *Juan de Castellanos écrivain de la Renaissance. L'homme Moderne face aux Anciens*, pp. 71-83; Maria PROSHINA, *Le vocabulaire nautique chez Rabelais: témoignage des échanges en Europe maritime*, pp. 85-100; Stanislaw FISZER, *La découverte de l'Europe orientale à l'époque de la Renaissance*, pp. 101-113; Ginette VAGENHEIM, *L'iter antiquarium de Pirro Ligorio (1512-1583) en Italie à travers ses «Antiquités romaines»*, pp. 115-123; Andy AUCKBUR, *Au fil de la pensée: l'eau dans l'«Arcadie» de Sir Philip Sidney*, pp. 125-136; Javier GÓMEZ-MONTERO, *Le chemin de Saint-Jacques à la Renaissance: aspects profanes d'une Via Sacra*, pp. 137-165; Antoine ROULLET, *Géographie des vocations des Carmels lorrains au XVII^e siècle, entre réseaux de recrutement et contrainte politique*, pp. 167-179. Deuxième partie («Perception et diffusion de la Renaissance»): Justyna MAŁKUCH WITALSKA, *Les maîtres italiens hors d'Italie: remarques sur la formation des italianismes européens*, pp. 183-197; Jean-Luc LE CAM, *La Renaissance tardive en Allemagne du Nord: l'exemple du duc de Brunswick-Wolfenbüttel (1568-1613)*, pp. 199-221; Mélanie LOGRE, *Claude Déruet (1588-1660), ou le souvenir de la poésie de la Renaissance dans la peinture du Grand Siècle*, pp. 223-233; Thomas MENTREL, *L'hétérodoxie prompte et sincère du graveur et orfèvre lorrain Pierre Woërirot: entre allégeance à Charles III et adhésion à la pensée calvinienne*, pp. 235-247; Martin GERM, *La Renaissance et les renaissances. Les éléments de la Renaissance dans les gravures de l'atelier du baron Johann Weichard Valvasor (1641-1693)*, pp. 249-265; Laurent PAYA, *Les parterres ornés d'entrelacs comme marqueurs de la dynamique des identités et des goûts collectifs*, pp. 267-288; Francisco J. ESCOBAR, *Nouveaux renseignements sur Fernando de Herrera et l'Académie sévillane dans «Philosophia de Las Armas», de Jerónimo de Carranza*, pp. 289-303; Elisabeth ROTHMUND, *La Renaissance littéraire vernaculaire allemande: éléments d'archéologie d'une Renaissance «différée»*, pp. 305-319; Anne WAGNIART, *Tentatives de Renaissance en Allemagne: les poètes silésiens du XVII^e siècle*, pp. 321-335; Philippe ALEXANDRE, *La Renaissance en question: la Renaissance et les historiens allemands, 1860-1933*, pp. 337-357; Dominique COPPÉE, *Sainte-Beuve éditeur de Ronsard en 1828*, pp. 359-371; Lioudmila CHVEDOVA, *Les échos de la Renaissance dans la poésie russe du début du XX^e siècle*, pp. 373-387; Reynald LAHANQUE, *La naissance du roman: Kundera lecteur de Rabelais*, pp. 389-404; Cécile HUCHARD et Yannick HOFFERT, *Rabelais à la scène: l'exemple de «Rabelais», «jeu dramatique» de Jean-Louis Barrault (1968)*, pp. 405-420; Marie-Élisa FRANCESCHINI, *«Prospero rêve de Juliette (ou vice versa)»: variation contemporaine sur des personnages shakespeareiens*, pp. 421-438; Isabelle PARESYS, *Avec ou sans fraise la Renaissance fait son cinéma*, pp. 439-454. Troisième Partie («Héritages et patrimoine de la Renaissance»): Marie-Sol ORTOLA, *Le «Viaje de Turquia»: une autre lecture*, pp. 457-473; Heinrich MERKL, *La Renaissance, les sophistes anciens et la post-modernité*, pp. 475-486; Alexis BUTIN, *La Renaissance à l'origine du concept de pluralisme moderne: Machiavel lu par Isaiah Berlin*, pp. 487-497; Jean EL-GAMMAL, *Les usages politiques et culturels du thème de la Renaissance dans l'Europe contemporaine*, pp. 499-512; Stanislas PAYS, *La Renaissance, inspiratrice méconnue de la Belgique fin de siècle (1880-1914)*, pp. 513-527; Anne RÉACH-NGO, *Les Trésors imprimés à la Renaissance ou l'élaboration d'une pensée du patrimoine à l'âge de l'imprimé*, pp. 529-543; Michel DESHAIES, *Les villes minières des monts métallifères (Allemagne): un paysa-*

ge urbain de la Renaissance au patrimoine mondial de l'Unesco, pp. 545-559.

[MAURIZIO BUSCA]

Le Choix du vulgaire. Espagne, France, Italie (XIII^e-XVI^e siècle), sous la direction de Nella BIANCHI BENSIMON, Bernard DARBORD et Marie-Christine GOMEZ-GÉRAUD, actes du colloque *Le choix du vulgaire: France, Italie, Espagne* (Paris, 17-18 novembre 2011), Paris, Classiques Garnier «Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne» 86, 2015, 390 pp.

Il presente volume affronta, in una prospettiva europea, la questione dell'emergenza dell'uso delle lingue volgari nella prima modernità. Dei sedici articoli raccolti, che coprono un arco temporale e un'area geografica molto ampi (andando a toccare problemi di ordine linguistico, letterario, sociologico, politico), sei concernono in particolare il Cinquecento francese. All'introduzione dei curatori (pp. 7-19) e al *Prologue* di Claudio GALDERISI (*Les fantômes de la translatio studii vernaculaire*, pp. 21-39) seguono i contributi qui elencati.

Première Partie («Les enjeux littéraires»): Juan PAREDES, *La poesía de Alfonso X. Experiencias de un editor del cancionero profano*, pp. 43-72; Alessandro BENUCCI, *Dante et son tout dernier travail. Les églogues sont-elles son ultime défense de la langue vulgaire?*, pp. 73-102; Claudio GIOVANARDI, Elisa DE ROBERTO, *Componente formulare e strategie traduttive in alcuni volgarizzamenti toscani dal francese*, pp. 103-131; César GARCÍA DE LUCAS, *Los sonetos de Santillana. Aires renacentistas en la Castilla del siglo xv*, pp. 133-142; Anne-Laure METZGER-RAMBACH, *Traductions et retraductions des «Nefs des folz» en français. L'éventail des possibles à l'intérieur du vulgaire*, pp. 143-158. Deuxième partie («Les enjeux politiques de la traduction»): Matteo LEFÈVRE, *Las palabras del poder. La lengua española en Italia en el siglo xvi*, pp. 161-176; Paul-Victor DESARBRES, *Les «Commentaires de César des guerres de la Gaule» mis en français par Blaise de Vigenère, avec quelques annotations dessus. Un art de transposer politique, entre vulgarisation et érudition*, pp. 177-198. Troisième partie («Du latin au vulgaire. Pratiques de la traduction»): Lucia BERTOLINI, *Latino-volgare e viceversa. Le traduzioni a Firenze fra xi e xvi*, pp. 201-219; Jean-Pierre JARDIN, *De la «Regum hispanorum anacephaleosis» (1456) à la Genealogia de los reyes (1463). Deux projets pour une seule œuvre ?*, pp. 221-233; Marie-Christine GOMEZ-GÉRAUD, *Du latin au français, du dialogue au récit de pèlerinage. Jean du Blioul et son entreprise d'autotraduction à la fin du xvi^e siècle*, pp. 235-247. Quatrième partie («La langue du peuple»): Esther FERNÁNDEZ MEDINA, *El aljamiado, lengua de resistencia*, pp. 251-266; Carine SKUPIEN DEKENS, *Pour qui choisir le vulgaire? L'image de la langue du peuple chez les érudits français au xvi^e siècle*, 267-282. Cinquième partie («La langue de la cour»): Mireille HUCHON, *La langue du roi*, pp. 285-300; Jean BALSAMO, *Plurilinguisme savant, plurilinguisme de cour. Quelques réflexions sur l'emploi «funéraires» de l'italien en France sous les derniers Valois*, pp. 301-323; Bernard DARBORD, *Gil Vicente, «Triunfo do Inverno e do Verão» (1529), le dialogue du castillan et du portugais à Lisbonne*, pp. 325-337.

Anne-Laure METZGER-RAMBACH confronta quattro adattamenti del *Narrenschiff* di Brant apparsi tra xv e xvi secolo, uno in lingua latina (Locher) e tre in lingua francese (Rivière, Drouyn, Anonimo di Marnef). L'A. mette in luce le riflessioni dei traduttori sulla lingua utilizzata:

riflessioni esplicite nel caso di Locher, vivo sostenitore dell'uso del latino, e per lo più implicite presso i tre volgarizzatori, i quali ricorrono a diverse strategie di traduzione per acclimare l'opera al loro *milieu* (caratterizzato da un diffuso sentimento anti-italiano) e al pubblico cui si rivolgono. Ritroviamo questo tipo di operazioni nei testi presi in esame da Marie-Christine GOMEZ-GÉRAUD: le due versioni, latina e francese, del *recit de voyage* in Terra Santa compiuto da Jean du Blioul. La prima versione, redatta in un polito latino, è profondamente influenzata dalla forma della *disputatio* ereditata dalla letteratura apologetica, mentre la seconda è il frutto di un vero e proprio lavoro di riscrittura volto ad adattare l'opera ad un'altra tipologia di lettori, meno colta di quella cui è destinata la prima redazione. Carine SKUPIEN DEKENS presenta una panoramica delle diverse rappresentazioni della lingua popolare fornite da poeti, teorici della lingua e predicatori lungo tutto il Cinquecento. Accanto a giudizi sprezzanti nei confronti del parlare del volgo incontriamo, soprattutto a partire dalla metà del secolo, degli apprezzamenti (almeno parziali) della lingua *naïve* dei ceti più bassi. Se presso gli autori protestanti o di ispirazione evangelica è frequente l'apologia della *sainte ignorance* dei semplici, a seguito dei dibattiti sulla dignità del francese fioriti intorno al 1550 assistiamo all'emergere di un discorso in difesa della *saine ignorance* popolare «en opposition à l'affectation des courtisans (qui italianisent) et des savants (qui latinisent)» (p. 280). Paul-Victor DESARBRÈS rileva che Vigenère, pubblicando nel 1576 la sua traduzione del *De Bello Gallico*, «a été suffisamment habile pour écrire un texte de référence qui soit aussi de circonstance» (p. 180). I *Commentaires de César des guerres de la Gaule*, infatti, non forniscono soltanto una traduzione più moderna dell'opera di Cesare (l'unica allora disponibile era apparsa quasi cinquant'anni prima), ma rappresentano una risposta filo-monarchica alla *Franco-gallia* di Hotman e alla propaganda dei Malcontents. Mireille HUCHON segue il mutare delle pratiche di illustrazione della lingua nazionale nei decenni centrali del secolo: alle grandi traduzioni di opere spagnole e italiane apparse alla fine del regno di François I (*Amadis de Gaule*, *Decameron*, *Orlando Furioso*, *Hypnerotomachia Poliphili*) si contrappone la pubblicazione, nei primi anni di regno di Henri II, di due testi ormai datati ma pienamente francesi (le *Illustrations de Gaule* di Lemaire de Belges e l'*Institution du Prince* di Budé). L'A. riconosce in tali imprese editoriali volte alla celebrazione della lingua e del popolo francesi un obiettivo ben preciso: «il s'agit de convaincre le nouveau roi de la nécessité d'illustration du français en mettant en avant des productions françaises» (p. 298). Jean BALSAMO, infine, studia la presenza di componimenti poetici in lingua italiana nei *Tombeaux* del secondo Cinquecento. In queste raccolte, caratterizzate da una grande varietà formale e linguistica, le *pièces* italiane (generalmente dei sonetti) sono poco numerose, e sembrerebbero avere non soltanto la funzione «d'élargir un chœur funèbre et un hommage collectif» (p. 310), ma anche quella di celebrare i fasti della poesia francese ponendola a confronto diretto con un modello considerato ormai superato.

[MAURIZIO BUSCA]

NICOLAS BÉRAULD, *Prælectio et commentaire à la "Silve Rusticus" d'Ange Politien* (1518), édition, traduction et commentaire de Perrine Galand, Genève, Droz, 2015, 614 pp.

Nous ne pouvons que nous réjouir que Perrine Galand ait pu – avec la collaboration de Georges André

Bergère, Anne Bouscharain et Olivier Pedeflous – achever ce travail d'édition longtemps différé, car elle nous présente ici une très belle édition de l'épître dédicatoire, de la leçon inaugurale et du commentaire de Nicolas Bérauld à la *Silve Rusticus* d'Ange Politien, suivant l'édition de Bâle (1518). La riche introduction présente l'auteur – son rôle dans l'essor de l'humanisme parisien, ses activités et son milieu, ses publications, l'histoire de l'édition de son cours sur la *Silve rusticus* de Politien; les enjeux de la *prælectio* qui présente l'auto-portrait de Bérauld en professeur-orateur, et – suivant l'usage du genre – remplit deux fonctions: l'éloge de Politien et l'exhortation des étudiants au travail; puis le travail du commentateur qui, fidèle à la tradition humaniste des commentaires encyclopédiques, prend en compte tous les aspects du texte: la philologie, la grammaire, la rhétorique et les *realia* (dont le commentateur mobilise une large connaissance des arts et métiers); pour présenter enfin la réception du texte. S'en dégagent l'*etbos* humaniste du commentateur en même temps que l'originalité de sa démarche, par-delà le respect du genre, quand il choisit, pour son premier cours de poétique à Paris, un auteur relativement récent et une œuvre elle-même audacieuse et innovante, associant critique littéraire et création poétique, d'autant que des quatre silves de Politien, la *Silve Rusticus* est «la plus étonnante, la plus difficile et la plus fluide», elle qui délaisse le sujet du cours – la poésie d'Hésiode et de Virgile – pour une peinture poétique des travaux et des joies d'un Paysan, «figure allégorique d'un poète-humaniste idéalisé» (p. XLI).

Le texte latin (à l'exception des manchettes) et sa traduction sont présentés sur deux pages en vis-à-vis, offrant un accès aisé au lecteur ainsi qu'un repérage facilité par la numérotation des phrases dans les deux versions. Pour la version latine, les notes de bas de pages précisent les variantes; tandis que la traduction française détache pour sa part les titres en italiques et s'enrichit de nombreuses notes de bas de page destinées, en particulier, à identifier les références de l'auteur. L'édition est complétée par une bibliographie des principales études sur Bérauld et son milieu, ainsi que par un index des noms d'auteurs anciens, médiévaux et humanistes – outil indispensable pour tout travail sur ce commentateur et dont la précision est ici remarquable, puisque sont identifiées à la fois les différentes œuvres d'un auteur cité, la section du texte de Bérauld où la référence apparaît et les notes de bas de pages afférentes. Cette édition de l'œuvre de Nicolas Bérauld établie par Perrine Galand fournit donc aux chercheurs un outil aussi élégant que pratique, complet et précis, destiné à faciliter aussi bien l'accès au texte que son étude.

[SABINE LARDON]

SERGIO CAPPELLO, *Polygraphie et polygraphes au XVI^e siècle*, in *Polygraphies. Les frontières du littéraire*, sous la direction de Jean-Paul Dufet et Elisabeth Nardout-Lafarge, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 41-64.

Ce bel article est organisé en deux volets. Le premier s'attache à la définition de 'polygraphie', 'polygraphie', et à son évolution sémantique du siècle de la Renaissance à nos jours; S.C. décide de s'en tenir à l'acception restreinte du mot, qui associe à l'hétérogénéité d'une production la volonté de divulguer les textes après un travail de reprise, réécriture, adaptation ou traduction d'œuvres venant de la tradition médiévale française ou

d'autres langues – l'italien et l'espagnol – contemporaines. Un nombre important d'auteurs du XVI^e siècle, qu'il est difficile de classer et qui par là demeurent dans les marges des histoires littéraires, sont les figures de pointe de cette abondante production: si un Pierre Sala ou un Philippe de Vigneulle ont réservé leurs textes à une circulation manuscrite et limitée à un cercle restreint de lecteurs, d'autres 'auteurs' ont en revanche parfois collaboré étroitement avec des éditeurs, ou de toute manière opté pour les avantages de la diffusion via l'imprimé. S.C. fait alors le point sur les réécritures de Gilles Corrozet (*Richard sans Peur*), Claude Platin (*Giglan*), Pierre Durand (*Guillaume de Palerne*), autant de figures exemplaires de cette pratique de la réécriture qui, après s'être affirmée au XV^e siècle, trouve un nouvel élan grâce au monde de l'édition de la première moitié du XVI^e siècle surtout. Ainsi, à partir du classement de saint Bonaventure, qui voyait quatre figures d'écrivains (*scriptor, compiler, commentator, auctor*), Sergio Cappello propose de reconnaître une cinquième figure, celle du remanieur, «qui réécrit ou traduit un texte préexistant et qui, ce faisant, l'adapte et le modernise [...] en vue de sa publication» (p. 57), rôle que l'on pourrait définir d'«éditeurs» (p. 57). Cette contribution est accompagnée d'une bibliographie importante, à laquelle on ajoutera – pour compléter le célèbre ouvrage de Georges Doutrepoint (1939) – le *Nouveau Répertoire de mises en prose*, Classiques Garnier, 2014.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Relire "Les Amours de Ronsard", textes réunis par Nathalie DAUVOIS et Jean VIGNES, mis en ligne avec le soutien de l'Université de Lausanne (*Fabula / Les colloques*, URL: <http://www.fabula.org/colloques/sommaire2950.php>), 2016.

L'adozione delle *Amours* nel programma dell'*agrégation* di Lettere del 2016 ha fornito l'occasione per arricchire la già vastissima bibliografia ronsardiana di nuovi studi. La presente raccolta riunisce le comunicazioni tenutesi nel corso di una giornata di studi dedicata all'edizione del 1553 delle *Amours* (4 dicembre 2015, Université Paris Diderot): edizione arricchita, com'è noto, dal commento di Muret ma, nella maggior parte degli esemplari superstiti, priva del *Supplément musical* che accompagnava l'edizione del 1552. Questi i contributi raccolti.

Jean VIGNES e Nathalie DAUVOIS, *Introduction* (URL: <http://www.fabula.org/colloques/document2993.php>); Jean VIGNES, *Poésie en musique: des "Amours" de Ronsard au "supplément musical"* (URL: <http://www.fabula.org/colloques/document3035.php>); Emmanuel BURON, «*Quand l'Amour mesme en tes amours tu forces*». *La poétique de l'irrationnel dans "Les Amours" de Ronsard (1553)* (URL: <http://www.fabula.org/colloques/document2963.php>); Nathalie DAUVOIS e Charlotte BOURQUIN, *Échos virgiliens dans "Les Amours"* (URL: <http://www.fabula.org/colloques/document3018.php>); Jean-Charles MONFERRAN, *Les mots d'amour de Ronsard en 1552-1553. Réflexions sur le dictionnaire des premières années de la Pléiade* (URL: <http://www.fabula.org/colloques/document2978.php>); Caroline TROTOT, *Métaphores de la passion, passion de la métaphore dans "Les Amours" de 1553* (URL: <http://www.fabula.org/colloques/document3041.php>).

Il primo contributo, di Jean VIGNES, è dedicato ai rapporti tra poesia e musica nelle *Amours*. La presenza del cosiddetto *Supplément musical* nell'edizione

del 1552 costituiva un tentativo di raggiungimento di quell'unione di musica e poesia auspicata dagli umanisti e, benché il *Supplément* sia quasi sempre assente nelle edizioni seriori (fatto sul quale l'A. si interroga), la musica vi resta tuttavia presente sotto diversi aspetti. Si tratta, innanzitutto, di un tema ricorrente: il poeta e l'amata appaiono a più riprese in veste di musicisti, cantanti o danzatori (l'A. propone di leggere in chiave allegorica tale rappresentazione: «la Poésie est amoureuse de la Musique et de la Danse», § 15); in secondo luogo, poesia e musica sono strettamente legati anche presso tre dei principali autori con i quali Ronsard si confronta (Orazio, Petrarca e Marot); infine, la composizione stessa dei sonetti (soprattutto per quanto riguarda le scelte relative alle strutture rimiche, strofiche e sintattiche) denuncia un'attenzione particolare del poeta per la *mise en musique* delle sue poesie. Il secondo contributo, di BURON, verte sul "penser amoureux" quale fonte – irrazionale – dell'*inventio* nonché della *dispositio* della raccolta. Il sonetto liminare di Jodelle fornisce il punto di partenza per un'analisi sui rapporti tra amore, ragione e scrittura nelle *Amours*: la *folie d'amour* non è certo una novità in poesia, ma Ronsard ne fa un motivo pregnante e non assimilabile esattamente al *furor* dei neoplatonici poiché «l'influenza divine préoccupe moins Ronsard que le fonctionnement anormal de l'esprit induit par l'amour» (§ 9). Il contributo di Nathalie DAUVOIS e Charlotte BOURQUIN guarda a uno dei grandi maestri del *vendômois*, Virgilio, imitato non soltanto per nobilitare la lingua poetica (conformemente al programma della Pléiade) ma anche per «inventer une nouvelle langue de l'amour, la plus énergique et pathétique possible» (§ 2): il libro IV dell'Eneide rappresenta, in questo senso, un modello privilegiato che viene messo in relazione con la raccolta ronsardiana anche in maniera mediata dai commenti a Virgilio di Macrobio e di Fouquelin. Il contributo di Jean-Charles MONFERRAN verte anch'esso su questioni linguistiche nella prospettiva dell'imitazione: le innovazioni lessicali introdotte da Ronsard (che Muret difende nel suo commento) sono infatti espressione di quella dottrina dell'imitazione che ne informa la poetica. Muovendo dalle ricerche di M. Glatigny sul lessico delle *Amours*, l'A. sottolinea come i calchi costituiscono una porzione minima del vocabolario galante ronsardiano, e come quest'ultimo si nutra in misura maggiore di parole francesi utilizzate con nuove funzioni grammaticali (autorizzate dall'uso del greco, del latino o dell'italiano), di arcaismi e di regionalismi (già impiegati dai più autorevoli autori classici). L'ultimo contributo, di Caroline TROTOT, è dedicato all'uso della metafora, altra espressione della poetica dell'imitazione (il sonetto xxxvii, in particolare, è preso come primo esempio per illustrare la rielaborazione e la contaminazione di immagini lucreziane). Anche alla luce delle riflessioni di Fouquelin, l'A. rileva che in virtù degli effetti di *evidentia* e *energeia* indotti dalle metafore «la poésie de l'imitation se fait poésie d'une mimésis de "la vive énergie de la nature"» (§ 23).

[MAURIZIO BUSCA]

JEAN-MICHEL DELACOMPTÉE, *Adieu Montaigne*, Paris, Fayard, 2015, 195 pp.

C'est un essai sur les *Essais* que nous présente ici Jean-Michel Delacomptée, écrivain et essayiste. Sa découverte de l'auteur, alors qu'il avait vingt ans et souffrait des affres de la jalousie suite à une douloureuse rupture sentimentale, sert de point d'entrée et

de fil d'Ariane à un essai qui n'en reste jamais au stade de la lecture personnelle, mais s'interroge sur la réception paradoxale de Montaigne à notre époque, pour percevoir, par-delà l'engouement pour l'auteur des *Essais*, les signes de son déclin – car vouloir faire de Montaigne notre contemporain à tout prix, n'est-ce pas déjà en soi le manquer («Un doute») ? Cet homme qui eut le latin pour langue maternelle, cet humaniste qui nourrit ses pensées de citations et d'exemples puisés dans la sagesse antique, peut-il être le contemporain d'une époque comme la nôtre, toute tournée vers l'avenir («Une nouvelle ère») ? Ce lien qui se dissout aujourd'hui entre le passé et le présent affaiblit les liens familiaux. Les *Essais* à l'inverse n'ont de cesse de tisser et de renforcer les liens à la foi avec le père et avec l'ami disparu, véritable frère d'alliance («Loyauté»). Loin de la problématique actuelle des genres, Montaigne se montre en revanche très conscient des différences entre hommes et femmes, sans qu'il faille pour autant lui prêter une misogynie anachronique («Les hommes et les femmes», «Le devoir et l'honneur»). Si Montaigne continue pourtant de nous toucher, c'est peut-être parce qu'il ne se pose jamais en donneur de leçon: il y a toujours en lui un «moi», qu'il observe et un «je» qui expose (p. 87), jamais un «moi je» poseur et pompeux («Ni savant, ni sauveur»). À la recherche d'un «lieu» pour l'ami défunt, mais également pour lui-même, Montaigne, sans être notre contemporain, est celui du genre humain, de tout homme en quête de sa place au monde («Le lieu d'Etienne de La Boétie»). Livre d'une quête, les *Essais* sont aussi ceux des lieux perdus: celui de l'amitié et celui du pays des cannibales («Le sauvage et l'ami»). Troisième pilier du rapport de Montaigne à la société (avec la pureté des origines et l'amitié), la famille représente ce qui n'est pas perdu, mais n'est peut-être pas un bien non plus, comme en témoigne l'aversion de l'auteur pour le mariage («Le joug familial»). Pendant de la servitude volontaire, la liberté volontaire constitue le «creuset» de sa pensée et se retrouve dans la modération dont il fait preuve en une période de tensions exacerbées et par-delà ses positions catholiques et légitimistes («Se vouloir libre»). Cette même modération est à l'œuvre dans son souci d'une vie réglée sur les lois et les besoins naturels: «Façon de vivre, façon de penser, façon d'écrire, le tout en cohérence sous le signe de la nature: c'était sa pierre de touche» (p. 174) («Montaigne naturaliste»). Si Montaigne est désormais moins étudié, il convient de ne pas lui dire adieu pour autant, mais d'ouvrir les *Essais*, de s'y promener, lecteur nomade d'une œuvre qui ne l'est pas moins («Demain»). Ce n'est donc pas un texte d'adieu mais bien plutôt de bienvenue que nous livre Jean-Michel Delacomptée d'une plume fluide et agréable. Laisant toujours entendre la voix de Montaigne, il lance une invitation aux *Essais* dans laquelle le chercheur pourra trouver une réflexion stimulante sur la réception de Montaigne aujourd'hui.

[SABINE LARDON]

SCÉVOLE DE SAINTE-MARTHE, *Œuvres complètes IV, Pédotrophie libri III. Publications des années 1580-1587. Poemata 1587. Publications des années 1588-1592*. Édition chronologique avec introduction, notes et variantes par Jean Brunel, Genève, Droz, 2015, 846 pp.

Ce quatrième volume des *Œuvres complètes* de Scève de Sainte-Marthe, établi par Jean Brunel, réunit le chef-d'œuvre de l'auteur (la *Pédotrophie: Pédotrophie*

libri, 1579/1584), les publications des années 1582-1587 (parmi lesquelles plusieurs *tumuli*, la «Requête pour la ville de Poitiers» et le «Discours pour les Trésoriers de France»), le recueil de *Poemata* de 1587, et les publications des années 1588-1592. L'introduction de la *Pédotrophie* rappelle la genèse de l'œuvre, ses éditions successives (jusqu'en 1813 en passant par sa traduction française de 1698 – ici reproduite – par Abel de Sainte-Marthe, petit-fils de Scève), l'élaboration du texte (dégageant son évolution entre la publication «pré-originale» partielle de 1579 et l'édition de 1584), ses sources – médicales et non médicales, la portée de l'édition «pré-originale» (1579) et celle de l'édition originale enfin (1584). L'existence de ces deux versions ainsi que de deux traductions différentes, celle fragmentaire de l'auteur complétée par celle de son petit-fils (auxquelles s'ajoute encore la traduction par J. Brunel des passages de 1579 disparus en 1584) complique singulièrement les choix éditoriaux. Jean Brunel a choisi de proposer les deux premiers livres dans l'état de 1579 (accompagnés des variantes et du signalement des modifications importantes ou des suppressions) et le troisième d'après l'édition de 1584 où il apparaît pour la première fois (pour le codage typographique, il conviendra de compléter la lecture de la «note sur l'édition» par «l'analyse du texte» – spé. p. 30). Chacune des œuvres suivantes est également dotée de son introduction ou notice introductive propre, destinée à en éclaircir précisément le contexte et les enjeux. Enfin plusieurs index ou tables complètent l'ouvrage (table des illustrations, index des imprimeurs et libraires, index historique, index géographique, index des noms de personnes, index des incipit). D'une très belle facture (allant jusqu'à reproduire les pages liminaires originales, mais également bandeaux et fleurons), cette édition de qualité est donc conçue pour faciliter l'étude et la consultation non seulement de l'œuvre d'ensemble de Scève de Sainte-Marthe, mais également de chaque texte, indépendamment les uns des autres. Selon ses attentes, le lecteur pourra donc consulter l'intégralité du volume ou certaines pièces seulement en ayant toujours à disposition immédiate les éléments d'étude et de compréhension.

[SABINE LARDON]

«Bulletin de la Société internationale des amis de Montaigne», 2014-2 et 2015-1, n. 60-61, Classiques Garnier, 142 pp.

À l'occasion de la conférence annuelle de la SIAM qui s'est tenue le samedi 18 octobre 2014, Emiliano FERRARI (*La philosophie des passions chez Montaigne*, p. 13-30) présente son récent ouvrage, *Montaigne. Une anthropologie des passions* (Paris, Classiques Garnier, 2014). Le fait que Montaigne n'ait jamais écrit un chapitre «Des Passions» montre de manière significative son refus d'aborder la question sous la forme d'un discours théorique ou d'un traité. L'anthropologie montaignienne des passions s'appuie sur l'unité indivisible du corps et de l'âme. L'exposé se développe en trois temps: la conception montaignienne des rapports entre le corps et l'âme; l'union et l'interaction permanentes entre les deux, qui consacrent l'unité fondamentalement duelle de l'homme; la philosophie morale, enfin, qui découle de cette conception: refusant de diviser l'homme, Montaigne tente à l'inverse de l'embrasser toujours dans sa dualité unifiante ou unité duelle.

Travallando sur les notes manuscrites de l'exemplaire de Bordeaux (EB), Alain LEGROS s'intéresse tout d'abord à l'épigraphie de Montaigne sur le titre-frontispice de l'EB, «*Viresque acquirit eundo*», pour envisager cette citation de l'*Enéide* de Virgile (IV, v. 175) comme devise des *Essais* («*Viresque acquirit eundo*). *La devise des "Essais" et ses antécédents*, pp. 33-40). Dans un second article, il se concentre ensuite sur une addition autographe biffée de l'EB qui figure dans le chapitre «*Sur des vers de Virgile*» du livre III. Après être parvenu à restituer partiellement cette addition éphémère, Alain Legros la commente afin d'en dégager l'idée que se faisait Montaigne de l'évolution de son projet avant de s'intéresser à sa place et aux raisons possibles de sa suppression. Cette étude permet de révéler tout l'intérêt du projet ANR Monloe (dir. Marie-Luce Demonet) qui se propose de transcrire l'intégralité des corrections et additions manuscrites de Montaigne sur l'EB («*Ma préface montre que je n'espérais pas tant oser*», *avait écrit Montaigne*, pp. 83-94).

Jean-François DUPEYRON (*Montaigne anthropologue. Retour sur une idée courante*, pp. 41-63) examine, de manière critique, l'idée courante, consacrée par Claude Lévi-Strauss, selon laquelle Montaigne serait le précurseur de l'anthropologie, posant en regard l'hypothèse que la démarche de Montaigne relèverait plus de la désinvolture de l'esprit renaissant que d'une méthode scientifique moderne. Les sources dont il disposait se révèlent douteuses et l'auteur lui-même adopte une attitude nuancée, voire méfiante, à leur égard, leur préférant le témoignage oral de gens grossiers, ayant côtoyé les Indiens, moins susceptibles de fausser les faits que les esprits fins, et sa propre rencontre, invérifiable, avec trois Indiens à Rouen, pour défendre l'idée d'une unité du genre humain et condamner toute atteinte à sa dignité.

Benoît AUTIQUET (*Les "circonstances" et la disparition. Une lecture du chapitre III, 4, des Essais, "De la diversion"*, pp. 65-81) nous livre une lecture du chapitre «*De la diversion*» qui part de l'architecture d'ensemble du chapitre pour identifier un passage-clé centré sur la notion de «circonstances» ou «images menues et superficielles». La comparaison des circonstances de la mort dans «*De la diversion*» avec celles du chapitre «*Que philosophe c'est apprendre à mourir*» permet d'en dégager les différentes fonctions et d'expliquer, via la notion de «pulsion archéologique» empruntée à G. Mathieu-Castellani, son intérêt pour Montaigne.

Le volume est complété par une conséquente section consacrée aux comptes rendus d'études sur Montaigne, qui reflète l'actualité scientifique et l'évolution des travaux sur l'auteur.

[SABINE LARDON]

PIERRE DE L'ESTOILE, *Journal du règne de Henri IV*, édition critique publiée sous la direction de Gilbert Schrenck, *Tome II: 1592-1594*, édité par Xavier Le Person, glossaire établi par Volker Mecking, Genève, Droz, 2014, «*Textes Littéraires Français*» 630, xxiv-551 pp.

Dopo il primo volume dell'ottima e utilissima edizione del *Journal du règne de Henri IV* di Pierre de L'Estoile avviata da G. Schrenck (cfr. questi «*Studi*», 165, 2011, pp. 631-632), compare ora un secondo volume (come per il primo l'edizione è a cura di X. Le Person) che copre gli anni 1592-1594 – anni tormentatissimi in cui Parigi è nelle mani dei *ligueurs* – fino all'ingresso, dopo un lunghissimo assedio, di Enrico IV nella capitale che gli apre le porte riconoscendolo come re legittimo dopo cinque anni dal suo avvento

alla corona. Siamo in presenza di una fonte di informazioni di prima mano, da parte di un testimone che vivendo nella Parigi della *Ligue* permette di ricostruire l'atmosfera della capitale di quegli anni. Anzitutto, abbiamo una ricostruzione del mondo degli antinavarristi, soprattutto per quanto riguarda il clero *ligueur*: per esempio, interessante è il quadro della predicazione nelle parrocchie, ove i curati trasformano i loro sermoni in attacchi di incredibile violenza (fino ad esortare, come fa il notissimo Boucher, al regicidio). Queste prediche sono riferite con precisione da L'Estoile, che dichiara di avere «pris plaisir» subito dopo la messa «de faire le present extrait» del «venerable sermon» appena ascoltato. Così pure questa parte del *Journal* dà informazioni preziose sugli Stati Generali della *Ligue*, convocati all'inizio del 1593 per eleggere un nuovo re. Viene così offerto un quadro interessantissimo del gioco delle candidature e delle manovre politiche del duca di Mayenne, a capo del partito contrario a Enrico IV. L'Estoile è anche molto abile, con una scrittura piena di ironia, a rappresentare la rete dei compromessi, degli opportunismi, dei passaggi da un partito all'altro. Oltre all'eccellenza filologica di questa edizione, puntualmente annotata, segnaliamo, come già per il primo volume, l'analisi del lessico e il glossario a cura di V. Mecking: si tratta di strumenti per gli storici della lingua che vanno ben al di là dei soliti repertori linguistici.

[MICHELE MASTROIANNI]

CHARLES MAZOUER, *Geste et parole chez les acteurs italiens en France (xvi-xvii siècles)*, in *La scène en version originale*, sous la direction de Julie Vatain-Corffdir, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015, pp. 9-16.

Si segnala, all'interno di un volume dedicato alla rappresentazione di spettacoli teatrali in una lingua diversa da quella del pubblico, il contributo di Charles MAZOUER sulle compagnie italiane, itineranti e fisse, che fra Cinque e Seicento hanno portato sulle scene francesi la commedia dell'arte. L'A. si sofferma su questioni concernenti la lingua impiegata (inizialmente il solo italiano, quindi una commistione di italiano e francese, e nell'ultimo scorcio del XVII secolo talvolta il solo francese), l'uso di oggetti sulla scena (che poteva giungere a «évacu[er] pratiquement la parole», p. 14) e soprattutto il ruolo preminente del gesto, che nel caso degli spettacoli per il pubblico cittadino (presso il quale la conoscenza della lingua italiana, al contrario di quanto avveniva a corte, era poco diffusa) poteva divenire non solo un complemento, ma un sostituto del dialogo. Evocando alcuni fra i personaggi e i momenti più significativi della storia del teatro italiano in Francia, l'A. non manca di ricordare l'importanza dell'eredità di questa lunga stagione: dal ricorso, già nel Cinquecento, ad attrici per interpretare i ruoli femminili, all'influenza esercitata nel secolo successivo su Molière.

[MAURIZIO BUSCA]

VÉRONIQUE FERRER, *Exercices de l'âme fidèle. La littérature de piété en prose dans le milieu réformé franco-italien (1524-1685)*, Genève, Droz, 2014, 370 pp.

Il lavoro di Véronique Ferrer, strutturalmente complesso e centrato su di un asse cronologico coerente che permette alla studiosa di indagare l'origine e l'evoluzione di questo genere, devozionale e poetico, lungo

un asse temporale che parte dalla nascita della Riforma per giungere alla revoca dell'editto di Nantes (1685), definisce da subito la prospettiva attraverso la quale sono costruite le analisi (prospettiva storico-critica), ricorda l'oggetto contenutistico (morte, vita, penitenza, malattia, afflizione, redenzione, cena eucaristica ecc.) intorno a cui si articolano i testi presi in esame (raccolte collettive, somme spirituali, volumi di meditazione, scritti isolati, paratesti ecc.), chiarisce l'intento che presiede a questo imponente studio. Si tratta, in particolare, dice Ferrer, di «replacer les expressions littéraires de la dévotion dans leur contexte socio-historique, qui les éclaire et leur donne leur plein relief. Ce n'est pas seulement à l'aune de critères esthétiques mais sous l'angle de l'histoire politique, religieuse, sociale et littéraire que l'on pourra interroger la pertinence du concept d'identité confessionnelle appliqué à la littérature». Partendo quindi da queste premesse e concentrando l'attenzione su un punto nodale, oggi criticamente dibattuto, tanto sotto il profilo della storia della spiritualità fra XVI e XVII secolo, quanto per la sottile questione della identità o appartenenza confessionale dell'uomo di fede, soprattutto in epoca rinascimentale, segnata profondamente dalle tensioni politiche, dalle guerre di religione, dalla Riforma e Controriforma, Ferrer basa le indagini su di una serie di testi che testimoniano non solo della coerenza della produzione cinque-secentesca intorno alla nozione di pietà, ma anche della solidità delle analisi cui giunge e della importanza, in prospettiva storiografica, dei dati che essa fornisce. Proprio secondo questa chiave di lettura, l'A. mette in discussione la definizione di libro di pietà, inteso come semplice manuale pratico di uso domestico, nel tentativo di ricontestualizzarlo alla luce delle sue funzioni, spirituali e devozionali, quelle stesse che sottostanno all'intento dei pastori protestanti e che determinano, con oscillazioni dovute alle incertezze politico-sociali, la divulgazione, a seconda dei casi intensa o rallentata, di questi scritti fra Cinque e Seicento.

Il libro di pietà è quindi studiato da Ferrer cercando di capire quali le funzioni che lo governano. Funzioni che l'A. giustamente riconduce al ruolo di questi testi nella liturgia e nella pratica devozionale dell'epoca, senza dimenticare l'importante funzione di mediazione e divulgazione ottemperata dagli editori, dai destinatari, reali o presunti di questa letteratura, la scelta del modello o dei modelli scritturali e spirituali di riferimento, ma anche i principi estetici su cui poggia la riflessione del libro di pietà a cavallo fra XVI e XVII secolo. Libro di pietà che viene preso in esame attraverso nove capitoli (cap. I: *Aux origines du livre de piété*, pp. 29-60; cap. II: *«Apprendre à mourir d'heure en heures»: l'instruction et la consolation de l'âme*, pp. 61-102; cap. III: *«Confesser secrètement à Dieu nos pechez»: méditation et pénitence*, pp. 103-130; cap. IV: *Une anatomie littéraire de l'âme: la méditation à l'épreuve des poètes*, pp. 131-178; cap. V: *«La dévotion du cabinet»: la piété en exercice*, pp. 179-216; cap. VI: *«Méditer et lamenter les misères de ce temps»: une politique de la piété*, pp. 217-238; cap. VII: *«On parle aux hommes par règles, à Dieu par zèle»: piété et éloquence*, pp. 239-264; cap. VIII: *«La plume à la main»: le pasteur auteur*, pp. 265-286; cap. IX: *Les «vrais chrétiens»: les lecteurs des livres de piété*, pp. 287-300), capitoli preceduti da una densa e metodologicamente utile *entrée en matière* (pp. 11-28) che inquadra i problemi di contesto, relativamente all'uso, alla diffusione, all'esercizio spirituale e alla riflessione teologica riformata che sottostà al libro di pietà, concepito come strumento di santificazione per il fedele, teso

fra peccato e riscatto dal peccato attraverso la Grazia. Tensione che diventa puro esercizio spirituale, per il tramite della fede, verso la salvezza.

In questa prospettiva critica, Ferrer mette in luce i rapporti che il libro devozionale intrattiene, da un lato con la tradizione monastica, dall'altro con la teologia agostiniana e con la teologia paolina. fermo restando la lettura di tali teologie alla luce della spiritualità protestante che investe gli *exercices de l'âme* sui trattati di pietà riformata di significato o di tensione spirituale radicalmente diversi. In effetti, l'A. sottolinea che questi esercizi «consistent en une remémoration des promesses divines par laquelle le croyant trouve l'assurance de la grâce. Ce travail de mémoire ne peut s'effectuer que par un retour aux Écritures, où se découvre le message divin. Encore faut-il que la parole divine redevienne vivante pour être agissante: c'est le rôle de la lecture, plus encore de la prédication ecclésiastique («l'ouïe»), qui force l'oreille du croyant et rend audibles les vérités surdimensionnées de la Bible pour le fidèle touché par la grâce. En vertu de la *fides ex auditu* de Paul, les réformés vont octroyer une place suprême à la piété cultuelle, enracinée dans une oralité dynamique: la prédication, le chant des psaumes, les prières publiques et domestiques. Calvin loge les exercices de piété dans un cadre communautaire très structuré: la prédication de la Parole, les sacrements, les saintes assemblées et tout le gouvernement externe de l'Église». In particolare, ed è questo uno dei punti ideologici e teologici su cui insiste Ferrer, il libro di pietà riformata, sulla scorta di Calvino, si basa su quel processo di meditazione attiva che mira a trasformare la vita in meditazione continua sulla morte e, parallelamente, sulla vita eterna, attraverso un esercizio costante di esegesi sulla Bibbia. *Lectio, oratio e meditatio* diventano così momenti fondanti del processo di santificazione cui è possibile giungere attraverso umiliazione e pentimento. Processo di contrizione verso la santificazione che viene proposto dalla letteratura di pietà e da quei veri e propri modelli 'normativi' riformati che da Guillaume Farel a Simon Goulart, da Philippe Duplessis-Mornay a Daniel Toussain, Jean de Sponde e Théodore de Bèze in particolare, danno vita a una fitta produzione di testi che non solo pone spesso problemi di definizione di genere, ma che apre al tempo stesso a una riflessione in cui discorso teologico ed estetica letteraria si fondono fino ad arrivare alla produzione del pieno Seicento, quella stessa che, attraverso Bèze, segna uno stacco importante dal testo di pietà come luogo di meditazione spirituale attento a riprodurre fedelmente la lettera e lo spirito dell'ipotesi scritturale. Di fatto, il passaggio fra Cinque e Seicento – come giustamente mette in luce Ferrer – si attua proprio attraverso una nuova sensibilità attenta non solo alla riflessione spirituale e ai contenuti teologici, ma anche alla resa poetica, secondo una ricerca che muove da un interesse retorico e linguistico non lontano da una certo gusto di matrice estetica.

Dopo le prime analisi che si concentrano sulle origini del libro riformato, il lavoro si articola su indagini che propongono riflessioni e sintesi particolarmente utili allo studioso, concernenti la militanza devozionale, il linguaggio della letteratura di pietà, la funzione didattica dei manuali in uso fra XVI e XVII secolo, lo stretto rapporto fra questo genere spirituale/poetico e la pratica devozionale legata all'esercizio sui Salmi. Le indagini rigorose, che evidenziano una conoscenza molto vasta dei testi e una sottile capacità di ricostruzione storiografica intorno al problema della circolazione, diffusione ed evoluzione del libro di pietà nell'ambito della francofonia riformata fra Cinque e

Seicento, hanno messo in luce una serie di dati importanti fino ad oggi ignorati. In particolare, l'eccellente studio di Véronique Ferrer giunge alle seguenti conclusioni: il libro di pietà prolunga la parola esortativa del pastore; il messaggio teologico riformato è il più delle volte accompagnato da veri e propri *formulaire*s de méditation et de prières che richiedono al fedele un esercizio esegetico-meditativo a partire dal testo biblico, per giungere a un processo di attualizzazione sia spirituale sia esistenziale. Si insiste su di un coinvolgimento diretto del devoto e su una concezione pragmatica del libro di pietà protestante che, diversamente da quanto avviene in ambito cattolico, non è teso alla contemplazione divina, poiché esso mira a un coinvolgimento del fedele e a un rapporto diretto con Dio, attraverso l'esperienza esistenziale. Se questo è il procedimento attraverso cui si esplica, in sintesi, la fede e la tensione spirituale-meditativa del devoto in ambito riformato, in ambito più propriamente letterario la «construction identitaire passe par l'invention d'un

style distinctif, la langue de Canaan, que les écrivains, chacun à sa manière, vont tenter de théoriser dans les préfaces et d'appliquer suivant des modalités propres. [...] Les méditations inspirées du style humble de la lettre familière antique et de la pratique pastorale de la visite des malades [...] inaugurent une méthode qui repose sur une attention compatissante envers le croyant, qu'il faut instruire, admonester, consoler, aider dans son cheminement vers Dieu».

Lo studio, solido e documentato offre anche una ricchissima bibliografia. Il lavoro di Ferrer si impone per rigore metodologico e scientifico, ma anche per le indagini su testi mai studiati che sono ora indispensabili per ricerche future su questo genere spirituale e poetico a un tempo, genere che Ferrer ha ripercorso ricostruendo una parte importante della storia letteraria francese.

[MICHELE MASTROIANNI]

Seicento a cura di Monica Pavesio e Laura Rescia

BERNARD J. BOURQUE, *All the Abbe's Women. Power and Misogyny in Seventeenth-Century France, through the Writings of Abbé d'Aubignac*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2015, «Biblio 17», 224 pp.

Questo saggio si pone un duplice obiettivo: l'assunto di base, come emerge chiaramente dal titolo, è che sia possibile ricostruire, attraverso la lettura del corpus prescelto – le opere di d'Aubignac – la percezione del ruolo femminile nella società francese secentesca, e come questa fosse influenzata dagli avvenimenti socio-politici dell'epoca. La scelta di d'Aubignac, spiega l'autore, è dovuta sia alla centralità del suo ruolo nel panorama politico, istituzionale e culturale del suo tempo, sia alla ricchezza dei generi in cui si è cimentato – dal teatro al romanzo, dalla critica letteraria alla teoria drammaturgica.

Accanto a questo intento, di ordine storico e culturale, si esprime l'intenzione di contribuire alla conoscenza dell'opera dell'Abbé, spesso ridotta al più celebre dei suoi testi, quella *Pratique du théâtre* che l'edizione moderna di Hélène Baby ha reso da qualche anno di facile accesso.

Ne emerge un quadro d'insieme che rivela un atteggiamento oscillante di d'Aubignac, che sembra modulare e alternare affermazioni misogine a più favorevoli giudizi sulle donne, in particolare sulla possibilità di esercitare un ruolo negli affari di Stato, in base ad un opportunismo politico, dettato dalla necessità di ammansire la reggente di turno. Ma alternanze tra la voce profemministica e quella marcatamente misogina sono altresì presenti all'interno di una stessa opera, come se l'autore desse voce a una pluralità identitaria, affiancando sulla scena letteraria il suo ruolo di religioso a quello di raffinato letterato frequentatore dei salons.

Se da un punto di vista metodologico potrà dispiacere l'assenza di riflessione sull'influenza delle diverse poetiche, quella teatrale in particolare, nel delineare

i profili dei personaggi femminili, questo saggio ha il merito di permettere una scoperta o riscoperta di aspetti meno noti dell'opera di d'Aubignac, grazie a un'abbondante pratica citazionale e una ricca bibliografia primaria. Il taglio critico risente fortemente dell'influenza dei *gender studies*; e la bibliografia relativa a testi non appartenenti alla critica anglosassone avrebbe forse necessitato di un aggiornamento.

[LAURA RESCIA]

TIPHAINÉ ROLLAND, *L'Atelier du conteur. Les "Contes et nouvelles" de La Fontaine. Ascendances, influences, confluences*, Paris, Champion, 2014, 272 pp.

Se i *Contes et nouvelles* rimangono ancora oggi il più misconosciuto tra i capolavori di La Fontaine, diversi studi recenti contribuiscono a riportarli al centro dell'interesse degli specialisti. In effetti, per una trentina d'anni La Fontaine pubblica con pari regolarità le sue raccolte di *Contes* e di *Fables*, lavorando parallelamente – e non senza che si instauri un dialogo a distanza – alla rifondazione dei due generi. Negli ultimi anni, gli studi di Catherine Grisé (vedi in particolare *Cognitive Space and Patterns of Deceit in La Fontaine's "Contes"*, 1998) e più recentemente un libro di Jole Morgante («*Quand les vers sont bien composés*». *Variation et finesse, l'art des "Contes et nouvelles en vers" de La Fontaine*, Berne, Peter Lang SA/Franco-italica, 2013) hanno contribuito a rinnovare l'approccio critico. Tiphaine Rolland si inserisce in questo filone, mettendo da parte però gli interessi teorici e privilegiando un'indagine di tipo storico-filologico sul rapporto di La Fontaine con le fonti e sulla definizione di una nuova poetica del genere. In effetti la questione è tutt'altro che secondaria: a differenza delle *Fables*, i *Contes* non si inseriscono all'interno di una tradizione definita con

precisione. Se le fonti utilizzate sono molto numerose, La Fontaine evoca esplicitamente solo i classici della novella, in particolare Boccaccio e Ariosto, che funzionano come “signaux de genre”. I due autori non godono di una particolare fortuna editoriale in quegli anni, ma le raccolte di facezie circolano ampiamente e spesso ripropongono una materia narrativa riconducibile alla novellistica italiana e francese del secolo precedente. L'A. sottolinea la mediazione essenziale esercitata da questa produzione spesso anonima (ma non sempre, come mostra il caso di Métel d'Ouille, cui La Fontaine attinge diversi spunti) nella ricezione della novella italiana da parte di La Fontaine. Tuttavia, la scelta di utilizzare il verso e non la prosa distingue nettamente La Fontaine dagli autori di facezie. Tiphaine Rolland riconosce, alla base dell'operazione di La Fontaine, «une filiation double, celle des nouvelles d'inspiration italienne pour l'invention, et celle des poètes français comme Marot, Saint-Gelais et Voiture pour l'elocutio» (p. 73). La scelta del verso non è una scelta neutra, naturalmente, ma segnala un partito preso di stilizzazione, di letterarietà, che mette a distanza la materia licenziosa e misogina, creando uno scarto tra la narrazione e il suo oggetto, scarto accresciuto dal ricorso ponderato al *vieux langage*. Se da una parte la materia narrativa è sottoposta ad un lavoro di “compressione” per rispettare un imperativo di economia narrativa, dall'altra il narratore si fa ossessivamente presente con i suoi commenti di carattere ideologico o metaletterario che stabiliscono una complicità con il lettore (su questo aspetto rimando al mio *Immagini dell'autore nell'opera di La Fontaine*, Pisa, Pacini, 2009). Il rinnovamento della tradizione novellistica passa, secondo l'A., per l'influenza del modello della conversazione mondana, che dà ampio spazio al *bon mot* e alla narrazione *plaisante*, privilegiando la brevità a spese dell'estensione narrativa. Ma il pubblico di *honnêtes gens* a cui La Fontaine si rivolge impone al poeta di trovare un *tempérament* tra la cruda fisicità del *fabliau* e le *bienséances*: lo “scetticismo galante” (Jean-Michel Pelous), di moda nei circoli mondani, è infatti temperato efficacemente dall'elegante allusività del linguaggio.

L'A. si sofferma naturalmente anche sulle “soglie” del testo, dove si esprime più direttamente e con inedita serietà la volontà di costruire una poetica del *conte en vers*: se l'alternanza tra *nouvelles* in versi irregolari e *contes* in *vieux langage* risponde ad un'esigenza di varietà, l'unità del genere in sede teorica è soprattutto garantita dalla sorprendente presa di posizione contro la verosimiglianza – «Ce n'est ni le vrai ni le vraisemblable qui font la beauté et la grâce de ces choses-ci» (*Préface*, 1665) – che evidenzia la rottura rispetto all'evoluzione contemporanea della narrativa in prosa. L'analisi interna dei *Contes* consente poi all'A. di elaborare una classificazione di diversi modelli di racconto, classificazione in parte ricavata da autori contemporanei come D'Ouille e Callières: dal modello epigrammatico, che privilegia la concisione e la *performance* discorsiva del personaggio, al modello romanzesco, che consente una rappresentazione più sfumata del sentimento amoroso, passando per una serie di modelli intermedi. Se i racconti in forma di epigramma restano più legati alla tradizione della facezia per la loro insistenza sull'inganno o la derisione ai danni di un ingenuo e per il gusto dell'équivoque, i “contes de beffa ou de stratagème” si ispirano alla novella italiana, basata su un modello atanziale più complesso e sulla manipolazione del reale operata da uno dei personaggi; La Fontaine, tuttavia, opera nel senso di una semplificazione delle circostanze per ottenere la massima efficacia e concentrazione. Ci

sono poi i racconti fondati sul ruolo centrale del caso o della Fortuna – «équivalent allégorique du pouvoir du conteur» (p. 143) – nel determinare le circostanze fuori dall'ordinario a cui i personaggi devono far fronte: sono i “contes de quiproquos”, basati sul principio della sostituzione, e i “contes romanesques” che recuperano atmosfere cortesi, benché filtrate dall'ironia. Ma il rapporto tra queste diverse modalità si modifica da una raccolta all'altra: La Fontaine si allontana progressivamente dalla brevità epigrammatica della facezia per dare spazio a strutture narrative sempre più complesse. Il modello prototipico, tuttavia, quello che si impone progressivamente superando la “bigarrure” delle prime raccolte, resta il modello della beffa, ereditato da Boccaccio, che guadagna però in virtuosismo grazie ad una cosciente contaminazione con il modello teatrale.

Nell'ultima parte, l'A. si sofferma sui procedimenti stilistici che distinguono La Fontaine dai suoi modelli, in particolare l'allusività suggestiva che si sostituisce all'oscenità esplicita dell'équivoque cercando con il lettore una complicità più sottile. Infine, Tiphaine Rolland cerca di ricostruire la percezione che si contemporanei ebbero della novità rappresentata dai *Contes*. Quasi tutti i giudizi, a partire dalla pubblicazione dei *Nouveaux Contes* (1674) insistono sul carattere “piquant” della narrazione lafontainiana, sia sul piano formale che ideologico: gli imitatori del poeta confermano questa lettura, dato che tornano massicciamente alla struttura della facezia rinunciando alla complessità strutturale ed enunciativa del modello. Questa lettura dei *Contes* in chiave esclusivamente *facétieuse* può aver influito sulla valutazione riduttiva che si è imposta nei secoli successivi rispetto alle *Fables*. Il libro di Rolland fornisce quindi numerosi spunti nuovi per valutare un'opera tra le più sfuggenti ed enigmatiche del *Grand Siècle*.

[FEDERICO CORRADI]

ERIC TURCAT, *La Rochefoucauld par quatre chemins, “Les Maximes” et leurs ambivalences*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2013, 220 pp.

Dopo più di quarant'anni di disinteresse in ambito sia editoriale sia universitario, *Les Maximes* di La Rochefoucauld sono state riscoperte e oggetto di una serie di studi.

Eric Turcat esplora *Les Maximes* per analizzarne il famoso moralismo monolitico e la loro presunta ambivalenza, con quattro differenti approcci, nel complesso convincenti. Segue, in primo luogo, le vie più tradizionali della retorica ironica e della linguistica modale, poi si lancia nei sentieri meno battuti e conosciuti dell'antropologia strutturale (originale il capitolo intitolato «Le triangle culinaire du discours amoureux») e della psicologia comportamentale contemporanea («L'amour propre entre agressivité et anxiétés»).

Lo studio ha il pregio di rileggere le famose sentenze, spesso criticate per il loro moralismo, facendo emergere quella saggezza secentesca ricca di ambivalenze e di doppi sensi. Una breve bibliografia conclude il volume.

[MONICA PAVESIO]

JEAN RACINE, *Breve storia di Port-Royal*, premessa di M. Richter, postfazione di Giulia Oskian, Pisa, Edizioni della Normale, 2013, 226 pp.

La traduzione italiana dell'*Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, ultimo atto creativo di Racine di un percor-

so penitenziale e di un impegno storico e morale iniziato negli anni successivi alla *Phèdre*, esce grazie al lavoro di Giulia Oskian. Il testo italiano, stabilito dalla recente edizione critica di Jean Lesaulnier, con prefazione di Philippe Sellier (Paris, Champion, 2012), è preceduto da una premessa di Mario Richter e seguito da uno studio della traduttrice, dal titolo *La retorica dell'Abbrégé: tra paradosso tragico e dualismo apocalittico*.

Mario Richter rilegge con maestria e commenta la storia del celebre monastero scritta da Racine, paragonandola al monumentale *Port-Royal* di Sainte-Beuve, per farne emergere le differenze. Una storia sintetica quella di Racine che si colloca nell'ottica di chi cerca un solido valore spirituale, basandosi su un'esperienza diretta degli avvenimenti e dei protagonisti, nella certezza che il tanto contestato e calunniato monastero è espressione della grazia divina. Il racconto di Racine può essere interpretato come una lotta tra il 'bene' e il 'male', tra il monastero e la sua purezza da una parte e gli oppositori, guidati dalla potente Compagnia di Gesù dall'altra, con l'intento di dimostrare e legittimare la cattolicità e l'estraneità a ogni accusa di eresia di Port-Royal.

La traduzione che, citando le parole di Richter, riesce a «mantenere così bene accesa la 'tenera luce' che l'opera emana e a comunicare al lettore italiano le migliori suggestioni del testo», è corredata da un accurato apparato di note e seguita, come abbiamo detto, da uno studio di Giulia Oskian sulla struttura del testo.

[MONICA PAVESIO]

MONIKA KULESZA, *Le romanesque dans les Lettres de Madame de Sévigné*, Frankfurt, Peter Lang, 2014, 178 pp.

Si tratta di uno studio che si prefigge di analizzare gli aspetti romanzeschi presenti nelle lettere della marchesa di Sévigné. L'A. chiarisce fin dal principio che, sebbene l'oggetto delle lettere possa essere considerato futile, costituito per lo più da commenti a eventi parigini che la marchesa voleva riportare alla figlia, Françoise de Grignan, che si trovava a Aix-en-Provence, lo stile e l'accuratezza del racconto permettono di definire questa corrispondenza una vera e propria opera letteraria, molto più che una semplice *causerie*.

La prima parte dello studio, intitolata «Le roman de la vie», si occupa di evidenziare quanto il "romanesque" influenzi sia la vita della marchesa sia la sua produzione letteraria.

La marchesa utilizza spesso un vocabolario attinente all'ambito letterario (afferma ella stessa: «j'écris romanesquement») e i protagonisti dei romanzi le servono da simbolo per evocare tutto un insieme di idee e di stati d'animo (è il caso del Don Quichotte). Quando un paesaggio o una persona le ricordano una situazione letteraria, Madame de Sévigné dà una descrizione romanzesca, come per esempio in una lettera del 24 luglio 1689 in cui parla del fascino di un giovane: «imaginez-vous un homme de taille toute parfaite, d'un visage romanesque, qui danse d'un air fort noble» (III, 649). Senza riferirsi ad un'opera precisa, la marchesa restituisce un'atmosfera o un paesaggio riconducibili al genere romanzesco.

Nelle *Lettres* il termine *roman* spesso significa *histoire*, non solo nel senso di *relation* o *récit*, ma anche con una connotazione di inverosimiglianza, di invenzione, in cui spesso la visione *romanesque* della realtà quotidiana non dipende dai fatti, ma dalla capacità della marchesa di scorgere in essa i tratti del romanzo.

Nella seconda parte dello studio, «Le roman dans les lettres», l'A. ribadisce lo stretto rapporto della marchesa con i romanzi, in particolare con il romanzo moderno che stava emergendo all'epoca in Francia, e sottolinea anche il grande amore di Madame de Sévigné per i "classici" come l'Iliade, i romanzi di Cervantes e il poema storico, in particolare quello di Tasso. L'A. analizza le tematiche tipiche dei romanzi quali l'amore, la guerra e la morte, mettendo in risalto quanto questi argomenti pervadano tutta la produzione letteraria della marchesa.

Dal punto di vista della scrittura, Madame de Sévigné, lettrice colta e raffinata, riproduce lo stile romanzesco: in ogni lettera vi è una frase introduttiva attraverso la quale si prepara il lettore allo sviluppo del racconto, mettendolo in attesa e suscitando la sua curiosità. Le frasi sono brevi e l'utilizzo del presente avvicina la storia al lettore.

Nella terza e ultima parte dello studio, «"Telles un roman..."», si analizzano nel dettaglio la narrazione, la descrizione, i personaggi e i tempi delle lettere. L'A. concorda con il pensiero di alcuni critici che hanno definito lo stile che la marchesa utilizza per certi racconti come "cinematico".

Questa corrispondenza può essere considerata un romanzo autobiografico dove l'Io è il personaggio principale e gioca un doppio ruolo: quello di colui che guarda e quello di colui che è guardato. L'Io nelle lettere cessa di essere solo colui che racconta, ma diventa anche colui che si percepisce e si auto analizza: «Les lettres deviennent un 'laboratoire épistolaire' dans lequel on élabore une forme nouvelle: le roman moderne» (p. 136).

Nella conclusione l'A. si domanda se l'aspetto romanzesco delle lettere sia coscientemente ricercato oppure no, se esse rivestano il ruolo di opera letteraria involontaria o di creazione cosciente. Poiché «le romanesque à l'époque était omniprésent dans le champ culturel, qu'il imprégnait les esprits et les œuvres» (p. 159) esso sembra essere la manifestazione di una competenza culturale, di un luogo comune, a cui la marchesa aderisce naturalmente.

Madame de Sévigné racconta episodi della sua vita, realtà quali amore, guerra, morte: tematiche letterarie per eccellenza, che sono presentate con tratti romanzeschi.

Infine l'A. si chiede se sia possibile definire opera letteraria un testo che non è stato scritto con l'intenzione di essere pubblicato, concludendo «qu'en écrivant à sa fille Mme de Sévigné faisait œuvre littéraire, probablement sans le savoir et sans le vouloir. [...] Le romanesque [...] est loin d'être le seul ou le principal charme des lettres. Mais il est comme la lumière dans laquelle baigne l'écriture. L'esprit de la marquise est imprégné du monde des romans dont l'ombre portée donne du relief à ce qu'elle raconte» (pp. 163-164).

[CECILIA RUSSO]

L'œil classique, sous la direction de Sylvaine GUYOT et Tom CONLEY, «Littératures classiques» 82, 2013, 314 pp.

Il numero monografico di «Littératures classiques» riunisce diciotto contributi dedicati, come annuncia Sylvaine Guyot nella prefazione, all'"Ancien régime du voir", ossia ai meccanismi di sviluppo, di fabbricazione e di divulgazione dello sguardo nella Francia detta "classica", al modo di pensare e di rappresentare la vi-

sione, considerata dal punto di vista della percezione e della configurazione del visibile. Si tratta, insomma, di rileggere il XVII secolo francese nell'ottica dei *visual studies*, di analizzare come la riflessione sulla visione sia accompagnata, nel Seicento, da una serie di contraddizioni interne che gli studi riuniti hanno lo scopo di evidenziare. L'aggettivo "classico" è utilizzato dai curatori come semplice indicazione cronologica e non estetica, anche se, come ben sottolinea Viala nel primo studio della raccolta, la delimitazione del periodo denominato "âge classique" (tutto il XVII secolo?, solo il XVII secolo?), risulta, oggi più che mai, discutibile.

I diciotto contributi avrebbero potuto essere organizzati in funzione dell'oggetto sul quale lo sguardo si posa: il teatro (saggi di Biet, Bilis, Cherbuliez, Guyot, Thoutret); l'iconografia (studi di Ravel, Roussillon, Viala); i fenomeni naturali (articoli di Goldstein, Lyons); la visione dell'alterità sociale, etica e sessuale (saggi di Bertrand, Greenberg, Longino, Reguig); la visione della storia (studio di Régent-Susini); la visione del testo (articoli di Blanchard, Conley, Peters). Si è preferito, invece, sistamarli seguendo un percorso che tiene conto delle quattro problematiche ritenute fondamentali per illustrare le caratteristiche dell'"Ancien régime du voir": «Aux bords du siècle», sezione che esplora come l'identità e la coscienza storica di un'epoca appaia nelle immagini che tale epoca produce; «Multiplicités», dedicata ad una caratteristica spesso trascurata dell'epoca classica: la mobilità, la frammentazione e l'eterogeneità dei punti di vista; «Frontières», gruppo di studi incentrato sui limiti (empirici, teorici, normativi), che impone una visione comune; «Actes de regard», capitolo conclusivo dedicato all'analisi dei rapporti tra lo sguardo e l'ordine imposto dal potere.

La prima sezione, «Aux bords du siècle», si apre con un interessante studio retrospettivo di Alain VIALA (*Inventer Watteau*) che, partendo dall'analisi di tre quadri di Watteau dipinti intorno al 1715, reperisce la coesistenza nel Seicento di due "savoir-voir": il modello maschile e accademico che impone alle immagini la coerenza di un ordine stabilito, e l'enigma, femminile e galante, che resiste alle imposizioni e spinge lo spettatore a creare la propria visione. Il saggio successivo di Tom CONLEY (*L'œil épluché. Voir chez Béroalde de Verville*) analizza un testo, *Le Palais du curieux* di Béroalde de Verville, scritto all'inizio del secolo, che presenta un curioso percorso in cui il libro si trasforma in un quadro, nel quale si trovano riuniti fenomeni differenti che possono essere considerati e interpretati liberamente. L'ultimo articolo di Jeffrey S. RAVEL (*Trois images de l'expulsion des Comédiens italiens en 1697*), ritorna sugli anni cerniera della fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII, per esaminare, grazie a tre immagini anonime e non datate, come l'espulsione dei commedianti italiani da Parigi, attuata da Luigi XIV nel 1697, sia stata riletta e interpretata negli anni successivi.

Cinque studi afferiscono alla seconda sezione della miscelanea, dedicata all'eterogeneità dei punti di vista e alle contraddizioni presenti nell'epoca classica. Lo studio di Mitchell GREENBERG dal suggestivo titolo *Classicisme bard. Vision et différence sexuelle au XVII^e siècle*, mette in luce come il modo di concepire la sessualità cambi profondamente con l'avanzare del secolo, partendo da una visione aperta senza distinzione fissa tra i due sessi, per arrivare a una concezione eterosessuale più rigida del desiderio umano, non senza ambivalenze interne che l'assolutismo cercherà di mitigare.

I due articoli successivi sono dedicati al teatro. Nel primo, Christian BIET (*Séance, performance, assemblée et représentation: les jeux de regards au théâtre, XVII-XXI*

siècle), studia come il "mouvement oscillatoire" degli sguardi a teatro presenti una tensione che nasce dalla realizzazione delle due funzioni tradizionali dell'arte: quella unificatrice di un legame sociale armonioso e ortodosso e quella eterogenea e critica di un luogo, in cui questo tentativo di ordine è messo in discussione. Clotilde THOUTRET, nel secondo studio (*Voir, juger, découvrir: la place du regard dans la Querelle du Cid*), dipinge lo sguardo dello spettatore come nodo polemico della *Querelle* del Cid, nella quale si oppongono l'idea antica di un legame stretto tra la percezione passiva dello spettatore e la visione teorica dei dotti, e la rivendicazione moderna di un nuovo legame tra vista, effetto prodotto dalla rappresentazione teatrale e giudizio espresso senza condizionamenti.

Dominique BERTRAND, con il suo saggio (*Le risible et le visible dans l'"Histoire comique de Francion": évidence ou discordance?*) analizza le strategie visive utilizzate da Sorel per provocare il riso dei lettori, riflettendo sull'ambivalenza che permane da parte dell'autore nell'affrontare le tematiche erotiche e oniriche.

Nell'ultimo studio di questa sezione, Sylvaine GUYOT (*Entre éblouissement et véritables grâces. Racine ou les tensions de l'œil classique*) ritorna al teatro, per affrontare il tema del sublime che provoca l'adesione incondizionata degli spettatori del *Grand Siècle*, definito, a partire da Voltaire, l'identità viva del classicismo. La studiosa trova, in alcune *pièces* di Racine, delle "scénographies visuelles critiques" in cui il drammaturgo esplora il paradigma dello stupore nei suoi limiti e nei suoi eccessi, facendo emergere una visione toccante e magnetica, generatrice di desiderio e piacere dei sensi, che supera il supposto predominio del sublime, per attirare gli sguardi degli spettatori, a volte emozionati, a volte sconcertati, ma mai passivi.

La terza sezione, denominata «Frontières», si apre con uno studio di John D. LYONS sulle frontiere del visibile in Pascal (*Pascal et les frontières du visible*). In un'epoca in cui le scoperte scientifiche permettono di migliorare la visibilità dei fenomeni celesti, si apre un forte dibattito epistemologico e teologico tra visibile e invisibile che Lyons ritrova e analizza in alcuni frammenti delle *Pensées*. Il secondo articolo di Claire GOLDSTEIN (*Le regard en déroute: la comète de 1680*), riprende l'argomento precedente, indagando come, in una società eliocentrica, con il Re Sole al centro dell'Universo, le scoperte scientifiche generino angosce inedite, e la cometa apparsa nel 1680 provochi, negli scritti dell'epoca, un'inquietudine legata alla nuova possibilità di osservare ciò che fino ad allora era sconosciuto.

Portando la riflessione su un'altra frontiera, Juliette CHERBULIEZ («*Et que méconnaîtrait l'œil même de son père: les limites du savoir oculaire dans la description tragique*») analizza i *récits tragiques* del teatro classico, reperendo in alcuni di essi più che l'utilizzo di codici di una retorica viva, la predominanza di una rappresentazione che interpella il senso della tattilità, più efficace a livello patetico.

In un registro ancora diverso, Jeffrey PETERS (*Orphée en devenir: image et invention dans les "Fables" de La Fontaine*) legge le *Fables* di La Fontaine, servendosi del mito di Orfeo, per illustrare come in esse l'invenzione sia collegata alla problematica dello scarto, grazie al quale l'immagine partecipa a un movimento che fa della favola un gioco di distanze e di angolazioni ottiche sempre incomplete e mai ultimate.

Nell'ultimo articolo della sezione (*Perspectives dépravées, perspectives rectifiées: l'histoire universelle peinte par Bossuet*), Anne RÉGENT-SUSINI studia la pedagogia fortemente visiva presente nei *Discours sur*

l'histoire universelle scritti da Bossuet per il Delfino, per aiutare il Principe ad avvicinarsi all'unico e solo punto di vista che gli permetterà di comprendere come gli avvenimenti formino sempre un quadro coerente.

L'ultima sezione si apre con un articolo di Jean-Vincent BLANCHARD (*De quot donner une jaunisse à Richelieu. Autour d'une lettre de Descartes à Guez de Balzac*), in cui si sottolineano gli effetti politici e filosofici della metafora ottica in una lettera di Descartes a Balzac del 1631, sull'autonomia del singolo nei confronti dello stato.

I due saggi successivi sono dedicati alle procedure di visualizzazione dei valori politici. Hélène BILIS (*Voir la Sorcière de Colchis d'un nouvel œil, ou comment rendre la dignité visible*), studiando *Médée*, osserva come Corneille si sforzi, all'inizio della sua carriera, di rendere manifesta la dignità singolare della figura reale. Marine ROUSSILLON (*Que voit-on dans les poèmes héroïques des années 1650?*), grazie allo studio dei paratesti e delle incisioni di quattro poemi eroici di metà Seicento, conclude che l'attualità dei valori monarchici assunti da eroi antichi emerge in scene di visioni che mettono in relazione il presente con il passato.

Gli ultimi due testi s'interrogano sulla labilità dei rapporti di forza orchestrati dalla teatralità socio-politica. Michèle LONGINO (*Le voyageur, les eunuques et le séral: l'oculaire par procuration*) studia la *Nouvelle Relation de l'intérieur du Serrail du Grand Seigneur* (1675), scritta da Tavernier, un ricco mercante e grande viaggiatore, per arrivare alla conclusione che la testimonianza oculare di due testimoni viene filtrata da Tavernier, e la descrizione del serraglio appare come uno specchio paradossale della corte di Luigi XIV. Delphine REGUIG (*L'œil du maître: regarder les "Fables" de La Fontaine*) dimostra come nelle *Fables* di La Fontaine la messa in scena degli sguardi sia sempre collegata a un processo di svelamento, in cui il lettore assiste, per così dire, alle *Fables*, perché, come a teatro, le guarda e le interpreta.

[MONICA PAVESIO]

Naissance de la critique littéraire, sous la direction de Patrick DANDREY, «Littératures classiques» 86, 2015, 290 pp.

L'ipotesi che questo numero di «Littératures classiques» intende dimostrare è che il XVII secolo costituisca il momento cruciale dell'evoluzione del concetto e della pratica di critica letteraria: tra Montaigne e Bayle, tra il lascito dell'Umanesimo, quando essa è ancora e soprattutto glossa e commento erudito, e l'esordio dei Lumi, quando evolverà soprattutto come attività valutativa e analitica, si apre un periodo particolarmente favorevole al suo sviluppo in senso moderno. Perché, come ci ricorda il curatore nell'introduzione al volume, è precisamente in quegli anni che la professionalizzazione dell'attività di scrittore, in parallelo con la specializzazione del sapere, spinge il suo progresso, articolandola in quattro direzioni; riprendendo Sainte-Beuve, che aveva distinto la critica che "souligne" da quella che "échauffe", il curatore differenzia la pratica assiologica, che giudica e polemizza, da quella programmatica e pragmatica, le cui forme principali sono la poetica e l'ermeneutica. Sono queste le vie che il critico può percorrere quando la sua attività diventa mestiere, e la sua figura quella di arbitro del gusto e del valore, sorta di intermediario "formativo" tra autore e lettore.

Questo numero tematico della rivista raccoglie una quindicina di articoli, esito di un ciclo di conferenze tenutesi a Paris-Sorbonne nell'anno accademico 2009-2010, articolate su tre assi di lavoro. Nella prima parte, sono le forme ad essere indagate: vengono studiati i diversi modi o modelli di discorso che contribuiranno all'elaborazione del genere della scrittura critica. D. FORTIN (*Du Parnasse au Panthéon. Les "Vies" d'écrivains du Grand Siècle par leurs contemporains: naissance d'une nouvelle forme critique?*, pp. 19-36) ipotizza l'esistenza di un genere ben definito cronologicamente ed esteticamente, quello delle vite degli scrittori, situato tra le *Vite* di ascendenza classica e le biografie, sviluppatesi dopo la Rivoluzione; K. ABIVEN (*Fragments d'un discours critique. La question de l'autorité dans les ana*, pp. 37-55) si interroga sull'influenza di un genere editoriale, definito dal suffisso *-ana*, aggiunto al nome dell'autore di cui si collezionano pensieri e aneddoti in queste raccolte, sovente postume, il cui discorso è legittimato dall'evocazione della voce dell'*auctoritas*, in realtà deformata dall'intervento editoriale; A. ARZOUANOV (*Questionnements éthiques sur les discours critique. L'exemple des clefs d'Ancien Régime*, pp. 57-66) si chiede se la pratica delle "chiavi di lettura", che diventa diffusa negli anni 60 del secolo, possa essere considerata una forma di critica, rispondente al desiderio di aprire una nuova strada alla filologia francese o se sia da considerarsi nel novero delle annotazioni ludiche a carattere satirico; B. TEYSSANDIER (*Histoire des lettres et tradition de l'erreur. De l'"Avis pour dresser une bibliothèque" de Naudé au "Dictionnaire historique et critique" de Bayle*, pp. 67-94) si occupa di un raffronto tra le due opere fondamentali di Naudé e di Bayle, per verificare se l'una possa considerarsi la continuazione dell'altra. Malgrado la condivisione del metodo critico, derivante dal rifiuto dell'errore e della credulità, e la fondamentale dissacrazione dell'*auctoritas*, l'*Avis* si inquadrebbe in una prospettiva storica, una celebrazione del progresso del sapere, mentre il *Dictionnaire* sarebbe attraversato da una forma più acuta di scetticismo, che rivela l'inquietudine del dubbio e si disvela attraverso l'ironia e la perplessità; L. F. NORMAN (*La Querelle des Anciens et des Modernes, ou la métamorphose de la critique*, pp. 95-113) affronta la famosa *Querelle*, esaminando gli strumenti della critica, per rilevare il grado di libertà e autonomia intellettuale che vi si reclama, l'evoluzione del metodo storicista e la crescente complessità della periodizzazione letteraria che ne deriva, nonché il conflitto tra l'eredità razionalista e il nascente approccio sensista.

Nella seconda parte del volume si esaminano le norme, ovvero dei criteri di giudizio elaborati in relazione a un genere specifico o all'interezza dell'attività letteraria: A. DUPRAT (*Entre poétique et interprétation. Sur la lettre-préface de Jean Chapelain à l'"Adone" de Marino* (1623), pp. 117-128) rimette in discussione la pretesa opposizione tra critica e poetica negli anni Venti e Trenta del secolo, a partire dalla considerazione che spesso le due dimensioni si sovrappongono, e che l'ermeneutica raramente si dissocia dalla teoria estetica: il caso specifico che viene preso in esame evidenzia come la prefazione di Chapelain legittimi l'opera di Marino, restituendola ai lettori francesi, attraverso la sua lettura esegetica, come un'opera conforme alla "regolarità" prima ancora che questa diventasse imperante; C. BARBAFIERI (*Du goût, bon et surtout mauvais, pour apprécier l'œuvre littéraire*, pp. 129-143), dimostra come, oltre alla regolarità dell'opera letteraria, fin dagli anni Trenta si cominciasse ad evocare il "mauvais goût", attribuendolo ai pedanti, e fondando il giudizio letterario sul principio del piacere che la comicità scatena. In tal

senso, la parodia può essere definita una nuova forma critica, utilizzata per evidenziare i difetti e le mancanze della poesia; C. ESMEIN-SARRAZIN, (*Du discours critique à la critique littéraire au XVII^e siècle: le cas du roman*, pp. 145-156), ricordando la condanna del romanzo come genere trasgressivo delle regole della morale e della *vraisemblance*, sottolinea come la riflessione su questo genere, operata nelle *préfaces*, nei trattati e nei dibattiti, spostati l'accento dalle accuse precedenti, per interessarsi unicamente alla riuscita o ai difetti intrinseci dell'opera commentata, e introducendo il giudizio personale come criterio di legittimità; M. DUFOUR-MAÎTRE (*La critique des femmes: le cas des "précieuses"*, pp. 157-168) rievoca la contestazione molieresca della legittimità dell'autorità femminile in campo critico, squalifica operata tramite la stigmatizzazione del gergo delle preziose. Tale interdizione si realizzerebbe anche esaltandone il ruolo idealmente passivo, che sarebbe segnalato da un uso linguistico comune, quale riflesso della Natura; B. PARMENTIER (*Le droit à écrire. La Bruyère, "Les caractères" et la critique*, pp. 169-184) mette in relazione le affermazioni di La Bruyère sulla critica con la ricezione dei *Caractères*, dove lo stile è al centro del dibattito, facendo apparire la conflittualità di un ambito letterario in cui è questione di diritti, ovvero di legittimità dell'espressione, laddove la critica letteraria è indissociabile da quella dei costumi e dell'uso linguistico.

Nella terza parte sono presi in esame dei casi specifici, o piuttosto dei singoli autori che si ergono quali sperimentatori delle vie della moderna critica letteraria: M. ROSELLINI (*L'entreprise critique de Sorel: une œuvre de "novateur"?*, pp. 187-213) esamina l'attività critica di Sorel, che ha attraversato l'intera sua opera: in un primo momento, e notoriamente nei romanzi satirici, la intende come censura, per trasformarla in seguito, nelle sue opere bibliografiche, in analisi della letteratura destinata a formare dei nuovi lettori. Se la preoccupazione estetica è assente dalle sue riflessioni, tutte tese a valutare l'utilità morale e sociale delle *belles-lettres*, egli anticipa la sociologia del contesto letterario, destinata a un pieno sviluppo nel XIX secolo; B. BEUGNOT ET R. ZUBER, (*Guez de Balzac critique* pp. 215-229) esaminano la pratica critica di Balzac, articolata in generi diversi, dalla lettera, alla dissertazione all'*entretien*, il cui stile può essere ricondotto ai termini *urbanité* e *atticisme*, uno stile medio che anticipa il registro classico per eccellenza; viene qui analizzata l'epistola XII del suo *Epistolarum liber unus*, indirizzata a Jean de Silhon, che contiene in particolare la valutazione del ruolo di Malherbe per quanto riguarda la teoria dell'imitazione; B. BEUGNOT (*Le Père Bouhours ou de la délicatesse*, pp. 231-240) individua la nozione morale ed estetica di *delicatesse* come fulcro della teoria del gusto e dell'utilizzo del linguaggio del Père Bouhours, nella quale l'armonizzazione dei saperi e della cultura dello scrittore e del lettore presiede all'espressione dell'arte critica; D. REGUIG, (*Nicolas Boileau critique, un cas historiographique*, pp. 241-258) intende precisare il senso e le modalità critiche di un autore che la vulgata ha troppo spesso appiattito sull'immagine di censore al servizio del classicismo; l'individuazione dei concetti centrali della sua attività critica (principio del gusto, del sublime, e riconoscimento empirico dell'assoluto letterario) consentono di stabilire una continuità tra tale pratica e la sua attività poetica; E. MORTGAT-LONGUET (*De l'idéal du critique au discernement du lecteur. Le traité préliminaire aux "Jugements des savants" d'Adrien Baillet, 1685*, pp. 259-279) analizza i principi fondativi dell'attività critica secondo Baillet: l'elogio del criterio di valutazione dell'opera letteraria,

ispirandosi ai concetti derivanti dall'ideale cartesiano di Port-Royal e di Malebranche, consente la rivalutazione dell'attività di giudizio del critico che, accompagnata da una vasta erudizione e da qualità etiche, conferiscono a questa figura il ruolo di guida per il lettore, messo in guardia contro i critici illegittimi e i pregiudizi. Si inaugura in tal modo l'esercizio della critica dei critici.

[LAURA RESCIA]

ISABELLE BRIAN, *Prêcher à Paris sous l'Ancien Régime, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014, «Littérature, libertinage et spiritualité», 601 pp.

Questo studio è un'indagine sul mondo estremamente variegato dei predicatori attivi a Parigi nel Sei e Settecento. Non intende occuparsi del contenuto dei sermoni ma far luce sulle condizioni materiali in cui il mestiere di predicatore veniva esercitato. In particolare prende in esame il vero e proprio sistema di predicazione, instauratosi e sviluppatosi tra il 1630 e il 1640, delle 'stations', ossia i sermoni pronunciati durante i tempi liturgici dell'Avvento e della Quaresima in circa centocinquanta luoghi della capitale e che vedeva coinvolti circa trecento predicatori ogni anno. Fonte principale delle informazioni è la lista annuale dei predicatori a cui si aggiungono altri documenti (regolamenti, conti delle parrocchie ecc.) alcuni dei quali presentati in appendice.

La prima parte, *La prédication et les pouvoirs*, si sofferma sul quadro normativo: discipline e regolamenti ispirati dal Concilio di Trento e imposti dai poteri politici e religiosi come ad esempio logiche e criteri di reclutamento e di nomina dei predicatori, eventuali sanzioni...

La seconda, *Le monde des prédicateurs*, si interessa al cerimoniale della predicazione, che legittima colui che parla: annunci, luoghi della predicazione, sistemazione della 'cattedra', vestizione. Si osserva anche un'evoluzione rispetto alla provenienza dei predicatori: nel corso degli anni agli appartenenti agli ordini mendicanti (domenicani e francescani) si aggiungono i gesuiti e poi via via diventano sempre più numerosi i secolari.

Nella terza parte, *Le spectacle de la prédication*, l'A. concentra l'attenzione sulla formazione dei predicatori, sulle tecniche di composizione e memorizzazione dei sermoni, spiegate e codificate in vari trattati. Riflette inoltre sulle attese e le reazioni del pubblico, ricercato e temuto. La predicazione è una 'performance' in cui entrano in gioco non solo l'arte oratoria, la gestualità e il linguaggio come azione ma anche un codice morale poiché il sermone, in quanto eco della parola di Dio, deve essere pronunciato da un individuo di comprovata abilità, dignità, erudizione e devozione.

L'ultima parte, *La prédication en questions*, solleva tre problematiche: i rapporti tra predicazione e politica (casi di oratori sospettati di eresia e di istigazione alla sedizione), le modalità di passaggio dalla pubblicazione orale alla pubblicazione (che riguarda essenzialmente panegirici e orazioni funebri) e infine il successo 'ambiguo' dei sermoni, che, passando attraverso la parodia, si avviano a subire un rinnovamento (diventando meno scontati e ritrovando la semplicità missionaria).

Appendici, bibliografia e indici completano utilmente questo lavoro da cui emerge un panorama ricco e eterogeneo della predicazione, fenomeno culturale, religioso e sociale di rilievo nella Francia dell'Ancien Régime.

[ANTONELLA AMATUZZI]

Settecento

a cura di Franco Piva e Vittorio Fortunati

ALAIN VIALA, *L'Âge classique et les Lumières*, avec la collaboration de Kate Tunstall, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, 437 pp.

Questo volume riporta il testo di un corso di storia letteraria, dedicato ai secoli XVII e XVIII, che Alain Viala ha inciso su quattro CD, pubblicati da La Librairie sonore Frémeaux et Associés: da qui lo stile agile, il tono piacevolmente colloquiale, le numerose e compose citazioni testuali, tutte le caratteristiche, insomma, di una divulgazione di alto livello. Ciò che, però, ci preme mettere in rilievo e che costituisce, a nostro avviso, l'originalità dell'opera, sono le scelte dell'autore riguardo alla periodizzazione storica. In contrasto con la tendenza recente a ridurre il classicismo a una porzione sempre più ristretta della seconda metà del Seicento, A. Viala fa sostanzialmente coincidere *Âge classique* e *Grand Siècle*, definendo quest'ultimo "classico" in quanto esso vide l'affermarsi dell'egemonia francese nel campo della cultura (e non solo). Inoltre, l'A. sottolinea i numerosi elementi di continuità che legano l'età classica e l'età dei Lumi, riprendendo, in una certa misura, la tesi esposta da Voltaire nel *Siècle de Louis XIV*.

Il *Grand Siècle* è descritto come il periodo in cui, anche grazie alla fondazione di molti collegi, si formò in Francia una *élite* intellettuale; in cui le prime riviste diffusero in un pubblico sempre più vasto i dibattiti culturali del momento; in cui, soprattutto in ambito teatrale, l'attività dello scrittore assunse il carattere di una professione. In una parola, nel XVII secolo il rapporto fra cultura e società cominciò a presentare caratteristiche "moderne". La letteratura del tempo è suddivisa in tre aree: i generi teatrali, i generi narrativi e i generi legati, più o meno direttamente, dall'eloquenza (fra essi, i saggi, le massime, i dialoghi, l'epistolografia, fino ai vari generi poetici). In taluni casi, i mutamenti in campo letterario vengono motivati, in parte, con la situazione storica, sociale, economica del momento: per esempio, nella seconda metà del secolo una crisi del settore spinse molti editori a pubblicare di preferenza volumi piuttosto brevi, favorendo in tal modo la diffusione della novella, a scapito dei lunghissimi romanzi eroici ed eroico-galanti.

Il secolo dei Lumi deve al *Grand Siècle* anche il proprio nome: fu infatti Descartes a utilizzare la metafora delle «lumières naturelles» per designare la ragione umana, distinguendola dalla luce divina della Fede. Ancora più importante fu, si capisce, l'influsso esercitato dal suo metodo sullo sviluppo settecentesco delle scienze, non solo matematiche e naturali: A. Viala sottolinea come l'analisi politica di Montesquieu segua un percorso cartesiano, dai dati fondamentali verso strutture sempre più complesse. Da Descartes (in particolare dal suo *Traité des passions de l'âme*) deriva, inoltre, l'idea che il sentimento sia complementare rispetto alla ragione e la convinzione, espressa soprattutto nella *Nouvelle Héloïse* di Rousseau, che la *sensibilité* possa essere fondamento della virtù. La raffinata analisi psicologica e sentimentale che caratterizza la narrativa e il teatro del Settecento francese ha la sua origine, naturalmente, nella letteratura *galante* del secolo precedente: il legame tra *marivaudage* e *préciosité* è evidente, non solo sul piano dello stile. D'altro canto, un genere tipicamente settecentesco come il romanzo "libertino" può essere

visto, sotto molti aspetti, come l'ultimo esito di una *galanterie* degenerata. Filosofico e *sensible*, libertino e *galant*, il XVIII secolo fu anche un secolo classico. Nella commedia, Lesage, Regnard e Beaumarchais imitarono Molière. Voltaire non dimenticò certo Racine, pur introducendo nelle proprie tragedie temi illuministici. Per i *moralistes* (numerosi anche nel secolo dei Lumi) La Rochefoucauld e La Bruyère restarono punti di riferimento imprescindibili. Un dato forse ancora più interessante, però, è che gli autori secenteschi continuarono, lungo tutto il Settecento, a essere stampati per essere proposti come modelli nelle scuole: essi divennero, cioè, dei classici nel senso corrente del termine.

[VITTORIO FORTUNATI]

JACQUELINE LICHTENSTEIN, *L'argument de l'ignorant. Le tournant esthétique au milieu du XVIII^e siècle en France*, Dijon, Les presses du réel et Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015, «Amphi des arts», 64 pp. (ill. en noir et blanc et en couleur).

La nouvelle étude de Jacqueline Lichtenstein, professeur émérite d'esthétique à la Sorbonne et auteur d'un ouvrage incontournable portant sur le concept de couleur, est un petit livre de qualité. Issu d'une conférence prononcée en 2012, ce livre contient un essai de trente pages et un dossier iconographique constitué de 17 illustrations, surtout des gravures.

L'essai propose l'étude de la légitimation du point de vue de l'ignorant dans le discours sur l'art du XVIII^e siècle. Il prétend saisir le «tournant esthétique», survenu vers le milieu du siècle des Lumières, où le monopole de la théorie artistique ne se voit plus attribué aux artistes mais aux non-praticiens, aux «ignorants». Ce tournant se manifeste par le privilège accordé à la figure du spectateur, allant de pair avec le rôle accru de la sensibilité lors du jugement artistique. Jacqueline Lichtenstein oppose la «manière française» et la «manière allemande» d'aborder l'art, la première étant une approche critique, la seconde plutôt esthétique et métaphysique. Elle insiste sur les points d'intersection entre ces deux approches qui s'opposent également à la tradition de la théorie de l'art. La spécificité de cette dernière est qu'elle n'était jamais séparée d'une pratique artistique, alors que les nouveaux régimes de discours sur l'art qui apparaissent au XVIII^e siècle – l'histoire de l'art, l'esthétique et la critique d'art – mettent en cause la nécessité d'une relation étroite entre la théorie et la pratique et valorisent la position du spectateur. Jacqueline Lichtenstein souligne le rôle de Du Bos dans ce processus: à l'encontre des gens de métier, il s'attache non pas à la production des œuvres mais à l'effet que celles-ci sont censées produire, et à l'argument du plaisir artistique (l'argument de l'ignorant) procuré par l'art. La légitimation du point de vue de l'ignorant marque une rupture avec la position des théoriciens de l'époque classique. En effet, la mise en valeur de la figure de l'ignorant, dont le rôle est essentiellement critique, est l'enjeu majeur du livre. À part Du Bos, le texte fait encore allusion au point de vue du peintre Charles Antoine Coypel qui est celui de

l'artista, ainsi qu'à l'opinion du comte de Caylus, lui-même dessinateur et graveur. La position de ce dernier illustre l'hostilité des académiciens envers les critiques qui se revendiquent le droit de juger des œuvres d'art.

L'essai parvient à présenter de manière convaincante qu'en dépit de la réaction des académiciens, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la critique d'art des ignorants va pleinement acquérir son droit de cité, ce qui implique que les artistes et les amateurs perdront désormais leur monopole du discours sur l'art. Les citations abondantes qui figurent dans le texte sont loin de l'alourdir, elles contribuent au contraire à justifier les développements théoriques. Les images évoquées faisant partie du dossier iconographique facilitent également la lecture et créent un véritable dialogue entre le régime textuel et visuel.

[KATALIN BARTHA-KOVÁCS]

Marie-Adélaïde de Savoie (1685-1712) Duchesse de Bourgogne, enfant terrible de Versailles, éd. Fabrice PREYAT, avec la collaboration de Jean-Philippe Huys, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2014, «Études sur le XVIII^e siècle», 41, 292 pp.

I sedici contributi di specialisti di storia, letteratura, eloquenza sacra, filosofia, teatro, storia dell'arte e della musica, raccolti nel presente volume, si propongono di colmare le lacune della storiografia contemporanea intorno alla breve vita di Maria Adélaïde di Savoia (1685-1712) e all'atmosfera che regnava alla corte di Versailles nel periodo in cui lei vi ha vissuto (1696-1712).

I primi contributi insistono in particolare sugli anni di formazione di questa figura storica. Olivier CHALINE, in *Deux enfants terribles? Les sœurs Marie-Adélaïde et Marie-Louise de Savoie, duchesse de Bourgogne et reine d'Espagne* (pp. 15-28), mettendo in luce i numerosi elementi che accomunano le due giovani principesse, insiste sul loro destino segnato fin dalla nascita, secondo i desideri del padre Vittorio Amedeo II, da matrimoni che avrebbero assicurato l'avvenire della dinastia. L'eccellente educazione che ricevettero era mirata a questo compito: in particolare, nel caso di Maria Adélaïde, diventare una principessa francese. In questa prospettiva, Andrea MERLOTTI, in *La courte enfance de la duchesse de Bourgogne (1685-1696)* (pp. 29-46), rimarca che all'interno dello Stato di Savoia, caratterizzato dalla metà del XVI secolo da un bilinguismo ben radicato in cui l'italiano e il francese erano le due lingue ufficiali, l'educazione delle due principesse, gestita dalla madre Anne d'Orléans e dalla nonna Marie-Jeanne-Baptiste de Savoie-Nemours, entrambe originarie della Francia, fu interamente francese, secondo la volontà imperiosa e il lucido cinismo del duca di Savoia, Vittorio Amedeo II. Il contributo di Fabrice PREYAT, *L'Histoire à Madame la duchesse de Bourgogne. Préceptorats princiers et politiques à la cour de Versailles* (pp. 55-85), si incentra sul perfezionamento dell'educazione di Maria Adélaïde, che fu affidato a Mme de Maintenon, la sposa morganatica di Luigi XIV. Il contratto di matrimonio che legava Maria Adélaïde al duca di Bourgogne, nipote di Luigi XIV, esaudiva i desideri del padre della giovane duchessa e le *Deux lettres autographes de Louis XIV* (pp. 47-54), presentate da Fabrice PREYAT e David AGUILAR SAN FELIZ, evocano il clima disteso delle relazioni familiari e diplomatiche tra la Francia e la Savoia negli anni in cui questo avvenne.

Le circostanze romanzesche del matrimonio di Maria Adélaïde e, soprattutto, il posto privilegiato che Luigi XIV le accordò presso di lui, diventano i temi ri-

correnti delle fiabe, come sottolinea Raymonde ROBERT ne *La duchesse de Bourgogne en fêerie. Les contes de fées et le pouvoir au XVII^e siècle* (pp. 93-106). Discorso epidittico e racconti fiabeschi, reale e meraviglioso, si uniscono paradossalmente per celebrare il potere, valorizzando un'immagine idealizzata del reale. In *Bru-selloise, la première impression autorisée et complète du "Télémaque" de Fénelon?* (pp. 87-92), Jean-Philippe HUYS si chiede se avevano ragione quei lettori del poema epico di Fénelon che hanno creduto di riconoscere la duchessa di Bourgogne nel personaggio di *Antiope* che il giovane eroe vuole sposare. Manuel COUVREUR, nel suo contributo *Cherchez les femmes... La duchesse de Bourgogne, la marquise d'O et la traduction des "Mille et une nuit" par Antoine Galland* (pp. 107-125), si domanda, lui, se Galland, dedicando la sua traduzione de *Les mille et une nuit* alla marchesa d'O, figlia del visconte di Guilleragues cui era molto grato, divenuta nel frattempo dama del palazzo della duchessa di Bourgogne, non abbia mirato anche a suscitare l'interesse di quest'ultima e a conquistarne la benevolenza.

Come mettono in evidenza i contributi successivi, una volta divenuta duchessa di Bourgogne, la giovane donna savoiarda sconvolge l'etichetta della corte di Francia, riunendo attorno a sé musicisti, compositori, coreografi e scrittori, con un conseguente proliferare di balli, giochi, rappresentazioni teatrali, ecc. Catherine CESSAC, ne *La duchesse du Maine et la duchesse de Bourgogne: d'une cour à l'autre* (pp. 127-137), illumina le molteplici affinità tra la duchessa du Maine, nipote del Grand Condé, e la duchessa di Bourgogne, malgrado le origini, i ranghi e i destini differenti, e insiste sulla loro attitudine a promuovere la festa come arte di vivere, nonché come arma politica, ad imitazione del giovane Luigi XIV; elementi, questi, che concorrono a ravvivare il dinamismo delle rispettive corti. Nell'evocare il periodo durante il quale Maria Adélaïde di Savoia ha potuto godere della Ménagerie di Versailles (1696-1712), il contributo di Joan PIERAGNOLI, *La duchesse de Bourgogne et la Ménagerie de Versailles* (pp. 139-161), sottolinea l'importanza dei divertimenti pastorali nella vita di corte che hanno guidato la scelta del programma decorativo degli appartamenti della duchessa di Bourgogne. Lo studio di Pauline FERRIER, *La duchesse de Bourgogne et les épouses des ministres du roi dans le système de cour. Fêtes, honneurs et distinctions* (pp. 163-173), rileva come le mogli dei ministri del re, che entrano nell'entourage della duchessa per aver ricevuto delle distinzioni, cerchino di compiacere e ringraziare questa giovane donna organizzando per lei balli notturni al di fuori della giornata regolata dalla corte, dando così vita a un nuovo cerimoniale e a una nuova realtà mondana femminile.

Gli ultimi anni del regno di Luigi XIV vedono nascere un vero e proprio mecenatismo letterario, musicale, architettonico. Il contributo di Jean-Philippe GOUJON, *Marie-Adélaïde de Savoie, duchesse de Bourgogne puis dauphine de France: une princesse musicienne et mécène à la cour de Louis XIV* (pp. 191-213), permette di conoscere meglio il modo in cui la principessa partecipava alla vita musicale della corte, nelle vesti sia di spettatrice sia di musicista, creando un importante mecenatismo musicale. Il contributo di Alexandre DE CRAIN, *Conduire Adélaïde au pied de nos Autels. Marie-Adélaïde de Savoie et les œuvres pastorales d'Antoine Houdar de La Motte* (pp. 233-249), evidenzia come in *Issé*, la pastorale eroica che il librettista La Motte scrive per il matrimonio del duca di Bourgogne nel 1697, ci sia una connivenza rinnovata tra l'universo pastorale del librettista e la

famiglia del duca di Borgogna, secondo modalità che rompono con i meccanismi allegorici tradizionalmente messi in opera dalla poesia bucolica. Si registra un'importante rinascita culturale dovuta non solo all'arrivo della duchessa di Borgogna ma altresì, come sottolinea Don FADER nel suo intervento *La duchesse de Bourgogne, le mécénat des Noailles et les arts dramatiques à la cour autour de 1700* (pp. 175-190), dal ruolo centrale che svolsero certi cortigiani nella vita culturale di Versailles, in particolare i Noailles che riuscirono a negoziare tra due diverse istanze: da una parte, il gusto per i divertimenti, manifestato dal gruppo riunito intorno al delfino, e particolarmente la sua attrazione per i divertimenti associati alla stagione del carnevale, dall'altra, le aspirazioni di Mme de Maintenon a frenare quelle che considerava influenze corrottrici, attraverso la messa in scena per la duchessa e la sua corte di giovani nobili di una serie di *pièces* teatrali sacre ed edificanti. Nel contributo di Thomas VERNET, *«Que Mme la duchesse de Bourgogne fasse sa volonté depuis le matin jusqu'au soir»*. *La duchesse de Bourgogne et les divertissements du carnaval de 1700* (pp. 215-231), si ricorda come gli splendori ritrovati del carnevale del 1700 permisero a innumerevoli membri dell'*entourage* reale e allo stesso re di misurarsi, con il pretesto di onorare la duchessa di Borgogna, sul piano della magnificenza e dell'invenzione.

In *Marie-Adélaïde de Savoie d'après nature, allégorique ou mythologique. Note sur l'iconographie de la duchesse de Bourgogne à la cour de France* di Jean-Philippe HUYS (pp. 251-264), si ripercorrono i vari ritratti in onore di Maria Adélaïde di Savoia; dipinti o scolpiti, in forma allegorica o mitologica; tutti testimoniano la sua grazia, la sua vitalità e la sua importanza. Dal contributo di Éric VAN DER SCHUREN, *Les palinodésies de la tristesse (de Bossuet à l'abbé Du Jarry). Éloges funèbres de Louis de France et de Marie-Adélaïde de Savoie* (pp. 265-283), che ritraccia alcune delle orazioni funebri in onore di queste due grandi personalità, si percepiscono infine le speranze deluse e l'immaginario collettivo della nazione.

Il volume offre dunque un'occasione preziosa per approfondire la conoscenza della figura straordinaria, ancorché poco nota, di Maria Adélaïde di Savoia, duchessa di Borgogna grazie al suo matrimonio col nipote di Luigi XIV, e, nel contempo, per cogliere meglio il profondo cambiamento che questa donna apportò alla vita della corte di Versailles tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo.

[MARIA IMMACOLATA SPAGNA]

Lenglet Dufresnoy entre ombre et lumières, sous la direction de Claudine POULOUIN et Didier MASSEAU, Paris, Champion, 2013, 328 pp.

Lenglet Dufresnoy, «ni philosophe, ni véritablement historien, pas davantage romancier, [...] érudit [...] mais «excentrique»; en somme, un «irrégulier d'esprit vraiment libre» déconcertant ses contemporains et resté, jusqu'à nos jours, un «inclassable» (*Préface*, p. 7). Voilà le personnage objet du volume, que nous présentons avec un retard qui n'est pas imputable à notre volonté. Les études qui y sont contenues sont donc réparties en quatre groupes, afin de mieux saisir toute l'activité débordante et un peu composite de ce personnage saillant des Lumières. La première partie («Lenglet Dufresnoy – homme du livre») s'occupe d'un des champs de l'activité de Lenglet liés au marché du livre: bibliographies, édition des livres rares et des œuvres du passé, diffusion. Lenglet y apparaît comme

«un militant de l'imprimé» (Géraldine SHERIDAN, *Lenglet Dufresnoy entre élite et grand public*, pp. 33-55; Jean-Marie GOULEMOT, *Imaginaire et réalité du livre chez Lenglet Dufresnoy*, pp. 57-69; François BESSIRE, *Lenglet Dufresnoy éditeur. Une pensée du livre et de la lecture*, pp. 71-101). Dans la deuxième partie («Une érudition recentrée sur le passé national»), nous trouvons des études qui présentent Lenglet en tant qu'éditeur érudit et bibliophile intéressé par les œuvres françaises du Moyen Âge et de la Renaissance: Gabrielle PARUSSA démontre en quoi consiste l'originalité de la démarche de Lenglet amateur de la littérature médiévale (*Littérature médiévale d'après Lenglet Dufresnoy*, pp. 105-127); Marie-Claude de CRÉCY examine l'entreprise éditoriale de Lenglet à la lumière de ce que deviendra plus tard la philologie moderne (*Lenglet Dufresnoy éditeur de «nos anciens Poètes»*, pp. 129-162). L'amour de la littérature ancienne menait Lenglet parfois à des plagiat: Claudine POULOUIN en examine un cas flagrant (*L'Histoire de Jeanne d'Arc de Lenglet Dufresnoy: plagiat, hétérodoxie et révision de l'histoire nationale*, pp. 163-190). La troisième partie («Lenglet Dufresnoy et la mise en circulation des savoirs») est centrée sur les ouvrages de Lenglet à prétention scientifique, avant tout ses *Méthode pour étudier l'histoire et Méthode pour étudier la géographie* qui eurent un succès notable, à portée internationale (Béatrice GUION, *La «Méthode pour étudier l'histoire» de Lenglet Dufresnoy: un «ars historica» composite*, pp. 193-210; Gérard LAUDIN, *Europe savante et érudition nationale. Les Enjeux de la réception de la «Méthode pour étudier l'histoire» de Lenglet Dufresnoy dans l'Allemagne des Lumières*, pp. 211-225; Jean-François THÉMINES, *Lenglet Dufresnoy géographe?*, pp. 227-225). Dans la quatrième partie de l'ouvrage («Importance de la fiction dans l'accroissement des savoirs») les auteurs mettent en valeur l'intérêt de Lenglet pour la fiction romanesque. À l'époque où celle-ci était l'objet de litiges et d'attaques, Lenglet s'est prononcé pour la supériorité de la fiction sur le récit historique, insistant aussi sur le plaisir de la lecture: il semble avoir deviné les orientations du roman au XVIII^e siècle (Didier MASSEAU, *Comment lire les romans?*, pp. 253-266). Jan HERMAN fait une présentation détaillée d'un manuscrit trouvé récemment, signé «Gordon de Percel» qu'on peut attribuer à Lenglet et qui contient quelques parties des écrits de celui-ci sur le roman (*Un manuscrit trouvé de Gordon de Percel*, pp. 267-280). Marie-Gabrielle LALLEMAND présente la nouvelle de Lenglet qui est une compilation d'une œuvre historique inédite de Pierre Matthieu (*La Fabrique de la nouvelle histoire galante. L'exemple de «La Catalanoise»* (1731), pp. 281-299). À la fin de l'ouvrage, le lecteur trouvera la *Bibliographie chronologique des œuvres de Nicolas Lenglet Dufresnoy* (pp. 301-314).

[REGINA BOCHENEK-FRANCZAKOWA]

VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV*, préface de Nicolas Cronk, Paris, Gallimard, «Folio classique», 2015, 969 pp.

Sebbene questo volume derivi dall'edizione curata da René Pomeau per la «Bibliothèque de la Pléiade» (*Œuvres historiques*, 1958), non si tratta di una semplice ristampa «economica» del saggio storico di Voltaire, pubblicata in occasione del terzo centenario della morte del Re Sole: il testo, infatti, è stato rivisto dallo stesso Pomeau con la collaborazione di N. Cronk ed è preceduto da un'interessante prefazione di quest'ultimo, assai utile per collocare correttamente l'opera nel

contesto storico-letterario dell'epoca in cui fu concepito e nella vastissima produzione dell'autore.

Dopo una gestazione laboriosa e alcune edizioni parziali (una delle quali fu bruciata a Parigi nel 1739), *Le Siècle de Louis XIV* uscì a Berlino nel 1751. In quegli anni Voltaire era già famoso per la *Henriade*, il poema in cui aveva cantato le gesta di colui che fu forse il monarca più amato dai francesi. Passare dal restauratore della pace al costruttore di Versailles fu una sfida audace, ma forse non tanto quanto lasciare i versi per la prosa, da parte di uno scrittore che si considerava nato per l'epopea e prima di tutto poeta. In realtà, *Le Siècle de Louis XIV* ottenne subito un enorme successo di pubblico, che non venne mai meno per tutto il Settecento e per una grande parte del secolo successivo. In questo lungo periodo, l'opera di Voltaire fu spesso utilizzata come manuale scolastico e rimase un punto di riferimento per gli storici. Una delle ragioni di un consenso così generalizzato risiede, molto probabilmente, nel fatto che *Le Siècle de Louis XIV* non è tanto la storia di un monarca celeberrimo ma discusso (l'autore, in effetti, non gli risparmia le proprie critiche, soprattutto per la politica estera aggressiva e le persecuzioni religiose), quanto la rievocazione di un periodo glorioso: quel *Grand Siècle* in cui la Francia non fu solo la potenza dominante sullo scacchiere politico europeo, ma rappresentò soprattutto un modello nel campo della cultura e del gusto. È proprio l'egemonia culturale francese che Voltaire intende mettere in luce, dedicando gran parte del suo libro alle lettere, alle arti e ai costumi. Così facendo, il *philosophe* anticipa alcune tendenze più tipiche e innovative della storiografia del xx secolo e, nello stesso tempo, si colloca nel solco di Perrault e dei *modernes*, i quali hanno visto nella Francia del Re Sole una delle vette della civiltà umana, pari (se non superiore) alla Grecia di Pericle e di Alessandro Magno, alla Roma di Augusto, alla Firenze dei Medici.

Un altro motivo del duraturo successo del *Siècle de Louis XIV* è da ricercarsi nello stile: chiaro, conciso, scorrevole, sempre elegante e spesso arguto, ricco di brevi ma intensi ritratti e di folgoranti *bons mots*; lo stile che caratterizza, com'è noto, il complesso dell'opera in prosa di Voltaire e che trova il suo paradigma proprio in queste pagine, ma che è anche, sotto molti aspetti, lo stile dei migliori scrittori del periodo che si è soliti chiamare "classico". Per il *philosophe* la lingua francese aveva raggiunto la sua perfezione proprio nella seconda metà del Seicento ed essa costituiva, quindi, la più preziosa eredità di quel periodo. Anche da questo punto di vista, senza il Secolo di Luigi XIV non sarebbe stato possibile il Secolo dei Lumi. Voltaire aveva dunque validi motivi, oltre a quelli biografici (era nato nel 1694), per sentirsi ancora parte di quel mondo e di celebrarlo in un'opera che, oltre alle vicende e ai personaggi, ne tramandasse anche il linguaggio; un'opera che appartenesse al *Grand Siècle* quanto i capolavori di Molière, di Racine, di Boileau, di La Bruyère.

[VITTORIO FORTUNATI]

REED BENHAMOU, *Charles-Joseph Natoire and the Académie de France in Rome. A re-evaluation*, Oxford, Voltaire Foundation, 2015, 254 pp.

Reed Benhamou, professeur émérite à l'Université de l'Indiana, est spécialiste des programmes éducationnels des académies artistiques françaises au XVIII^e siècle. Son nouveau livre est consacré à la réévaluation de la figure du peintre Charles-Joseph Natoire, jugée de façon fort contradictoire par ses contemporains. En 1752,

lorsqu'il devient le directeur de la prestigieuse Académie de France à Rome, Natoire est un peintre estimé, mais 23 ans plus tard – critiqué pour sa faiblesse, son incompétence, la qualité de son travail artistique et sa bigoterie religieuse –, il est démissionné de ce poste et vers la fin du siècle il est presque oublié. Afin d'examiner le bien-fondé de ces accusations et de dévoiler les causes du changement de jugement à l'égard de cet artiste, Reed Benhamou entreprend un important travail de documentation: à part les documents écrits par les contemporains de Natoire, elle considère également les expériences parallèles de ses prédécesseurs et successeurs à l'Académie.

Le livre, qui s'ouvre avec une introduction succincte – précédée de deux listes relatives à l'Académie de France à Rome et aux données biographiques du peintre –, se compose de deux parties. La première, plus courte, est essentiellement biographique: elle est consacrée aux origines de Natoire, à ses relations familiales, à sa formation et à ses premiers succès artistiques. La seconde partie, plus longue, examine la période romaine de Natoire et compare ses expériences à celles des autres directeurs de l'Académie de France: presque tous disposaient d'un budget insuffisant et devaient apprendre sur place les tâches administratives. Reed Benhamou souligne toutefois la particularité de la situation de Natoire: celui-ci travaillait à une époque où les pensionnaires de l'Académie n'appréciaient guère ses efforts. De plus, Rome étant une ville papale, Natoire tenait au strict protocole religieux que certains élèves ne respectaient pas et leur directeur devait alors faire face à des rébellions des pensionnaires. La conclusion dresse un bilan convaincant des résultats présentés dans le livre et avance l'hypothèse que la cause de l'oubli de Natoire serait due, en grande partie, à son séjour prolongé à Rome. Si le peintre était resté à Paris, il n'aurait probablement pas été accusé d'incompétence pédagogique et administrative, et il se peut qu'il aurait connu une gloire pareille à celle de François Boucher. L'étude est complétée par deux séries d'appendices, regroupant des documents concernant l'art et les comptabilités de Natoire, ainsi que d'une bibliographie et d'un index.

Dans ce livre richement annoté, Reed Benhamou offre une lecture empathique des sources, manuscrites et imprimées. C'est en se basant sur ces documents qu'elle prétend réhabiliter l'image de Natoire dont elle reproduit même les fautes d'orthographe commises dans sa correspondance. Si ce peintre, injustement oublié, commence à être redécouvert, c'est grâce aux travaux de Reed Benhamou. Son ouvrage est pourtant consacré aussi à l'Académie de France à Rome. Le livre, qui donne la traduction en anglais des citations françaises figurant dans le texte, est destiné à un public anglophone intéressé à l'histoire des académies artistiques françaises au siècle des Lumières. On peut seulement regretter les quelques références à Wikipedia dans un ouvrage de si haute qualité ainsi que l'absence des images, qui auraient aidé le lecteur à revivre encore plus fidèlement l'histoire de l'Académie de France à Rome sous la direction de Natoire.

[KATALIN BARTHA-KOVÁCS]

FRANCESCA PISELLI, *Féraud versus Racine. Riflessioni sulla lingua*, Roma, Aracne, 2014, «Recherches sur Toiles» 8, 124 pp.

Il volume prende in esame le *remarques* presenti nell'opera più nota dell'abate gesuita Jean-François

Féraud (1725-1807), ovvero il *Dictionnaire critique de la langue française*, apparso a Marsiglia tra il 1787 e il 1788, con particolare riferimento alla lingua di Jean Racine. Caso ibrido e appassionante di descrizione normativa, stilistica e retorica, costruito tramite l'insostituibile apporto di scrittori e *grammairiens-remarquistes*, il *Dictionnaire critique de la langue française* si contraddistingue per un'osservazione accorta degli usi, oltre che per una minuziosa riflessione sui criteri ispiratori della norma. Esso rappresenta una fonte d'informazione importante per indagare sui fenomeni soggetti a cambiamento o a stabilizzazione nel francese della seconda metà del Settecento. Analizzando le numerose citazioni presenti nel celebre dizionario critico riguardanti Racine (che Féraud definisce «le plus correct de nos poètes», p. 18), e soprattutto esaminando le annotazioni dell'abate sulla lingua e sullo stile di Racine, Francesca Piselli ha modo di condurre un'analisi quanto mai mirata e sempre condotta con grande rigore filologico.

Nel primo dei tre capitoli che compongono il lavoro («Tra lingua e stile»), l'autrice ricorda che per Féraud la lingua di Racine, il più classico tra i classici, resta il modello cui ispirarsi per contrastare certo «mauvais goût» (p. 21), che vedeva diffondersi tra i suoi contemporanei. Questo suo convincimento va di pari passo con la tensione purista che anima il *Dictionnaire critique*, tensione che, come conferma la rilevante tradizione in materia di *remarques* e *observations* di opere di autori classici, percorre tutto il XVIII secolo.

La costante attenzione verso l'uso rende più indulgente l'abate gesuita, che imputa a taluni cambiamenti d'uso e di gusto rispetto al Seicento le imperfezioni stilistiche delle tragedie giovanili di Racine. La scelta dei vocaboli nello stile poetico, stile nobile per eccellenza, risulta essenziale, ma non sempre Racine ha compiuto, secondo Féraud, le scelte giuste. Tuttavia egli riconosce al tragediografo *l'art de l'annoblissement*, ossia l'arte di nobilitare i termini bassi e/o popolari e di forgiare espressioni semplici e al contempo elevate, come confermano i numerosi esempi citati nel *Dictionnaire critique*.

Il secondo capitolo («Il senso delle parole») è incentrato sulle osservazioni di Féraud riguardo al lessico raciniano e, in particolare, su alcuni meccanismi per così dire obiettivi, talora operati direttamente da Racine, sui quali il lessicografo marsigliese esprime il proprio parere, a dire il vero non sempre benevolo. Agli elogi nei confronti di Racine per la sua capacità di sfruttare le accezioni secondarie e meno comuni di un termine, instillando nel verso inedite sfumature di significato, si accompagnano però le note di biasimo per alcune sue imprecisioni circa l'utilizzo di un verbo al posto di un altro. Va anche detto che, partendo da un'analisi sincronica, Féraud arriva a prendere in considerazione anche la dimensione lessico-semantiche più propriamente diacronica.

Il terzo capitolo è incentrato sulla «Sintassi» che, nel XVIII secolo, tendeva alla *fixité*, ma che di fatto necessitava, a detta di Féraud, di una stabilizzazione in molti ambiti. Francesca Piselli, passando in rassegna tutte le *remarques* dell'abate marsigliese riguardo al gruppo nominale (accordo, articolo partitivo, *régime* degli aggettivi), ai pronomi, al gruppo verbale (costruzione dei verbi, classi verbali, *verbes neutres* e accordo dei participi), alle parti invariabili del discorso e all'ordine delle parole nella frase, sottolinea come Féraud guardi alla lingua di Racine e alla sua sintassi cercando di attualizzare un ideale di lingua classica che, di fatto, è ormai postclassica, visto che compila il suo dizionario oltre un secolo dopo la composizione dei capolavori raciniani.

Nelle annotazioni del lessicografo si colgono tutti i *flottements* e i mutamenti in corso nel Settecento ed è per questo che l'autore classico per eccellenza appare non sufficientemente classico. Resta comunque qualche ambiguità di fondo, come il fatto di censurare un buon numero di passi raciniani invocando la fedeltà alla norma, salvo poi ammettere un altrettanto discreto numero di scarti in nome del gusto e della nobiltà della lingua poetica.

Il volume, corredato di un'ampia bibliografia e dell'indice dei nomi e delle opere, si segnala per la coerenza e per la scientificità dell'impostazione, e apporta sicuramente nuovo materiale di riflessione alle ricerche sul francese del Settecento.

[GRAZIANO BENELLI]

FRIEDRICH MELCHIOR GRIMM, *Correspondance littéraire*, t. VIII, 1761, édition critique de Ulla Kölvig, avec la collaboration de Else Marie Bukdhal et Mélinda Caron, Ferney-Voltaire, Centre International d'étude du XVIII^e siècle, 2013, LXX + 524 pp.

Dal 2006 il Centre International d'étude du XVIII^e siècle propone, sotto la direzione di Ulla Kölvig, un'edizione critica dedicata alla *Correspondance littéraire* di Grimm, volta a sostituire quella di Tourneux, ritenuta ormai superata. Questo volume, l'ottavo della collana, abbraccia l'anno 1761, periodo particolarmente avverso per Grimm in ragione dell'accusa di spionaggio che gli fu mossa a seguito dell'intercettazione di alcune sue lettere a Paul-Henri Mallet; questo evento lo fece cadere in disgrazia e ne determinò il ritiro dalla scena diplomatica.

Il tomo, in sintonia con i precedenti della serie, si apre con un'introduzione che illustra le attività svolte da Grimm in quell'anno e mette in luce il contesto politico – francese e internazionale – e quello letterario e artistico del medesimo periodo. La *Correspondance littéraire* di Grimm è messa quindi in relazione con gli altri periodici, manoscritti o stampati, del 1761; la sezione conclusiva dell'ampia e dettagliata introduzione dà conto della diffusione della *Correspondance*, dei suoi abbonati, dei collaboratori, dei copisti, e restituisce la specificità dei manoscritti considerati per la presente edizione.

I testi della *Correspondance littéraire*, suddivisi in 24 sezioni, comprendono sia gli scritti firmati da Grimm e dai suoi collaboratori, sia quelli inviati contestualmente al periodico, di cui costituiscono dunque parte integrante. Seguono due appendici, l'una dedicata agli scritti di Louise d'Épinay, inseriti nella *Correspondance* del 1761 (tre dialoghi filosofici e il racconto *Qu'en pensez-vous?*), l'altra relativa agli interventi di Grimm nel testo autografo di Diderot del *Salon* dello stesso anno.

Un'annotazione rigorosa e dettagliata permette di identificare le opere, le persone e gli eventi menzionati da Grimm; di pari efficacia gli indici dei titoli, degli *incipit* delle opere versificate, e quello generale, che racchiude i nomi propri, di persona, di istituzioni, di luoghi, di popoli, di artisti e autori.

Questa pubblicazione, certamente encomiabile, offre una ricca testimonianza di quell' intreccio tra i saperi che contraddistinse l'età dei Lumi, e si configura pertanto come una fonte preziosa, suscettibile di interessare vari ambiti disciplinari nelle ricerche a venire.

[FRANCESCA PAGANI]

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Ceuvres complètes*, t. 1, *Romans et contes*, sous la direction de Jean-Michel Racault, Paris, Classiques Garnier, 2014, 1051 pp.

In occasione del bicentenario della morte di Bernardin de Saint-Pierre, la pubblicazione del primo tomo delle sue opere complete presenta *Paul et Virginie*, *L'Arcadie*, *La Chaumière indienne* e l'inedita *Histoire de l'Indien* in un'edizione curata da Jean-Michel Racault, Guilhem Armand, Colas Duflo e Chantale Meure. La realizzazione di questo fortunato progetto editoriale viene a colmare una lacuna molto sentita – l'ultima edizione di tutte le opere dell'autore risale al 1818 – non soltanto dagli specialisti, che troveranno un apparato critico rigoroso, ma anche da un pubblico di lettori che ritroveranno testi talvolta poco reperibili. Il presente volume, al quale farà seguito un altro dedicato ai viaggi, oltre a contenere i romanzi e i racconti, è arricchito dai paratesti che caratterizzano la produzione dell'autore, quali le note, le appendici e i preamboli che fanno parte a pieno titolo dell'opera. L'itinerario irregolare della scrittura del celebre letterato, i cui libri pubblicati rimanevano aperti ad aggiunte successive, si svolge attraverso testi letterari, scientifici, filosofici e politici. Già nei *Voyages à l'Île de France* (1773) aveva descritto senza abbellimenti le colonie francesi e la pratica della schiavitù, facendo appello a un'indignazione minoritaria tanto presso l'opinione pubblica quanto nei salotti parigini, ma che rifletteva un sentimento che si andava diffondendo attraverso la letteratura antischiaivista. Il racconto epistolare del soggiorno nell'isola Maurizio ritrae la dominazione dei coloni sugli schiavi in uno stile che, a prima vista, lo avvicinerrebbe alla cerchia dei critici di una schiavitù astratta.

Tuttavia, le strade che avevano incitato Bernardin de Saint-Pierre alla difesa di quelle idee erano state altre. Se egli scrive, lo fa in quanto viaggiatore indignato da una realtà di cui è testimone – la riduzione dell'uomo a strumento di lavoro – che viene criticata apertamente in sostegno dell'abolizione. Anche se la polemica trovò degli illustri sostenitori, tra cui Condorcet, i *Voyages* ebbero scarso successo. Poco prima della Rivoluzione, la pastorale *Paul et Virginie* (1788), che è certamente il capolavoro dell'autore, ebbe invece un'ampia ricezione. Il libro mette in scena una relazione amorosa nell'isola Maurizio, dove si ripresenta l'immagine negativa della società coloniale e della schiavitù, a margine delle vicende letterarie di un'opera che presenta con maestria un paesaggio colorato di esotismo e l'idealizzazione della natura. Lo scrittore incarnava una certa libertà di pensiero, affatto lontana dalla definizione proposta nell'*Essai sur les gens de lettres* da D'Alembert, suo sostenitore. Ma il vincolo intellettuale più importante fu senz'altro quello con Rousseau, di cui Bernardin de Saint-Pierre fu amico e seguace, pur coltivando il racconto filosofico alla Voltaire. Con l'eccezione di quest'ultimo romanzo, Bernardin de Saint-Pierre non diede alle sue opere letterarie una forma definitiva. Se questo stile di scrittura, da una parte, rende più complessa l'edizione delle sue opere, dall'altra essa incarna una singolare declinazione dei rapporti tra lavoro narrativo e pensiero filosofico. Se il primo consente di spostare i limiti inerenti al metodo e alla razionalità dei sistemi, il secondo trova nella prosa letteraria forme e contenuti, in un secolo in cui l'arbitraria fragilità di questa distinzione non può che fare difetto.

[SIMÓN GALLEGOS GABILONDO]

Ottocento

a) dal 1800 al 1850

a cura di Lise Sabourin e Valentina Ponzetto

JACQUES BONCOMPAIN, *De Scribe à Hugo. La condition de l'auteur (1815-1870)*, préface de Laurent Petitgirard, président de la SACEM et de Jean-Claude Bologne, président de la SGDL, Paris, Honoré Champion, 2013, 832 pp.

Jacques Boncompain est juriste, historien, auteur dramatique et membre de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), qui lui a ouvert ses archives et l'a activement soutenu pour la rédaction de cet ouvrage monumental, consacré à l'histoire des droits d'auteur en France et des associations qui les défendent. *De Scribe à Hugo. La condition de l'auteur (1815-1870)*, est le premier volet d'un diptyque complété par *De Dumas à Marcel Pagnol. Les auteurs aux temps modernes (1871-1996)* (2014). Les deux volumes profitent d'une riche documentation, tirée principalement des archives de la SACD, mais aussi des archives familiales de Beaumarchais, des archives de la Comédie-Française, des Archives nationales et des fonds de nombreuses bibliothèques parisiennes.

Une mise en garde préalable s'impose: bien que le titre ne l'indique pas clairement, il s'agit essentiellement d'une histoire de la SACD et de ses combats pour la défense des auteurs dramatiques contre les

plagiaires, la contrefaçon, la censure, les directeurs de théâtre et les acteurs. Le but de l'auteur a été de «remonter aux origines de sa [de la SACD] constitution et de voir comment s'est mise en place une administration qui introduisit une révolution dans les rapports entre auteurs, directeurs des théâtres et usagers» (p. 27). Certes, les autres associations de protection des droits d'auteur créées sur son modèle, la Société des Gens de Lettres (SGDL, fondée en 1838) et la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM, fondée en 1851) sont également évoquées, mais la focalisation principale reste sur le monde du théâtre et sur les dramaturges qui, depuis Beaumarchais, ont entrepris des démarches légales et associatives pour la protection des intérêts pécuniaires à tirer de ce qu'aujourd'hui on appelle la «propriété intellectuelle». Aussi, l'ouvrage se signale-t-il principalement à l'attention des spécialistes de l'histoire du théâtre et de l'industrie du spectacle au XIX^e siècle, et pourrait décevoir, par exemple, les spécialistes du roman ou de la presse.

La conception du volume est linéaire, chronologique, organisée en quatre grands chapitres divisés selon la succession des régimes politiques sur la période prise en examen: la Restauration (ch. I), la Monarchie de Juillet (ch. II), la deuxième République (ch. III), le

Second Empire (ch. IV). L'évolution politique, sociale et culturelle sous les quatre régimes est bien entendu prise en compte dans son influence sur le marché littéraire, quoique sans doute d'une manière moins détaillée qu'on aurait pu le souhaiter d'un ouvrage de ces proportions. Signalons au passage que le Second Empire, longuement discrédité par les historiens, est vu par Jacques Boncompain d'un œil favorable, comme une période de grand développement des spectacles et de rayonnement inégalé du répertoire français à l'étranger. Une introduction, qu'il serait sans doute plus approprié d'appeler «prologue», évoque le tableau de la répartition des recettes au XVIII^e siècle et les interventions radicales et fondatrices de Beaumarchais, Framery et Fillette-Loroux, sous Louis XVI, puis pendant la Révolution, pour assurer des lois sur la propriété dramatique et la création d'une structure capable d'en assurer le respect. Il s'agira d'abord du Bureau de Législation dramatique, ensuite du Bureau des Auteurs, enfin de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, formée le 7 mars 1829.

Parallèlement à l'histoire de l'institution, suivie parfois de manière presque annalistique, c'est surtout l'aspect matériel de la «condition de l'auteur» qui est examiné: contrats avec les théâtres et avec les agences de perception des droits, démêlés avec la censure ou avec les plagiaires, combat pour l'établissement, puis l'extension des droits d'auteur *post mortem*, création d'une caisse de secours pour les auteurs dans le besoin, représentations à bénéfice. L'ensemble est touffu, dense, parfois très technique dans l'évocation d'aspects juridiques et économiques de la gestion des droits d'auteur, parfois étonnamment narratif, voire anecdotique à la manière des historiens et des critiques du XIX^e siècle. Il faudrait tout de même nuancer quand on cite Eugène de Mircourt plutôt que Jean-Claude Yon pour évoquer les faits et gestes de Scribe!

Par sa densité et par le nombre de précieux documents transcrits et référencés, cet ouvrage est destiné à devenir un usuel de référence pour tous ceux qui s'intéressent au théâtre du XIX^e siècle. Citons notamment l'intérêt des Annexes, où l'on trouvera, entre autres, des tableaux récapitulatifs des lois et règlements relatifs aux droits d'auteurs, les noms et les années d'activités des agents de perception, le texte de projets de lois sur la propriété littéraire, les statuts de la SACD, ou le texte du traité proposé aux auteurs par le théâtre du Gymnase en 1842. Une certaine dimension militante de l'ouvrage, qui ne perd pas l'occasion de souligner l'importance pour un auteur de pouvoir vivre de sa plume, en pleine liberté et indépendance, ou les risques du plagiat et de la contrefaçon, n'a certes pas perdu d'actualité en ce début de XXI^e siècle.

[VALENTINA PONZETTO]

Poétiques de la vengeance, De la passion à l'action, sous la direction de Céline BOHNERT et Régine BORDERIE, Paris, Classiques Garnier, 2013, 255 pp.

Ce volume sur la vengeance, introduit par Régine BORDERIE (pp. 9-27) et postfacé par Céline BONHERT (pp. 217-236), comporte quatre communications portant sur le premier XIX^e siècle.

Roxane MARTIN étudie *le traitement de la vengeance dans le mélodrame de René-Charles Guilbert de Pixérécourt* (pp. 79-92): elle montre le renversement de tendance entre ses pièces de 1795 à 1814, les plus connues, où la vengeance est présentée comme symp-

tôme de déséquilibre social et de traîtrise punie par la justice, et celles de la Restauration, où elle devient remède vertueux contre des institutions judiciaires perçues comme plus incertaines. Dans les deux cas, Pixérécourt, qui a conçu l'utilité de son théâtre comme liée à l'exorcisme des violences révolutionnaires pour refonder la société sur des valeurs morales et religieuses, présente la vengeance comme un symptôme passionnel réagissant à l'absurdité et cherche à retrouver la sublimation de l'ordre naturel divin, garant de la lutte contre le mal.

Olivier BARA, prenant pour corpus *La Juive* (1835), *Le Trouvère* (1853), *Le Roi d'Ys* (1888) et *Turandot* (joué en 1926), discerne les enjeux des *voies / voix de la vengeance à l'opéra au XIX^e siècle* (pp. 93-107): qu'elle s'inscrive dans un espace temporel historicisé ou légendaire, la vengeance se révèle une matrice féconde pour le chant tragique, poussant à leur «langage-limite» mezzos et barytons, afin d'explorer les zones obscures du déchainement passionnel. Vendetta d'un héros contre l'oppression collective, revanche d'une offense personnelle ou justice rendue à un ancêtre bafoué, elle porte une charge spectaculaire particulièrement adéquate à l'opéra par l'exaltation des traumatismes originels.

Claudie HUSSON, considérant la vengeance comme une action, mais aussi une représentation dans l'esprit, la pense adaptée comme instrument d'anticipation narrative; elle regarde donc *Ce qu'il advient de la vengeance dans "La Chartreuse de Parme"* (pp. 139-154). Puisque Michel Crouzet voyait la trame du roman menée par les «vengeances secondaires» d'Ascagne contre son frère, de la Sanseverina contre le prince de Parme, elle remarque que Fabrice l'identifie comme une figure de la vie, dans ses intermittences mêmes, assurant phases d'action, d'oubli, de rêverie, de rebond – promesse d'imprévu tel le flux de la destinée.

Françoise AUDOUEINEIX, examinant deux tableaux conservés au musée des Beaux-Arts de Reims, discerne comment *Delacroix et Chassériau illustrent Shakespeare* (pp. 205-215). Les deux peintres ont marqué un grand intérêt pour son théâtre, depuis la venue des comédiens anglais en 1822, après un voyage en Angleterre pour Delacroix en 1825, lors de la deuxième tournée anglaise de 1827. Qu'il s'agisse de *Hamlet devant le corps de Polonius* (1854-1856) du premier ou du *Spectre de Banquo* (1854) du second, inspiré de *Macbeth*, l'importance donnée au décor, à l'éclairage, au costume signe l'influence de la représentation théâtrale pour rendre l'effroi devant le mal et la culpabilité qu'il engendre.

Les autres articles du volume, organisés selon la technique du «coup de sonde» dans les divers siècles et genres (poésie épique, théâtre et opéra, roman, conte et nouvelle, cinéma et peinture), permettent d'appréhender comment la typologie et les scénarios de la vengeance assurent la fécondité poétique et l'efficacité expressive de ce motif.

[LISE SABOURIN]

PHILIP KNEE, *L'Expérience de la perte autour du "moment 1800"*, Oxford, Voltaire Foundation, 2014, «Oxford University Studies in the Enlightenment», 312 pp.

L'Expérience de la perte autour du «moment 1800» est un livre riche et important pour l'histoire des idées, qui retrace les lignes complexes de l'héritage religieux après la Révolution. Philip Knee divise son étude en cinq grands moments qui deviennent les jalons d'une réflexion sur l'historicité, envisagée d'après la formule

de Marcel Gauchet, le «moment 1800», ce dernier signant une nouvelle compréhension de cette même historicité, au regard d'une période au sein de laquelle le présent s'impose comme perte.

Le premier grand moment, «hériter / inventer», revient sur le statut de l'autorité dans la pensée française, avant la Révolution. En étudiant la figure emblématique de Descartes, l'auteur nuance l'opposition entre le refus de l'autorité et l'exercice autonome de la raison, afin de montrer que tout phénomène de rupture reste inhérent au monde qui l'a engendré. S'aidant des figures de Montaigne et de Pascal, l'auteur étudie la réhabilitation de l'autorité religieuse au regard des insuffisances de la raison. Rousseau, enfin, intervient dans cette première partie comme le représentant d'une expérience qui s'étendrait jusqu'à l'intimité des individus. Avant de se connaître, l'homme se sent. Le sentiment est engendré par la nature même de l'homme, et surtout par la bonté de celle-ci. Contre le scepticisme, le sentiment devient le meilleur allié de la raison. Or, du point de vue de l'autorité, la question qui se pose est bien celle de son fondement. On ne peut hypothéquer la morale sur la seule conscience, et il s'agit dès lors de penser la nécessité d'un fondement de l'autorité qui reste extérieur au sentiment intime.

Ainsi, alors que le premier développement de l'ouvrage nous donnait à voir des stratégies pour penser l'autorité, qui s'articulaient autour du rapport à l'héritage reçu et de la capacité à s'en extraire pour inventer, le deuxième grand moment, «perdre», s'intéresse, quant à lui, à la prise de conscience de ce qui a été balayé. La Révolution ayant constitué un renversement, il s'agit désormais de penser la mise en œuvre d'une société nouvelle. Une telle mise en œuvre implique dès lors, nécessairement, de constater qu'une partie de ce qui était n'est plus. Ainsi Tocqueville voit-il en l'homme démocratique autant d'espoirs que de désillusions. Rappelant les heures sombres de la Terreur, Philip Knee nous livre une lecture de la pensée de Burke, pour illustrer la critique cinglante de la possibilité de fonder une société à partir de la rupture qu'elle aurait elle-même engendrée. Se précise alors le lien entre histoire et conscience, qui montre que la raison ne peut nier le passé, et ce du simple fait qu'elle en est le fruit. La problématique se centre ici autour des notions de durée et de temps, au regard de leur légitimité. Si le XVIII^e siècle se laisse comprendre en partie par sa critique du religieux, reste à savoir que faire d'un besoin de croyance dont le lieu s'est vu déchoir. Le romantisme permet de repenser la question du pouvoir spirituel. Les Lumières ont mis à mal l'infini et l'absolu, appelés à revenir au jour par la création poétique, qui prend sa source dans les limites du réel, et qui vient ouvrir de nouveaux horizons. La mélancolie et la souffrance deviennent les symboles d'une perte que rien ne semble encore pouvoir apaiser. Le poète, tel qu'il se trouve figuré sous la plume d'Alfred de Vigny dans *Stello*, devient cet être coincé entre le dogme de la rupture et le dogme de la tradition. Une des issues possible sera proposée par Victor Hugo, qui voit la nécessité d'ancrer la nouveauté dans la tradition. Plus tard, chez les postromantiques, l'ironie deviendra le signe d'une dualité indépassable, qui verrait s'affronter le désir d'absolu et l' inanité d'un héritage spirituel auquel plus personne ne veut adhérer.

L'imaginaire se conçoit dès lors comme une barrière permettant de se protéger d'une vision utilitariste du réel, annonçant par-là le troisième grand moment de l'ouvrage, «résister». La résistance s'envisage au travers de différentes formes du traditionalisme et du

conservatisme. L'autorité divine trouve son premier adversaire dans l'autorité de la conscience. Pour réhabiliter l'autorité divine, il faut alors combattre l'hérésie pélagienne représentée par le Vicair de l'*Émile* tout autant que la conscience examinatrice promue par la Réforme protestante. En un mot, le traditionalisme doit affronter la fausse autorité du sentiment intérieur pour faire valoir le seul pouvoir acceptable: la toute-puissance divine combattue par les Lumières. Or cet affrontement possède également une dimension sociale et politique. Quand Maistre entend affirmer la nécessité de l'autorité divine, c'est aussi parce que cette dernière est la seule, à ses yeux, qui soit en mesure d'assumer la souveraineté. Pour asseoir leur conception de l'autorité, les réactionnaires se doivent de proposer leurs propres clés d'interprétation de la Révolution. Il n'y est pas question de liberté: les hommes sont instrumentalisés par Dieu en punition de leurs fautes, ce qui fait de la Révolution un sacrifice voulu par celui-ci. Pour Bonald, autre représentant du conservatisme, la raison est conditionnée par la foi, et la philosophie est bien trop instable pour permettre de fonder une société qui se doit de reposer sur des principes aussi fermes que ceux que peut proposer la religion. La société est la condition de la perfectibilité de l'homme. Ainsi, la constitution des sociétés devient incompatible avec des revendications humaines passant par l'arrachement à la tradition et prenant comme modèle la liberté individuelle; il va donc falloir «composer», comme entend le démontrer le quatrième chapitre de l'ouvrage.

On pourrait penser un accord possible entre les aspirations chrétiennes et les aspirations révolutionnaires. Il faudrait pour cela déplacer la morale, et la voir en l'homme, plutôt qu'en Dieu. Les pratiques sociales ne sont plus placées sous le joug de la morale chrétienne: on aime d'abord son prochain, et ce premier principe devient absolu. Les causes sociales remplacent les causes métaphysiques. Le XVIII^e siècle a pris le parti de la raison contre celui de la croyance. Se pose alors la question de la qualité et de la destination d'un savoir sans croyance, qui fait surgir la figure de l'absence: l'identité ne peut plus être saisie que dans une perte. Le poète le symbolisera, par l'exaltation de ce qui lui échappe, et c'est ce qui fait revenir au premier plan la question de la finitude. La mélancolie nous rappelle alors que l'horizon futur ne saurait être accompli autrement que par la conscience de la tradition.

Le dernier chapitre de l'ouvrage nous mène ainsi à la possibilité de «ruser». En passant par Tocqueville et en revenant à Marcel Gauchet, Philip Knee pense la démocratie face à ses conflits. Contre l'idée d'une résolution de ces derniers par l'autorité religieuse, Marcel Gauchet voit là un caractère inhérent aux sociétés. Intervient alors la question de l'altérité, à laquelle tendrait toute société démocratique. Le «moment 1800» est le moment de l'autonomie, à partir duquel les sociétés voient leur constitution dans l'écart qui les sépare d'elles-mêmes, et qui témoignent de l'abandon de l'autorité religieuse, autorité hétéronome qui doit permettre la coïncidence d'avec soi. Il en découle une détermination du sujet qui ne peut être appréhendé que du point de vue de sa division, offrant par là la possibilité à l'altérité d'accomplir sa réunion. Sans le joug d'une autorité exogène, l'opinion devient une autorité funeste.

L'ouvrage de Philip Knee nous offre un parcours qui envisage la dialectique de la rupture et de l'héritage. À partir du «moment 1800», l'édifice social tourne en vase clos, n'ayant plus rien au-dessus de lui. Or la rupture ne peut prendre sa source qu'au sein

d'un héritage, assumé ou renié. Sans conscience de cet héritage, il ne reste plus que l'oubli. C'est alors que l'auteur nous invite à penser une nouvelle forme d'autonomie. Contre la compréhension promue dans les années 60, où la seule loi valable est celle qu'un sujet se donne exclusivement, on peut envisager une autonomie qui deviendrait synonyme de prise en charge de l'historicité, par l'appréhension de l'héritage reçu. Sans jamais que ce dernier ne devienne un objet de référence absolu, vide et figé, sa réappropriation doit nous permettre de nourrir une pensée au présent, qui passe par l'interrogation de son passé.

[ALICIA HOSTEIN]

La Fabrique du romantisme. Charles Nodier et les "Voyages pittoresques", Paris, Musée de la vie romantique, 11 octobre 2014-15 février 2015, Paris Musées, 2014, 128 pp.

Jérôme FARIGOULE introduit (p. 23) le catalogue de cette exposition au Musée de la vie romantique consacrée à Nodier, «mainteneur de tradition» et «pionnier de l'avenir» comme le dénommait Pierre-Gorges Castex, figure de référence et théoricien des *Voyages pittoresques* lancés par le baron Taylor. On sait l'importance de l'érudition de ce répertoire iconographique, la puissance d'évocation par l'association du texte et de l'illustration qu'eut ce périple en vingt-trois volumes jusqu'au décès du concepteur en 1878, pour faire connaître les monuments et les paysages de la France.

La première partie consacrée au «Salon de Charles Nodier» s'ouvre sur l'évocation d'une *Soirée d'artistes* (pp. 27-37) par Vincent LAISNEY. L'animateur de l' Arsenal manifesta très tôt son génie de la sociabilité, mais, dès la dissolution de «La Muse française» en 1824, son salon assura la résistance aux attaques des classiques contre la jeune école, qui affirmait ainsi son identité encore floue par l'enrichissement mutuel de ses membres jusqu'en 1827. La scission provoquée par l'installation du Cénacle chez Hugo le ravala davantage à un lieu de divertissement pour les romantiques en 1828-30, que le charme de Marie Nodier devait perpétuer jusqu'en 1844 même si l'ascension des principaux écrivains, avec leur cheminement personnel désormais, en faisait plutôt un lieu de pèlerinage pour provinciaux, attirés par le mythe. Ces dimanches dans un appartement plutôt exigü se déroulaient en dîners d'habités, en récitations de poésies, en lectures, en danses à l'atmosphère familiale, dont le charme tenait au talent de conteur du maître de maison, dont Laisney commente «L'introuvable image» par Benjamin Roubaud, et à la fascination exercée par la beauté et la conversation de sa fille. Olivia VOISIN évoque *L'amitié en manifeste* (pp. 41-49) qui unissait écrivains et artistes dans ce salon, notamment les frères Dévéria, Jean Gigoux et Amaury-Duval dont elle confronte les portraits de Marie Nodier: l'intérêt pour le costume historique, pour le pittoresque des scènes du passé, n'empêche pas ces peintres de vivre leur fraternité moderne et de se représenter en dandys fashionables.

La deuxième partie en vient à «La fabrique des *Voyages pittoresques*», avec une contribution de Georges ZARAGOZA sur le *Voyage d'impressions* (pp. 59-65) qu'est cette anthologie selon la vision donnée par Nodier aux deux premières livraisons, sur la Normandie et la Franche-Comté. Le projet visait certes à une description raisonnée des monuments témoignant de l'histoire de France et à une protestation contre leur

abandon ou leur destruction; mais Nodier voulait donner la primauté au langage du cœur, restituant ses visites, au fil des variations de la lumière, suggérant un paysage état d'âme pré-impressionniste. Taylor qui le relaya assez vite et assumait la responsabilité des douze derniers volumes, décrivant neuf régions en tout, redonna plus de dimension polémique à l'ouvrage, moins obsédé qu'il était que Nodier par la décadence poétique des ruines. Bruno FOUCART scrute la personnalité d'Isidore Séverin Taylor, [ce] *découvreur et inventeur culturel* (pp. 69-81) dont la polyvalence créa le destin fulgurant. Son audace se manifesta bien dans ce projet des *Voyages pittoresques*, initié par un voyage amical avec Nodier et Alphonse de Cailleux, lancé sans capitaux, mais qui connut un succès grandissant grâce à la théâtralisation des panoramas et à la collaboration de peintres connus aussi bien que de décorateurs. Au total, cent quatre-vingt-douze artistes que Taylor sut recruter et coordonner tout en évoluant de la lithographie à la photographie et aux dessins d'architectes au fil des progrès techniques! Diederik BAKHUYS (p. 83) commente quelques exemples de cette *iconographie des "Voyages pittoresques et romantiques"* qui ponctue le présent volume, restituant par la mise en regard du texte et de l'illustration le sentiment de prendre en mains cette prestigieuse série: approche subjective et suggestive, coloration troubadour d'Alexandre-Évariste Fragonard, fantaisie graphique de Célestin Nanteuil, points de vue nouveaux par rapport à la tradition védutiste font de ces villages médiévaux, de ces abbayes isolées, de ces châteaux perchés, de ces vestiges préhistoriques, de cette topographie des rivages une plaisante revue qui permet d'apprécier le patrimoine bâti mais aussi naturel du pays.

La troisième partie rappelle «La Fortune visuelle des *Voyages pittoresques*» qui donnèrent *Un regard renouvelé* sur la France comme le montre Jérôme FARIGOULE (pp. 97-105): le succès pérenne de ces albums en fit un répertoire de motifs pour les peintres, grâce à la subtile alliance de la dimension encyclopédique, avec son souci d'exactitude, et d'une proximité intimiste, par le goût anecdotique des commentaires comme du choix des images. La reprise par la presse artistique («L'Artiste», «Le Magasin pittoresque») acheva d'assurer le glissement de ces planches dans la peinture de genre, mais aussi dans les tableaux historiques des décorateurs de théâtre ou les descriptions au sein des *Histoires de France* qui se multiplièrent au cours du siècle. Une géographie pittoresque par l'association des lieux aux personnages célèbres contribua également au développement d'une mythologie locale propice au tourisme. Mathias AUCLAIR (p. 109) et Virginie DESRANTE (pp. 110-111) donnent des exemples de ces *Décors de théâtre* et de ces *Services pittoresques* de porcelaine «à vues» ou de ces papiers peints panoramiques que produisirent les manufactures pour le bonheur des familles et des collectionneurs.

[LISE SABOURIN]

Orientalisme, textes réunis par Sarga MOUSSA et Michel MURAT, Paris, Classiques Garnier, «Études dix-neuviémistes», 2015, 224 pp.

Le présent volume réunit les actes des journées d'étude «Poésie et orientalisme» organisées à l'École Normale Supérieure de Paris les 31 mai et 1^{er} juin 2012, dans le cadre du séminaire «Orientalismes». Daniel LANÇON, Sarga MOUSSA et Michel MURAT qui

signent l'introduction de l'ouvrage, commencent par soulever un paradoxe. S'ils rappellent que «l'Orient (politique, historique, géographique, etc.) exerce une véritable fascination sur le XIX^e siècle européen» (p. 7), ils constatent que malgré (ou à cause) de grands modèles comme Goethe, Byron et Hugo, les productions poétiques de premier plan consacrées à l'Orient se font rares. Le rôle orientaliste moteur dans l'évolution des mentalités est plutôt joué par les récits de voyage. Il est donc impossible de parler d'école orientaliste en poésie. Cependant, à l'instar de genres plus prolifiques (récits de voyage, fictions à sujet oriental), la poésie orientalisante «en dit souvent plus sur les enjeux esthétiques et idéologiques à l'œuvre dans les littératures européennes du XIX^e siècle que sur l'Orient (littéraire) proprement dit» (p. 9). Par le biais de savants et traducteurs avec qui il est en contact, le poète se fait à la fois médiateur d'un nouveau monde à découvrir et inventeur d'«Orientaux imaginaires» (p. 15), appelés à une plus grande carrière. Pour l'âme littéraire du vieux monde et du XIX^e siècle post-révolutionnaire, prosaïque et désenchanté, l'Orient est d'abord «une ressource poétique» (p. 15). C'est pourquoi, comme il y a des Orientaux géographiques (les auteurs rappellent en effet que les aires géographiques concernées sont multiples, p. 15), il y a des Orientaux poétiques circulant entre imaginaire et savoir, renouvellements esthétiques et fantasmes personnels. Après cette présentation du corpus poétique orientalisant, les auteurs reviennent sur l'importance de la découverte concomitante de la «poésie orientale», soient «deux phénomènes distincts mais liés» (p. 18). Se pose alors une question déterminante si l'on veut effectivement considérer l'inscription de l'orientalisme dans un cadre esthétique en plein renouveau: «dans quelle mesure cette interculturalité, et le courant d'inspiration orientalisant, ont influé sur le développement de la poésie européenne (ou de l'une ou l'autre poésie nationale) en tant que telle, c'est-à-dire en tant que genre littéraire» (pp. 19-20)? L'introduction présente ensuite deux éléments à prendre en compte pour tenter de répondre à cette question, en ce qui concerne la poésie française notamment. Ils soulignent d'abord le fait que la poésie orientalisante est minée dès le départ par le lyrisme intérieur des romantiques qui modifie le paysage. Ils rappellent ensuite le rôle plus large du processus de traduction dans la création de nouvelles formes, indépendamment de la provenance et de la particularité des textes-sources.

Les pistes proposées par les organisateurs de ces journées sont ensuite explorées dans onze contributions organisées en trois parties distinctes, à la fois thématiques et chronologiques: «Naissance de la poésie orientalisante», «Orientalisme et romantisme», «Poétique et idéologie». L'on retrouve au cœur des articles les noms de poètes et de traducteurs déjà rencontrés dans l'introduction, dont certains attireront plus particulièrement l'attention des dix-neuviémistes. Dans la première section, Jean-Pierre DUBOST s'intéresse notamment au *Divan occidental-oriental* de Goethe marqué par un universalisme humaniste (*Dialogisme et hospitalité culturelle dans la relation orientale goethéenne*, pp. 27-42). Toujours dans cette première section, Michel MURAT étudie quant à lui le corpus des poésies arabes et persanes qui inspirent les *Orientales*, recueil hugolien dont le rôle majeur a été souligné dès les premières lignes de l'introduction générale (*Les premières anthologies de la poésie arabe en France*, pp. 61-79). Marc PORÉE inaugure la deuxième partie de l'ouvrage, consacrée au romantisme, en parlant de l'orientalisme de Byron (*Byron: un congé ambigu*

à l'orientalisme, pp. 84-94). Dans cette partie, le reste des contributions se concentre sur la poésie française de la première moitié du dix-neuvième siècle.

En lien avec l'article de Michel Murat déjà cité, Sarga MOUSSA se propose de mettre en avant le rôle des traductions d'Ernest Fouinet dans l'écriture des *Orientales* (*Traduction et création. Les poèmes arabes traduits par Fouinet dans les "Orientales" de Hugo*, pp. 95-107). L'objectif, comparatiste, est de reconnaître la dette d'Hugo à l'égard des choix poétiques de Fouinet en s'intéressant notamment aux poèmes retranscrits dans les marges du recueil hugolien. L'article est ensuite divisé en deux sections. La première «Un traducteur créateur», présente la figure oubliée de cet orientaliste et écrivain prosateur et poète, proche des romantiques parisiens qu'il côtoie dans les salons comme dans les revues. Fouinet œuvre amplement au combat romantique par la traduction: il participe notamment au volume *Choix de poésies orientales* de 1830, où il apparaît comme une caution «littérale», fidèle avant tout au texte traduit, face à Silvestre de Sacy, partisan de la traduction-adaptation. L'auteur souligne le fait que cette «poétique de la traduction» adoptée par Fouinet «s'accompagne d'une poétique tout court» (p. 100) qu'il prône dans les notices de ses traductions. Sarga Moussa montre, dans la deuxième section «Les poèmes arabes des *Orientales*», qu'Hugo fait sienne cette poétique dans sa présentation des poèmes traduits. Ce qui intéresse le poète romantique, c'est la force des images de cette poésie arabe qu'il utilisera comme une source pour ses propres poèmes des *Orientales*.

Dans une autre perspective, Matthias ZACH met en avant le travail de Ferdinand Freiligrath (1810-1876) qui a traduit en 1835, en allemand, le recueil d'Hugo dont l'importance est encore soulignée mais à travers un autre angle d'approche (*Ferdinand Freiligrath, traducteur des "Orientales"*, pp. 109-119). Le chercheur attire notre attention sur le rôle des traductions, non pas de textes orientaux mais orientalisants pour étudier l'historicité du sujet orientaliste et analyser l'importance des transferts culturels dans l'orientalisme européen du XIX^e siècle. L'étude porte non seulement sur la traduction des poèmes hugoliens, mais également sur la poésie exotique de Freiligrath qui connut un grand succès en Allemagne à son époque. Dans un premier temps, l'analyse de plusieurs poèmes traduits montre que le traducteur cherche toujours à ajouter de l'expressivité au texte. Ainsi, le texte-source devient un prétexte pour développer un exotisme appuyé. «Freiligrath exhibe la "poéticité" de son texte et insiste encore plus que Hugo sur le stéréotype» (p. 114). Sans surprise, ce «renforcement considérable des motifs et images orientalistes» (p. 116) se retrouve dans la poésie de Freiligrath. Cela corrobore l'idée d'un orientalisme allemand purement textuel dans les années 1830. Matthias Zach conclut en appelant l'étude plus systématique des traductions de la poésie orientalisante en Europe des années 1820 à 1850, pour apprécier le rôle de chacune et surtout approfondir les nuances entre les orientalismes européens.

C'est un autre mage romantique, Lamartine, qui intéresse la spécialiste Aurélie FOGLEA-LOISELURE dans l'article suivant (*La poésie hors d'elle. Lamartine, un poète en Orient*, pp. 121-137). Le voyage est le point de départ de cette enquête, voyage de confrontation avec le réel dont le poète rapporte le *Voyage en Orient*, œuvre ouverte sur l'autre et l'ailleurs et grâce à cela, novatrice. «Le voyage en Orient offre donc l'occasion rêvée d'émanciper la poésie de sa normativité, de sa définition préconçue: au contact d'une autre terre, elle

se fraye des voies nouvelles, qui passent pas la prose» (p. 122). Aurélie Foglia-Loiseleur montre ainsi qu'à l'en-avant géographique correspond un en-avant esthétique. L'éloignement permet de faire consciemment table rase des idées et formes connues, des vieilles conventions, pour aller vers un inconnu poétique plus authentique, dans une nouvelle langue de la prose, dans un monde réel à la fois ancien et nouveau. Les poèmes traduits en prose, fragments allographes du *Voyage* qui participent à «la renaissance orientale» selon les mots de Quinet et Schwab cités ici (p. 132), ont pour vocation de donner à sentir l'Orient et sa poésie authentique, comme un voyage offert au lecteur, vers un ailleurs exotique et «exo-poétique» (p. 136), celui du premier poème en prose croisé au détour du journal de voyage et de l'épopée.

De manière différente certes, c'est encore la pluralité des genres qui peut rendre compte de l'expérience exotique de Théophile Gautier lors de son premier séjour en Espagne, en 1840. Cependant, pour approfondir l'association entre «Poésie» et «Orientalisme», la troisième partie de l'ouvrage s'ouvre sur des réflexions de François GÉAL concentrées sur le recueil de 1845, *España*, mais en commençant par une comparaison pertinente avec la forme et le contenu du *Voyage en Espagne* (Gautier, poète orientaliste? *Quelques remarques sur "España"*, pp. 141-160). Dans la première section de son article, François Géal montre ainsi que Gautier ne recycle pas la matière du récit de voyage dans la poésie. Si le poète pratique ailleurs «l'extrême-orientalisme» (p. 159), la peinture d'*España* reste plus sobre parce qu'empreinte de sensations plus authentiques. Dans la deuxième section, l'auteur s'arrête ainsi sur quelques poèmes dont la tonalité est plus particulièrement orientaliste.

En dehors de la contribution d'Anne DUPRAT au sujet du docteur Mardrus, traducteur des poésies des *Mille et une Nuits* (*Illusionnisme et littéralité*. J.-C. Mardrus et la poésie des "Mille et une Nuits", pp. 161-178), la fin de la troisième et dernière partie de l'ouvrage s'intéresse à un auteur et à un commentateur du début du XX^e siècle qui intéresseront moins notre lecteur.

[BÉRANGÈRE CHAUMONT]

Germaine de Staël, retour d'exil, Carouge, Zoé, 2015, 134 pp.

Le petit livre, paru aux éditions Zoé, au format poche, réunit des conférences prononcées à l'occasion de la quatrième édition du festival «Autour de Madame de Staël», tenu au château de Coppet en 2014, l'année du bicentenaire de l'abdication de Napoléon et du retour à Paris de Germaine de Staël. Si, en dépit du titre, les textes accordent au retour de Mme de Staël en France une importance inégale, tous réfléchissent aux effets considérables que constitua dans son parcours l'exil auquel la condamna Napoléon entre octobre 1803 et mai 1814. Doris JACUBEC (pp. 13-43) prend appui sur la correspondance de Mme de Staël pour poser le contexte et retracer le déchément que constitua son départ de Paris, puis la façon dont elle sut faire de cet exil une force en multipliant les voyages et en recevant les plus grands intellectuels venus de toute l'Europe. La correspondance permet encore de suivre le destin des ouvrages écrits au cours de cette période, les échanges d'ordre politique avec Benjamin Constant à l'approche du retour, et les inlassables requêtes de Germaine de Staël pour obtenir le remboursement de

la dette de Necker, d'autant plus attendu qu'il conditionne le mariage d'Albertine avec Victor de Broglie. Étudiant les rapports qu'entretiennent Germaine de Staël et Napoléon, Léonard BURNAND (pp. 45-77) souligne ensuite les enjeux de ce duel aux multiples étapes, et la représentation que s'en font leurs contemporains, mais aussi la postérité: ce sont bien deux images mythiques qui s'affrontent, en grande partie élaborées par les protagonistes eux-mêmes dans *Considérations sur la révolution française* et *Dix Années d'exil* d'une part, le *Mémorial de Sainte-Hélène* d'autre part. Figure de la liberté persécutée par un tyran acharné, ou intrigante rancunière et hypocrite, les versions antithétiques de Mme de Staël ont longtemps perduré, avant qu'une représentation plus mesurée de ce combat ne puisse naître sous l'impulsion de Simone Balayé. Plus inattendu, l'article de Stéphanie GENAND, intitulé *Staël et Sade, une proximité paradoxale* (pp. 79-105), relève de manière convaincante entre deux esprits que tout semble opposer des points communs et une «fraternité imaginaire», révélée notamment dans la comparaison parfaitement menée entre *Justine* et *Delphine*: considérée comme le vecteur d'émotions extrêmes, la fiction, pour ces deux écrivains, se doit d'exalter le réel, trouver la démesure dans une écriture qui fuit l'ennui et mêle plaisir et douleur, deux éléments nécessaires à l'analyse des sentiments. Enfin Dusan SIDJANSKI, étudiant pour sa part *L'Europe de Mme de Staël contre l'Europe de Napoléon* (pp. 107-134), montre les différences qui opposent les deux personnages sur le plan politique, mais aussi la modernité de leur pensée et la façon dont tous deux ont contribué à la diffusion de l'esprit européen.

Ces quatre articles font apparaître de manière précise et frappante à quel point ses relations pour le moins tendues avec Napoléon eurent des répercussions à la fois sur la vie intime de Germaine de Staël, sur sa pensée, sur ses ouvrages, mais aussi sur la réception de ces derniers, et conditionnèrent l'image que les lecteurs se firent, à travers le temps, de cette fascinante personnalité.

[CATHERINE THOMAS-RIPAULT]

FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Correspondance générale*, tome IX, 1831-1835, textes réunis, établis et annotés par Agnès Kettler, Paris, Gallimard, 2015, 673 pp.

A cinque anni di distanza dalla pubblicazione del volume VIII della *Correspondance générale* di Chateaubriand esce il IX, il primo curato esclusivamente da Agnès Kettler che si basa sulla documentazione raccolta da Pierre Riberette, su fondi pazientemente e minuziosamente riordinati e arricchiti, su instancabili ricerche a tutto campo. L'impostazione rimane la medesima: un «Avant-propos» che traccia il quadro del periodo (i primi cinque anni della *Monarchie de Juillet*, in cui l'autore si erge come campione del movimento legittimista e delle libertà), una cronologia dettagliata, lettere e frammenti ordinati per data (665 in questo tomo), un'appendice (nel caso specifico alcune lettere della duchessa de Berry), il preciso e sobrio apparato di note con i necessari rinvii ai volumi precedenti, l'utilissima «Table des correspondants» che segnala se Chateaubriand ha già intrattenuto in precedenza scambi epistolari con la persona in oggetto.

Dalle pagine emergono gli spostamenti dell'autore delle *Études historiques* (pubblicate in aprile 1831) che non vuole «ni payer l'impôt à Louis-Philippe, ni vivre

son sujet» (p. 96) e si esilia dunque a due riprese in Svizzera per dedicarsi alla stesura della sua autobiografia, quei *Mémoires* destinati a essere pubblicati solo dopo la sua morte come viene ripetuto incessantemente. D'altro canto gli avvenimenti lo ritrascinano sul campo di battaglia spingendolo a pubblicare quattro brochures (*De la restauration et de la monarchie élective*, marzo 1831; *De la nouvelle proposition relative au bannissement de Charles X*, ottobre 1831; *Courtes explications sur les 12000 francs offerts par Mme la duchesse de Berry*, aprile 1832; *Mémoire sur la captivité de Mme la duchesse de Berry*, novembre 1832), facendolo arrestare nel giugno 1832 e rimettendolo in viaggio l'anno successivo come *porte-parole* della madre di Henri V presso la famiglia reale esiliata a Praga. Com'è ben noto, è nel settembre del 1833 che Chateaubriand fa ritorno alla Serenissima cantata da Byron, soggiorno che ispirerà il celebre *Livre sur Venise* poi ridotto drasticamente nella versione definitiva dei *Mémoires d'outre-tombe*. Questi ultimi, ancora in fase di scrittura, sono nel corso del 1834 oggetto di letture nel salone dell'Abbaye-au-Bois, vera e propria operazione pubblicitaria sapientemente orchestrata e giustificata dal loro autore che si dichiara «curieux d'entendre quelques-uns des bruits qui ne [le] réveilleront pas dans [son] cercueil» (p. 310): è il via per diversi articoli, tra cui la celebre analisi di Sainte-Beuve, salutata come «un véritable chef-d'œuvre» (p. 320) da Chateaubriand. Nel frattempo quest'ultimo cerca di trovare una nuova collocazione per le sue *Œuvres complètes* dopo il fallimento di Ladvoat, ma le negoziazioni sono complesse come evidenziano la lettera 488 «*À un éditeur*» e le missive inviate a Hyde de Neuville (492, 500, 503). La rappresentazione del *Moïse* al teatro di Versailles è un fiasco come egli stesso aveva previsto (lettera 510 a Carmouche) e le impellenti difficoltà economiche lo obbligano a stipulare un contratto per l'*Essai sur la littérature anglaise* che servirà da introduzione alla sua traduzione del *Paradise Lost* di Milton (lettere 592, 603, 611, 654): occasione per inserire «quelques fragments de [ses] *Mémoires*» (p. 412).

Vita privata e pubblica risultano come sempre strettamente imbricate e fanno susseguire commenti caustici, riflessioni ad ampio raggio sulla situazione politica e culturale, il celebre stile incantatorio che si cristallizza in passi da antologia. Tanto nelle lunghe lettere quanto nei brevi messaggi, Chateaubriand spiega le proprie posizioni e le necessità che lo obbligano a prendere determinate decisioni, così come si scusa del ritardo delle sue risposte causato da motivi di salute o impegni di varia origine. Sorta di *leitmotiv* del primo gruppo di testi è il dispiacersi del fatto di essere costretto a dettare e non poter scrivere di proprio pugno a causa della gotta alla mano destra – le crisi di reumatismi accampate come giustificazione per la brevità delle missive sono ben note ai lettori della *Correspondance* –, mentre in seguito l'autore si dice obbligato a far ricopiare i propri testi indecifrabili e troppo voluminosi data la sua inconfondibile grafia.

Addentrandosi nel dedalo di lettere autografe, copie e frammenti, muovendosi tra i testi pubblicati nei giornali dell'epoca, quelli ripresi e rimaneggiati nei *Mémoires*, missive già note e altre completamente inedite, si seguono le vicende legate alla richiesta di poter essere seppellito nell'isolotto di fronte alla sua città natale (lettere 114 e 644 a Hovius, 606, 608 e 645 a La Morvonnais), si legge il noto testo indirizzato a Béranger che ha dedicato al nostro la canzone *Chateaubriand pourquoi fuire ta patrie* (lettera 99), si incappa in quell'Émile de Girardin (lettera 95) che acquisterà in

seguito i diritti di pubblicare *en feuilleton* i *Mémoires* nella *Presse*. Per lo studioso dell'autobiografia la corrispondenza rimane uno strumento insostituibile che chiarifica o rettifica di volta in volta la versione postuma. Vi emergono tutte le grandi figure del periodo, quelle destinate a diventarlo, nonché personaggi meno conosciuti e oggi noti solo agli eruditi, che inviano i propri testi al *sachem du Romantisme* che non manca mai di ringraziare aggiungendo qualche commento elogiativo, ondeggiando tra formule di cortesia e sincero interesse (basti qui citare da un lato George Sand, dall'altro l'abbé Gervais de la Rue).

Nessun lettore può rimanere immune al fascino delle lettere inviate alle varie *Mesdames* che hanno punteggiato la vita di Chateaubriand e che in questo volume vedono aggiungersi quella che è stata «la passion complète de [sa] vie», «[sa] dernière muse, [son] dernier enchantement, [son] dernier rayon de soleil» (p. 188): Hortense Allart, «magicienne, volage, trompeuse et toujours aimée» (p. 185). Riappare l'*Occitanienne* (Léontine de Villeneuve), la capricciosa Madame de Pierreclau è la destinataria di biglietti in cui si dichiara la volontà di rompere una relazione fatta «d'agitation et de querelle» (p. 175) e, dopo la lettera di insulti su Mme Récamier, le viene sistematicamente negata ogni possibilità di incontro. È Juliette la corrispondente a cui Chateaubriand invia il maggior numero di missive, ben 43; il breve soggiorno veneziano vede un curioso susseguirsi di testi all'amata e alla moglie in cui l'*enchanteur* rivela i suoi sogni di trasferirsi con entrambe nella città lagunare... Mme Récamier rimane, tra passioni subitane e immancabili disillusioni, colei a cui scrivere «*À vous seule, il appartient de chasser toutes ces fées de la forêt qui se sont jetées sur moi pour m'étrangler*» (p. 366).

La prossima uscita della *Correspondance générale* dovrebbe essere il famigerato tomo VI, la pietra d'inciampo di questa pubblicazione monumentale iniziata nel 1977, che raccoglierà le missive relative al periodo in cui Chateaubriand fu ministro degli affari esteri (1 gennaio 1823-5 giugno 1824). Complicato insieme di dispacci pubblici e messaggi privati che gli chateaubriandisti aspettano con impazienza e che l'infaticabile Agnès Kettler condurrà sicuramente in porto.

[MARIKA PIVA]

MASSIMO COLESANTI, *Il Mistero Stendhal. Saggi, note, confronti*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, «Quaderni di Cultura Francese a cura della Fondazione Primoli» 49, 2015, 208 pp., ill.

L'uscita di questo corposo volume, arricchito di un'iconografia che riproduce le raffinate caricature del principe Filippo Caetani, amico di Stendhal, designa in campo critico-letterario l'avvio di un processo atto a orientare l'indagine verso i meccanismi più sottili dell'atto creativo e si concentra su un'interrogazione intesa a portare lo sguardo su varie figure che vengono qui ri-scoperte, ri-visitate, in una riflessione che ha come movimento Stendhal – per lo più lo Stendhal romano – ma, che per essere percorsa, necessita di una densità di sguardi e di spostamenti, intesi a insinuarsi nella *legenda* stendhaliana, qui interpretata con acutezza, profondità e grande intuizione da un autorevole studioso, quale è Massimo Colesanti. Che cos'è il testo stendhaliano? Cosa significa designare o nominare in tal modo un testo in cui si innestano vari tipi di scrittura con la discontinuità, le fratture, le riprese, ma altresì

i segreti, i plagi, la sferzante ironia, tipici della penna di Henri Beyle? Massimo Colesanti conduce il lettore nei meandri più intimi di quel «mistero» avvolgente e assoluto, il cui riflesso si espande in pagine tanto modulate e ricche di fascino, perché intimamente legate al gusto di sorprendere. E ancor più è da sottolineare che un'altra peculiarità di questa pubblicazione, che vede la riunione in volume di saggi precedentemente pubblicati in riviste – eccetto *Melodramma alla Locanda Serny* – è quella di fare partecipe il lettore meno intriso di Stendhal (quindi non solo l'amateur o gli addetti ai lavori) in una strategia capace di moltiplicare le occasioni di contatto con un autore, come ben rileva il critico nella *Premessa* (pp. ix-xii), confinato in spazi talvolta difficili o vaghi, che nel volume vengono a fissarsi per ricreare un nuovo rapporto privilegiato con un autore prediletto, quale è per Colesanti il genio grenoblese.

Il *Mistero Stendhal* si compone di diciotto contributi, seguiti da una corposa *Appendice* (*Fortuna o sfortuna di Stendhal*, pp. 173-92); se, come precedentemente segnalato, è per lo più un Henri Beyle «romano» quello che attraversa le pagine, l'omaggio all'amata Milano, spazio scenografico e affettivo d'elezione, entra in gioco sin dal primo testo, con una riflessione inerente *L'«Incipit» della «Chartreuse de Parme»* (pp. 1-11), un romanzo in cui la presenza di Napoleone nella prima campagna d'Italia fa da «vera e propria *ouverture*» all'opera. In effetti, evidenzia lo studioso, il primo capitolo, che è l'unico ad avere un titolo, *Milan en 1796*, è un inizio che «si salda [...] alla rievocazione d'una palingenesi storica, epocale, ma che coinvolge nella sua dinamica [...] lo stesso scrittore, la stessa felicità inventiva della sua parola» (p. 3). In una comparazione con gli *incipit* di altri romanzi, quali *Armançe*, *Lucien Leuwen* o *Le Rouge et le Noir*, l'A. esalta le particolarità e l'estrema forza narrativa di un'opera delle infinite letture, reputata da molti come il più bel romanzo del nostro Risorgimento, o romanzo politico o romanzo d'amore, di passioni e d'avventura o romanzo puro; per il critico, «[l]a *Chartreuse* è tutte queste cose insieme senza esserne esclusivamente nessuna. Anche perché è una straordinaria metafora o allegoria, favolosa e realistica a un tempo, dell'esistenza, delle vicende umane in un'altrettanto straordinaria costruzione della scrittura» (p. 10). L'investitura di Milano a città prescelta per «vivere e morire» è legittimata da Colesanti attraverso l'analisi delle lettere inviate alla prediletta sorella dalla città lombarda tra il 1800 e il 1813, sin dalla prima folgorazione con l'amata Italia («*Chez moi: Milano nelle lettere a Pauline*, pp. 13-21). Sin dalla prima missiva, quella del 29 giugno 1800, si percepisce subito la grande attrazione di Henri per la città mitica che in un certo senso è oggetto del sogno, figura del desiderio; si tratta di uno scritto che «indubbiamente [è] documento di grande importanza, considerando che per questo periodo non abbiamo altri riscontri (il *Journal* inizia un anno dopo, il 18 aprile 1801)» (p. 15). Ricordo profondo, quello di Milano, che si ravviva molti anni più tardi nelle pagine dalla *Vie de Henry Brulard*, situando «questi primi mesi passati a Milano (e dintorni) come del più bel tempo della sua vita», ma lo furono veramente, si chiede lo studioso? Non fu forse esagerata la nascita del mito di Milano «come patria ideale»? Forse all'inizio, ma per gli anni successivi le cose in parte mutarono. Il terzo saggio, *Arrigo Beyle «romano». Una noia feconda* (pp. 23-32) ripercorre i cammini milanesi di Stendhal, delineandone i contenuti, evidenziando che il rapporto con la Cit-

tà Eterna non fu certo meno profondo, seppur molto diverso; lo scrittore vi si era recato quattro volte prima di essere trasferito dalla sede consolare triestina a quella civitavecchiese, ne aveva parlato in *Rome, Naples et Florence* e aveva prodotto le *Promenades dans Rome*. Quella «noia» tanto decantata forse non fu così reale come pare, suggerisce il critico; a Roma, frequenta i salotti più illustri come quelli dei Cini, dei Potenziani, dei Turlonia e dei Caetani, ma anche famiglie borghesi, pratica i teatri, ebbe «alcune avventure di passaggio» (p. 27) e alcuni amori tra cui quello infelice e impossibile con Giulia Cini. «È una noia feconda, creativa» (p. 29), in quanto, in quegli anni, Stendhal produsse pagine memorabili per cui «il suo lungo periodo romano si chiude con un bilancio fortemente attivo dal punto di vista della creazione letteraria, e di un peso specifico fortemente superiore alla tara, in ogni senso, della noia, e dei tanti momenti di malumore» (pp. 31-32). Quale Stendhal si cela nel quarto testo, dal titolo *Giocando a Roma a «nasconnarella»* (pp. 33-41), tanto da «ritornare ragazzo tanto vivace e discolo (quale del resto, sotto tanti aspetti, è un po' sempre rimasto) per giocare a rimpiaffino nelle piazzette, nelle viuzze e nei vicoli della città»? (p. 33). Senza dubbio alcuno, rileva l'A., la questione appare quanto mai manifesta nelle pagine delle *Promenades dans Rome*, un'opera più volte ripresa in mano dall'autore, in cui sono ricorrenti quei percorsi ludici stendhaliani riconoscibili dalle segrete e quasi indecifrabili note, dalle postille, dai titoli e dagli indici, spesso soppressi, dagli asterischi, «altra forma di reticenza o di maschera» (p. 39), che sono parte integrante del narrato, quasi che un atteggiamento intrigante ma raffinatissimo devii volutamente per meglio dissimulare, e talvolta si ritragga per poi subito riproporsi in geniali giochi di specchi, fascinosi e insieme insinuanti. Da un allargata discussione avvenuta a Roma a Palazzo Lancellotti, in cui aveva abitato Chateaubriand, allorché era stato segretario d'ambasciata del cardinale Fesch, relativa a Stendhal e all'autore dei *Mémoires d'Outre-Tombe*, dove Colesanti si era trovato presente, l'eminente critico trae questo apporto (*Gatti vaticani e cani bastardi*, pp. 43-49) inerente a quale dei due scrittori abbia meglio rappresentato la Roma di Pio VII e di Leone XII. I due «contendenti – ricorda Colesanti – erano due grossi personaggi della cultura di mezzo secolo fa, un intellettuale cattolico di spicco e sacerdote, e un famoso stendhaliano: Don Giuseppe De Luca e Vittorio Del Litto» (p. 43). Naturalmente ognuno dei due teneva alta la propria posizione, ma fu Don Giuseppe ad avere l'ultima parola, asserendo che lo Stendhal «consolano» era senza alcun dubbio inferiore all'ambasciatore Chateaubriand. Certo si trattava di una battuta, che comunque si rivelava assai veritiera, sulla quale lo studioso inizia una profonda digressione che conduce a un parallelo tra i due scrittori, con varie esemplificazioni tratte dai *Mémoires* e dalle *Promenades* con riferimenti a (raffinati) gatti e a cani (bastardi), questi ultimi molto amati dal grenoblese che a Civitavecchia ne ha avuti almeno due. Di notevole interesse per il tema, che portò anche a una piccola *querelle* in Stendhalie, il contributo *I Pretendenti delusi* (pp. 51-56), che ripercorre l'amore del grenoblese per Giulia Rinieri de' Rocchi, sulla cui figura scrissero Luigi Foscolo Benedetto e critici eminenti, quali Boyer, Trompeo e Michel. In occasione del congresso stendhaliano di Roma del 1983, riporta Colesanti di essere stato avvicinato da un distinto gentiluomo toscano che chiedeva la parola, e fu proprio lo stesso critico a rivolt-

gersi al presidente di turno della seduta, l'illustre studioso Jean Rousset, chiedendogli di invitare a parlare Lapo Rinieri de' Rocchi, questo il suo nome che, insieme a Giannantonio Stegagno, qualche anno dopo, e precisamente nel 1987, avrebbe dato alle stampe il frutto di attente ricerche archivistiche, con il titolo *Storia di Giulia*. Si tratta di una documentazione abbondante per lo più inedita, che mette a nudo il carattere, il comportamento, la viva intelligenza e la modernità di questa nobile senese che disse a Stendhal di amarlo e che lo scrittore profondamente amò in una relazione segreta. In effetti, rileva l'A. «[d]a tutti i carteggi dai quali Rinieri e Stegagno han saputo estrarre e intrecciare, con grande misura e perizia, tutto ciò che veramente poteva riuscire utile a ritessere ed a completare il tema che si erano proposti [...] è la figura di Giulia a grandeggiare, e a testa alta...» (p. 55). Sull'avvincente problematica del ritratto di Stendhal, che avrebbe posseduto il conte Primoli nel suo palazzo romano e che alcuni studiosi «hanno visto o meglio creduto di osservare come tale», si incentra il settimo contributo dal titolo *Un ritratto fantasma? Quartum non datur* (pp. 57-64), seguito da un altro testo di argomento romano, riferito questa volta al conte Filippo Caetani, corredato dalla riproduzione di una serie di caricature di sua mano, tra cui una presunta del console, a matita e acquerello su cartoncino (*Don Filippo, l'amico romano*, pp. 65-74). Colesanti esordisce ricordando la sua collaborazione a un'importante mostra, *Il salotto delle caricature*, allestita a Roma al Museo Napoleonico nel 1999; l'introduzione al catalogo è firmata da Luigi Fioriani e s'intitola *Filippo Caetani, l'ironia nella Roma papale dell'Ottocento*, da ritenersi «l'unico studio da lui dedicato a questa figura indubbiamente minore, ma a torto quasi del tutto trascurata fino ad allora» (p. 65). Lo studioso ben evidenzia la figura del principe e in particolar modo il suo profondo rapporto con il grenoblese, che fu legato anche al fratello Michelangelo. Una frequentazione assidua che comunque non trova riscontro nella corrispondenza, il che non può non stupire; nell'Archivio Caetani non vi è traccia di alcuno scambio epistolare tra i due amici, infatti «nulla o quasi è stato ritrovato finora direttamente dalla parte di Filippo, né note, né allusioni, né lettere a Stendhal» (p. 69). Nella mappa che Stendhal traccia per il suo periplo in Sicilia, che rimarrà comunque un *voyage imaginaire*, due circoletti localizzano il cratere dell'Etnea; in effetti l'immagine del vulcano, più che mai assurdo a funzione estetica, investe pienamente lo scrittore, come è ben evidenziato nel saggio dal titolo *Trittico napoletano* (pp. 75-86), in cui l'insigne studioso, prendendo spunto dalla lettera inviata da Beyle a Domenico Fiore il 14 gennaio 1832, ne sciala «tre temi episodici o aspetti napoletani [...]: la scalata al Vesuvio, Pompei, e un (presunto) busto di Tiberio, di marmo» (p. 75). L'andare in cerca e verso qualcosa di terrificante e misterioso, quale un vulcano in eruzione, è, a dire di Colesanti, un viaggio verso un luogo dalle grandi probabilità di sorpresa, che superando la razionalità rappresentativa della carta topografica trova l'articolazione più segreta nell'immaginario. Il decimo intervento è dedicato a *Courier e Custine nelle Calabrie napoleoniche* (pp. 87-98), due scrittori che vennero in Italia nel 1811, allorché Stendhal visitava il nostro paese. Paul-Louis Courier aveva partecipato a varie campagne militari in Italia e vi era rimasto per i suoi studi di grecista. Il giovane Astolphe de Custine vi era invece giunto con la madre, il precettore e il dottor Koreff con il preciso

intento di visitare in particolare modo le Calabrie. Colesanti spiega il motivo per cui, tra i tanti viaggiatori francesi che hanno lasciato relazioni di viaggio in Italia, abbia proprio scelto questi due letterati, in quanto «partendo da situazioni psicologiche e da esperienze concrete assai diverse, anzi per molti aspetti contrarie, mostrano alcune coincidenze significative di osservazioni e di giudizi sugli uomini, sulle cose, sugli eventi italiani di quegli anni» (pp. 87-88). I rapporti intercorsi tra Custine, Stendhal e Balzac, per altro poco trattati dalla critica, sono accuratamente approfonditi nell'undicesimo studio (*Custine fra Stendhal e Balzac*, pp. 99-107). Grazie a varie esemplificazioni estrapolate per lo più dai carteggi, Colesanti evidenzia l'importanza non solo dei rapporti mondani o degli incontri anche casuali avvenuti fra i tre scrittori, ma propone osservazioni e suggerimenti sui loro scambi epistolari. Il dodicesimo contributo, *Il conte Primoli, Belli e Stendhal* (pp. 109-116) trae spunto dall'edizione integrale dei tre viaggi del Belli a Milano, che fu presentato alla Fondazione Primoli, di cui Colesanti è l'attuale Presidente. Ci si è a lungo chiesti se vi fosse stata una reale conoscenza del grenoblese con il poeta romanesco, finché Pietro Paolo Trompeo ne trovò in una terzina italiana del poeta un accenno, in un contesto in cui il Belli esalta ancora una volta le doti sceniche dell'attrice drammatica Amalia Bettini, cui dedicò vari sonetti, come ricordava lo stesso Trompeo nel suo bel saggio, *Amalia B.* Il viaggio milanese del Belli, redatto in francese, seppur un francese non sempre corretto, crea alcune perplessità in Colesanti che si chiede il perché di questa scelta e ne formula alcune interessanti ipotesi. Legato ancora al tema del Belli il tredicesimo contributo dal titolo *La Roma e il Belli di Sainte-Beuve. Stendhal fra le quinte* (pp. 117-28) che ripropone un celebre episodio legato al viaggio che Sainte-Beuve fece in Italia e «per la visione che egli ebbe di Roma» (p. 117). Nel viaggio di ritorno, lo scrittore incontra il 20-21 giugno 1839, sul battello che da Civitavecchia lo riporta a Marsiglia, Gogol' che disquisisce con entusiasmo su un poeta che scrive in dialetto «trasteverino», appunto il Belli. Nel taccuino, in cui Sainte-Beuve annota alcuni tratti del suo viaggio a Napoli e a Roma, vi è un appunto sul poeta vernacolare; ma Colesanti non trasalca la posizione di Gogol' nei riguardi della penisola, arricchendo queste interessanti pagine di molte, approfondite curiosità, per altro poco note. *Gigi Huetter stendhaliano in campo* (pp. 129-135) è un ritratto dell'insigne epigrafista ed erudito "romanista", le cui lettere inviate a Pietro Paolo Trompeo sono conservate negli archivi della Fondazione Primoli. Riportate alla luce da Colesanti rievocano ricordi, allusioni a lavori che Trompeo lesse, risposte scherzose e allusioni allo stesso Stendhal. Purtroppo, conclude l'insigne critico, non siamo in possesso delle risposte di Trompeo a Huetter, che condurrebbero senza dubbio alcuno a riflessioni intorno a Stendhal. Il quindicesimo studio è dedicato alla pubblicazione, nel 2012, del *Rosso e Nero* nella traduzione di Aldo Palazzeschi, volume curato da Francesca Mecatti (*Rosso e Nero di Palazzeschi*, pp. 137-143). Analizzando in profondità questa traduzione, fino allora rimasta inedita, Colesanti ne evidenzia l'orientamento sovente «"anormale", sui generis, per molti e complessi motivi e aspetti» (p. 140), elogiando la curatrice per il rigoroso lavoro svolto. *Sciascia e il mistero Stendhal* (pp. 145-154), sedicesimo contributo di questa appassionante raccolta, evidenzia da un lato la devozione e l'amicizia per il grande scrittore siciliano da parte

dell'autore e dall'altro «l'adorazione per Stendhal» che Sciascia coltivò per tutta la sua esistenza, lasciando pagine memorabili, raccolte da Maria Andronico Sciascia, e con un saggio dello stesso Colesanti, in una bella edizione apparsa nel 2003. Finissimo letterato, autore di alcuni tra i capolavori della narrativa italiana e raffinato e vigile intellettuale, Sciascia viene tra l'altro ricordato da Colesanti quale assiduo lettore «di una galleria di scrittori [francesi] non tutti omogenei fra loro, certo, ma a lui congeniali e conformi e tutti però impegnati nelle loro posizioni ideologiche, nelle loro polemiche, nella loro dissidenza con le imposture e le tartuferie del secolo in cui sono vissuti e in cui tuttavia hanno voluto agire e incidere, per la giustizia, per la verità, per la libertà» (p. 145). Da Montaigne a Pascal, a Gide, a Bernanos a Valéry Larbaud, ma anche ai memorialisti e agli scrittori tra i più amati da Stendhal. Dai suoi scritti su Henri Beyle, nota Colesanti, si evince quanto Sciascia abbia amato «la profondità e la modernità, il brio della scrittura di Stendhal» (p. 148), intendendone intimamente i lati più segreti. Assai degno di nota per l'argomento trattato, il diciassettesimo saggio (*L'amico siciliano: il «pazzo» Micciché e il suo doppio*, pp. 155-165) che fa emergere dati innovativi e preziosissimi sulla figura di un amico di Stendhal esule a Parigi, Michele Palmieri di Micciché, dalla «personalità contraddittoria, mobile, piena di umori e di risentimenti, e in fondo caparbia, esosa, vincolata a ricordi e pregiudizi, pur nella sua avventurosa dissipazione libertina, e nella sua apparente svagatezza» (p. 155). Fu autore di vari scritti e alcuni riproposti recentemente, motivo anche questo dell'interesse di Colesanti per il nobile siciliano. Il critico evidenzia acutamente le affinità tra Stendhal e Micciché, con una serie di esemplificazioni tratte da pagine stendhaliane che, messe a raffronto con atteggiamenti ed episodi relativi all'esistenza e ai testi del fuoriuscito, si rivelano determinanti. Pubblicato per la prima volta in questa raccolta, il *Melodramma alla Locanda Serny* (pp. 165-169) prende spunto da un autorevole romanzo di Marco Fabio Apolloni, *Il mistero alla locanda Serny*, uscito nel 2003 e finalista al premio Strega. Tra i personaggi «ritroviamo Stendhal» scrive Colesanti, insieme alla «grande avventura napoleonica» e alla ritirata di Russia, e non è quindi difficile «stabilire un immediato collegamento con gli interessi degli studiosi stendhaliani o napoleonici» (p. 165). Il romanzo di notevole pregio stilistico e narrativo, dal taglio in parte fantastico e non solo poliziesco, reca anche un sottotitolo: *Roma, 1839. Romanzo a quattro voci con artisti, delitti, sparizioni e magie*. Un sottotitolo intrigante che crea, nell'acuta lettura di Colesanti, ampie soglie di apertura verso circuiti emotivi su cui riflettere. Tra l'altro, nella locanda Serny, il grenoblese prese alloggio nelle giornate romane e ne fu sempre soddisfatto al punto di raccomandarla agli amici. L'importante volume presenta in *Appendice* un corposo saggio che ha segnato fortemente la critica stendhaliana, *Fortuna o sfortuna di Stendhal?* (pp. 173-192), lavoro che abbraccia non solo la grande figura di Henri Beyle, ma accompagna il lettore a seguire la storia, analizzando la «fortuna» e la «sfortuna» di un autore immenso in quanto, scrive l'eminente critico, «[i]l discorso, così ampio e ramificato su di lui, è sempre un continuo punto e a capo, pieno di riprese, di svolte, di ritorni per altre vie e in altre direzioni» (p. 192). Un'accurata ed esaustiva *Nota bibliografica* (pp. 193-196) seguita dall'*Indice dei nomi*, dall'*Indice delle opere* e dall'*Indice dei luoghi* (pp. 197-208) conclude un insieme di auto-

revoli studi in cui si evidenziano altresì tracce di silenzi, di vuoti di parola, di ciò che è nascosto, taciuto o mascherato. Al pari del «mistero» Stendhal.

[ANNALISA BOTTACIN]

ALFRED DE VIGNY, *Correspondance*, sous la direction de Madeleine Ambrière, t. III, 1835-1839, édition de Francis Ambrière, Thierry Bodin, Loïc Chotard, Sophie Marchal, Nathalie Preiss et Jean Sangnier; t. IV 1839-1843, édition de Madeleine Ambrière, Thierry Bodin et Loïc Chotard; et t. VI 1846-1848, édition de Thierry Bodin et Sophie Vanden Abeele-Marchal, Paris, Garnier classiques, 2015, 666, 928 et 826 pp.

Poursuivant l'édition de la *Correspondance* de Vigny, les éditions Garnier assurent en 2015 le retraitage (avec même pagination) des tomes III et IV primitivement publiés aux P.U.F. (comme précédemment pour les t. I et II avec le t. V en 2014) et la publication du tome VI, préparé, depuis le décès de Madeleine Ambrière, par Thierry Bodin et Sophie Vanden Abeele-Marchal.

Ce tome nouveau, préparé toujours selon les mêmes principes de rigueur, a l'avantage de porter à notre connaissance de nouvelles lettres (340 inédites sur 544) puisqu'il aborde avec la période 1846-1848 les missives qui n'étaient publiées jusque-là que très partiellement dans le tome II de *Correspondance* éditée par Léon Sédé en 1914. Or, outre l'apport essentiel du fonds Sangnier, comme pour les volumes précédents, bien d'autres lettres ont été retrouvées depuis cette date lointaine et n'étaient accessibles que par correspondants au fil d'articles ou de brochures individuelles, et certaines signalées seulement par leur passage en ventes, voire même inconnues car situées en collections privées.

C'est le Vigny devenu académicien, éprouvé par sa réception scandaleuse, mais refusant de chercher le succès ailleurs que dans l'art (voir p. 282), puis siégeant avec intérêt en séances, que nous retrouvons (nous avions eu la chance grâce à Loïc Chotard d'accéder à certaines de ces missives pour notre ouvrage sur *Vigny et l'Académie française*, Champion, 1998). Son soutien aux poètes, aux savants comme l'érudit Desgranges avec sa *Grammaire du sanscrit*, son engagement dans la distribution des prix académiques (par exemple, ses conseils à Laprade gardant prudemment l'anonymat lors du concours sur *La Vapeur*, voir p. 339) commencent à manifester le «rôle de défenseur de la poésie» que lui reconnaît son ami Brizeux (p. 291), mais sont interrompus par le long séjour au Maine-Giraud après les événements de 1848.

C'est donc aussi le goût du possesseur de ce petit manoir pour l'entretien du domaine hérité de sa tante, le souci des travaux agricoles, et même la sensibilité à la beauté du paysage chez ce contempteur de la Nature marâtre (voir p. 227, 252 et 572) que nous voyons se déployer dans ce tome. La tendresse pour son épouse toujours malade, Lydia, est sensible: soins et angoisse alternent avec rémissions savourées qui permettent quelques arrêts sur la route dans la famille tourangelle.

Outre les chères correspondantes habituelles, Alexandrine du Plessis, Louise Lachaud (à qui il commente *Servitude et grandeur militaires*, p. 342), apparaissent Céline Chollet et Louise Colet. Quant aux lettres à Alexandra Kossakowska, elles suggèrent bien de l'affection pour cette sœur de «Wanda» en pleine élaboration, mais fournissent également l'occasion de

confidences sur le décor du cabinet de travail de l'écrivain, ses lectures (ainsi des *Mémoires* de Retz), son appréciation de la littérature russe contemporaine (voir p. 354) dont ses grands amis, le comte et la comtesse de Circourt, sont des relais constants.

On décèle davantage qu'auparavant l'intérêt de Vigny pour la politique, non seulement française au moment de la Révolution de 1848 (voir p. 593, 620), mais aussi européenne (voir p. 410, à Camilla Maunoir), avec son profond goût de l'indépendance (voir p. 463) qui le fait candidater sans s'impliquer totalement, et sans trop d'illusion malgré son regard acéré sur la chose publique.

S'élabore «L'Esprit pur» comme aboutissement des *Mémoires* entrepris; s'envisage une reprise de *Chatterton*; s'effectue celle de *Quitte pour la peur* en son absence. Émergent quelques pages d'un carnet de 1848 (pp. 687-689) absentes du «Journal d'un poète» en *Pléiade* (1948, t. II). Et demeure ce ton plaisant et familier avec ses proches qui fait de chaque lettre «une visite», et même «mieux puisqu'elle n'est pas dérangée comme le sont les visites» de sa vie parisienne active: «Or s'il est vrai que les visites accroissent l'amitié et l'intimité que ne sera-ce donc pas des lettres qui parlent longtemps, qu'on écoute bien, qu'on caresse, qu'on fait parler encore en les relisant?» (p. 357). Qu'il est donc loin, le prétendu froid «poète dans sa tour d'ivoire»!

[LISE SABOURIN]

RODOLPHE TÖPFFER, *Correspondance complète*, éditée et annotée par Jacques Droin, avec le concours de Danielle Buysens et de Jean-Daniel Candaux, t. VI, 23 novembre 1841-23 juin 1843, Genève, Droz, 2013, 405 pp.

La publication de la *Correspondance* de Rodolphe Töpffer, ce fils de peintre devenu écrivain voyageur, si lié à la culture française, se poursuit, avec ce tome VI, contenant les lettres de novembre 1841 à juin 1843, qui correspond à l'agitation politique en Suisse menant à organiser une Constituante pour refondre le système politique qui avait pourtant assuré «27 années de bonheur» à Genève. Le professeur d'esthétique s'engage de ce fait, à l'appel de son ami Auguste de la Rive, dans le journalisme conservateur qui convient à ses idées face à des événements tournant à la guerre civile, moins à son tempérament d'artiste et à sa santé vacillante.

Ce volume offre donc une bonne connaissance des points de vue contrastés de la politique genevoise, par la préparation des articles parus dans le «*Courrier de Genève*» contre le radical James Fazy, mais aussi de l'élaboration progressive des fameux *Voyages en zigzag* (parus dans la presse à partir du 15 juin 1843, puis en volume en 1844) qui firent la renommée du flâneur amoureux rousseauiste de la nature. En effet, l'éloignement d'avec son éditeur, le cousin parisien Jacques-Julien Dubochet, suscite moult échanges de lettres précisant les modes d'illustration, les formats, les collaborations de dessinateurs et graveurs: renseignements évidemment fructueux chez un auteur qui faillit être lui-même peintre et maîtrise les savoirs techniques comme artistiques.

Simultanément Töpffer rédige son *Voyage à Venise* en 1841 et ses *Essais d'autographie*, avant d'effectuer, avec les élèves du pensionnat qu'il avait créé, son dernier périple pédagogique en août-septembre 1842, qui donnera naissance au *Voyage autour du Mont-Blanc*.

Les relations amicales (avec David Munier, Alexandre Vinet, Xavier de Maistre) et familiales (notamment avec sa femme Kitty lors du deuil de sa belle-mère Jeanne Moulinié-Duruz) suscitent d'assez longues lettres, annotées avec précision par les éditeurs critiques, qui fournissent aussi en annexes des articles de journaux éclairant la situation fédérale helvète, avant les habituels index des œuvres, personnes et tables des lettres.

[LISE SABOURIN]

HONORÉ DE BALZAC, *Eugénie Grandet*, a cura di Frédéric Ieva, in appendice *Prefazione e Postfazione del 1833. Orazione funebre* di Victor HUGO, Milano, Feltrinelli, 2015, «Universale Economica Feltrinelli / Classici», 251 pp.

Per questa nuova traduzione italiana di *Eugénie Grandet*, curata, anche nell'apparato delle note al testo, da Frédéric Ieva, il testo di riferimento è quello stabilito da Nicole Mozet per l'edizione critica della *Comédie humaine* nella collezione della «Nouvelle Pléiade» di Gallimard (t. III, 1976). Tuttavia, è mantenuta la suddivisione del romanzo in sei capitoli secondo il modello dell'edizione originale del romanzo pubblicata da Mme Charles-Béchet nel 1834. In *Appendice*, sono riportate la traduzione della *Preface* e della *Postface* al romanzo (1833), entrambe soppresse nel 1843 (pp. 211-212; 213-214), e l'orazione funebre pronunciata da Victor Hugo alle *Esequie di Balzac* (21 agosto 1850), pp. 215-217.

Nel saggio posto alla fine del volume (*Postfazione*, pp. 219-230), F. Ieva ricostruisce la genesi di *Eugénie Grandet*, le successive fasi della pubblicazione del romanzo e la sua immediata ricezione critica: la prima menzione dell'opera da parte di Balzac, che risale alla prima metà dell'agosto del 1833, si colloca all'inizio del tormentato «romanzo d'amore» tra lo scrittore e Mme Hanska alla quale Balzac inviò, tra l'agosto 1833 e il gennaio 1834, numerose lettere sullo stato di avanzamento nella composizione del testo.

Chiudono le pagine del volume un capitolo dedicato alla biografia del romanziere (*Cenni biografici*, pp. 233-243) e una *Bibliografia essenziale*, alle pp. 245-250.

[MARCO STUPAZZONI]

«L'Année balzacienne», 2014, troisième série, n. 15, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, 526 pp.

Nel volume, sono pubblicati gli atti del *Colloque* organizzato dal *Groupe d'Études balzaciennes* sul tema: *Balzac, homme de loi(s)*, il 15 e 16 novembre 2013.

Michel LICHTLÉ (*Balzac et l'État*, pp. 15-42) esplora con minuzia i luoghi dell'intera opera di Balzac al fine di determinare il valore e l'ampiezza dei concetti di «legge» e di «Stato» che formano e alimentano la filosofia politica dello scrittore. Se, da un lato, lo Stato si trova frequentemente «subordonné, dans la vision balzacienne, à la satisfaction d'appétits particuliers» (p. 25), dall'altro, è soltanto attraverso il sostegno del potere religioso (escludendo, però, che la Chiesa assuma lo statuto di potere autonomo) che lo Stato, interiorizzando la legge morale, «arrivera à faire respecter sa loi» (p. 41).

Véronique LE RU (*La loi des forces vives: Balzac lecteur de Diderot*, pp. 43-56) studia le variazioni del concetto di «energia» che Balzac riprende dal pensiero

di Diderot: riferendosi, in particolare, alla *Physiologie du mariage*, l'A. intende «corrélér la notion de force à celle d'énergie pour en faire un modèle qui fait sens aussi bien dans la physique des molécules que dans la métaphysique des mœurs que Balzac, à la suite de Diderot, tend à penser en termes d'énergie des mœurs» (p. 43).

Max ANDRÉOLI (*Peut-on déterminer les lois d'une économie politique balzacienne?*, pp. 56-86) presenta un rigoroso studio sul pensiero di Balzac applicato all'economia politica e, in particolare, al concetto di valore al quale lo scrittore dà la priorità sviluppandolo in forma aperta e dinamica. L'economia politica non si colloca al centro dell'opera di Balzac: «régentée par la politique, élément prépondérant, elle influe à son tour sur la politique» (p. 85), anche se, al pari di altri strumenti di conoscenza e di comprensione del reale, essa sembra votata all'impotenza.

André VANONCINI (*Balzac en deçà et au-delà des «lois de l'histoire»*, pp. 87-101) studia gli esiti della riconfigurazione del contesto epistemologico riguardante la rappresentazione letteraria della storia in Balzac: l'originalità della *Comédie humaine*, per il fatto di rappresentare la specificità della civiltà materiale contemporanea, consiste «à proposer un déploiement d'éléments en apparence hétéroclites mais secrètement rattachés et surdéterminés par leur appartenance à une systématique idéelle» (p. 95), la quale «vise au-delà de la seule réalité attestable» (p. 101).

Owen HEATHCOTE (*L'homme de loi et la philosophie de la limite chez Balzac*, pp. 105-117) sottolinea il rilievo etico e filosofico della rappresentazione narrativa dell'uomo di legge in Balzac nelle sue differenti e, spesso, ambigue relazioni con le implicazioni ermeneutiche e morali insite nel concetto di limite.

Thomas CONRAD (*Éviter les procès: le duel judiciaire balzacien, hors des tribunaux*, pp. 119-132) concentra la sua attenzione sulla «alliance du juridique et du dramatique» (p. 121) nell'opera balzachiana. Lo scrittore opera una duplice esclusione nei suoi romanzi: la teatralizzazione o «l'aspect public de la justice» e il formalismo tecnico. In questo senso, «la justice n'est pas dans les romans de Balzac une sphère séparée, mais une manière de représenter adéquatement la substance de la vie sociale» (p. 132).

Emily C. TEISING (*All est la loi qui marche. Représentations de l'homme de loi chez Balzac, Sand et Gozlan*, pp. 133-146) riflette, considerando alcuni testi narrativi di Gozlan, di Balzac, di Sand e di Sue, sulla «manière dont la littérature saisit le rôle des praticiens du droit en tant qu'intermédiaires entre les individus et le système juridique» (p. 134).

Brigitte MÉRA (*Les lois du cœur*, pp. 147-160) pone la questione della conciliabilità tra interesse particolare e bene comune attraverso la pratica di virtù che presuppongono determinati comportamenti individuali all'interno di un sistema sociale retto dalle leggi del desiderio e della sofferenza: «c'est ainsi que l'auteur s'interroge sur les lois du cœur en ce qu'elles sont les fins majeures de l'être humain et repense le rapport humain en fonction d'un état social inédit» (p. 157).

Scott SPRENGER (*Balzac, Saint Paul et la «malédiction de la loi»*, pp. 161-186) studia l'influenza della dottrina di San Paolo (l'opposizione tra *loi judaïque* e *loi de l'esprit*) su Balzac autore della *Peau de chagrin* per quel che riguarda la rappresentazione metaforica della dicotomia tra spiritualismo e materialismo, tra dogma religioso e codice civile, vista all'interno del contesto (nefasto) socio-politico della Francia moderna.

Michel DELON (*Qu'est-ce qu'un demi-crime?*, pp. 189-203) offre un'interessante interpretazione del «paradoxe du mandarin» presente nel *Père Goriot* con riferimenti alla cultura filosofico-letteraria del XVIII secolo.

Françoise GAILLARD (*Le pas à deux que Balzac fait exécuter au droit positif et à la loi morale ou Le droit au secours de la morale ou la morale au secours du droit*, pp. 205-221) considera, ancora a proposito del *Père Goriot*, l'influenza di alcuni principi enunciati nel *Code civil* (1804) e nel *Code pénal* (1810) in relazione a due situazioni narrative del romanzo: il crimine di Vautrin e il parricidio simbolico compiuto dalle figlie di Goriot.

Nicolas DISSAUX (*La codification balzacienne*, pp. 223-242) ritiene che «la codification [...] présente des caractéristiques qui correspondent en tout point à la psychologie de Balzac et au projet de *La Comédie humaine* tout entière» (pp. 223-224).

Gaspard LUNDWALL (*Figures du non-droit chez Balzac*, pp. 243-268) si riferisce alla teoria del *non-droit* elaborata dal giurista Jean Carbonnier (1963) per tracciare i contorni della «physionomie du non-droit chez Balzac» (p. 245) scolpita, in particolare, in alcuni personaggi della sua opera narrativa.

Marion MAS (*Normes familiales et modèle pathologique dans «Les Parents pauvres». De quelques scénarios éclairants*, pp. 269-287) sottolinea, a proposito dei *Parents pauvres*, che l'opera balzachiana coglie pienamente la tensione tra «la norme conçue comme loi édictée émanant d'un point central et d'une volonté» e «la norme appréhendée comme processus de régulation» (p. 270).

Dominique MASSONNAUD (*Balzac romantique: de la loi aux cas*, pp. 291-308) mostra, attraverso soprattutto una attenta rilettura dell'*Avant-propos* del 1842, «qu'un renouvellement romantique de l'idée d'organicità de l'œuvre est mis en place par Balzac sur le modèle d'un "penser par cas"» (pp. 292-293).

Bernard GENDREL (*Balzac et l'importance de la perspective*, pp. 309-322) mette in luce l'importanza del concetto di prospettiva nell'economia narrativa di Balzac: se è originale l'uso che lo scrittore utilizza «la perspective pour accroître le romanesque ou le pathétique de certaines scènes», ben più rilevante è «l'invention d'une perspective proprement mémorielle» (p. 322) attraverso criteri e dinamiche che regolano il ritorno dei personaggi all'interno del suo universo romanzenso.

José-Luis DIAZ (*Balzac et la poétique de l'anomie*, pp. 323-351) definisce, sul piano della «légitimité esthétique» e sociologica del romanzo la «poétique de l'anomie» in Balzac considerando, in particolare, alcuni testi del 1840 che si vedono riuniti intorno alla figura del «mystificateur-blagueur Bixiou» (p. 325).

Nella sezione intitolata «Recherches biographiques et littéraires» sono presenti i seguenti contributi: Michael TILBY (*La «Miss irlandaise» d'Honoré de Balzac*, pp. 355-373) traccia un eccellente profilo di Margareth Patrickson, corrispondente di Balzac a partire dal 1830 e traduttrice, in lingua inglese, di due opere dello scrittore per la rivista «Monthly Magazine»: *Les Proscrits* (1835-1836) e *La Messe de l'atbée* (maggio-giugno 1836). Thomas CONRAD («Le Cabinet des Antiques» dans «*La Comédie humaine*» ou comment «être un système», pp. 375-391) analizza il «dysfonctionnement» che riguarda il mutamento dei nomi dei personaggi che, da *La Vieille Fille*, ricompaiono nel *Cabinet des antiques*. L'A. ritiene che Balzac «a tiré parti de ce dysfonctionnement conjoncturel du procédé du retour des personnages en lui donnant un sens et en le réintégrant par là dans le système de *La Comédie humaine*» (p. 377). Magdalena CAMFORA (*Rastignac et l'imagination cri-*

tique: "Literatura argentina y realidad política", de David Vinas (1964), pp. 393-412) riflette intorno all'opera dello scrittore argentino ed osserva che «ce réseau artificiel qui lie entre eux la totalité des personnages historiques évoqués construit un argument et cet argument est en grande partie balzacien» per quel che riguarda l'evocazione delle «motivations et la conduite des ambitieux de *La Comédie humaine*, dont Rastignac reste l'incarnation la plus célèbre» (p. 396).

Nella sezione «Documentation», sono presenti le consuete rubriche critico-bibliografiche: *Revue critique*, pp. 415-451; «Bibliographie balzacienne 2012», pp. 453-468; «Balzac à l'étranger», pp. 469-493, dove è presente una sezione dedicata all'Italia, curata da Mariolina Bongiovanni Bertini (pp. 488-491); «Informations et nouvelles», pp. 495-506.

[MARCO STUPAZZONI]

GIOVANNI BOTTIROLI, «Non si racconta impunemente una storia di castrazione». *Il contagio delle identità in "Sarrasine"*, in *Le Lettere e le Arti, due giornate in memoria di Daniela De Agostini*, a cura di Margareth Amatulli e Anna Bucarelli, Frankfurt am Main, Peter Lang Editore, 2015, «Peregre. Nuova Serie», pp. 51-64.

Sarrasine è la storia di una passione penetrata da un legame di identificazione che conduce ad esiti estremi: la minuziosa lettura analitica del racconto balzachiano operata da Roland Barthes nel 1970 incarna un ben preciso modello di critica a cui Bottirolì fa riferimento per mettere in luce alcuni limiti della interpretazione barthesiana e per liberare «de migliori intuizioni di S/Z da un'impalcatura teorica per taluni versi insufficiente o superata» (p. 51). Il carattere enigmatico del testo di Balzac si nutre di uno stile di pensiero che l'A. definisce «antiseparativo», vale a dire fondato su un concetto di verità la cui espressione scaturisce dal legame tra gli opposti. È, in modo particolare, la scelta operata dall'A. di indagare sui meccanismi della trama e della messa in scena del desiderio che consente di determinare, anche in base agli esiti più suggestivi delle teorie lacaniane, un'analisi più peculiare del rapporto tra identità e desiderio e di determinare una nuova linea di lettura per questo racconto.

Nell'opera in questione, Balzac esprime una visione relazionale dell'identità: attraverso l'esperienza di «antisublimazione» vissuta dallo scultore Sarrasine, si fa strada, nel racconto, la «confusione tra bellezza fisica e bellezza artistica» (p. 59). Egli subisce il trauma della vera identità di Zambinella proprio perché non potrà mai innamorarsi dell'imperfezione: anche Zambinella è «un velo che non può essere sollevato» e le seduzioni che incantano Sarrasine «non sono cancellabili dalla coperta della sua vera identità, la castratura» (p. 62). In altri termini, la volontà distruttrice di Sarrasine deriva dall'impossibilità di rinunciare al contagio dell'identificazione.

[MARCO STUPAZZONI]

FRANCESCO CASULA, *Honoré de Balzac (1799-1850)*, in *I Viaggiatori italiani e stranieri in Sardegna*, Quartu S. Elena, Alfa Editrice, 2015, «Documenti dell'identità», pp. 81-87.

Tra le più cocenti e inaspettate disillusioni che costellarono il tormentato percorso delle vicende biografiche (e finanziarie) dello scrittore francese, si annovera, senza dubbio, quella che vide protagonista

Balzac in Sardegna nel marzo 1838. Ampia e variegata è la letteratura critica che, in momenti diversi, ma pressoché costantemente – dall'Ottocento a oggi – si è occupata delle esperienze di viaggio di Balzac in Italia con un particolare interesse per l'esperienza sarda. La storia del fallimento legato al progetto di sfruttamento di giacimenti di scorie argentifere nell'Isola è noto ed è contenuta nelle sette lettere che lo scrittore indirizzò a Mme Hanska tra il 26 marzo ed il 22 aprile 1838.

Alla luce di questa corrispondenza e di altre preziose testimonianze critiche, F. Casula compone un breve ma incisivo quadro della storia e del significato (anche letterario) di questa *illusion perdue*, di questa improvvisa impresa in terra sarda: un luogo selvaggio, scrive Balzac, che si presenta agli occhi del romanziere come l'anticamera geografica e antropologica dell'Africa, ma che Balzac dipinge come fosse un'esotica fantasticheria degna di una vera e propria invenzione da romanzo.

[MARCO STUPAZZONI]

ANDREA DEL LUNGO, *L'intérieur balzacien: du chaos social au désordre individualisé*, «Romantisme», 2015, n. 168, pp. 39-49.

La ridefinizione letteraria dello spazio interno come luogo privilegiato dell'intimità privata visto nelle sue relazioni con la dimensione eterogenea e caotica degli spazi sociali (o esterni) determina, nell'opera di Balzac, suggestive e rilevanti implicazioni di natura ideologica ed estetica. In questo interessante studio, l'A. mostra in quale misura «la dialectique des espaces constitue un élément fondamental de l'entreprise romanesque de réordonner un état social mouvant et instable» (p. 49). L'esigenza, da parte di Balzac, è quella di «renverser le principe déterministe propre à la loi du milieu» (p. 47) concependo un nuovo criterio classificatorio – «de désordre arrangé» – che consente di stabilire, nell'ambito di una nuova dialettica degli spazi, nuovi «critères de distinction fondés sur la subjectivité, qui permettent de définir des clivages sociaux inédits» (p. 49).

[MARCO STUPAZZONI]

VINCENZO RUGGIERO, *Balzac: il potere come crimine*, in *Perché i potenti delinquono*, Milano, Feltrinelli, 2015, «Campi del sapere», pp. 162-182.

Se potere e criminalità si ritrovano assai frequentemente connessi in un reticolo di rapporti tanto variegato quanto complesso sotto il profilo socio-politico ed economico, molti romanzi della *Comédie humaine* balzachiana conferiscono a questa coincidenza un'efficace e, per certi aspetti, rivoluzionario statuto letterario. Nell'opera di Balzac, la forza del denaro e le pratiche commerciali e finanziarie illecite tolgono ogni valore alle distinzioni di classe amalgamando nell'organismo sociale «settori della società altrimenti contrapposti» (p. 169). Personaggi-tipo quali il père Grandet e Vautrin fondono, nella loro intima essenza di criminali, il potere e la criminalità in una sorta di monomania: denaro, potere e crimine, in Balzac, sono dunque legati da «un'energia comune, in un meccanismo che spinge gli individui a inseguire le illusioni e a dissipare forse, a prescindere dallo specifico fine perseguito» (p. 167). Nella rappresentazione di una società, in cui anche gli ambienti e gli oggetti incarnano un significato morale, Balzac descrive il potere come una forza che egemonizza

za e non domina, che «attrae e coopta gli altri anziché respingerli» (p. 179). Impulsivi o calcolatori, ma sempre ontologicamente corrotti, i caratteri criminali balzachiani contribuiscono alla formazione di un'epoca la quale è solidamente ancorata nel presente, in quanto, per loro, «il presente è soltanto l'ultimo stadio del passato anziché l'inizio del futuro» (p. 178).

[MARCO STUPAZZONI]

HENRI DE SAINT-GEORGES-HIPPOLYTE MONPOU, *Le Planteur, opéra-comique en deux actes*, précédé d'un extrait du *Voyage aux États-Unis ou tableau de la société américaine* de HARRIET MARTINEAU et de *L'Inventaire du planteur* d'ÉMILE SOUVESTRE, et suivi de nombreux documents inédits, présentation de Barbara T. Cooper, Paris, L'Harmattan, 2005, XXXIX-195 pp.

Ce volume, agile et coquet sous sa couverture brochée couleur de rose, renferme la remarquable édition critique d'un livret aujourd'hui inconnu: *Le Planteur* d'Henri de Saint-Georges, opéra-comique mis en musique par Hippolyte Monpou et créé à l'Opéra-Comique le 1^{er} mars 1839 avec Jenny Colon dans le rôle de l'héroïne, une jeune «nègresse blanche» américaine au destin pathétique.

Le texte, soigneusement annoté, a été établi à partir de l'édition publiée chez Barba en 1839 dans la collection *La France dramatique du XIX^e siècle*. Une «Annexe» (pp. 117-122), séparée pour ne pas alourdir la lecture, donne les variantes du manuscrit soumis à la censure (Archives Nationales F¹⁸ 91).

L'intrigue de l'œuvre tire son origine d'un fait divers à l'indéniable potentiel dramatique rapporté par la voyageuse anglaise Harriet Martineau dans son livre *Society in America* (1837, traduit en français l'année suivante sous le titre *Voyage aux États-Unis ou tableau de la société américaine*) et déjà repris sous forme de nouvelle par Émile Souvestre en 1838. «Il s'agit d'une jeune femme dont le père, planteur en Louisiane, est mort en laissant des dettes importantes. Un jour, alors que rien – ni la couleur de sa peau, ni la vie qu'elle a menée jusque là – ne laisse soupçonner la vérité, cette jeune personne apprend qu'elle est la fille d'une esclave non affranchie et donc, d'après la loi, esclave elle-même. Elle est alors mise aux enchères, avec les autres biens de son père, et se voit adjugée à un planteur qui lui répugne depuis longtemps et dont elle craint le pire» (p. vii). Si dans l'opéra-comique, selon la loi du genre, la fin de l'intrigue est heureuse et voit le triomphe de l'amour et de la vertu, l'histoire soulève néanmoins le problème de l'esclavage des Noirs et des horreurs ratifiées par le *Code Noir de la Louisiane*.

Barbara Cooper, fine connaisseuse du théâtre français du premier XIX^e siècle, offre de ce texte une présentation exemplaire, l'entourant d'un très riche appareil anthologique et critique qui le replace dans son contexte et dans les débats du temps, tout en mettant en valeur son intérêt et son actualité pour la critique d'aujourd'hui.

Le livret de Saint-Georges est précédé de ses textes sources: un long extrait du *Tableau de la société américaine* de Martineau et l'intégralité de la nouvelle *L'Inventaire du planteur* de Souvestre telle qu'elle parut en trois livraisons dans «Le National» en 1838. Le rapprochement des trois textes de genres et d'auteurs différents, mais dont la filiation est directe, permet à Barbara Cooper de brosser un tableau nuancé et convaincant «de la place occupée par le discours an-

tiesclavagiste dans le paysage français des années 1830 et 1840» (p. xxix). Les trois textes participent en effet, à différents degrés, du mouvement abolitionniste, en présentant «des conséquences morales, sociales et économiques de l'esclavage dans le cercle intime d'une famille» (p. xxviii). Certes, le but didactique et les thèses sociales sont développés de manière plus explicite et directe dans la «nouvelle philanthropique et morale» de Souvestre, avec son dévouement tragique visant à susciter la pitié et l'horreur, et plus encore dans le témoignage non romancé de Martineau. Cependant des traces en persistent encore dans l'atmosphère plus légère et souriante de l'opéra-comique, notamment avec le personnage du *mulâtre fashionable*, qui se voudrait blanc et dandy, et avec celui de la «nègresse blanche», «d'autant plus troublante qu'elle est belle et ressemble à n'importe quelle femme élégante de la métropole» (p. xx).

On pourra sans doute regretter l'absence de la partition de Monpou et d'un commentaire musical, effet collatéral de la rigueur scientifique de l'auteur, qui estime ne pas avoir «des compétences requises» (p. xi) pour cet aspect de l'œuvre. On saluera en revanche un dossier très complet sur la mise en scène (pp. 135-136) et la réception du *Planteur*, comprenant la transcription intégrale d'une trentaine de comptes rendus pour la création et la reprise de 1867 (pp. 137-194), qui nous permettent d'apprécier pleinement les réactions des contemporains face à l'œuvre et à ses thématiques antiesclavagistes.

À une époque où les études postcoloniales se taillent une place de plus en plus importante dans le panorama critique, ce volume de Barbara Cooper montre la voie en réunissant la rigueur, l'intelligence et la grâce.

[VALENTINA PONZETTO]

VICTOR HUGO, *Claude Gueux*, édition d'Arnaud Laster, Paris, Gallimard, 2015, «Folio classique», 137 pp.

En rééditant *Claude Gueux*, qualifié de «suite» du *Dernier Jour d'un condamné* (1829) par Adèle en 1863, Arnaud Laster précise, par sa préface (pp. 7-36), qu'une visite à peine ultérieure au bagne de Brest, des notes prises sur la famille de Miols, modèle du futur évêque Myriel de *Jean Valjean*, pourraient bien constituer un lien entre ce bref roman, où Hugo passe de l'anonymat à la réalité d'un personnage éponyme, et la future fresque des *Misérables* (commencés en 1845). Ce second plaidoyer contre la peine de mort s'inspire en effet de la lecture du procès et de l'exécution de Claude Gueux, dit Lacroix (1804-1832), dans «La Gazette des tribunaux» des 19 mars, 11 avril et 15 juin 1832. Au terme de son évolution, du royalisme de 1818 au libéralisme de 1825-27 devenu libéral-socialisme en 1828, Hugo, frappé de la «sauvage éloquence» du prisonnier, l'idéalise, en en faisant un pauvre ouvrier concubin avec enfant, tout en négligeant quelques détails vrais qui auraient pu lui assurer la sympathie du lecteur (comme sa tendresse envers son père âgé également prisonnier). Il anonyme en revanche Delacelle, le gardien de Clairvaux qu'il tua, au bout de son chemin de voleur récidiviste, en en faisant un directeur des ateliers qui exploite le pénitencier plutôt que de chercher à éduquer les prisonniers.

Cette édition de poche, bien annotée, suit le texte de parution du roman dans la «Revue de Paris» le 6 juillet 1834, en y rétablissant les variantes et notes de

Hugo ainsi que les alinéas de l'édition définitive de 1881 chez Hetzel qui rendent les propos plus lisibles car détachés. Le dossier (pp. 81-110) fournit une chronologie hugolienne, une notice sur la réception par la presse à la sortie, les pièces du dossier criminel issues des archives de la Saône-et-Loire et de la Côte-d'Or, les adaptations du roman au théâtre en 1884 et 1895, au cinéma en 2009, en opéra en 2013, avant une bibliographie.

[LISE SABOURIN]

JUDITH WULF, *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo. Le partage et la composition*, Paris, Classiques Garnier, 2014, «Études romantiques et dix-neuviémistes», 600 pp.

La belle citation qui ouvre cet impressionnant volume – première ligne de l'introduction comme de la 4^e de couverture – est présentée ainsi: «Où la langue manque [...] tout manque». La référence étant donnée (*Le Goût*), rien n'interdit d'aller rechercher la version originale. Victor Hugo avait écrit: «Où la langue manque, Boileau a raison, tout manque». On pourrait regretter le passage à la trappe de cette incise qui ne manque pourtant pas de sel, tout comme on pourrait regretter que la première note développée mentionne une lettre de Victor Hugo du «9 décembre 1959», que les derniers vers d'amour cités des *Misérables* tombent à plat par l'oubli d'une préposition qui change tout (p. 156) ou que la célèbre définition de la poésie, dernière phrase de la préface des *Odes et poésies diverses* de 1822 («tout ce qu'il y a d'intime dans tout») devienne dès la deuxième page de l'introduction «tout ce qu'il y a d'intime en tout». Les analyses descendent si avant dans l'attention portée à la langue, au signe, à la ponctuation même, que l'on est fatalement conduit à s'étonner des fautes d'orthographe ajoutées aux citations de Victor Hugo («La première chose que j'ai vu» dans *L'Homme qui rit* p. 307, «Quand ça?» dans *Quatrevingt-Treize* p. 454...), ou d'accidents étonnants comme ce remplacement du «prénom d'Éponine» par un énigmatique «pronom d'Éponine» (p. 363) si linguistique qu'on est tout prêt à y croire ou encore, pour en rester aux problèmes de prénoms, l'apparition du poète «Henri Chénier» (p. 489). Mais relever ces erreurs serait explorer le cosmos avec un microscope, et nous allons tout de suite changer d'échelle pour essayer de présenter le moins mal possible ce livre exigeant et dense, qui traite essentiellement des trois romans de l'exil et de *Quatrevingt-Treize*.

Inspiré (librement) d'un passage des marges de *William Shakespeare* qui raconte de manière saisissante l'emprise d'un livre sur son lecteur, le titre de la première partie est «Le rouage du roman». De cette métaphore mécaniste, Judith Wulf tire une réflexion puissante sur le sensible et son ancrage linguistique, sur l'exil qui entraîne «toute une série de formes qui valorisent l'altérité, l'hétérogénéité, comme autant de forces de résistance à la catégorisation schématique du discours dogmatique». Elles ont naturellement une incidence sur ce qu'elle appelle «l'espace romanesque», c'est-à-dire l'espace de composition du roman qui englobe et dépasse les autres genres, et qui avec ses métaphores brouillées (la mer et la forêt) ouvre sur la fiction avec son rythme propre, et son épaisseur très distincte de la banale linéarité.

La deuxième partie concerne «Les contraintes du verbaux», divisées en trois types: lisibilité, signification

et forme. Par un heureux effet de mimétisme, le chapitre intitulé «charme de la simplicité» est plus facile à lire que les autres. À l'aide notamment d'une typologie de figures et de procédés, l'auteur y montre à merveille comment Victor Hugo s'y prend pour s'adresser à tous, ce qui ne va pas de soi et le distingue même de la plupart de ses contemporains (et successeurs). L'«Idéologie de la signification» et le «Flottement de la forme» traitent des questions plus complexes de la nomination et de l'au-delà de la signification, des contours et de l'effacement.

«Le style comme mode de vivre»: tel est le titre de la troisième partie, découpée en deux temps: «le paradoxe énonciatif» d'une part, «le paradoxe référentiel» de l'autre, à ne pas confondre avec le sujet et l'objet de la représentation, «le processus de composition remet[tant] précisément en question cette distinction, dans la mesure où la dichotomie s'estompe dans le processus général de l'interprétation».

L'étude s'achève par la «Portée romanesque». «La valeur d'une langue» englobe et dépasse les habituelles analyses sur l'engagement de Victor Hugo dans son œuvre. L'analyse des «forces du roman» vient enfin montrer «comment Hugo parvient à concevoir une forme-sens d'une grande complexité, fondée sur l'agencement différentiel de variables, et qui, à travers un principe rythmique qui prend le relais d'un schématisme, constitue une véritable alternative à la représentation».

Dans une perspective très personnelle mais avec une maîtrise impressionnante de la littérature dite secondaire qui apparaît aussi bien dans les notes que dans le corps du texte sont ainsi redistribuées, au prisme de la linguistique et toujours avec une visée philosophique, les grandes catégories plus traditionnelles de la critique hugolienne: le grotesque et le monstrueux, le sublime, le mélange des genres, l'antithèse, la concision et l'excès, les digressions, les points de vue, les jeux de mots, l'art pour l'art et l'art pour le progrès, la rhétorique et la syntaxe, etc. Les travaux de linguistique hugolienne ont avec ce livre hors du commun un horizon qui semble désormais difficile à dépasser.

[JEAN-MARC HOVASSE]

JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA, *Victor Hugo et l'Espagne. L'imaginaire hispanique dans l'œuvre poétique*, avec la collaboration d'André Labertit, Paris, Honoré Champion, 2014, 560 pp.

Dans une préface qui se signale par sa brièveté – à peine sept pages (il est vrai que la conclusion en compte encore trois fois moins) – et par son emploi récurrent du groupe nominal «le vécu», l'auteur explique que son livre «se propose d'entrer dans l'imaginaire espagnol de Victor Hugo», et tente sans conviction de justifier son choix de s'être limité pour cette enquête à la seule poésie. Sa méthode est des plus simples: suivre tous les recueils dans l'ordre, en commençant par les œuvres d'enfance et de jeunesse. Les choses se gâtent, dans cette perspective, avec *La Légende des siècles*, placée après *L'Art d'être grand-père* sans considération pour la Première Série, et pour les recueils de la Troisième République *in fine* regroupés en trois sections (*Les Quatre Vents de l'Esprit*, *Toute la lyre* et enfin des «*Varia*» pour huit recueils tardifs et posthumes). À choisir la chronologie, il aurait mieux valu suivre l'édition procurée par Jean Massin au Club français du Livre. À l'intérieur de chaque recueil, l'auteur se

livre à un relevé plus ou moins systématique des occurrences toujours à la limite de la paraphrase, si près du texte que l'effet en devient quelquefois comique. S'agit-il de commenter le «cheval de Calatrava» de la «Chasse du burgrave», cela donne: «À notre connaissance, il n'existe pas de race de chevaux de ce nom; c'est le moindre des soucis du poète. Il s'est saisi de la forte sonorité du mot et de sa charge évocatrice (c'est un des quatre grands ordres militaires espagnols) pour élaborer un inattendu jeu de rimes [...]». À d'autres occasions, l'exégète fatigué ne livre plus qu'un canevas énigmatique. Après avoir constaté que *La Fin de Satan* «n'entretient aucun lien avec notre sujet», il cite sept vers consacrés à Torquemada et les commente ainsi avant de passer à autre chose: «Succession notionnelle: charpentier-bûcheron-bûcher-autodafé-Torquemada. Pause: le bois, c'est la Croix. La Rédemption est niée dans la Très Catholique Espagne». Les approximations sont légion, les hypothèses les plus hasardeuses présentées comme des certitudes: la liaison de Mme Hugo avec Lahorie, les liens de Victor Hugo avec son père, le tirage des *Odes et poésies diverses*, nous en passons, et des pires. Il est vrai que les références en matière de biographie de l'auteur se limitent à peu près au(x) livre(s) d'Edmond Biré (1829-1907). L'auteur doit sans doute aussi à cet aimable critique sa condescendance à l'égard de Victor Hugo, qui sonne bizarrement aujourd'hui. Deux exemples parmi cent. Après tant de travaux sur *Les Orientales*, est-il encore possible d'affirmer tout de go que «la confusion hugolienne des lieux et des dates, des héros et des événements ne résiste pas à la moindre analyse historique, géographique ou littéraire» (p. 66)? Qu'il n'y a dans *La Pitié suprême* «rien de neuf», ou que l'on trouve dans *Religions et Religion* «les mêmes lieux-communs» que dans *Châtiments* (p. 355)? Plus intéressante tout de même est la connaissance dont l'auteur semble témoigner de la bibliographie en espagnol sur Victor Hugo et l'Espagne. Il a par exemple le mérite de nettement distinguer le «Séminaire des Nobles» du *Colegio de San Antón*, d'exhumer d'un article espagnol de 1917 la liste authentique de ceux qui furent en pension avec Victor Hugo, ou d'apporter des informations aussi ébouriffantes que celle-ci: que l'ode «À Ramon, duc de Benav.» s'adresse à Ramón Riquer Gallegos, fils du cinquième marquis de Benavent, commanditaire des quintettes pour guitare de Boccherini. Cette démonstration occupe sept pages (autant que l'introduction), mais le résultat est cette fois à la hauteur. Ajoutons à ces compliments l'index final des noms et des lieux, qui pourra rendre de signalés services à ceux qui se pencheront à leur tour sur cet immense sujet. L'anthologie d'une trentaine de «textes», qui occupe les 135 dernières pages du livre, aurait été utile si le livre avait été édité en espagnol. En français elle ne sert pas à grand-chose, d'autant qu'elle ne corrige pas les vers faux de la première partie, à l'image de tel alexandrin de treize syllabes («Des pas d'un conquérant l'Espagne encore fumante») aussi incorrect p. 28 que p. 375 (il est vrai, pour être juste, que l'alexandrin de onze syllabes cette fois, cité à deux reprises p. 34, en compte bien douze p. 382). Laissons à l'auteur le dernier mot (de sa conclusion): les «empreintes espagnoles [...] n'ont d'intérêt que rapportées aux textes où elles figurent»; «c'est en ce sens qu'il nous paraît légitime de dire que l'Espagne est une des composantes majeures de l'être et du faire poétique de Hugo».

[JEAN-MARC HOVASSE]

ALEXANDRE DUMAS, *La Tour de Nesle*, édition de Claude Schopp, Paris, Gallimard, 2013, «Folio théâtre», 336 pp.

La Tour de Nesle fut créée triomphalement au théâtre de la Porte-Saint-Martin le 29 mai 1832, confirmant la célébrité acquise par Dumas père depuis *Henri III et sa cour* en 1829. Il est donc intéressant, comme le fait Claude Schopp (préface, pp. 7-50), de mettre à la disposition de tous publics une édition en format de poche de cette pièce qui, sur substrat historique, est en fait, selon l'auteur même, un «drame d'imagination». Sur fond de *xiv^e* siècle, c'est en effet «un voile transparent posé sur une situation contemporaine» (p. 33) que les spectateurs ont apprécié, en pleine désillusion du régime créé par la révolution de 1830, notamment vis-à-vis du brutal Casimir Périer, victime finalement comme eux du choléra qui sévissait alors dans la capitale. Cette machine infernale, qui n'est pas sans rappeler la fatalité antique pesant sur Œdipe et Jocaste et se déroule dans des lieux clos infernaux, notamment lors de la scène de la prison, invite en effet à réfléchir en ces temps d'émeute sur la répartition du corps social, sur l'exercice du pouvoir face au peuple, sur le devenir des exclus.

Hippolyte Parigot, le premier grand critique dumasien, a bien su voir combien le «Moyen Âge pantagruélique» que propose le décor visuel, plus que la langue, en fait modernisée, relève d'une «fantasmagorie mêlant tout, fondant tout, avec une belle et claire allégresse» (cité p. 7). Il est vrai que le mythe de la Tour de Nesle, lancé par Villon dans sa «Ballade des dames du temps jadis», est assez nébuleux, puisque les divers récits historiques (notamment de Brantôme et de Pierre Bayle) ne savent si la reine libidineuse et cruelle est bien Marguerite de Bourgogne, reine de Navarre, ou l'une de ses belles-sœurs. Toujours est-il que Dumas, qui se vit confier par Harel le manuscrit d'un drame composé par Gaillardet, déjà révisé par Janin, en fit son miel, tout en refusant d'être nommé à la première par précaution. Il n'en vécut pas moins une polémique avec l'auteur initial, qui alla jusqu'au procès et se termina par un duel. Cette «collaboration involontaire» en tout cas réussit, avec une reprise également triomphale en 1861 après longue censure.

Le dossier final (pp. 235-291), outre une chronologie biographique de Dumas, donne tous les documents nécessaires pour en comprendre les tenants et aboutissants, avec une notice rassemblant les articles de la réception immédiate, les lettres concomitantes au procès en paternité, les rapports de censure et les tentatives de reprise, les modifications apportées au texte rejoué en 1882; il recense aussi les principales représentations jusqu'à nos jours, rappelle les acteurs de la création, les parodies et la filmographie, avant de fournir la préface de l'édition originale et une bibliographie critique sommaire. Des indications sur les personnages historiques mis en scène ou évoqués dans le drame et un résumé de la pièce finissent de donner au lecteur toutes les informations nécessaires pour bien apprécier ce «drame de la monstrosité fondé sur une maternité endeuillée que l'Éros ne parvient pas à consoler» (p. 42). Restera à une édition en collection savante de confronter le manuscrit conservé à la bibliothèque universitaire du Michigan, qui, d'après les indications données, serait une copie par Verteuil de la version dumasienne sur le scénario de Gaillardet, avec corrections de Dumas, au texte ici suivi et annoté du *Théâtre complet* chez Michel Lévy, avec quelques leçons de l'édition originale chez Barba en 1832.

[LISE SABOURIN]

ALEXANDRE DUMAS, *Chroniques de la Régence*, édition préfacée et annotée par Claude Schopp, Paris, Librairie Vuibert, 2013, 348 pp.; rééd. Paris, Livre de Poche, 2015, «Classiques de Poche», 415 pp.

Dumas, on le sait, a voulu écrire non pas le drame dans l'histoire, mais celui de l'histoire: ses personnages sont les représentants des classes sociales, leurs antagonismes constituent la trame des événements dans la dynamique de l'aventure humaine. Il veut donner à comprendre le pathétique de l'humanité jetée dans l'histoire en instrument aveugle, mais dont la mémoire éclaire l'obscurité. C'est pourquoi les *Chroniques de l'histoire de France* écrites par Alexandre Dumas constituent un genre particulier, entre ses romans historiques, comme *Le Chevalier d'Harmental* en 1841-1842, et drames romantiques, tel *Une fille du Régent* en 1843-1845. Le volume édité et préfacé (pp. 3-21) par Claude Schopp, paru d'abord chez Vuibert en 2013 et réédité en classiques de Poche en 2015, est intéressant à ce titre, car ces *Chroniques de la Régence* offrent une vision anecdotique et comique, mais aussi illustrative du projet dumasien.

Couvrant les années 1715-1723, ces récits historiques s'inspirent des *Mémoires* de Saint-Simon, réédités chez Delloye en 1840-1841, mais aussi de ceux de Duclos et de la princesse Palatine. Des témoins aussi différents que le grand écuyer du roi, M. de B[ois] Jourdain, et le redoutable intrigant que fut le puissant cardinal Dubois (dont les *Mémoires* avaient été édités par le bibliophile Jacob, Paul Lacroix, en 1829) fournissent à Dumas maints détails sur les aspects secrets de cette époque de transition. On lira donc avec plaisir cette édition qui rétablit le texte complet, tel que paru chez Cadot en 1849, sans publication préalable en journal, mais expurgé précédemment, depuis la réédition chez Michel Lévy en 1866, de ses détails les plus truculents. Les brefs paragraphes sautillants de Dumas retracent aussi bien les faits et gestes des princes et de leurs favorites, l'histoire de Cartouche ou les Noël's chantés en ces temps de licence après le long règne du roi Soleil, que le déroulement des funérailles de Louis XIV, avec tout le processus de captation du pouvoir vis-à-vis du duc du Maine que mena le Régent au profit d'un dauphin devenu roi à cinq ans, qu'il eut la grâce historique de mener à sa majorité au moment de quitter lui-même la scène du monde.

[LISE SABOURIN]

GEORGE SAND, *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, 1840, *Les Sept Cordes de la lyre*, édition critique par Liliane Lascoux, et *Gabriel*, édition critique par Lucienne Frappier-Mazur, Paris, Honoré Champion, 2013, 406 pp.

Les deux écrits rassemblés dans ce volume 1840 des *Œuvres complètes*, présentés pour le premier par Liliane Lascoux (pp. 9-44), pour le second par Lucienne Frappier-Mazur (pp. 185-208), ont en commun de montrer la dimension philosophique-politique du tournant des années 1838-39 dans la pensée de George Sand.

Les Sept Cordes de la lyre, écrites en août et septembre 1838, juste avant le départ pour Majorque avec ses enfants et Chopin, opère la synthèse complexe de sa lecture de Leibniz et Spinoza et de son panthéisme personnel. L'auteur choisit une forme exceptionnelle dans sa création, celle d'un drame fantastique, peu jouable vu son caractère composite. Il tient en effet du théâtre par son découpage en actes, son dialogue entre personnages, sa dimension musicale; mais aussi du roman par

son intrigue amoureuse, son discours sur la conception artistique; et encore de l'épopée par sa voix poétique et sa vision des forces surnaturelles du monde. Sand privilégie dans cette œuvre, écrite rapidement dans l'enthousiasme après *Spiridion* et avant *Consuelo*, ce lyrisme mystique humanitaire qui cristallise les diverses influences qu'elle reçoit: Michel de Bourges et Pierre Leroux, ses «révélateurs» politiques et sociaux avec les saints-simoniens, en quête d'une langue musicale commune à toute l'humanité; Lamennais, pour son néo-christianisme rebelle qui l'a fait prendre conscience de son propre désaccord avec le catholicisme de son éducation; l'illumination de Lavater, à travers Balzac et sa *Séraphita*; Ballanche, avec son Orphée pris entre le pur amour idéal d'Eurydice et la ménade passionnée Érigone; Diderot et Rousseau, ses penseurs bien aimés des Lumières; Hoffmann, pour son musicien fantastique, et Nodier, pour son juif Jonathas de *La Fée aux miettes*; Byron et Mickiewicz, dans les souffrances de Manfred et Konrad; Goethe surtout, dont elle a lu avec ardeur l'*UrFaust* et à qui elle répond après *Corinne*. Son Albertus en effet a quelques traits du docteur goethéen, sans pourtant en avoir le scepticisme orgueilleux, pris qu'il est de doutes avoués à ses disciples aux brefs noms bien germaniques, Wilhelm, Hanz et Carl. Quant à Hélène, celle qui lui fait parcourir en touchant les sept cordes métalliques de la lyre le chemin initiatique, expiatoire des horreurs commises par les humains, jusqu'à l'éternité de la création par amour, elle rappelle bien sûr Marguerite, mais aussi relève du second *Faust*, discuté dans Paris entre 1823 et 1832, traduit partiellement par Blaze dans la «Revue des deux mondes» en 1839. Quant à Méphistophélès, il incarne moins le mal absolu, fonctionnant plutôt en démon subalterne, logicien plus que tentateur, selon un refus de l'enfer très sandien. On comprend que Buloz se soit senti «écorché» par la lecture du manuscrit et que, malgré l'attachement à cette œuvre de Sand qui répondit avec vivacité à ses réticences, la critique soit restée si discrète à la parution de cette œuvre en mai 1839, même de la part de Liszt, alors très proche, qui pourtant s'en souviendra.

Balzac qui juge cet hapax mené d'un «train philosophico-républico-comunsico-Pierre-Lerouscico-germanico-deïsto-sandien» appréciée davantage *Gabriel*, écrit au retour de Majorque, lors du séjour marseillais de février à mai 1839, publié dans la «Revue des deux mondes» de juillet à août 1839. Ce «roman dialogué», constitué d'un prologue et de cinq parties (parfois désignées «actes» en prémices de l'adaptation théâtrale tentée jusqu'en 1859 et 1869), est également une œuvre atypique, entre dramaturgie et romanesque. Du théâtre relèvent la thématique du travestissement, les repères historiques qui font penser au scénario lancé par Sand pour *Lorenzaccio* tout en restant dans un flou de datation encadré par l'existence juridique du majorat; mais le manque de resserrement signe encore le roman, comme sans doute aussi le souvenir personnel d'une éducation virile donnée à la jeune Aurore par sa grand-mère. Situation ici prêtée à l'androgynie éponyme, fille élevée en garçon par un grand-père soucieux de préserver l'héritage dans la branche aînée, contre un petit-neveu digne des Octave et Lorenzo mussétiens, un Astolphe dont s'éprend Gabriel(le). Si le roman donne donc un exemple du «petit jeune homme» (selon la dénomination de Michèle Hecquet) typiquement sandien, cette femme travestie qui change la vie d'un autre par son message d'amour se souvient sans doute de la *Christine* de Dumas, du chevalier d'Éon, des *Mémoires* de Choisy ou de Casanova, de contes, tel le *Marmoisan ou la fille en garçon*, de *La*

Fausse Suivante de Marivaux, mais aussi du Tasse, de l'Arioste et du Shakespeare de *Comme il vous plaira*. Par cette reprise du mythe de l'androgynie George Sand ne milite pourtant pas, comme le voudrait une actuelle théorie du genre, en faveur d'une ambiguïté de la définition identitaire, mais simplement constate les apports différents de l'inné et de l'acquis réservés par l'éducation féminine et l'organisation du mariage en son temps.

[LISE SABOURIN]

GEORGE SAND, *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier, 1876, *La Tour de Percemont*, édition critique par Dominique Laporte, Paris, Honoré Champion, 2013, 247 pp.

Ce dernier roman achevé de George Sand, *La Tour de Percemont*, porte le nom d'un donjon ruiné qu'après avoir rêvé de l'habiter aristocratiquement, une bourgeoise tentée de snobisme va voir son mari transformer en paisible symbole de son patriarcat laïque et républicain. Il s'agit en effet d'un roman de la famille nouvelle, celle des classes moyennes en gestation sous la Troisième République à peine surgie des années terribles de 1870-71. Et l'on sent, comme l'explique bien la présentation (pp. 7-44) de l'éditeur critique, Dominique Laporte, comment son auteur, en son jeune temps comparable à la fille un peu «toquée» comme on disait alors, ardente à vivre sans se soucier du qu'en dira-ton, qu'est son héroïne romanesque, Marie de Nives, est devenue une républicaine modérée, désapprouvant les pétroleuses de la Commune tout autant que les monarchistes cléricaux de l'après défaite. Sand confie à l'avocat Chantebel le soin de l'éducation intellectuelle et morale de cette «vierge folle» qui doit devenir sa nièce, tandis que la «vierge sage» qu'est demeurée Émilie, surnommée Miette, sera sa dévouée et raisonnable bru. Les deux héros masculins, Henri, son fils et successeur, un peu désorienté, mais déjà rompu comme lui aux discours et discussions juridiques, et Jacques, son neveu, séduisant vigneron quoique un peu balourd, mais bon, incarnent cette jeunesse démocratique et travailleuse qui fera la nouvelle société, contre toutes utopies, anarchiste tout autant que réactionnaire.

Il est plaisant de voir ressurgir quelques souvenirs de couvent de George Sand dans le «rêve monastique» de Marie, au temps de son inexpérience, mais aussi de la voir régler ironiquement leur compte aux critiques qui la considèrent comme une simple romancière bucolique ou un auteur dramatique sans méthode. Si quelques belles descriptions (celles de vignes et d'un jardin fleuri, p. 64 et 225) nous remémorent agréablement les romans champêtres de la dame de Nohant, les touches comiques, introduites par des personnages de *commedia dell'arte* (Jacques à la fois Polichinelle et Pierrot, une comtesse vipérine mais parvenue ne réussissant pas à se faire respecter de ses domestiques) viennent attester sa totale liberté créatrice. Ainsi évite-t-elle le manichéisme mélodramatique dans lequel pourrait facilement tomber ce roman par l'originalité de deux personnages atypiques dans son œuvre: une orpheline libertaire qui ne semble au début pas à plaindre tant elle joue la coquette, une nourrice traîtresse que son goût de l'argent rend finalement bouc émissaire de l'intrigue.

En bon connaisseur de l'ensemble de l'œuvre sandienne, Dominique Laporte annote très finement le texte, qu'il édite d'après la 2^e parution en volume, chez Calmann Lévy, en 1876, juste après la mort de George Sand, en le confrontant à sa pré-originale dans la «Revue

des deux mondes» des 1^{er}, 15 décembre 1875 et 1^{er} janvier 1876. Le manuscrit malheureusement est non localisé (vendu avec la collection Barthou), ce qui nous prive de connaître le détail de l'élaboration, assez rapide, puisque, commencé fin juin 1875, le roman fut terminé fin novembre et corrigé sur épreuves, également perdues. Les considérations narratologiques de la présentation sont moins convaincantes (même si elles montrent bien le système des retours en arrière, de l'insertion des récits et discours) que l'analyse des personnages (notamment sur le double portrait de Marie, p. 181 et 205), la mise en perspective par rapport aux événements contemporains et la confrontation au contexte théâtral et romanesque (notons particulièrement l'amour de Sand pour les romans judiciaires d'Émile Gaboriau).

Ce roman intéresse parce qu'il surprend: l'on y voit, sous la plume de la romancière âgée, des jeunes hommes avoir bien du mal à faire le point sur leur état d'esprit entre vie parisienne et provinciale («parler, c'est se résumer», écrit Sand, p. 116, avec toute l'expérience de ses écrits autobiographiques); des jeunes filles amies de caractères opposés (Miette est une silencieuse gardienne du foyer qui dompte sa douleur, Marie une activiste inconsidérée, «trop ignorante pour être judicieuse», p. 222); un père de famille, avocat providentiel, fort sentencieux, mais aussi plaisantin, qui, préférant, comme Sand, la province pastorale de Corot au Paris carnavalesque de Gavarni, sait faire preuve de compréhension envers la jeunesse tout en la guidant fermement. Il règne une atmosphère d'illusion romanesque, très ludique, dans ce roman qui pourrait relever du castelet de marionnettes, mais tourne en méditation sur le *theatrum mundi* et l'espérance du redressement de la France. L'éditeur a raison de rappeler l'appréciation positive de Flaubert et de placer en épigraphe cette phrase sur la conscience de son art qu'avait Sand: «Se servir de ses avantages et ne pas en abuser, c'est la science du *maître de jeu*; lorsqu'il s'en sert bien, la fiction prend une couleur de vitalité frappante».

[LISE SABOURIN]

Lectures de la correspondance Flaubert-Sand. Des vérités de raison et de sentiment, études réunies et présentées par Thierry POYET, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, «CELIS», cahier n. 22, 2013, 311 pp.

Thierry POYET, l'initiateur de ce volume sur les relations épistolaires entre Sand et Flaubert, l'introduit (pp. 7-45) par une riche analyse des problématiques soulevées par cet échange abondant entre deux écrivains que tout apparemment disposait à mal s'entendre. Outre la différence de génération qui emporte des points de vue fort divergents sur le statut de l'écrivain et le rapport idéologique au réel, le mode de vie semble *a priori* incompatible entre l'exécree «bonne dame de Nohant» à l'esthétique de «dévorsoir» et le pessimisme bougon de son frère qui éprouve sans cesse les affres du style. Et pourtant, Flaubert dédie à Sand sa *Madame Bovary* et, comme l'a rappelé Claude Tricotel dans un livre bien connu, les deux écrivains s'épanchent fidèlement «comme deux troubadours» dans leur correspondance de 1866 à 1876. Sand joue le rôle d'une mère conseillère, d'une conscience apaisée, face à l'exigence d'absolu du combattant de la phrase, qui s'est nourri du romantisme sans vouloir en hériter. Peut-être faut-il aussi chercher dans cette correspondance une façon d'exorciser ensemble l'effrayante

solitude de l'écrivain, peu disponible à autrui tant il est engagé dans le quotidien de l'écriture. On sent quelque acrobatie hypocrite dans les compliments de Flaubert, quelques précautions réciproques dans leur constat d'écart idéologique. Les rencontres furent d'ailleurs finalement assez rares (quelques semaines en trois séjours de Sand à Croisset, deux de Flaubert à Nohant, outre de rapides visions parisiennes). Mais la connivence existe vraiment, par leur goût des potins publics, leurs préoccupations domestiques, et surtout leurs natures réflexives sur le rapport entre culture et littérature, leur souhait de confrontation esthétique, leur passion de la création vécue avec intensité.

La première partie « Littérature et idéologie » (pp. 47-119) donne d'abord la parole à Michel BRIX qui étudie, dans *Littérature et misanthropie* (pp. 49-65), leur antagonisme quant à la théorie de l'impersonnalité, de l'art pour l'art, la fonction d'écrivain, la valeur de la littérature, leur considération pour le lectorat, leur conception de l'existence humaine: Flaubert joue seul contre tous et tout, là où Sand cherche toujours l'alternative sans imposer. Bernard HAMON (« Ah! chère bon maître, si vous pouviez haïr! C'est là ce qui vous a manqué: la haine ». *Deux troubadours en politique*, pp. 67-84) remarque que pourtant Flaubert n'a jamais tant parlé politique qu'avec Sand, car ces écrivains à matière si peu commune et aux tempéraments si opposés se voient finalement confrontés à leur propres contradictions dans leur rapport à l'histoire, assez similaire par l'impulsion qu'il leur dicte des formes et du contenu de la littérature. Gérard CHALAYE (*La démocratie au risque du christianisme: un débat entre George Sand et Gustave Flaubert (1866-1876)*, pp. 85-102) les montre se rejoignant pour condamner la société cléricale, moraliste et sectaire, rejetant toute métaphysique, quoique pour des raisons différentes. Sand préfère la force vitale à une religion qui lui semble nier l'homme, Flaubert assume la religion de l'art. Leur énergie intellectuelle diverge sur la justice, liée au progrès par l'égalité pour Sand, accessible seulement par la vérité selon Flaubert. Caroline CASSET (*Comme deux précepteurs: Sand et Flaubert*, pp. 103-119) constate que, si leur conception de la mission de l'écrivain diverge, leur rapport au public est assez proche puisqu'ils souhaitent tous deux façonner l'avenir en éduquant par la littérature.

La deuxième partie « Littérature et théorie » (pp. 121-211) considère d'abord Flaubert et Sand [dans leurs] *asymétries épistolaires*: Yvan LECLERC (pp. 123-134) montre leur gêne à nommer le sentiment qui les unit, mais leur manière d'exister à soi et pour l'autre, leur pensée sur un troisième sexe, leur tutoiement, le chevauchement du privé et du public, leur goût d'autrui signent une entente de fond. Isabelle HOOG NAGINSKI (*George Sand et Gustave Flaubert, ouvriers de l'art: la pioche, le gueuloir et le sillon*, pp. 135-154) relève une identité de sentiment et de pensée, plus profonde qu'on le croit, dans leur fascination pour la figure de l'artiste, le goût du Beau comme idéal, leur passion du travail et leur patience face à la page blanche. Monia KALLEL (*Flaubert, Sand et l'inspiration*, pp. 155-172) établit pourtant leur différence à propos de l'inspiration, première et motrice pour Sand, combattue au prix d'efforts harassants chez Flaubert. Marianne CHARRIER-VOZEL (*La correspondance entre Flaubert et Sand ou la critique sous la théorie*, pp. 173-187) voit dans leur pacte épistolaire de plainte et consolation une projection de leur ego: Sand trouve son bonheur dans une distance prise par rapport à toute théorie tandis que Flaubert vocifère sans proposer, mais ils prennent plaisir à parler et être entendu de

l'autre. Françoise GHILLEBAERT (*Doute artistique et recherche stylistique: le duo Sand-Flaubert*, pp. 189-198) pense leur rencontre fondée sur l'incertitude: là où Sand déploie son esprit critique et cherche la sérénité dans le repli avec l'âge, Flaubert se plaint toujours de l'accouchement difficile de ses textes. Éric LE CALVEZ éclaire l'importance de *George Sand [dans] la genèse de "L'Éducation sentimentale"* (pp. 199-211): Flaubert utilise les renseignements fournis par son aînée, lui rend compte de leur usage et de ses décisions.

La troisième partie « Littérature et rencontres » (pp. 213-292) est ouverte par Thierry POYET (*Écrire pour l'Autre, écrire sur l'Autre: un débat avec singularité, amitié et altérité*, pp. 215-230) qui note leur écart dans la relation à autrui: même si ses propos libres et gratuits visent à ouvrir d'autres microcosmes à son confrère, Sand écrit pour aider, Flaubert pour juger. Françoise GENEVAY (*Flaubert, Tourgueniev, Sand: trois amis des lettres*), pp. 231-254) précise l'apport du tiers ami Tourgueniev, conciliateur sur la question de l'impersonnalité, du rapport entre artiste et artisan, la relation à la vie entre consolation et désolation. Leisha ASHDOWN-LECOINTRE (*Allons au paradis: Flaubert rencontre Sand à la pantomime*, pp. 255-267) montre leur goût de la pantomime et des marionnettes, genres en marge, mais à la mode, qui leur apportent distraction et amusement. Marie-Pierre ROOTERING (*Les adaptations théâtrales de romans dans la correspondance Sand-Flaubert*, pp. 269-280) relève leur même fibre du spectacle: Flaubert souhaite faire monter des pièces de son cru ou de son ami Bouilhet, tandis que Sand adapte régulièrement ses romans pour les planches. Catherine MASSON retrace la dimension spectaculaire donnée à leur *correspondance à la scène: les coulisses de la pièce George Sand-Gustave Flaubert: échanges épistolaires* (pp. 281-292), jouée en Europe et en Amérique.

[LISE SABOURIN]

MICHEL BRIX, *Nerval, Glanes et miettes de presse*, Paris, Honoré Champion, 2013, 308 pp.

Michel Brix rassemble en ce volume sous le titre *Nerval, Glanes et miettes de presse*, toute une série, parfois remaniée, de ses articles, pour la plupart brefs, donnant des informations sur la vie et l'œuvre de Nerval, issus de ses enquêtes dans les journaux et périodiques du XIX^e siècle.

Nerval, Gérard, Beuglant, Aloysius, Fritz et C^e: Gérard Labrunie et ses doubles (pp. 9-26) parcourt tous les pseudonymes, plus ou moins consciemment employés, qu'a utilisés l'écrivain: outre Beuglant, Aloysius en 1838-40, Fritz en 1839-40, Gérard l'emporte jusqu'en 1840, à côté de noms d'auteurs réels dont il assumait ainsi des écrits prétendument apocryphes; mais Gérard de Nerval s'impose progressivement à partir de 1836, avec ses variantes G. de Nerval ou Gérard de N. Autant de façons d'échapper au patronyme paternel et d'user en quasi anagramme de celui d'une mère tôt disparue. ...

Nerval, Janin et l'héritage de Nodier (pp. 27-68) enquête sur ses relations avec le peu amène prince des critiques, malgré son « optimisme heureux » d'homme à succès. Janin, après s'être montré assez laudateur sur *Léo Buckart*, est l'auteur du fameux article de 1841 qui attache l'étiquette de « folie » à Nerval en mentionnant son internement du moment chez le docteur Blanche, ce qu'évitera Dumas en circonstances similaires ultérieures. Nerval, tout en revendiquant l'héritage fantastique de Nodier et de Cazotte, se révolte cependant peu contre cette stigmatisation, préférant affirmer sa quête

de rêve et d'idéal face à l'inexpérience du critique en tels domaines...

Du neuf sur "Pandora" (pp. 69-74) signale l'article d'Amédée Achard dans «L'Assemblée nationale» du 23 septembre 1849 éclairant la présence de Marie Pleyel à Vienne durant l'hiver 1839-40.

Nerval et «L'Événement» (pp. 75-91) retrace l'usage qu'y fait Vacquerie de *La Main de gloire* pour évoquer métaphoriquement Musset et le portrait de Nerval brossé par Mirecourt dans ses *Contemporains*.

Nerval et «Le Mousquetaire» (pp. 83-109) rappelle que parurent dans le journal de Dumas «Octavie», le début de *Pandora* et «El Desdichado» et recense d'autres mentions à propos des *Filles du feu*, de *Lorely*, ainsi que des détails sur la mort, les funérailles et un portrait posthume de Nerval par Houssaye.

Nerval "nègre" de Houssaye? (pp. 111-117): telle est la question qu'il est permis de se poser à lire les autographes possédés par Houssaye au décès de Nerval, qui pourrait bien lui avoir prêté sa plume pour son *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*.

Inversement, l'on peut aussi se demander si *Nerval est [bien] l'auteur de "Paradoxe et vérité"* (pp. 119-131), cet ensemble de 29 pensées parues dans «L'Artiste» en juin 1844, réédités dans «La Presse» en septembre 1865, puis dans «L'Artiste» en novembre 1877 et dans «Le Livre» en 1883: la contestation d'attribution lancée par Alphonse Duchesne dans «Le Figaro» en 1865 pourrait bien révéler les "menteries" du directeur de «L'Artiste», mais le cas restant douteux, on ne peut vraiment les exclure de l'œuvre de Nerval.

Nerval et Eugène Scribe (pp. 133-140) présente une querelle indigne lancée par Philibert Audebrand dans «La Gazette de Paris» en 1859 à propos du procès fait par Scribe au décorateur Héreau et un compte rendu retrouvé sur *Judith et la loge d'Opéra*, nouvelle de 1837, utilisée par Bayard et Dumanoir pour leur *Judith* comme par Scribe pour sa *Figurante*.

Sur les "*Voyages à pied*" (pp. 141-145) fournit une reproduction oubliée d'un dizain macaronique adressé à Dumas depuis l'Allemagne durant l'été 1838, inséré dans *Lorely* puis dans les *Voyages* de 1840.

D'un carnaval à l'autre (pp. 147-158) narre comment Nerval, après un article assez négatif sur les masques accompagnant «Le Bœuf gras» dans «L'Artiste» en février 1845 en réponse à «La Démocratie pacifique» fit en 1850 un éloge paradoxalement «légumiste» de la promenade de la mascotte des bouchers déguisés d'après ses *Monté-négrins* représentés à l'Opéra-Comique en 1849.

Sur "*Une nuit blanche*" (pp. 159-177) relate comment Nerval condensa en une folie en un acte une ample fantasmagorie signée avec ses collaborateurs sous le masque de Bosquillon père et fils: outre le compte rendu de Gautier dans «La Presse» de février 1850, sans doute écrit par Nerval, cette contribution fournit tous les éléments de la polémique déclenchée par sa représentation à l'Odéon.

Sur "*Pruneau de Tours*" (pp. 179-183) informe sur le masque également gardé par Nerval à propos de ce vaudeville en un acte joué au Gymnase en mai 1850, auquel il fit allusion dans «La Presse» de septembre pour l'avoir vu à Bruxelles en août, sans révéler la part des droits qu'il touchait aux côtés de frères Cogniard, signataires officiels.

Deux billets retrouvés à Victor Lecou et à Adrien Dauzats (pp. 185-192) confirment ses relations avec l'éditeur des *Illuminés* et avec ce peintre orientaliste.

Un exemplaire dédicacé des "*Filles du feu*" et une copie d'«*El Desdichado*» (pp. 193-196) se trouvent dans les lettres redécouvertes à Francis Wey, attestant pour le premier de sa proximité avec son épouse, et fournissant pour la seconde quelques variantes non autographes.

Une source des "Nuits d'octobre" (pp. 197-204) permet d'éclairer l'excentrique comte de Saint-Cricq du chapitre IV par un portrait paru dans «La Revue de Paris» en 1835 et un article du «Corsaires» en 1852.

«*Jeune-France*» et *Bousingots* (pp. 205-213) étudie la connotation républicaine que le second vocable a attachée par assimilation politique trop rapide à la première nomination du petit Cénacle constitué par Nerval, Gautier et Borel.

Des aperçus sont donnés sur les relations assez énigmatiques de Nerval à *Paul et Pierre Bocage à Marie-Louise Decaux* (pp. 215-218), à propos de la revue bibliographique de *Georges Bell [sur] "Les Illuminés"* (pp. 219-221), ainsi que sur un conte (de 1856) et un sonnet (de 1865) attribués à Nerval (pp. 223-228).

La *Note sur Nerval, Balzac et Champfleury* (pp. 229-232) mentionne les citations de Balzac effectuées par Nerval dans *Les Faux Saubniers* et *La Bobème galante*, ainsi que quelques analyses plus étoffées de ses romans.

Deux articles recensent les occurrences du nom de Nerval [dans] «*La France théâtrale*» (pp. 233-236) présentes dans la «Revue des feuilletons dramatiques» d'Achille Kuhnholz en 1845-46, ainsi que les articles de *Nerval et Gautier à «L'Estafette»* de 1838 à 1851 (pp. 237-246).

La fameuse narration de La Harpe *Sur la prédiction de Cazotte* (pp. 241-247) perd de son caractère prophétique quand on sait que Petitot omit de publier un paragraphe essentiel sur son statut fictif lors de la réédition qui la rendit célèbre en 1816-17.

L'origine de la photographie prise par Nadar junior est éclairée dans *Postérité judiciaire de Nerval [lors du procès Tournachon-Houssaye]* (pp. 249-251).

Quelques *Brèves* (pp. 253-258), sur la publication du *Nouveau Genre* et des «Fêtes de mai en Hollande», des articles de Nerval dans «Le Phare industriel» et «Le Journal des coiffeurs» ou ses relations avec la poste, viennent clore ce volume, avant la publication en *Appendices* du *Pruneau de Tours* (pp. 254-287) et de l'article de Paulin Limayrac sur Nerval dans «La Presse» du 31 juillet 1853.

Autant d'articles qui fournissent aux nervaliens maints renseignements utiles, ainsi réunis par un spécialiste reconnu pour ses autres publications, fort nombreuses, sur cet auteur depuis 1986.

[LISE SABOURIN]

ALAIN MONTANDON, *Théophile Gautier le poète impeccable*, biographie, Paris, Éditions Aden, 2013, 523 pp.

Sans cesse en quête de beauté, étranger à l'esprit matérialiste, le poète magicien du verbe, médiateur de haute esthétique en une époque de démocratisation culturelle, Théophile Gautier a mené une existence essentiellement remplie par la fréquentation des littérateurs et des peintres, par la rédaction de ses chroniques dans les journaux, de ses romans à fondements souvent historiques, de sa poésie «impeccable» comme le dit le titre de cette biographie, essentiellement intellectuelle et esthétique. Alain Montandon s'attaque en effet à une tâche difficile: après ses prédécesseurs plus factuels (Senneville, Ubersfeld et Senninger) et la parution de la *Correspondance* (par Claudine Lacoste Veyssère chez Droz, 1985-2000, 12 volumes), il choisit de considérer essentiellement Gautier sous l'angle de la poétique de l'imaginaire. Ce n'est pas tout de parler, comme on l'y a souvent restreint, du «style coulant» de Gautier, encore faut-il en cerner les substrats esthétiques, les rencontres

nourricières, les modalités créatives. Après un prologue (pp. 9-20), les sept chapitres suivent *grosso modo* les étapes de la vie, mais en scrutant en fait plutôt thématiquement l'évolution de Gautier.

«Premiers poèmes et amitiés» (pp. 21-84) le situe comme apprenti peintre contraint par sa myopie et la ruine de son père en 1848 à assurer la vie matérielle de sa famille par le journalisme, tout en s'insérant dans le milieu romantique au sein de la génération des Jeunes-France. Son compagnonnage avec Balzac (qu'il voit plus en visionnaire qu'en réaliste), son admiration pour Hugo (jamais démentie, malgré leurs divergences sur l'engagement artistique), sa proximité avec Nerval (dans l'angoisse du *Doppelgänger*) nourriront toute son œuvre. Ses rêves de jeunesse en manifestent les thèmes récurrents: le plaisir amical de converser sur l'Allemagne ou l'Orient, le goût de la retraite pour savourer l'apport des lectures et des rencontres, l'évasion par le voyage, l'envol de l'esprit au sein de la nature comme devant l'architecture gothique, le plaisir de retrouver le souvenir des fêtes galantes de Fragonard et Watteau, une conception de l'amour vampirique correspondant aux fantasmes d'une victime consentante.

Dans «Tristesse» (pp. 85-132), Alain Montandon sonde la mélancolie permanente de Gautier, deuil d'une espérance abolie, plutôt que simple nostalgie d'un bonheur dont il se sent exilé dès l'enfance. Tromperie des apparences, jeu des masques, souvenir d'un passé disparu provoquent un sentiment de flottement de l'âme, comme un vaisseau sur une mer incécise, mais sans espoir de résurrection si ce n'est par le rêve qu'est la création esthétique. La métamorphose, le passage, l'avatar sont les réponses à l'excessif besoin d'idéal qui provoque prostration, excitation et désir de mort. Pris entre le dégoût du monde et le besoin de sociabilité, le poète cherche la sublimation par le savoir et l'idéalisation par l'art.

«La Danse» (pp. 133-175) rappelle les liens étroits que Gautier entretient avec les ballerines (l'éthérée Taglioni de *La Sylphide*, Ellsler l'érotique païenne, l'aérienne Carlotta Grisi qui alliait force et grâce), mais aussi son regard, très intime et peu technique à la fois, sur le ballet. Lui qui composa tant de livrets pour cet art, dont huit montés de son vivant, il sait reconnaître dans la danse (qu'il s'agisse du ballet féérique qu'il préfère à tout ou des danses espagnoles comme la cachucha) le langage plastique de l'inconscient, ce «sommambulisme artificiel» (p. 157), qui permet d'échapper au temps, à l'espace, à la pesanteur, dans un vertige éphémère qui conjure tout en la rappelant la suprême beauté de la mort.

«Feuilletons et salons» (pp. 177-245) fait le point sur l'activité journalistique de Gautier, qui, on le sait, tint de 1837 à sa mort en 1872, la chronique théâtrale de «La Presse», puis du «Moniteur universel», devenu «Journal officiel», enfin de «La Gazette de Paris». Ses mille quatre cents feuilletons le montrent souvent supportant mal cette «meule du journal», qui est sa source principale de revenus, soumis au rythme hebdomadaire pesant, sollicité constamment, mais préservant avec totale intégrité sa liberté de jugement, quitte à pratiquer la mansuétude de l'éloge avec feinte naïveté. Lui qui rêve d'un théâtre poétique à la Shakespeare, il doit rendre compte de vaudevilles dominants, de spectacles de cirque, et heureusement de concerts et d'opéras. «Être soi à travers les autres, difficulté immense!», reconnaît-il (cité p. 182), mais il y a trouvé sa plus grande notoriété, grâce à son analyse fine et ferme, à son aptitude à relever le niveau souvent médiocre par des stratégies d'écriture de contournement ou d'ironie piquante. Le découragement qu'il éprouve à se voir plus reconnu

pour sa critique que pour ses poésies, pourtant réunies en édition complète avec *España* en 1845 et enrichie en 1852 d'*Emaux et Camées*, est compensé par son plaisir à rédiger ses *Salons* en 1834, 1836, 1837, 1847 et à commenter les Expositions Universelles de 1855 et 1867. Clairvoyant, pénétrant, érudit et ouvert, il sait offrir une description précise et élégante des tableaux qu'il voit, entrer dans le microcosme intérieur des artistes (notamment Delacroix, Doré, Corot), transposant parfois ses articles en poèmes et méditant sur le Beau. Restant platonicien sur le principe («la Beauté est la splendeur du Vrai»), il souligne surtout l'illusion du désir qui nous y pousse, sachant maintenir ses «contradictions irrésolues» (selon la formule de Stéphane Guégan citée p. 215) par la poursuite de ses fantasmes devant les toiles. L'art est bien pour lui un supplément d'existence répondant à la fêlure narcissique, une rêverie de puissance et de jouissance entre réalité et irréel, une fantaisie de l'imagination permettant d'atteindre cet «étrangement familier» qu'offrent les grands chefs-d'œuvre, de Léonard de Vinci par exemple, et qui seuls atteignent leur but de troubler et rendre rêveur.

«L'insatiable voyageur» (pp. 247-389) éprouve dès 1836, par sa découverte de la Belgique et de la Hollande avec Nerval, le besoin d'évasion, pour échapper au feuilleton, mais aussi au poids d'une existence trop déterminée pour sa marginalité naturelle. Pourtant Gautier n'est pas dupe de l'illusion du voyage, sachant y porter sa culture, mais refusant de transcrire les guides ou les relations de ses prédécesseurs. Il s'attache à narrer ce qu'il voit, en une écriture réaliste mais subjective. Son goût des vues panoramiques, sa méfiance devant un progrès technique qui n'est pas forcément une avancée le rendent sensible aux détails, des mœurs, du vêtement comme de l'architecture, qui révèlent les peuples, dont il redoute déjà l'uniformisation par la vitesse des transports. Ébloui en Espagne par l'ascétisme morbide, la corrida et la «conscience du néant» de Goya, dès 1840 il contracte «la maladie du bleu» qui le conduira en Algérie en 1845, en Italie en 1850, puis à Constantinople en 1852, en cet Orient ensoleillé qui communique avec le désert. Mais son intérêt ethnologique et son goût des coloris lui feront aussi apprécier la Russie en 1858-59 et 1861.

Les «Femmes» (pp. 391-437) sont nombreuses dans l'existence de Gautier, mais l'admiration esthétique pour la femme idéale n'empêche pas le mépris condescendant pour la maîtresse du moment. La Cydalise, Victorine, Eugénie Fort la délaissée (dont il reconnaît difficilement le fils, Toto), Alice Ozy qui le fascine physiquement, Marie Mattéi avec qui il file pourtant le doux amour à Venise ne supplanteront jamais les Grisi: après Giulia la cantatrice, sa cousine Carlotta, danseuse et chanteuse, garde une place centrale, même par rapport à sa sœur Ernesta, mère de ses deux filles Judith et Estelle, compagne finalement repoussée en 1866.

Les «Dernières années» (pp. 439-477) sont encore animées dans la maisonnée, entre ses sœurs, ses filles, ses amis, ses animaux familiaux, mais Gautier, célèbre et enrichi sous le Second Empire, se sent vite vieillir et meurt atteint moralement comme physiquement par les privations de 1870-71. La conclusion (pp. 479-494), avant une chronologie et des indications bibliographiques, revient sur le statut de poète de Gautier: quoique mal apprécié pour sa poésie, jugée trop formelle et impassible, il possédait bien ce tempérament poétique, exprimé d'ailleurs aussi bien dans les autres genres littéraires qu'il pratiqua, qui cherche à protester de son écart avec la norme par la combinaison du visuel et du verbal, du plastique et du musical.

[LISE SABOURIN]

Ottocento

b) dal 1850 al 1900, a cura di Ida Merello e Maria Emanuela Raffi

STÉPHANE PACCOUD, «Le luxe frivole des accessoires». Considérations sur la peinture d'histoire européenne aux Expositions universelles de 1855 et 1867, «Romantisme» n. 169, 2015, pp. 69-82.

La grande *Exposition universelle*, che sostituisce per l'anno 1855 il Salon, rappresenta un'occasione eccezionale di conoscenza e confronto per gli studiosi d'arte francesi, che tuttavia essi esprimono prevalentemente – secondo l'A. – con delusione e nostalgia per il passato, sottolineando negativamente la sostituzione quasi generalizzata della «peinture d'histoire» con la «peinture de genre», fatti salvi i nomi sacri di Delacroix e Ingres, universalmente riconosciuti. In particolare, il «genre historique», il cui fondatore riconosciuto appare Paul Delaroche, sembra costituire una mediazione di successo con il gusto corrente del pubblico (non solo in ambito pittorico peraltro), ed essere ampiamente rappresentato nell'*Exposition* del 1855. Il passaggio dalla storia all'aneddoto che esso consacra, la crescente propensione per i dettagli di colore locale medievaleggianti e la passione per stoffe e dettagli vistosi, cui sembra sottrarsi negli anni Cinquanta e Sessanta il solo Henri Leys, decreta tuttavia l'inizio del declino del «genre historique» nell'*Exposition* del 1867.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

À la croisée des genres: intergénéricité du merveilleux au XIX^e siècle, sous la direction de Véronique PARTENSKY, «Féeries» n. 12, 2015, 209 pp.

Questo numero di «Féeries», dedicato al genere *merveilleux*, coordinato da Véronique PARTENSKY, inizia con un articolo della stessa studiosa – *Du romantisme au symbolisme: un merveilleux moderne?* – che ripercorre a ritroso l'itinerario del genere, partendo dal racconto «*Il était une fois...*» di Jules Claretie del 1880 in cui appare evidente lo sgretolarsi del «temps mythique, stable et anhistorique» a contatto con la temporalità moderna, per risalire fino agli inizi del XIX secolo quando tale dimensione mitica viene recuperata come «traces des croyances perdues et de mystères oubliés». Le forme attraverso le quali si realizza la trasformazione del *conte merveilleux*, o la sua «perversion», sono varie: dalla rivisitazione ironica al passaggio al romanzo, iniziato da Balzac con *La Dernière Fée* e continuato dal romanzo fantastico o più genericamente occultistico, alla trasmutazione delle figure fiabesche nella poesia simbolista, dove, interiorizzato, il *merveilleux* tende a confondersi con «la magie suggestiva du mot».

Paule PETITIER (*Un merveilleux couleur du temps: merveilleux, fantastique et histoire chez Nodier, Michelet et Sand*) prende in esame i differenti modi in cui i tre autori realizzano il passaggio dal *merveilleux* al fantastico. Nelle *Légendes rustiques* George Sand mostra, nel passaggio dai primi tre racconti a quelli successivi, la perdita della «vertu sociale et morale du merveilleux» e il passaggio al rapporto problematico con la storia, intesa come traccia di avvenimenti terribili e violenti, che il fantastico traduce. Allo stesso modo nel *Trilby* di Nodier si assiste alla marginalizzazione progressiva del *merveilleux*, mentre, parallela-

mente all'irrigidimento estetizzante del rapporto fra il protagonista e la natura, emerge la soggettività del fantastico: «Chassés de la nature les esprits habitent, enrichissent et tourmentent l'intériorité humaine». Il passaggio fra i due generi viene letto su un più ampio sfondo storico da Michelet, per il quale l'A. sottolinea «la forte intertextualité qui relie *La Sorcière* à *Trilby*» e il comune tentativo di «reconstituer un sacré immanent de la nature pour compenser l'effondrement de la transcendance».

In *Féeries nervaliennes. Désenchantement et réenchantement du monde dans "Sylvie"*, Pierre LAFORGUE indaga su uno degli «espaces imaginaires» che costituiscono il mondo nervaliano, il Valois, a un tempo luogo geografico e storico reale e luogo immaginario, popolato di creature leggendarie e ambientazione ideale del «conte de fées» che *Sylvie* apparentemente costituisce. In realtà, Laforgue trova nella novella la progressiva degradazione del fiabesco, da un duplice punto di vista: storico-sociale e poetico. Il primo, più evidente, appare legato ai cambiamenti intervenuti nella società francese («désenchantement»); il secondo, strettamente connesso al recupero delle canzoni del Valois inserite alla fine di *Sylvie*, ha invece a che vedere con il tentativo dell'autore di «réenchanter» la scrittura e il mondo attraverso la poesia e prima di tutto la poesia popolare.

Julie ANSELMINI riprende il significativo passaggio dal *conte merveilleux* al romanzo in due autori apparentemente molto distanti (*Le roman et les sortilèges: réemplois du conte merveilleux chez George Sand et Jules Barbey d'Aurevilly*), riuniti dalla loro comune natura di *conteur*, evidente per l'A. anche nei due romanzi *La Petite Fadette* e *L'Ensorcelée*. Al di là delle scelte tematiche, che comportano nei due casi presenze magiche positive o malefiche, l'elemento comune è dato dall'inserimento del *merveilleux* nella cornice realistica del romanzo, per la quale entrambi gli autori scelgono luoghi lontani e non toccati dalla modernità, oltre a una «démultiplication de l'instance énonciative» che consente di mantenere compresenti nei due romanzi – sia pure con essi assai diversi – l'istanza del soprannaturale e quella, a volte altrettanto indecifrabile, dell'animo umano.

Il saggio di Jean-Louis CABANÈS, *Banville au pays des merveilles: idéal et illusion*, mostra anzitutto forte presenza del *merveilleux* nell'opera del poeta parnasiano, prendendo particolarmente in esame i suoi *Contes féeriques*, caratterizzati da una volontà di riscrittura che riporta nei testi un repertorio di figure e di oggetti magici già conosciuti, collocandoli nel contesto della vita quotidiana contemporanea. Con dei filtri significativi tuttavia, dato che Cabanès sottolinea la costante presenza nei racconti della messa in scena teatrale, luogo di apparizione di fate dai nomi mitologici, visibili solo ad artisti, poeti e bambini. Un altro schermo significativo in Banville è la tentazione parodica, assente nella prima «féerie», *La Vie d'une comédienne*, ma poi sempre più presente a definire i limiti di una lettura allegorica del *merveilleux* banvilliano.

Nel suo articolo *Ecrire sans les fées: naturalisme et merveilleux* Chantal PIERRE parte da un'affermazione molto precisa: «Il serait vain de chercher une querelle

engagée par le naturalisme contre le merveilleux» e dalla posizione di Zola, che considerava innocua la «féerie» in quanto esplicitamente estranea alla realtà. I naturalisti che si preoccupano del *merveilleux* sono quelli che patiscono il limite dell'«écriture documentaire» e danno vita, secondo l'A., a due tipi di convergenza: il «naturalisme émerveillé» che confonde agli elementi della modernità una patina di magia, e una sorta di naturalismo nostalgico, consapevole della perdita del *merveilleux*, che confronta malinconicamente passato e presente. Zola e i Goncourt appaiono come i più significativi rappresentanti delle due posizioni. Seguono, in un'«Annexe», alcune ipotesi dell'A. sulle fonti del racconto di Lizadie contenuto in *Chérie* di Edmond de Goncourt.

I legami fra i racconti di fiabe e l'Opéra-Comique sono l'oggetto dello studio di Olivier BARA (*Le conte en scène, de "Cendrillon" au "Petit Chaperon rouge": une métamorphose merveilleuse de l'Opéra-Comique, entre Empire et Restauration?*), che prende in esame le due «opéras-féeries» – *Cendrillon* e *Le Petit Chaperon Rouge* – rappresentate per tutto il XIX secolo a partire rispettivamente dal 1810 e dal 1818. Il tipo di *merveilleux* che queste due opere mettono in scena, distanziandosi in parte da Perrault e introducendo una sorta di razionalizzazione cara al secolo precedente, pone tuttavia le premesse per un successivo arricchimento nei numerosi rifacimenti ulteriori.

Sophie LUCET conclude i contributi allo studio del *merveilleux* con un articolo dedicato alle riprese di fine secolo della *Belle au bois dormant* (*Les Belles rendormies. Féeries fin-de-siècle*) e in generale dei racconti di Perrault in chiave teatrale, rifacimenti spesso condannati dalla critica, con la sola importante eccezione, secondo l'A., della «comédie féérique» *Riquet à la houppe* di Banville e in parte della elaborazione lirica della *Belle au bois dormant* proposta da Richépin nel 1907. La fiaba trova una nuova dimensione letterariamente accettabile solo nella rivisitazione che ne realizza la poesia di fine secolo con le *Chansons d'amanti* di Kahn, l'opera poetica di altri simbolisti e soprattutto con la «féerie tragique» di Maeterlinck *Les Sept Princesses*, che accentuano «le thème du sommeil séculaire et celui d'un réveil problématique [...] qui célèbrent la valeur du rêve et de l'idéal face à une réalité douloureuse et décevante».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

PATRICK LABARTHE, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Préface d'Yves Bonnefoy, Genève, Droz, 2015, 919 pp.

Di quest'opera, pubblicata da Droz allo scadere del secolo scorso (1999), si è già reso conto nel n. 132 (settembre-dicembre 2000, pp. 629). Da qualche tempo esaurita, è ora opportunamente riproposta nella sua forma originale, pur lievemente riveduta e corretta in qualche marginale dettaglio, dallo stesso editore in una sua collana di più larga diffusione e accessibilità («Titre courant», n. 56) meritando anche l'aggiunta di un'ampia e nutritiva «Préface» di Yves Bonnefoy, un «frontispice» che ne costituisca la novità sotto il trasparente titolo *Leurre et vérités des allégories*. L'acclamato poeta e saggista, al cui pensiero e alla cui opera nella prima edizione del libro Labarthe riconosceva il suo debito, dedica ora al tema dell'allegoria una sua impegnata riflessione poetico-critica, dalla quale è anche possibile desumere una parte significativa della sua attuale visione estetica. Rivolgendosi con parole confidenziali al «cher Patrick» e passando in termini preva-

lentemente allusivi soprattutto attraverso una rilettura di *Le Cygne*, Bonnefoy illustra la sua convinzione che l'autentica poesia, pur avendo una propensione per il «rêve métaphysique», giunga ad avere uno stretto rapporto, «au fond de ce rêve», con il reale, e sostiene che «l'allégorie est impénétrable à la pensée qui ne se veut que conceptuelle» per arrivare ad affermare, tramite una ricca serie di pertinenti esempi baudelairiani, che essa «est de l'aspiration poétique un lieu de manifestation des plus naturels dans la parole, et même de son élan la forme comme cristallisée». Riconoscendo a sua volta il proprio debito al presente libro, con amichevole umiltà il poeta così conclude il suo «frontispice»: «Je suis revenu à Baudelaire, mais ce ne sera pas, cher Patrick, pour priver plus longtemps nos lecteurs de l'attention que vous lui portez. Je n'ai que trop différé la lecture d'un livre sans lequel les réflexions que je viens de faire n'auraient guère pu avoir lieu. J'ai cheminé près de vous, bénéficiant de votre pensée. Que mon frontispice à votre livre ne soit plus maintenant que la page que le lecteur doit tourner!».

[MARIO RICHTER]

Baudelaire en Italie, textes réunis par Luca PIETROMARCHI, Paris, Champion 2015, «L'année Baudelaire» n. 17, 220 pp.

Il volume offre all'attenzione dei colleghi francesi un ventaglio di studi italiani, rappresentativi delle diverse tendenze della critica dal 1966 a oggi, rivisti o tradotti per l'occasione (la prima pubblicazione è registrata nelle note dell'introduzione; sarebbe stata forse più utile una nota di riferimento per ogni testo, in modo da far emergere subito quelli del tutto inediti), e si conclude con due interventi francesi, di Catherine DELONS (*Autour de la publication des Œuvres posthumes*) e di Antoine COMPAGNON (*Un post-scriptum inédit et «grossier» dans une lettre de Baudelaire*). La raccolta si apre con un omaggio a Francesco Orlando, ossia la riproposta di un suo articolo uscito nel 1966 a proposito del sonetto *Le Guignon*, dove l'indagine psicanalitica si mette al servizio della ricerca estetica per una lettura in profondità che dal sonetto si irradia all'insieme delle *Fleurs* e alle ragioni stesse della scrittura. I testi a seguire non rispettano un ordine cronologico di pubblicazione, ma invece, la successione delle *Fleurs*: dopo *Le Guignon* (XI) ecco *Franciscæ miæ laudes* (LX, Giampietro MARCONI, 2006), *L'Horloge* (LXXXV, Mario RICHTER, 2001), *A une passante* (XCIII, Antonio PRETE, 2007), *La Béatrice* (CXV, Massimo COLESANTI, 1998). Gli studi su singoli componimenti si concludono con un saggio di Luca PIETROMARCHI sul tema della linea nella teoria e nella pratica baudelairiana, che funziona da cerniera rispetto agli studi successivi: *Le Confiteur du peintre*, (Luca BEVILACQUA), *Sens du regard et construction identitaire: Sur les fenêtres* (Andrea DEL LUNGO, 2014), *Décadence et crépuscule: le soleil couchant dans l'œuvre critique de Baudelaire* (Andrea SCHELLINO), *Comment on acquiert du génie... quand on a des dettes* (Francesco SPANDRI), *Céline lecteur de Recueillement* (Valerio MAGRELLI, 2010), *Sans Rythme* (Gianfranco CONTINI, 1983). Verranno presi qui soprattutto in considerazione gli articoli preparati per la raccolta, lasciando in subordine gli altri, per quanto ritoccati e tradotti, il cui valore è implicito nella scelta di riprenderli da parte del curatore.

Il saggio di Luca PIETROMARCHI (*Baudelaire et la ligne qui danse*, pp. 83-96) appare come una lunga meditazione sui rapporti tra realizzazione formale, ricerca

poetica e visione estetica: a sua volta tracciato critico lineare che non si sottrae alle sinuosità dei testi. Sulla linea centrale ascendente/discendente del pensiero baudelairiano, dalla doppia polarità celeste e infera, e visualizzabile nella sua verticalità come il bastone di un tirso, si avvolgono le spire di una serpentina, più volte indicata da Baudelaire come linea naturale della modernità. Le paginette delle *Curiosités esthétiques* su Hogarth, e sul suo saggio *The Analysis of the Beauty*, dove la serpentina è indicata come elemento essenziale della bellezza, erano già state citate da Labarthe come l'embrione di riflessioni cui Baudelaire fa ricorso per pensare la modernità. Riflessioni (come a suo tempo ricordato da Georges Blin), suggerite da Gautier, che, all'Esposizione universale di Londra del 1855, attribuisce alla pittura inglese quella «modernity» il cui termine era stato peraltro inventato da Walpole. Pietromarchi rintraccia nella complessità dell'opera baudelairiana le dichiarazioni di avversione alla linea retta, per procedere poi alla distinzione tra serpentina e arabesque, suggerendo di vedere nell'arabesco «une ligne droite rusée», che, dalle sinuosità, trova nuova energia per lanciarsi verso l'alto. Con acuta sensibilità, l'A. individua invece la vera serpentina in quella linea che «relie, annexe et absorbe» la doppia postulazione verso il cielo e l'inferno, realizzando una bellezza che coniuga le «postulations de l'ange et la séduction du serpent», ma anche il principio maschile e femminile. L'inseguimento della serpentina nelle *Fleurs* mette in luce il suo percorso, che si spezza, frammentandosi, nelle linee urbane dei *Tableaux parisiens*. In conclusione è proprio nella serpentina spezzata che Pietromarchi vede rappresentata l'estetica delle *Fleurs*, i cui componimenti sono infatti definiti da Baudelaire «tronçons» di un serpente.

Luca BEVILACQUA (*Le Confiteur du peintre*, pp. 97-114) sottopone con sottigliezza il *poème en prose* a una serie di interrogazioni, mostrando come l'io del testo non coincida con l'io poetico e non stia descrivendo un paesaggio naturale, bensì l'atteggiamento emotivo del pittore nell'atto della rappresentazione e contemporaneamente l'analisi critica di questo atteggiamento.

Andrea SCHELLINO (*Décadence et crépuscule: le soleil couchant dans l'œuvre critique de Baudelaire*, pp. 129-144) indaga su come Baudelaire analizzi dal punto di vista estetico i contemporanei mettendone in relazione le opere con il proprio concetto di decadenza. Da ultimo l'A. cita il saggio su Constantin Guys come momento esemplare dell'idea di modernità e del valore del dandismo.

Francesco SPANDRI (*Comment on acquiert du génie... quand on a des dettes*, pp. 145-158) presenta i due geni sempre indebitati di Balzac e di Baudelaire, l'ammirazione del secondo verso il primo, e la convinzione baudelairiana che i debiti siano appannaggio dell'uomo di genio. Nel contrasto tra l'indebitamento e il pagamento dei debiti sta la frizione tra il mondo dell'artista e l'ideale borghese; allo stesso tempo, secondo l'A., è in questo meccanismo che si innesca la creatività.

Catherine DELONS (*Autour de la publication des "Œuvres posthumes"*, pp. 193-210) ricostruisce il percorso attraverso cui Eugène Crépet ha preparato il suo studio biografico posto a introduzione delle *Œuvres posthumes* di Baudelaire. A differenza del primo biografo, Asselineau, Crépet si preoccupa molto di più di procurarsi informazioni anche sulla famiglia e si curva sulle lettere. Rimproverato di mettere in piazza documenti riservati che non dovevano oltrepassare la cerchia degli amici, finisce così col non inserire nessuna lettera indirizzata ad Asselineau. Il lavoro di raccolta delle let-

tere da parte di Crépet fu comunque così ampio che il saggio introduttivo alla loro edizione passò in secondo piano. L'A. presenta una ricca rassegna della immediata ricezione critica e i commenti a caldo degli scrittori che venivano a conoscere un Baudelaire impreveduto.

Antoine COMPAGNON (*Un post-scriptum inédit et grossier dans une lettre de Baudelaire*, pp. 211-218) conclude con una chicca questa *Année Baudelaire*: un esemplare della prima edizione delle *Fleurs*, venduto all'asta a New York nel 2014, inserisce una lettera di Baudelaire a Poulet-Malassis, di cui Crépet nella sua edizione aveva ritenuto opportuno cancellare il post-scriptum. In esso, Baudelaire mostra tutta la sua esasperazione per Victor Hugo, dichiarando che «l'emmerde». L'A. mette in relazione questo moto di collera con l'apprezzamento banale e superficiale che Hugo aveva manifestato per *Le Cygne*.

[IDA MERELLO]

ANDREA SCHELLINO, «Je suis un des premiers qui l'ont compris». Sur la prétendue «rencontre manquée» de Baudelaire et Manet, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes» 39, 3/4, 2015, pp. 347-355.

L'articolo si presenta come un approfondimento e una contestazione delle pagine che Wolfgang Drost, riconosciuto specialista dell'argomento, ha precedentemente pubblicato nella stessa rivista (1/2, 2014) col titolo «Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art». Baudelaire et Gautier, Zola et Mallarmé devant la modernité de Manet. Il problema da risolvere sta essenzialmente nella reticenza che, secondo Drost, Baudelaire avrebbe manifestato nella valutazione dell'arte di Manet. Schellino articola il suo intervento in cinque punti, nell'intento di sottolineare la ricostruzione «conjecturale et fragile» del pur documentato studio di Drost tendente a mettere in luce un atteggiamento reticente e ingiusto di Baudelaire nei riguardi del suo amico pittore Manet. In primo luogo l'A. mira a dimostrare che la quartina dedicata da Baudelaire al quadro *Lola de Valence*, «à la différence de ce que Wolfgang Drost écrit, [...] est bien un signe d'admiration, d'affinité et d'amitié». Quanto all'assenza di Manet nell'articolo baudelairiano dedicato a Constantin Guys (*Le Peintre de la vie moderne*), l'A. tende a giustificarla, scostandosi dalla valutazione di Drost, considerando che l'articolo non è un riassunto dell'arte dell'epoca, bensì di un suo aspetto collegabile ad artisti come Daumier, Gavarni, Devéria e ad altri sensibili a un particolare genere di «modernità». Relativamente all'interpretazione di Drost circa la frase scritta da Baudelaire in una lettera a Manet dell'11 maggio 1865 («Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art»), interpretazione secondo cui Manet sarebbe posto a capo («le premiers») del movimento dei novatori che sarebbero però considerati da Baudelaire in termini negativi («la décrépitude de votre art»), nell'ampia conclusiva parte dell'articolo Schellino tende a sostenere che la «décrépitude» attribuita da Drost all'arte di Manet sarebbe in realtà da riferirsi soltanto a quella di un «monde épuisé» nel quale Manet appare essere «un esprit supérieur». Ciò consente all'autore di concludere, discostandosi dal giudizio di Drost, che «malgré sa solitude existentielle et artistique, Baudelaire, au-delà de leur amitié, au-delà de son attachement à l'art de Delacroix, a compris Manet dès le début».

[MARIO RICHTER]

WOLFGANG DROST, *L'image immaculée de Baudelaire champion de la modernité*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes» 39, 3/4, 2015, pp. 357-365.

Si tratta della replica alle osservazioni e alle critiche dell'intervento con il quale Schellino (se ne veda qui sopra la scheda) ha sostanzialmente inteso illustrare e difendere la "modernità" di Baudelaire di fronte a Manet, "modernità" messa in dubbio da Wolfgang Drost in un suo precedente articolo. Tornando a discutere il rapporto Baudelaire/Manet, Drost non rinuncia alla sua posizione in proposito e anzi corrobora ulteriormente la sua perplessità (come ironicamente appare già dalla formulazione data al titolo del suo articolo) di fronte alla "modernità" di cui l'autore delle *Fleurs du Mal* sarebbe l'intoccabile paladino. «Accepter l'incompréhension même partielle de Baudelaire face à Manet – si chiede infatti – serait-ce une faille dans notre image du poète, champion de la modernité?». Così l'intero intervento ha il principale scopo di mettere in luce le oggettive e diverse esitazioni manifestate da Baudelaire di fronte a taluni significativi aspetti della "modernità" che nel suo tempo si andava affermando e della quale Manet era un convinto sostenitore all'insegna di un auspicato "realismo". Dopo aver riaffermato una incontestabile "nuance négative" nella frase scritta da Baudelaire a Manet («Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre arts»), Drost sostiene in primo luogo un principio di metodo, secondo il quale non è buona norma valutare i critici d'arte dei secoli passati alla luce del nostro gusto e delle nostre attuali valutazioni estetiche. Sulla base di fatti e raffronti con i giudizi degli artisti dell'epoca, lo studioso cerca dunque di accertare l'effettiva estetica di Baudelaire arrivando in tal modo ad affermare che il poeta «était tiraillé entre son amitié pour Manet et ses convictions de critique», convinzioni critiche che, col conforto di Delacroix di cui approvava e ammirava il «surnaturalisme», gli facevano invocare «une idée mystique de transcendance que la clarté et la monumentalité des œuvres de Manet ne possèdent pas». Drost conclude dunque la sua replica tornando a ribadire che «Baudelaire se rallie moins à la modernité de Manet mais donne plutôt des impulsions au symbolisme en peinture».

Se mi è consentito d'intervenire molto brevemente in questa disputa, credo che un testo dal quale è possibile desumere indicazioni decisive in proposito sia presente nelle *Fleurs du Mal*, ossia nell'opera poetica a cui Baudelaire ha affidato con piena libertà (senza ipocrisia) tutte le sue convinzioni più autentiche e profonde (si ricordi: «Faut-il vous dire à vous qui ne l'avez pas plus deviné que les autres, que dans ce livre atroce, j'ai mis tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine?»). Intendo riferirmi al "sonetto" *L'Idéal*, pubblicato per la prima volta nel 1851 e riproposto senza modifiche nelle tre successive edizioni delle *Fleurs* (1857, 1861, 1868 postuma). In quei versi dedicati all'arte Baudelaire rifiuta senza mezzi termini e soprattutto senza eccezioni l'intero suo secolo, che definisce un «siècle vaurien», apparentodogli questo interamente votato a un'arte priva di vigore, esangue, riconducibile nella sua globalità alle «pâles roses» di un Gavarni, l'artista che si può appunto ritenere espressione di una generale «décrépitude». Quanto ai «Phares», che si concludono con Delacroix, ci sono elementi sufficienti – se valutati nella consequenzialità poetico-tematica del libro, s'intenda la «rétorique profonde» – a renderne plausibile una interpretazione che non escluda il sarcasmo (cfr. la mia *Lecture intégrale des Fleurs du*

Mal, Genève, Slatkine, 2001, t. I, pp. 86 ss). Il cuore del "Poète", dice Baudelaire ne *L'Idéal*, può trovare soddisfazione soltanto in valori che vanno ben al di là di un riduttivo e inconcludente "réalisme" inteso come comune obiettivo di un'estetica ispirata per un verso al positivismo e per un altro al Parnasse: «un cuore che può trovare adeguato nutrimento soltanto nel "surnaturalisme" di un'«âme puissante au crime» com'è quella shakespeariana di Lady Macbeth, del «Rève d'Eschile éclo au climat des autans» o della *Notte* di Michelangelo, i cui «appas» sono stati «façonnés aux bouches des Titans». Sembra dunque che non avesse poi torto Jules Breton (opportunitamente citato da Drost fin dall'inizio del suo intervento) ad affermare che «des esprits qui identifiaient l'influence de Baudelaire en littérature à celle de Manet en peinture me semblent se tromper étrangement» arrivando a precisare che «l'un serait plutôt l'antithèse et l'ennemi de l'autre».

[MARIO RICHTER]

RONJAUNEE CHATTERJEE, *Baudelaire and Feminine Singularity*, in «French Studies» 70, 1, 2016, pp. 17-32.

Partendo dalle affermazioni diffuse fra i critici baudelairiani sulla misoginia o per lo meno sull'ambivalenza nei confronti del femminile da parte dell'autore delle *Fleurs du mal*, Ronjaunee Chatterjee sostiene l'inseparabilità della questione dalla visione complessiva di Baudelaire nella Parigi di Haussmann, che non stravolge solo le strade e la città, ma anche il modo di concepire le relazioni umane e la propria stessa identità personale. Secondo l'A., la figura femminile si colloca nell'opera di Baudelaire all'incrocio di due importanti fenomeni: «firstly, the development of capital, and secondly, the political grounding of the liberal subject». Collocata alla convergenza dell'unico e del molteplice, la «feminine singularity», come la definisce l'A., è percepibile in figure come la protagonista di *À une passante*, o ancora in *Les Sept Vieillards*, *Les Petites Vieilles* e *Le Cygne*. L'unicità, in tutte queste poesie, si oppone apertamente alla molteplicità e a una sorta di possibile infinito, ma la rappresentazione maschile e femminile di tale infinito appare radicalmente differente: i «Vieillards» sono terrificanti e tutti uguali, portatori di un'immagine paterna minacciosa e ripetitiva, mentre le «Petites vieilles» sono viste nella loro singolarità, sia pure attraverso un comune destino: «I would venture to say it is the art of modern women in the sense that it recognizes itself in a proliferation of fugitive feminine figures without a common model, without reference to la femme en général».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

TRISTAN CORBIÈRE, *Gli amori gialli*, edizione italiana a cura di Luca Salvatore, introduzioni di Lorella Martinelli e Renzo Paris, con una nota di Mario Richter e un saggio di Giovanni Bogliolo, testo francese a fronte, Novara, Arcipelago Edizioni, 2015, LXXIV + 793 pp.

Questa edizione italiana delle opere di Corbière realizzata da Luca SALVATORE, già efficace traduttore di Lautréamont, corredata di un imponente apparato di annotazioni – «Forgerie corbiérienne» pp. 405-661 –, si presenta arricchita, a sottolineare l'importanza dell'impresa, anche da un inconsueto numero di presentazioni da parte di diversi critici. A cominciare, naturalmente, da quella del traduttore e curatore («Mal visti mal detti»), che riflette sul concetto di "moder-

nità" tanto variamente utilizzato dalla critica per la seconda metà dell'Ottocento e sul suo rapporto con la poesia: «il lirico, e con esso le nuove istanze che il Moderno ha reso ineludibili, ha bisogno di altri lettori, che solo l'epoca seguente gli avrebbe fornito». L'anacronismo strutturale dei poeti della seconda metà del XIX secolo, la loro oscurità per i contemporanei, ha tuttavia dato vita, attraverso una rivolta «totale, inesorabile», alla poesia futura fatta, soprattutto per Corbière, di «immagini visive» e dell'«iconicità di una scrittura, amorale ed emotiva».

Immediatamente di seguito Lorella MARTINELLI finisce in *Tristan Corbière, il poeta in contumacia* un vero e proprio ritratto di Corbière e della sua opera, di cui identifica il «nucleo vitale» nella «carica eversiva dello stile», che finisce con l'esprimersi «nel ghigno e nella parodia». *Les Amours jaunes* in particolare, anche grazie al ventaglio semantico-simbolico che il colore suggerisce, appaiono come la rappresentazione poetica di una «posa» formata da una successione di maschere ed espressione di un sostanziale vuoto di identità, conformemente alla celebre dichiarazione di poetica di Corbière: «Artiste sans art, – à l'envers». Particolarmente significativa appare all'A. la poesia *Le poète contumace* in cui si rivela appieno la vocazione all'isolamento e all'esilio dell'autore, ma anche la sua propensione per il «manque», riempito solo fuggevolmente, in alcune zone della raccolta, dalla visione della terra bretone, dal labile mondo del sogno, da una ricerca verbale sempre effimera e contraddittoria.

Renzo PARIS racconta in chiave piacevolmente e appassionatamente autobiografica (*Il dandy sciamano*) il suo primo incontro da traduttore con i testi poetici di Corbière e il suo successivo lungo percorso di studioso e biografo del poeta bretone. Percorso molto concreto, costruito su viaggi, incontri, letture, aneddoti, ritratti e fotografie fino alla riflessione sulla sua enigmatica morte. Ne emerge il ritratto di quello che Paris definisce «il poeta sciamano»; e dello sciamano riconosce in Corbière le caratteristiche: «Si veste a suo modo, costruisce accanto a lui i punti cardinali del suo universo, la sua cosmogonia [...] rimane immerso tutto dentro una civiltà orale». Con questa vocazione all'oralità la poesia di Corbière si trova continuamente a fare i conti, sottraendosi ad un tempo alla rima, all'onomatopea, alla pagina bianca per cercare un ritmo «modernissimo, un rap dissonante, materico», uno «spezzatino lirico» da cui emerge potentemente una «violenta parodia della vita».

Nella sua nota critica *L'Arte non mi conosce. Io non conosco l'Arte*, Mario RICHTER percorre le coordinate letterarie e soprattutto poetiche in cui *Les Amours jaunes* vanno collocate e comprese, anche nella loro dirimpente novità formale. Per rendere il senso della continuità spezzata che lega Corbière a Baudelaire e a Rimbaud, Richter segue le trasformazioni della metafora della nave dall'*Albatros* al *Cœur supplicé* al *Bossu Bitor*, attraverso un progressivo smantellamento dell'«essenziale e composta espressione» di Baudelaire fino alla «particolare luce "gialla"» di Corbière – di cui Salvatore appare profondamente consapevole –, fatta di una lingua e di una punteggiatura estremamente tormentate.

Il Corbière dei traduttori italiani di Giovanni BOGLIOLO entra nel vivo della traduzione delle *Amours jaunes*. Già proposto nel 1975, il saggio traccia le vicende fino a quella data delle traduzioni italiane della poesia di Corbière, vicende non brillantissime a parte qualche piccola eccezione che dimostra una maggiore sensibilità, come nel caso di Enzo Siciliano e Renzo Paris (1972) e nella traduzione definita dal suo autore «derivazione espressiva» di Claudio Rendina (1973).

L'Addendum 2015 che Bogliolo aggiunge per la presente edizione aggiorna lo studio delle traduzioni con otto nuove uscite, alcune molto parziali; fra di esse Bogliolo si interessa particolarmente alle traduzioni d'autore: Palmery, Bona e soprattutto Salvatore, mostrando numerosi esempi e difficili intrecci fra le due sensibilità poetiche a confronto, quella dell'autore e quella del traduttore. Nel caso di Salvatore, tuttavia, viene sottolineato anche l'enorme lavoro critico-filologico che precede e accompagna la ricostruzione dei testi di Corbière nella lingua italiana (la «Forgerie corbérienne» indicata all'inizio di questa scheda), facendone «il più ambizioso ed efficace esperimento di trasposizione in italiano della poesia di Corbière».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

JESSICA TANNER, *Speculative Capital: Zola's Repossession of Paris*, in «L'Esprit Créateur» 55, n. 3, 2015, pp. 114-126.

Il sogno del giovane Zola di catturare nei suoi testi la Parigi in piena trasformazione del Secondo Impero e di farne addirittura la protagonista di uno dei suoi romanzi, sulle orme delle descrizioni di Balzac e Flaubert, è l'argomento dell'articolo di Jessica Tanner, che sostiene la somiglianza fra lo scrittore e il protagonista de *La Curée*, entrambi «speculatori» nei confronti dello smembramento di Parigi operato da Napoleone III e da Haussmann. La Tanner propone in effetti di accostare le strategie di dominio dello spazio – che a sua volta risulta vincitore sul tempo – attuate da Haussmann (e da Sicard) in una Parigi trasformata in una sorta di serra sperimentale, con le strategie dello scrittore naturalista, descritte da Zola come esercizio di un dominio assoluto sullo spazio e sul tempo. L'immagine della *bothouse* appare al centro di questa riflessione: la serra «reale» della *Curée* zoliana, in cui Saccard si occupa, interpretando il gusto del tempo, del Parc Monceau come luogo di acclimatazione delle piante esotiche e la mappa di Parigi tracciata come una forzata acclimatazione di elementi estranei da Haussmann si incrociano nell'estetica zoliana con la visione immaginaria della città, concepita come luogo sperimentale, prodotto di una concezione sperimentale della scrittura.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

AGNESE SILVESTRI, *Il Caso Dreyfus e la Nascita dell'Intellettuale Moderno*, Milano, FrancoAngeli, 2012, 413 pp.

Si segnala, con involontario ritardo, l'ampio e documentato studio di Agnese Silvestri sul caso Dreyfus, sulle circostanze storico-culturali del suo drammatico sviluppo e soprattutto sull'evidente potere della parola e della campagna di stampa che ne accompagnano i diversi momenti. In effetti, in molti momenti della sua attività di scrittore, Zola «rivendica [...] alla scienza e alla letteratura [...] un evidente potere di consolidamento delle istituzioni democratiche», pur utilizzando al tempo stesso e sempre più tale potere, come rileva l'A. attraverso un'ampia documentazione, anche per finalità critiche ed eterodosse nei confronti della classe dirigente. *J'Accuse...!* sembra segnare sia il punto culminante dell'attacco di Zola all'assetto politico a lui contemporaneo che il limite di tale attacco, dato che lo scrittore è forzato a riconoscere le difficoltà di far passare la sua concezione scientifico-letteraria all'interno della visio-

ne politica e popolare. Il problema della distanza fra l'intellettuale e la popolazione rimane per A. Silvestri il problema centrale per chi si accosti al caso Dreyfus, in cui le strategie comunicative dei «dreyfusards» devono fare i conti con il sensazionalismo e le manipolazioni del giornalismo spregiudicato degli avversari.

Tutto lo studio che segue queste premesse generali sul problema è costituito dall'esame e dal commento del materiale documentario e forma sedici brevi capitoli nei quali, in ordine cronologico, l'A. prende in esame lettere e articoli che hanno accompagnato le diverse fasi del caso Dreyfus, dalle premesse antisemite degli anni fra il 1886 e il 1892, all'attacco all'"ebreo" del 1894, alla degradazione dell'anno successivo, alla detenzione dal 1895 al 1899, alle prime difese dei «dreyfusards» fra il 1895 e il 1897 e poi via via fino al dibattito più acceso degli anni successivi e al *J'Accuse...* del 1898. A partire da questa data A. Silvestri comincia a parlare dell'esistenza degli «intellettuali», come «categoria di persone [che] prende coscienza di sé come soggetto sociale collettivo». In questo senso è con la risposta collettiva all'articolo di Zola, pubblicata nell'«Aurore», che nasce questa nuova aggregazione rappresentata da circa mille e cinquecento firme. L'A. ne segue il definirsi attraverso gli articoli che, nel corso del 1898, si interrogano e riflettono sul ruolo di questa nuova figura fino ad arrivare – nel X capitolo – al punto cruciale rappresentato dal «processo Zola», dove lo studio degli articoli è accompagnato dalla documentazione giudiziaria. Gli interventi degli «antidreyfusards», soprattutto di Barrès, occupano il capitolo successivo, mentre gli interventi di Jaurès a dimostrazione della falsità delle accuse mosse a Dreyfus appaiono immediatamente di seguito e preparano il terreno alle riflessioni dell'A. sui commenti alla scelta suicida del colonnello Henry, autore del falso documento accusatore. Articoli, deposizioni e dichiarazioni relativi al processo di Rennes, alla concessione della grazia e alla riabilitazione finale di Dreyfus occupano gli ultimi capitoli di questa intensa e appassionata ricostruzione, attraverso le diverse forme di parola scritta, di uno dei più noti e drammatici «casi» politico-letterari della storia francese.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

MICHELA GARDINI, *Joséphin Péladan. Esthétique, magie et politique*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 208 pp.

Al singolare personaggio di Péladan, nelle sue diverse personificazioni, è dedicato il saggio di Michela Gardini, imprezioso da una suggestiva iconografia. L'incrociarsi della ricca aneddotica relativa all'autore con l'oggettività della sua produzione letteraria appare l'elemento conduttore dello studio, che analizza l'«opération performative et spectacularisante d'autopromotion» attuata da Péladan nella sua triplice veste di Sâr Mérodack, di Mago e di fondatore dell'Ordre de la Rose+Croix. La fotografia gioca in questa presentazione rituale di sé un ruolo fondamentale, che Péladan condivide con molti scrittori di fine Ottocento, ma che presenta, nella serie di clichés che lo riguardano, evidenti elementi dinamici, quasi cinematografici, «comme une séquence qui soustrairait la figuration à la fixité typique de la photographie». Anche il suo ruolo di autore appare come eminentemente dinamico e soggetto a continue metamorfosi; romanziere, critico d'arte, storico, autore di teatro, archeologo e filosofo per sua stessa dichiarazione, Péladan allarga e radicalizza «la recherche de l'absolu par la mise en jeu de son propre corps», puntando con ciò alla realizzazione «de la perfection intellectuelle et spirituelle». Eppure, in controtendenza apparente rispetto a tanta esibizione di sé, nei ventuno romanzi della *Décadence Latine* la scelta dell'autore sembra quella del distacco dalla vita contemporanea per «une vie retirée et isolée», all'interno della quale continuare il suo percorso di sublimazione. Le tappe di questo percorso a un tempo esibito e sapientemente occultato, ma sempre narcisistico e autoreferenziale, sono seguite con attento interesse dall'A., che fornisce all'opera e alle convinzioni di Péladan il continuo supporto di legami con altri autori e con altre espressioni letterarie, artistiche e filosofiche, tracciando un intenso panorama dell'esoterismo e delle nuove consapevolezze scientifico-spiritualiste che costituiscono il tessuto di una consistente parte della sensibilità culturale di fine Ottocento. Ne risulta un ritratto forse un po' troppo ricco di suggestioni e di accostamenti a volte epidermici – come quello fra Sâr Mérodack e Mafarka nel capiteletto «Péladan futuriste» –, ma certamente interessante, che si conclude, nell'«Annexe», con tre articoli pubblicati da Péladan nel 1904 sulla scoperta del radio da parte dei Curie, che lo scrittore considera nella sua ottica tesa a «fonder une doctrine unitaire qui puisse réconcilier les données scientifiques avec les instances métaphysiques».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

Novecento e XXI secolo a cura di Stefano Genetti e Fabio Scottò

Cent ans de jalousie proustienne, sous la direction d'Erika FÜLÖP et Philippe CHARDIN, Paris, Classiques Garnier, 2015, «Bibliothèque proustienne» 10, 308 pp.

Il volume raccoglie gli interventi presentati al convegno *One Hundred Years of Jealousy: Homage to Swann*, tenutasi a Oxford dal 31 maggio al primo giugno del 2013. La collettanea offre ulteriori chiavi di lettura rispetto al tema, dominante nella narrazione proustiana, della gelosia. Come affermato da Erika FÜLÖP nell'*Introduction* (pp. 11-19), gli autori si propongono un duplice obiettivo: innanzitutto, il motivo ricorrente della gelosia invita a una rivisitazione di

Du côté de chez Swann, di cui si è da poco celebrato il centenario, e del personaggio eponimo, amante tormentato per antonomasia, nonché modello per le future apprensioni del narratore; inoltre, la gelosia è un *phénomène-carrefour* indagato in quanto forza organizzatrice del romanzo (p. 12).

Nella prima parte del volume sono raccolti gli interventi tesi a esaminare forme, funzioni e origini del motivo della gelosia nella *Recherche*. Apre la sezione Isabelle SERÇA (pp. 23-37), che ripercorre i significati del termine per individuarne la natura di discorso o *loquèle*, nozione barthesiana e sede dell'articolazione del dialogo tra le varie parti dell'io polifonico. Jean-

Marc QUARANTA (pp. 39-51) prosegue rintracciando le origini di alcune modifiche del manoscritto di *Swann* nei turbamenti dell'autore causati dalla gelosia nei confronti di Alfred Agostinelli. La gelosia è considerata motivo strutturale anche da Rainer WARNING (pp. 53-67), che mette al centro della sua analisi il desiderio, forza in grado di trasformare il moralista (ben nota è infatti l'importanza di molti autori del XVII secolo per Proust) nell'iniziatore di un'estetica pienamente moderna. In ultimo, Daniele GARRITANO (pp. 69-79) verifica il tema ricorrente dello sguardo e della lettura nelle vicende amorose dei vari personaggi.

Nei testi della seconda sezione si mostrano alcuni dei numerosi volti della gelosia: se da un lato Philippe CHARDIN (pp. 83-92) illustra l'articolazione del tema nelle tre parti che compongono il primo volume, dall'altro Mina DARABI AMIN (pp. 93-105) introduce una lettura deleuziana della gelosia di Swann, in grado di diventare un atto creativo in virtù della continua investigazione della realtà a cui essa fatalmente spinge. Di seguito, Aine LARKIN (pp. 107-117) individua alcuni oggetti che agiscono sui personaggi e sulla trama alimentando la macchina della gelosia, mentre Yasmine RICHARDSON (pp. 119-129) pone al centro della propria argomentazione un concetto mutuato dalla lingua inglese, *awkwardness*, inteso come tratto distintivo dell'amante geloso nonché fecondo errore di prospettiva.

La terza sezione, volta a districare il rapporto tra amore e gelosia, si apre con l'intervento di Stéphane CHAUDIER (pp. 133-147), che mette in guardia il lettore rispetto all'inscindibilità dei due sentimenti. Tanto Donatien GRAU (pp. 149-157) quanto Christina KKONA (pp. 159-170) insistono su questa linea, il primo proponendo l'esempio virtuoso di M.me de Villeparisis e M. de Norpois, la seconda interrogando le due nozioni di *croynance* e di *doute* nella vicenda di Swann.

La quarta sezione mette la gelosia proustiana in dialogo con vari interlocutori letterari: se nel suo contributo (pp. 173-183) Jennifer RUSHWORTH descrive il momento decisivo dell'allontanamento di Proust dalla *fin'amor* di stampo medievale, con Audrey GIBOUX (pp. 185-198) la gelosia proustiana è messa in relazione al romanzo coevo di Raymond Radiguet, *Le Diable au corps* (1923), che ne disegna ulteriori sviluppi. Maja VUKUŠI ZORICA (pp. 199-214) racconta della rivalità in amore tra André Gide e Jean Cocteau, rivelando un'ulteriore sfumatura della gelosia rispetto al caso proustiano; infine Thanh-Vân TON-THAT (pp. 215-226) e Yona HANHART-MARMOR (pp. 227-238) propongono rispettivamente due accostamenti con il romanzo *La Jalousie* di Alain Robbe-Grillet e con *La Bataille de Pharsale* di Claude Simon.

Nell'ultima sezione si analizzano le due trasposizioni cinematografiche di *Un amour de Swann* e del romanzo di Albertine: nel testo di Candida YATES (pp. 241-254) l'iter sentimentale di Swann è osservato in relazione alla raffigurazione della mascolinità che emerge dalla versione cinematografica del 1984, mentre nel testo di chiusura Erika FÜLÖP (pp. 255-268) rintraccia una forma di fedeltà del film *La Captive* (2000) di Chantal Akerman rispetto al romanzo proustiano, pur nel riconoscimento di alcune differenze significative.

Gli atti del convegno di Oxford dimostrano la fecondità del tema della gelosia come luogo di intersezione delle maggiori preoccupazioni dell'autore della *Recherche*, che trasforma la condizione umana in materia di riflessione per il romanzo – e il romanziere – su se stesso.

[CHIARA NIFOSI]

La Place d'Apollinaire, sous la direction d'Anja ERNST et Paul GEYER, Paris, Classiques Garnier, 2014, «Littérature des XX^e et XXI^e siècles» 11, 380 pp.

«Et moi aussi je suis peintre», dichiarava con profonda convinzione Apollinaire, il primo poeta europeo, che prima di tutto voleva essere francese. Non è un caso se avanguardia, cubismo, orfismo, simultaneismo e surrealismo contano tra le principali parole-chiave da lui introdotte: la sua poesia d'avanguardia trae spunto dallo spazio nuovo del subconscio, che amplifica e arricchisce la sua produzione. Apollinaire vive e si muove in un'epoca in cui sono in atto profondi cambiamenti economici, politici e culturali, dove le innovazioni tecniche contribuiscono a creare particolari atmosfere nei circoli artistici, innescando una trasformazione del pensiero che porta alla creazione di nuove forme espressive. Rottura con il passato e la tradizione, come avviene con il futurismo: la fede nel progresso è illimitata e solo il futuro sembra contare. Ed è proprio attraverso gli atti del convegno internazionale *Apollinaire dans l'histoire littéraire et artistique européenne*, tenutosi all'Università di Bonn dal 24 al 26 giugno 2009, che riscopriamo i tratti principali del *mal-aimé*, le mille e più sfaccettature che lo caratterizzano e che affascinano ancora oggi i lettori di prosa e di poesia di ogni lingua e cultura. La sua influenza sulla scena artistica e letteraria europea si estende fino al postmodernismo, così come la difficoltà di situarsi nella storia e nella critica letteraria.

Il titolo del volume riprende quello dell'articolo omonimo di Michel MURAT, che inquadra l'opera dal punto di vista storico, artistico e letterario non solo in ambito francese, ma anche in quello europeo. L'io poetico come creazione continua, la cultura più o meno francese di Apollinaire, la sua onnipresenza nello spazio e nel tempo fungono da spunto per un'analisi del ruolo del poeta nei metaracconti della modernità così come nelle costruzioni storiografiche nazionali. Anja ERNST è autrice di una dettagliata introduzione che riassume gli obiettivi e tira le fila del convegno e, mentre Johanna Hellermann è responsabile delle illustrazioni e co-direttrice del volume, Hélène Bodin e Juliette Antoine hanno corretto i testi scritti in tedesco, polacco e italiano. Sono sedici i contributi che mirano a tracciare un ritratto il più possibile completo di quello che è stato il più poliedrico degli autori del Novecento, da sempre simbolo dell'unicità attuale e futura, a cavallo tra innovazione e modernità. Un'attenzione particolare è riservata al ruolo del poeta in seno alle avanguardie storiche: se WEHLE tratteggia *Les Fenêtres* come manifesto di un'estetica tutta nuova, OSTER-STIERLE, DEBREUILLE, CHUDAK e ALBERT si occupano rispettivamente del suo rapporto con il cubismo e il surrealismo da un lato, i movimenti russi e spagnoli dall'altro. Particolarmente interessanti risultano poi i legami con Nerval e Quinet nella visione di NALIWAJEK, con Salmon in quella di GOJART, con Ungaretti e Montale in quella di METER.

Nonostante la completezza del volume, tra i vari spunti proposti sembra forse mancare un pensiero sul ruolo delle figure femminili nella vita e nell'opera di Apollinaire, una in particolare: è quella di Marie Laurencin, *peintre* a tutti gli effetti, che è alla sua destra nel dipinto celebrativo di Henri Rousseau, in cui la pittrice tocca il cielo con un dito. Ecco, forse è proprio quello il suo posto: sospeso tra cielo e terra, accanto alla sua musa, con i piedi ben piantati al suolo e lo sguardo già oltre.

[ELISA BORGHINO]

Le Surréalisme et les arts du spectacle, dossier réuni et présenté par Sophie BASTIEN et Henri BÉHAR, L'Age d'Homme, 2014, «Mélusine» n. XXXIV, 319 pp.

Racconta Ionesco, con compiaciuta ironia, dello stupore di Breton, Soupault e Péret, all'accorgersi di quanto le loro intenzioni, intuizioni e convinzioni poetiche risultassero pienamente messe in scena proprio dal suo teatro. Come a dire, con paradosso tutto ioneschiano, che un (autentico) teatro surrealista nasceva solo fuori dal movimento surrealista, oltre e altrove rispetto ai suoi confini. L'aneddoto sembra offrire una risposta complessiva all'interrogazione del ricco dossier curato da Sophie Bastien e Henri Béhar in rapporto alle non lineari relazioni tra il Surrealismo e il teatro e, viceversa, agli aspetti del linguaggio scenico e drammaturgico novecentesco assimilabili a una più o meno marcata poetica surrealista. L'esperienza (e l'esigenza) di un teatro surrealista non si coglie entro il suo definito e delimitato alveo storico – come anello di congiunzione tra teatro simbolista e dell'assurdo, attraversando l'anarchica provocazione dadaista – quanto in prospettive decentrate (rispetto a figure autoriali, codici di genere o prospettive analitiche), demoralizzate nello spazio e liberamente fluenti nel tempo. In questo senso, persino l'esame dell'unica autentica concezione non-rappresentativa, onirica e destrutturata del linguaggio drammaturgico, effettivamente legata alla poetica di Breton, sembra prendere corpo e definizione nell'opera di Roger Vitrac solo passando attraverso le sue postume influenze su Beckett o Novarina (Michel CORVIN, *Les legs du surréalisme au théâtre*, pp. 21-33) o alla sua capacità di ridefinire il significato della figura dello spettatore (Dina MANTCHEVA, *Le rapport scène-salle dans le drame surréaliste*, pp. 87-97) – così come la lezione di Artaud rivela la sua cifra surrealista solo nelle sue traduzioni performative in Jan Fabre o Matthew Barney (Jean-Yves SAMACHER, *Antonin Artaud, précurseur de la performance contemporaine*, pp. 203-214). Specularmente, la verifica di una dimensione teatrale nella poetica di Breton si taglia al confronto con il pensiero secentesco di Rotrou e Pascal (Diana VLASIE, *Le topos baroque du theatrum mundi, antidote au "peu de réalité"*, pp. 35-44), o nel suo possibile innesto extragenérico, nelle forme del récit e del romanzo (Misao HARADA, *André Breton et la "règle des trois unités" comme rhétorique temporelle*, pp. 73-85).

Seguendo il radicale (e straniante) nomadismo del sogno surrealista di teatro, il dossier esplora il processo di progressiva espansione spaziale – dalla scena rumena di Gellu Naum e Gherasim Luca al Théâtre Quotidien del Québec – e cronologica – dall'inventario di eredità che sembrano invero moltiplicare i capitali surrealisti (e incarnarne finalmente i più segreti fantasmi) in Beckett (Henri BÉHAR, *Le chaînon manquant*, pp. 137-154) o Ionesco (Marie-Claude HUBERT, *Ionesco, un héritier du surréalisme*, pp. 155-166) alle scoperte risonanze surrealiste nel romanzo del secondo Novecento (Gabriel SAAD, *Arts du spectacle et poétique du récit dans "La Marge" d'André Pieyre de Mandiargues*, pp. 189-201), o ancora nei testi teatrali dell'estremo contemporaneo (Martine ANTLE, *Réécriture du quotidien et du spectral dans le théâtre de Marie Ndaye*, pp. 167-177). In questa prospettiva, la pubblicazione, all'interno del dossier, di Hanouan, pièce inedita di Georges RIBEMONT-DESSAIGNES (pp. 45-59), analizzata e decifrata da Gilles LOSSEROY (pp. 61-72), dimostra nel suo saporoso gioco d'avvan-

guardia, la permeabilità e la reversibilità di tempi e poetiche, in un aurorale 1911, ancora in attesa della precisa definizione degli immaginari surrealisti e dadaisti a venire.

[NICOLA FERRARI]

AUDE LEBLOND, *Sur un monde en ruine. Esthétique du roman-fleuve*, Paris, Honoré Champion, 2015, «Littérature de notre siècle» 49, 630 pp.

Maître de conférences all'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Aude Leblond pubblica con il presente volume una rielaborazione della propria tesi di dottorato, già vincitrice di un premio attribuito dalla Chancellerie des Universités de Paris. L'obiettivo principale del lavoro è mettere in luce l'originalità, storica oltre che compositiva, del roman-fleuve, genere nato nel periodo tra le due guerre. Basandosi su un corpus primario di quattro romanzi – *Les Thibault* (1922-1939) di Roger Martin du Gard, *L'Âme enchantée* (1922-1934) di Romain Rolland, *Les Hommes de bonne volonté* di Jules Romains (1932-1946) e *Chronique des Pasquier* (1933-1945) di Duhamel – la cui scelta si fonda su criteri scientificamente convincenti, l'A. sviluppa la propria argomentazione in due tempi; dapprima, si dedica a restituire il quadro storico entro cui il roman-fleuve si situa (cap. I e II); in seguito, ne studia i temi e la struttura al fine di metterne in luce le peculiarità (cap. III, IV e V).

Operando una vera e propria immersione nella storia letteraria, l'A. rintraccia i modelli e i contro-modelli del roman-fleuve, basandosi soprattutto sulle corrispondenze e i *carnets* degli autori in questione. Se una parte della critica lo giudica un genere in ritardo sui tempi, l'A. cerca di dimostrare il contrario, ovvero come il roman-fleuve possa ritenersi l'espressione di un'epoca, quella del post 1918, in cui si fa pressante la necessità di (ri)costruire. Alla fine del secondo capitolo, nello spazio di alcune pagine, forse troppo poche, vengono messi in luce interessanti punti di convergenza tra la poetica del roman-fleuve e l'actualité intellectuelle, in particolare la filosofia di Bergson, le teorie di Freud, la nascente sociologia e l'unanimesimo di Jules Romains.

Come già annunciato nell'Introduzione, i restanti tre capitoli del volume sono dedicati allo studio dell'esthétique del roman-fleuve. In un primo momento, l'A. analizza il corpus focalizzandosi sui rapporti fra individuo, famiglia e società: se l'aspirazione del roman-fleuve è di rendere conto della vita collettiva, gli autori non rinunciano a evocare il destino di personaggi la cui esistenza eccezionale permette di capire meglio la Storia. Nel capitolo successivo l'A. si concentra sulla struttura del roman-fleuve, in cui è evidenziata una certa coesione tematica. Di grande interesse, è lo studio del rapporto che esiste tra la sua composizione e le tecniche di montaggio del nascente cinema. Il quinto e ultimo capitolo è interamente dedicato all'analisi dell'imaginaire del roman-fleuve. Mettendo in evidenza i meccanismi attraverso i quali il genere convoca la partecipazione del lettore, l'A. fa del roman-fleuve uno spazio di sperimentazione letteraria. Sebbene vi arrivi per una strada diversa, conclude l'A., nel suo scopo il roman-fleuve non è diverso dal romanzo modernista: *sur un monde en ruine*, le opere del corpus cercano di dare vita a una nuova, e dunque problematica, rappresentazione del mondo.

[PAOLA CODAZZI]

FRÉDÉRIC SAENEN, *Drieu la Rochelle face à son œuvre*, Gollion, Infolio, 2015, 198 pp.

Entrato nella Pléiade nel 2012, Drieu la Rochelle è diventato oggetto di studio da alcuni anni, come dimostra anche il recente saggio di Frédéric Saenen, il cui merito principale risiede nell'imparziale equilibrio con cui viene analizzata l'opera dello scrittore senza per questo che venga omessa né ridimensionata l'imbarazzante adesione di Drieu al progetto politico che troverà nel nazismo il proprio approdo. Profondamente abitato dall'ossessione della decadenza della Francia, Drieu aveva riconosciuto nella Germania di Hitler l'unico stato europeo capace di realizzare quella vasta autarchia in grado di restituire all'Europa un ruolo di prim'ordine nel panorama mondiale, come lo scrittore afferma nei suoi scritti non solo saggistici ma soprattutto intimistici, quali il *Journal*, redatto dal 1939 al 1945 ma diffuso solamente a partire dal 1991 e *Récit secret*, pubblicato postumo dal fratello nel 1961. Opere queste ultime, inoltre, attraversate dalla tentazione suicida dello scrittore, che metterà fine alla propria vita il 15 marzo 1945 all'età di cinquantadue anni.

D'altra parte anche i romanzi presentano non pochi elementi autobiografici che Saenen ripercorre dettagliatamente, da *Feu follet* (1931) a *Beloukia* (1936), sino al più famoso *Gilles* (1939). Saenen compone un saggio al contempo biografico e critico, nel tentativo riuscito di rintracciare e analizzare gli intrecci storici, ideologici, culturali nonché letterari alla base dell'intera vicenda di Drieu la Rochelle.

Di agevole lettura, il saggio presenta alcuni approfondimenti, messi in rilievo da una veste tipografica diversa, volti a documentare e chiarire alcuni aspetti peculiari, come, per esempio, il rapporto di Drieu con il Surrealismo, al quale aderì inizialmente per poi distaccarsene, oppure il confronto con altri scrittori suoi contemporanei, quali Barrès e Céline e, cruciale, l'adesione al Parti Populaire Français fondato da Jacques Doriot nel 1936, noto per la sua posizione collaborazionista.

[MICHELA GARDINI]

BLAISE CENDRARS, RAYMONE DUCHÂTEAU, *Correspondance 1937-1954*. «*Sans ta carte je pourrais me croire sur une autre planète*», texte établi, annoté et présenté par Myriam Boucharenc, Carouge-Genève, Zoé, 2015, «Cendrars en toutes lettres», 592 pp.

Di particolare interesse l'uscita di questa corrispondenza che permetterà di meglio conoscere la vita e l'opera di Cendrars, poeta, romanziere, autore di *mémoires*, giornalista, nonché fotografo, cineasta, pittore e anche uomo che amava le donne. Le lettere qui raccolte – che seguono i precedenti volumi dedicati alla corrispondenza tra Cendrars e Poullaille, Guiet e Miller, insomma un *Cendrars en toutes lettres*, come scrive Miriam Cendrars nell'«*Avant-propos*» (pp. 5-6) – sono infatti quelle che lo scrittore-soldato ha inviato, negli anni 1937-1954, a Raymone Duchâteau, la compagna di una vita che, si legge nel *portrait* di «*Résonances*» (pp. 555-582), ha tuttavia voluto un «*mariage blanc*» (p. 565), amando Cendrars come un fratello, mossa da un senso di tenerezza per un uomo che, al loro primo incontro, si presenta in condizioni di estrema magrezza, «*blanc, mais blafard*» (p. 562), come nel celebre ritratto di Modigliani, e senza un braccio: il destro, quello con la mano della scrittura, perso sul fronte nel settembre 1915. Nella *Préface*,

«Blaise et Raymone à corps perdu» (pp. 7-25), la curatrice del volume individua in questa corrispondenza una tripla portata – «l'Histoire l'amour l'écriture» (p. 13) – e sottolinea l'incompletezza di queste lettere: Cendrars gettava quelle ricevute dalla «*femme aimée*» («*amoureuse à sa manière*») non appena lette; la «*Note éditoriale*» (pp. 27-29) ci informa che le lettere sono dunque quelle «*ayant échappé à la destruction volontaire*» (p. 27). Gli originali, conservati nel Fonds Blaise Cendrars (Archives littéraires suisses della Biblioteca nazionale svizzera, a Berna), presentano di frequente difficoltà nella datazione delle carte, come varianti ortografico-sintattiche, o abbreviazioni nei nomi delle persone evocate, che Myriam Boucharenc sempre risolve con rigore critico. Questa corrispondenza – cui si devono aggiungere degli «*Échos*» (pp. 539-554), vale a dire le lettere che Cendrars ha scritto alla madre di Raymone, la sua cara «*Mamanternelle*» (la «*mère éternelle*») – si articola in tre grandi periodi: «*De 1937 à 1940*» (pp. 33-47), «*De 1943 à 1947*» (pp. 49-506) e «*1954*» (pp. 507-535).

Sono gli anni in cui Cendrars riscrive, a distanza di oltre trent'anni dall'esperienza vissuta, i propri *souvenirs* della prima guerra mondiale; ma anche quegli anni in cui, nel bel mezzo di un'altra guerra, egli si dedica a dei *reportages* che raccontano degli aneddoti, tracciano dei caratteri e dei ritratti dell'anima, mostrano la paura e le passioni degli uomini. Di tutto ciò troviamo un racconto intimo in queste lettere, dove Cendrars tocca argomenti disparati – dalle proprie malattie al tempo e al denaro –, rivolgendosi alla sua «*chère Raymone*», baciandola spesso «*de tout cœur*».

[RICCARDO BENEDETTINI]

JEAN-PIERRE BOULÉ, ARNAUD GENON, *Hervé Guibert, l'écriture photographique ou le miroir de soi*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015, 273 pp.

Gli studi guibertiani, così fecondi in questi anni, si arricchiscono di un nuovo capitolo. I due autori provano qui a indagare la dimensione fotografica, nascosta ai più, dell'opera di Hervé Guibert. Con incisività e ricchezza di riferimenti ricostruiscono l'universo fotografico dell'autore e chiariscono fin dalle prime pagine che la sua produzione fotografica al pari di quella testuale fa capo a una stessa ricerca: quella di una «*forme originale*» (p. 10) che renda conto di un *trouble intérieur*. Se, da studiosi della letteratura, nell'introduzione ci riportano ai problemi aperti dallo statuto dell'*autofiction*, nei capitoli successivi, da storici, ci fanno rileggere le pagine culturali di «*Le Monde*» dove Guibert si è formato e per alcuni anni, dal 1977 al 1985, ha seguito con acume e *flânerie* intellettuale la via dell'immagine incontrandosi e discutendo con personaggi del calibro di Kertesz, Cartier-Bresson, Facon e Barthes, del quale recensisce *La Chambre claire*. Negli stessi anni Guibert sperimenta un rapporto singolare con l'immagine: fotografa le cere del Musée Grevin, impagina un *roman-photo* con le adorate zie Suzanne e Louise e si esercita, infine, nell'antica arte dell'*ekphrasis*. I due studiosi parlano a ragione di una pulsione scopica che invade l'opera guibertiana e ne rivela l'estetica. Ne *L'Image fantôme*, egli stesso affermerà di preferire le fotografie che offrono un'immagine *décalée* del reale. Boulé e Genon ne traggono la conferma per dire che l'attività fotografica di Guibert, al pari di quella testuale, persegue un unico obiettivo: trasformare la realtà tramite un

lungo esercizio che prevede il simulacro, lo spettacolo e la riflessione sulla morte; questa la tesi centrale dei due autori. La minuziosa analisi del *roman-photo Suzanne et Louise* fornisce loro parecchi riscontri.

Uno dei problemi maggiori che deve affrontare lo studioso guibertiano, come pure il semplice lettore, è l'universo d'intimità pazientemente cesellato dall'autore, intimità che include quella dell'altro, frutto di incessante negoziazione. Le gambe delle zie ottuagenarie, il torso del suo amato Thierry, il corpo dell'amico Michel Foucault: tutto viene offerto al pubblico, eppure ogni immagine resta fantasma, intoccabile. Ogni corpo è mediato dalla riflessione sul desiderio che suscita (pp. 93-102). A lungo ci dovremmo soffermare sullo statuto dell'autoritratto in Guibert, ma ci basterà qui sottolineare almeno due cose: la presenza invasiva dello specchio e il ricorso all'*hors-cadre* come tecniche per una de-centralizzazione di sé, dove la messa in mostra di sé è già il confine con la morte; l'immagine piena, una visione post-vita. Se apparentemente la fotografia svela l'oggetto fotografato, le immagini di Guibert, al contrario, non fanno che infittire il mistero della presenza, come i due studiosi affermano a più riprese (pp. 177-188). Guibert inventa per i suoi personaggi delle messe in scena, offre loro innumerevoli specchi dove perdersi, offre a se stesso una scrittura di luce e ombre, fatta di riflessioni e di abissi. Boulé e Genon non mancano di segnalare la scoperta dell'AIDS come momento di passaggio. Negli autoritratti degli anni 1986-1988 «Guibert donne l'impressione qu'il va recevoir une balle dans la tête et qu'il regarde la mort en face, et non pas l'objectif ou le spectateur» (p. 240). Se infine Guibert pare rinunciare alla fotografia negli ultimi due anni è per meglio portare a compimento la scrittura testuale dell'io, per fotografare con le parole la sua vita che stava scorrendo via, per fermare con una lunga elegia un'immagine che nessuno specchio avrebbe più riflesso. Dopo questo attento studio, oggi possiamo essere certi della complementarietà delle due scritture in Guibert e ancora più certi del ruolo svolto dalla fotografia nella composizione della sua estetica.

È quanto confermano gli ormai introvabili articoli, le fotografie, i racconti e le interviste da poco riedite in HERVÉ GUIBERT, *L'Autre journal*, Paris, Gallimard, 2015, «L'Arbalète», 176 pp. Bisognerà dire l'occasione da cui nascono questi scritti e le immagini qui raccolte. Alla fine del 1985, Guibert è un autore stimato ma lontano dall'essere il più venduto; collaboratore di *Le Monde* dal 1977, lo sarà ancora per poco: alla fine del 1985 lascia il noto quotidiano e accetta l'invito di Michel Butel, fondatore di *L'Autre journal*. La libertà che si respira in redazione convince Guibert a non risparmiarsi e nel breve spazio di un anno parteciperà all'attività della pubblicazione per ben trentaquattro volte. Articoli? Non solo. Fotografie? Non semplici immagini. Interviene soprattutto con lo stile, il suo, con una scrittura capace di penetrare l'intimo e l'universale, di partire da un'esperienza soggettiva, banale a volte, per raggiungere uno spazio di riflessione universale.

Questo insieme, come ci appare oggi nella forma libro, è un lungo omaggio alle persone amate; i ritratti di Thierry, Cartier-Bresson, Lartigue, Foucault, Isabelle Adjani e le didascalie che li accompagnano sono una testimonianza di affetti, la forma di una passione. E poi ci sono Agathe Gaillard, la sua gallerista, Foucault con un testo inedito e molto intenso e Barthes con alcuni frammenti scritti per Guibert il 10 dicembre 1977. Perché pubblicarli? Perché rendere pubblici quei frammenti così privati? Sembra quasi che nelle parole del critico,

Guibert desideri trovare il proprio ethos – «vivre selon, sur des nuances» (p. 85) –, nella letteratura una certa regola di vita: «j'essaie de vivre selon les nuances que m'apprend la littérature» (p. 86). Il giovane scrittore trova nel critico il suo Maestro e le parole rimaste mute dieci anni prima rivelano ora un'eco inaspettata. All'ammirazione per Faucon corrisponde la sensazione di ricevere dalla visione delle sue fotografie una guida, una lezione, dei segnali che finiranno per proiettarsi sulla sua stessa opera. C'è poi una lunga intervista a Peter Handke, occasione privilegiata per parlare di letteratura, di scrittura, di sé. Si ha spesso l'impressione che Guibert intervisti se stesso, che cerchi nelle parole dell'altro le proprie, nel senso della scrittura la vita. E se uno scrittore non scrivesse più? E se, d'improvviso, non sentisse o vedesse più? Guibert ascolta, annota, rilancia, ma soprattutto segue ammirato le parole di Handke. Chiede: cos'è lo scrivere? «Avoir écrit quelque chose, c'est comme lancer un message ardent et pressé» (p. 112). Guibert ci ha lasciato molti messaggi; brucia ancora mentre li scartiamo.

[FABIO LIBASCI]

LOUIS-RENÉ DES FORÈTS, *Œuvres complètes*, présentation de Dominique Rabaté, Paris, Gallimard, 2015, «Quarto», 1342 pp.

È certo un evento editoriale da salutare con favore la pubblicazione nella collana gallimardiana «Quarto» delle opere di Louis-René des Forêts, scrittore fra i più atipici e singolari del secondo Novecento francese. Il taglio iconografico e documentario del volume consente di ripercorrere nella sezione «Vie et œuvre (1916-2000)» (pp. 27-91) un'avventura umana e intellettuale che vide l'A. formarsi ai classici e ai moderni, combattere durante la guerra, impegnarsi politicamente per la non ingerenza coloniale nei fatti d'Algeria, diventare marito e padre di due figli (uno dei quali, Elizabeth, scomparve tragicamente nel 1965), lavorare come lettore presso le edizioni Gallimard, collaborare alla fondazione di riviste fondamentali come «L'Éphémère», recitare come attore in vari film, fare il critico musicale e il pittore, in un succedersi d'immagini e importanti documenti epistolari che attestano il suo ruolo di spicco nel panorama culturale del secolo.

Nella sua lucida e pregnante «Présentation» (pp. 11-25), Dominique Rabaté ben tratteggia la ricca e variegata personalità dell'A., sottolineando la sua fedeltà ad alcuni temi maggiori che contraddistinguono la coerenza del suo percorso, dall'infanzia alla violenza rigeneratrice degli elementi e dei sentimenti, dall'ironia alla diffidenza per le astrusità linguistiche, alla coscienza critica e alla fedeltà alla sintassi, che è però messa al servizio di un'opera prevalentemente in prosa e pur tuttavia solo parzialmente ascrivibile al genere romanzesco, per via della sua predilezione per la forma frammentaria, la novella, il teatro, la poesia, in quella che egli definisce «l'extraordinaire variété des formes d'écriture, comme si à chaque fois qu'un livre était fait, il fallait réinventer entièrement le nouveau dispositif formel du suivant».

Il critico ben evidenzia la tributarietà iniziale dai modelli americani (in special modo da Faulkner, come per molti scrittori francesi del dopoguerra), ma anche la varietà delle sue letture e predilezioni, che spaziano dalla letteratura europea alla filosofia e soprattutto alla musica, anche grazie alla lezione di Pierre Boulez, di cui seguì assiduamente dal 1954 i Concerti del Domaine musical. Se des Forêts è autore con *Les Mégères de la mer* di uno dei rari esempi di poesia narrativa in Francia nel secondo Novecento, con *Ostinato* egli in-

venta una forma originalissima caratterizzata dall'auto-biografia frammentaria, in terza persona e al presente dell'indicativo che si oppone all'«inflation du Moi» inscenando, per così dire, sé in un altro io drammatico posto a distanza. Un'opera che susciterà un dibattito critico che opporrà fra l'altro Maurice Blanchot a Yves Bonnefoy, tra blanchotiani sospetti di nichilismo e rivendicazioni, per Bonnefoy, di una *vérité de parole*.

E proprio in questa oscillazione «entre la puissance de la négativité et l'affirmation malgré tout d'une présence» Rabaté identifica il ruolo di prim'ordine dell'opera di des Forêts nel secolo, un'opera, altro suo tratto singolare, che, a differenza di quella di molti suoi amici scrittori coevi, rifugge dall'esercizio critico parallelo alla creazione e situa il movimento critico unicamente all'interno del testo creativo stesso. In questa «obstination de l'être» sta il lascito durevole di questa avventura letteraria ancora in larga parte da scoprire dal grande pubblico, specie grazie a questa edizione, che tra l'altro pubblica la novella inedita *Les Coupables* del 1938, raccolta dal Curatore stesso grazie a Janine des Forêts.

[FABIO SCOTTO]

JEAN-MICHEL DEVÉSA, *Jacques Chessex ou comment s'inventer au miroir de Dieu*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, «Imaginaires et écritures», 164 pp.

Lavorare sulle opere di Jacques Chessex – poeta, romanziere e saggista della Svizzera romanda, noto e apprezzato anche al di fuori dei confini elvetic – è importante per gli studiosi di letteratura. La sua ampia produzione mette in luce i principi dell'arte del romanzo, un uso raffinato del verso poetico, che a partire dagli anni Duemila subisce un'influenza orientale (la saggezza buddista, in particolare Zen, che si mescola a quella cristiana), interessanti studi su autori della storia letteraria francese (ricordo le riflessioni su de Sade, Flaubert, Maupassant e varie altre *figures de la métamorphose*). Studiare Chessex significa interessarsi a una letteratura indivisibile dal Male, sulla linea di Bataille, nonché riflettere costantemente su Dio. Il libro di Jean-Michel Devésà propone una *lecture* di queste problematiche con uno sguardo rivolto all'assoluto, al divino e alla carne (della donna) da intendersi quale «*porte du Ciel*» (p. 27).

Rielaborazione di sei comunicazioni a convegni, come si legge nell'«Introduction. Penser l'autre sans s'effacer» (pp. 11-17), il volume si articola in sei capitoli («Le "Miroir noir" de Dieu», pp. 19-32; «L'Intuition de Dieu», pp. 39-50; «Métaphysique de l'ennui», pp. 59-70; «Le Mal, les monstres et l'ogre: Payerne, 1942», pp. 77-92; «Écrire sa légende ou faire la vie?», pp. 99-109; «Silence et parole», pp. 123-135), ciascuno dei quali è seguito da singolari «Notes de traverses» in cui l'A. riporta i momenti più intimi del personale avvicinamento all'opera di Chessex: segnalano solo le frequentazioni delle Archives littéraires suisses («Notes de traverse 1», pp. 33-37), i ricordi di quei «"passeurs" helvètes» («Notes de traverse 4», pp. 93-98; p. 95) che hanno influenzato la particolare visione di Devésà – nomi che poi ricorrono nelle conclusive «Sources bibliographiques» (pp. 157-160) –, gli intrecci tra l'universo di Chessex e quelli del romanzo di famiglia dell'A., con particolare riguardo alla figura del padre e al ruolo della Legge («Notes de traverse 6», pp. 137-146).

Devésà affronta la sua indagine inserendo Chessex all'interno di un'importante *lignée* di scrittori, svizzeri e francesi, definendo l'autore un credente che non di-

sdegna il «charnel» (p. 20), perché «le corps demeure un "Temple de Dieu"» (p. 50). Giusto rilievo è dato al tema della letteratura che crea una tensione in grado di destare il piacere della lettura, al Male che permette il compimento del disegno divino (in Chessex, il peso della caduta e del peccato si rifa direttamente a Calvino), all'*enfantillage* (Bataille) dello scrittore, che sembra uscire dall'infanzia solo a ventidue anni (p. 69), alla morte del padre, momento su cui si edifica gran parte dell'opera. Rileggendo in particolare alcuni testi (*La Confession du pasteur Burg*, *Portrait des Vaudois*, *L'Économie du ciel*, *Hosanna...*), l'A. sottolinea più volte come «ce qui ne fait pas de doute, c'est qu'écrire, pour Chessex, c'est toujours écrire sur et à propos de Dieu» (p. 32). Lo studio coglie la dimensione del Male nel cuore degli uomini, responsabili, secondo Chessex, della perdita di purezza che oramai caratterizza il suo amato *pays de Vaud*. In questo senso, si svolge anche la «Conclusion. L'Écriture entre exorcisme et exercice spirituel» (pp. 147-155), in cui la retorizzazione del male nella scrittura assurge a un voto («vœux») finale: «Chessex a bien écrit pour ne pas mourir» (p. 155).

[RICCARDO BENEDETTINI]

De l'accueil à la rencontre. Mélanges offerts à Jean-Pol Madou, textes réunis par Claude CAVALLERO, Chambéry, Université de Savoie, 2014, «Écriture et représentation», 233 pp.

Il volume è composto da tredici articoli e una poesia in omaggio a Jean-Pol Madou, professore di letteratura francese del XX secolo all'Université de Savoie, il cui lavoro di ricerca ha come filo conduttore la passione per il dibattito teorico e l'apertura verso l'Altro, il tutto sotto il segno dell'incontro e del dialogo critico. Come afferma Claude Cavallero si tratta del «témoignage d'une estime sincère pour cet homme humble, ouvert et généreux aux côtés de qui et avec qui nous avons eu le privilège de travailler» (p. 9).

In *Éloge de l'informe* (pp. 65-76), Jean BURGOS parte da un aneddoto su Cézanne: il rapido deterioramento delle mele gli impediva di dipingerle alla perfezione, provocando una disorganizzazione, passeggera ma inevitabile, chiamata *informe*, condizione necessaria affinché emergesse una nuova realtà, simile ma diversa dalla precedente. Per Burgos l'impossibilità della somiglianza perfetta tra le mele reali e quelle dipinte dimostra come la sensazione non cessi di lavorare per distruggere l'immagine mentale. L'autore insiste sulla volontà di cogliere in un determinato momento delle forme, delle linee o dei colori in sé, senza sovrapporre a essi le proprie impressioni o i propri processi di conoscenza: idee presenti già nel trattato cosmologico *Sul cielo* di Aristotele o nelle *Confessioni* di Sant'Agostino. Quest'ultimo definiva l'informe non come qualcosa di privo di forma, bensì come una forma insolita per i sensi dell'uomo. Il tema dell'informe lo ritroviamo anche più di recente in Paul Valéry che, nel saggio *Degas, danse, dessin*, vuole restituire alla sensazione la sua natura eclettica e i suoi poteri creativi, definendo l'informe come qualcosa da accettare così com'è: «Ne pas tenter de ramener à tout prix l'informe à des formes connues afin de donner sens au plus tôt» (p. 72).

Michael KOHLHAUER, in *Le Roman de notre temps. Ou pourquoi il faut lire Michel Houellebecq* (pp. 77-102), insiste sull'importanza di leggere Houellebecq. Dopo dei brevi riassunti e analisi dei romanzi dello scrittore francese (fino a *La Carte et le territoire* del

2010), Kohlhauser parla dell'opera nel suo complesso inserendola nel filone realista/naturalista, ma con l'aggiunta di numerose pratiche di citazione: dalla parodia al *pastiche*, all'inserimento di estratti di quotidiani o di pubblicità. L'originalità di Houellebecq starebbe dunque nell'osservare senza moralismi ciò che succede in un'epoca dove l'informe è generalizzato e in cui la frase di Balzac «à chaque œuvre sa forme» ha perso di significato. In conclusione, colui che Kohlhauser definisce un «revenant de la modernité (plutôt que de mai 68)» (p. 102) dovrebbe essere letto poiché illustra al meglio le ambiguità e i paradossi della condizione postmoderna: una società ubriaca di informazioni, di eventi, di soldi, di lavoro o sesso, ma che in fondo si annoia.

Portrait de l'écrivain en collectionneur: de Mallarmé à Saint-John Perse (pp. 103-126) di Dominique PETY prende in esame la pratica del collezionismo, trasposta da molti autori del XIX secolo nelle loro opere, legittimando così un fenomeno culturale dell'epoca. Una conferma è stata già fornita dai fratelli Goncourt riguardo ai mutamenti nella scrittura del romanzo grazie all'uso di documenti, dal quale trapela un atteggiamento da collezionisti. L'articolo sottolinea come nel corso del XX secolo permanga una mentalità da collezionista, intesa non più come mero ripiego di una soggettività singola su un passato idealizzato, bensì come un tentativo da parte dell'uomo di ridefinire il suo rapporto con il tempo e con le cose. Attraverso l'analisi della *Nausée* di Sartre, della *Jalousie* di Robbe-Grillet, di *Le Parti pris des choses* di Ponge e di alcune poesie tratte da *Éloge e Vents* di Saint-John Perse, Pety pone in evidenza come il tema dell'oggetto collezionato sia stato rivalorizzato a partire dall'avvento dei poemi in prosa.

In *Les Voix de la mémoire. "Mémoires d'une nomade" de Marevna* (pp. 143-156), Elisa BORGHINO affronta il tema della presenza femminile in seno alle avanguardie del Novecento, distinguendo alcune tipologie principali: le filantrope, le artiste che si dedicarono anche alla scrittura, le scrittrici e le «touchés-à-tout» (p. 144). Per le donne era difficile farsi notare per le proprie abilità artistiche nei movimenti d'avanguardia e, il più delle volte, vivevano all'ombra di compagni, fidanzati o mariti. Di queste artiste, la critica valorizzava per lo più solo le vite straordinarie, lasciando in secondo piano l'interesse per le loro opere. Borghino analizza principalmente *Mémoires d'une nomade* di Marevna, dove la creazione artistica è al centro di molte riflessioni, in particolare sul rapporto tra donna e arte.

Jean-Louis CORNILLE e Annabelle MARIE in *L'Indésir* (pp. 167-178) ipotizzano la possibilità di spostare l'attenzione degli studi post-coloniali dal «Black Atlantic» all'Oceano Indiano francofono, grazie anche agli autori mauritiani presi in considerazione in questo articolo, ovvero Ananda Devi, Natasha Appanah e Amal Sewtohol. I due studiosi sottolineano sovente come nei testi esaminati non vi sia alcuna allusione all'epoca coloniale. Per esempio, *Indian Tango* della Devi è un racconto di viaggio, però non parla di immigrazione, di esilio e, solo a malapena, di identità. Si tratta di una ricerca delle origini indirizzata verso Oriente, non più verso Occidente.

In *Les Chemins de clarté de Lorand Gaspar* (pp. 179-190) Claude CAVALLERO esamina il lavoro di questo chirurgo poeta, in cui il lessico della luce si impone sin dalla prima raccolta, *Le Quatrième état de la matière* (1966). Cavallero evidenzia come quest'opera poetica possieda «l'insatiable besoin de faire la lumière sur l'inconnu qui règne en nous et autour de nous» (p. 179).

Kathleen GYSSELS sottolinea in "*Champs magnétiques*": *Damas et Glissant en bal[l]adeurs du "Black Atlantic"* (pp. 191-220) come Léon-Gontran Damas non

abbia ricevuto le stesse onorificenze di Aimé Césaire, poiché autore di un'opera ridotta e poeta minore (infatti si esprime in un francese più semplice, con frasi meno articolate, e in una poesia meno sofisticata). Inoltre viene sottolineato come Damas sia stato escluso dalle antologie soprattutto per non aver più pubblicato dopo il 1966.

I restanti articoli sono di: Florence CLERC (*L'Ambivalence comique dans la tradition picaresque*, pp. 21-36); Barbara MEAZZA (*Les Amours futuristes: une tentative échouée de séduction*, pp. 37-50) che del Futurismo sottolinea, al femminile, l'ambivalenza della dimensione seduttiva; Christian BERG (*Maeterlinck et l'anneau de Polycrate*, pp. 51-64) che insiste su come Maeterlinck fosse posseduto da una «inquiétude du bonheur» (p. 63) dopo che la vita aveva soddisfatto le sue attese; Paul PELCKMANS (*De l'esprit public aux raisons du cœur. A propos d'une nouvelle oubliée de Florian*, pp. 127-142) che sottolinea come le *Fables* e le *Nowelles* di Florian fossero tra le migliori del XVIII secolo; Jean-Paul GAVARD-PERRET (*Le Mythe du genre, l'inversion des fœtales de Michel Journiac*, pp. 157-166) che analizza alcune opere di Michel Journiac, artista visivo, il primo a mettere in discussione la differenziazione sessuale dei ruoli, genitoriali e di genere; Pascal BOUVIER (*Le Visage: du phénoménisme à la phénoméniologie*, pp. 221-230) che indaga dal punto di vista fenomenologico l'importanza del volto in filosofia, esaminando due aspetti: la possibilità di leggere il volto, ovvero la fisiognomica, e la manifestazione dell'alterità del volto. Il volume è chiuso da una poesia di Claude CAVALLERO, «Était-ce vraiment le bout du monde» (p. 233).

[ARON VERGA]

RÉGIS LEFORT, *Étude sur la poésie contemporaine. Des affleurements du réel à une philosophie du vivre*, Paris, Classiques Garnier, 2014, «Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles» 45, 379 pp.

Lo studio di Régis Lefort si propone di scandagliare il complesso paesaggio della poesia francese contemporanea attraverso un'interazione di approcci che vanno dalla poetica alla critica, dalla riflessione filosofica alle pratiche di meditazione orientali, non a caso il riferimento più costante è l'opera di François Jullien, nella quale la filosofia incontra la poesia attraverso una riflessione sulle dinamiche interstiziali dell'evento evocato, quindi sull'*infra*, sui silenzi e i vuoti, ovvero sull'intermittenza vocale e testuale.

Nell'«Introduction» (pp. 11-31), l'A. ben illustra motivi e ragioni all'origine della sua indagine identificando nell'«affleurement du réel» il luogo di coagulazione della presenza che preesiste a ogni elaborazione concettuale e linguistica e che situa la poesia fra mimesi e immaginazione. Alla luce di questa dialettica dell'adesione e dell'astrazione, Lefort convoca varie figure e teorizzazioni, dal culto dell'immagine e dell'immaginazione di Pierre Reverdy e Salah Stétié alla «ressemblance sans la ressemblance» di Bernard Vargaftig, dal «réel comme transparence» di Jacques Ancet all'opposizione «réel/réalité» di Philippe Forest, per in fondo constatarne l'insufficienza e l'incapacità di vera definizione (le chiama, non a caso, «in-définitions»). Per questo cerca un appiglio meno malfermo nella filosofia, ad esempio in Clément Rosset, che vede nella poesia il tentativo di sottrarsi all'idealizzazione del reale attraverso il superamento del rischio insito nella nozione d'attesa, cara anche a Barthes, median-

te l'affioramento del «caractère vibratoire du poème», e soprattutto in François Jullien, che identifica nelle faglie del linguaggio, nell'interstizio e nell'intervallo il luogo dell'apparizione e il meccanismo stesso di funzionamento della poesia; nozione non sistematica che oppone al sistema il «diastème», ovvero ciò che crea nessi non per complementarità, ma «par écart ouvrant de l'entre entre les éléments en les mettant en tension».

Diviso in cinque parti, intitolate rispettivamente «L'Espace de l'inconscient» (pp. 35-97), con capitoli su Julien Gracq, Henri Bauchau et Pierre Jean Jouve, «Un Théâtre de langue» (pp. 101-156), che verte su Pascal Comèere, Arno Calleja e Jean Tortel, «Silence et figure(s) du sujet» (pp. 159-215), dedicata a Roger Kowalski, Bernard Vargaftig e Gérard Titus-Carmel, «Le Corps pris dans le poème» (pp. 219-273), su Antoine Emaz, Jean-Louis Giovannoni, Lorand Gaspar, «Un Art du peu» (pp. 275-337), incentrata su Christian Hubin, François Jacqmin e Anne-Marie Albiach, l'opera si segnala per il criterio singolare e del tutto non scontato di scelta, che associa figure di primo piano già ben storicizzate come, ad esempio, Gracq, Bauchau, Jouve, Tortel e Gaspar, ad altre meno note al pubblico e appartenenti all'«extrême contemporain» della poesia attuale.

L'articolazione in parti corrisponde a quella che nell'Introduzione l'A. chiama, sempre nel solco della nozione diastematica di Jullien, un'axiologia che nella successione dei rispettivi titoli delinea un paradigma che va dal corpo all'inconscio, dal teatro della lingua al silenzio e al poco. Se la poesia attinge principalmente all'inconscio, come da sempre sostenuto da Yves Bonnefoy, riferimento critico in queste pagine ricorrente, essa poi necessita di uno spazio teatrale nel quale dispiegarsi come linguaggio, un linguaggio che si serve dell'alternanza di parola e silenzio, preludio a un'interazione fra il corpo e il mondo, e che si riduce, nelle sue forme ellittiche più estreme, a una contrazione verbale in un'espressione frammentaria e sbriciolata, a suo modo pulviscolare, come a suo tempo già preconizzata dalla *poétique en archipel* di René Char.

Il fatto è che, come Lefort sostiene nella «Conclusion» (pp. 339-353), la poesia implica «le mouvement de la pensée vers l'impensable», un'impensabile che si fa reale per affioramenti in uno spazio-tempo fortemente soggettivizzato dall'emozione e che ha un tratto di singolarità critica nell'identificazione di un'analogia profonda della poesia con la danza, la quale, benché già evocata a suo tempo da Rimbaud, trova qui una sua piena rispondenza nel movimento parallelo di corpo e testo: «Le poète comme le danseur ne sont plus alors que sujets errants. Tous deux entretiennent une relation de dépendance avec un acte sans futur ni passé, hérité d'un arrière-pays. Tous deux sont en quête de l'innocence du premier acte».

Corredano il testo una «Bibliographie» (pp. 355-368) e un «Index des noms propres» (pp. 367-374).

[FABIO SCOTTO]

THIERRY LAURENT, *Le roman français au croisement de l'engagement et du désengagement (XX^e-XXI^e siècles)*, Paris, L'Harmattan, 2015, 239 pp.

L'essai di Thierry Laurent sur l'engagement dans le roman français au XX^e et XXI^e siècles est l'un des derniers ouvrages consacrés à ce sujet qui intéresse beaucoup la critique contemporaine, à en croire à l'état de l'art dressé par l'auteur au tout début de son ouvrage. Dans ce courant d'analyses, le livre de Thierry Lau-

rent se situe de façon particulière. Il en recueille les suggestions, en empruntant par exemple, en tant que dispositif méthodologique, le concept de «régimes d'historicité» de François Hartog (cf. p. 18), mais en refusant toute notion d'engagement trop circonscrite. Ainsi, dans sa terminologie critique, «un adjectif sera généralement accolé au mot "engagement", comme "politique", "philosophique", "moral", "religieux", "esthétique"» (p. 20). De plus, l'auteur revendique un choix de *corpus* fondé sur un critère purement subjectif: «j'ai réglé ma démarche d'analyse sur la simple expérience de lecture critique d'un ensemble de textes sélectionnés "très subjectivement"» (p. 21).

Avant de se consacrer à l'analyse des textes de son *corpus* d'auteurs, Laurent dresse un cadre historico-littéraire de la fortune de la notion d'engagement, à partir de la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. L'Affaire Dreyfus est l'événement fondateur en ce qui concerne la posture de l'intellectuel engagé et, à l'opposé, celle de l'écrivain qui veut préserver son indépendance au nom du concept toujours en vogue de l'art pour l'art. Cependant, la Première Guerre Mondiale contribue à changer la situation du champ littéraire, le politisant ultérieurement, même si la fracture entre les auteurs qui s'expriment sur la scène publique et ceux qui restent en retrait des préoccupations politico-sociales demeure ouverte. La naissance du concept de littérature engagée date du deuxième après-guerre, autour de Sartre et des *Temps modernes*, non sans quelques ambiguïtés concernant les positionnements du philosophe avant et pendant le conflit. Les courants formalistes cependant se superposent aux discours engagés et ce n'est que dans les années 1980 que la littérature redevient transitive. Cependant, il ne s'agit pas d'un retour au passé: selon Laurent, il vaudrait mieux «parler de la notion d'"engagement littéraire", qui ne recouvre pas celle de "littérature engagée", très ou trop connotée historiquement et sémantiquement» (p. 70). Son entreprise critique serait donc de voir comment certains auteurs s'approprient cette notion et en déclinent les possibilités au niveau littéraire.

Thierry Laurent rassemble ainsi, autour des concepts d'engagement et de désengagement, des auteurs très différents, comme Jean Mauclère, Albert Camus, Michel Déon, Pascal et Alexandre Jardin, Patrick Modiano et Andréi Makine, dont les œuvres font l'objet de chapitres monographiques. Le critique inaugure donc son parcours par un auteur de romans populaires à thèse, tout en le faisant suivre par un écrivain militant sur un tout autre front, tel Albert Camus. L'«engagement» se décline ainsi dans des tons très éloignés, voire opposés. L'œuvre de Jean Mauclère véhicule, à travers des récits savamment bâtis, une *doxa* d'ordre socio-politique: «anti-germanisme, soutien inconditionnel au colonialisme de type paternaliste, défense de l'occident chrétien» (p. 87) s'y mêlent. Au contraire, malgré ses rapports controversés avec le parti communiste et l'existentialisme sartrien, Camus se rapproche beaucoup plus du concept traditionnel d'engagement littéraire. Cependant, Camus a voulu éviter le risque d'une littérature qui ne remettrait en cause ses propres certitudes et qui ne serait que politique, liée à une contingence historique. L'universalisme de son écriture naît justement de cette volonté de n'être partisan d'aucune idéologie préfabriquée.

Laurent revient ensuite à un écrivain de droite, Michel Déon, lié au pétainisme maurrassien pendant la Deuxième Guerre Mondiale et ensuite gravitant autour des Hussards dans les années 1950. Cependant, son œuvre littéraire fait preuve d'un désengagement général, qui n'est pas démenti par les quelques prises de position de l'écrivain sur des sujets publics. Les

œuvres de Pascal et Alexandre Jardin tournent toutes les deux autour des années noires de l'Occupation et en particulier autour de Jean Jardin, directeur de cabinet de Laval. Si Pascal Jardin, semble refuser de prendre position sur son père, écrivant des témoignages teintés de fiction très ambigus quant aux responsabilités individuelles, Alexandre Jardin condamne son grand-père sans appel et reproche à son père de ne pas l'avoir fait avant lui. Dans son livre *Des gens très bien*, il voudrait faire œuvre d'historien, mais l'objectivité du récit est troublée par l'implication personnelle de l'auteur dans les faits: ce sont surtout les difficultés de l'héritage familial et historique qui y sont mises en scène.

Patrick Modiano est convoqué dans ce contexte parce qu'il participerait, au tournant des années 1970-1980, d'un «phénomène de renouvellement de l'engagement littéraire où il s'est agi de réfléchir sur le passé et de regarder son temps sans forcément utiliser le prisme du politique» (p. 150). Laurent analyse justement le rapport personnel à l'histoire qui se met en place dans l'œuvre de Modiano dès ses débuts littéraires et qui se précise de plus en plus autour de la question centrale de la mémoire de la Shoah. En particulier, à partir surtout de *Dora Bruder*, l'«engagement mémoriel» devient, selon Thierry Laurent, une «constante dans les desseins de l'auteur» (p. 170). Andreï Makine serait aussi à maints égards un écrivain engagé, faisant apparaître dans ses récits un regard critique envers la Russie post-soviétique et la France contemporaine et, plus en général, une dépréciation conservatrice du temps présent, qui aurait perdu toute humanité et spiritualité. Cependant, ces discours sont véhiculés par une écriture qui ne dédaigne pas, paradoxalement, les séductions de l'art pour l'art.

Après ce parcours critique, Laurent essaie de retracer les lignes conductrices de l'engagement chez les auteurs étudiés: il s'agirait d'un «engagement pour des valeurs» (p. 207), plutôt que d'un engagement politique au sens propre. Cette transitivité des fictions analysées se dirait sous des multiples formes narratives, qui témoignent souvent de l'effort d'inscrire l'Histoire dans le texte et qui instaurent un dialogue ouvert avec le lecteur. L'engagement en littérature correspondrait finalement, selon le critique, à «une volonté forte chez un auteur de faire réfléchir son lecteur ou de faire pression sur sa sensibilité, sa conscience ou son intellect» (p. 223). Cependant, cette sollicitation du lecteur est de moins en moins directe à l'époque contemporaine et devient subtile et ambivalente: l'esthétique ne serait plus au service de l'éthique, mais se conjuguerait à elle dans une entreprise d'écriture plus complexe. L'étude de Laurent nous offre un aperçu des multiples voies, souvent insolites, de l'engagement littéraire, du roman à thèse à la fiction critique contemporaine: plutôt que faire œuvre de théoricien, il montre les tours et détours d'une notion toujours changeante, qui ne cesse d'interroger les lecteurs.

[ELENA QUAGLIA]

FABIEN ARRIBERT-NARCE, *Photobiographies. Pour une écriture de la notation de vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux), Paris, Champion, 2014, 408 pp.

Nel panorama attuale della ricerca letteraria, molti sono gli studiosi che provano a definire le esperienze estetiche della seconda metà del Novecento in Francia. Fra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta assistiamo alla messa in discussione del «genere» da un lato – innumerevoli gli autori che cominciano a scrivere nella vertigine del limite, tra romanzo e biografia – e all'esplosione di critici «créateurs» dall'altro; con disinvoltura – e taluni

con maestria, come Sollers, Kristeva – tentano la via del romanzo o ne assaporano la nostalgia. Arribert-Narce avrebbe svolto già un eccellente lavoro se con pazienza ed erudizione avesse indagato quei testi e invece ha deciso di connettere tre esperienze che pure sono figlie di quegli anni e di quelle sperimentazioni. Barthes, Roche ed Ernaux contestano il genere autobiografico pur frequentandolo; non ne vogliono subire la filosofia ma non rinunciano a lasciare dietro di loro alcune tracce del loro passaggio. A ciò si aggiunge, nei tre autori presi in esame, l'interesse più che hobbistico per la fotografia: l'immagine ci racconta? L'immagine e il testo si completano o rivaleggiano? La fotografia è un supplemento di identità o una fuga verso l'immaginario?

Barthes parla di una scrittura *photo(bio)graphique* per indicare una pratica vicina alla notazione, all'istantanea passibile di creare una archivio di annotazioni riguardanti il passato ma ricostituibili solo a partire dall'analisi del suddetto archivio (pp. 67-71). Se prendiamo in esame l'opera di Ernaux ci accorgiamo di come questa assomigli a un enorme deposito grafico di vita, a un'auto-socio-grafia. In Barthes la notazione si accompagna a una presa di distanza ironica dal genere e il suo personale uso della biografia funziona più come un espediente romanzesco – la fotografia del Jardin d'Hiver è l'equivalente della *madeleine* proustiana – che come attestazione di realtà (pp. 98-104). *La Chambre claire* sarà meno il libro sulla fotografia e più una formula della memoria e del ritrovamento (pp. 123-142), quello che il *Barthes par Roland Barthes* non aveva potuto essere. Da Arribert-Narce apprendiamo che nel caso del semiologo possiamo veramente parlare di sé ora fantasmato, ora desiderato ma sempre iscritto negli interstizi del codice dei generi. Tra il 1973 e il 1980 si profila qualcosa come il «personaggio» Barthes; un romanzo incompiuto di cui emergono linee, schizzi, immagini e un incessante movimento di scrittura. Roche ha associato la fotografia alla pratica del diario, esasperandone la componente oggettiva: *j'y étais*, questa la formula che racchiude l'opera dello scrittore-fotografo (pp. 162-170). Si tratterebbe insomma di archiviare senza posa, di sconfiggere col troppo pieno il senso di vertigine che accompagna la quotidianità dell'uomo. Fotografare e scrivere per salvare il tempo. Segnare l'istante fuggitivo e fare della vita degli attimi di *différance*, come Derrida insegna; iscrivere le tracce di un passaggio e provare a sfuggire alla tirannia del senso. Per Ernaux le immagini ci aiutano a ricomporre un doppio cammino: intimo e sociale (pp. 236-242). Se anche per lei si tratta di salvare le tracce di un passaggio, questo non può che essere storico; il desiderio di rivedersi, di ritrovarsi non può che essere il desiderio di ritrovare il tempo della storia, la materialità della vita. Annotare, salvare, ritrovare sono i termini più ricorrenti dell'esperienza fotografica di Ernaux (pp. 289-292): *sauver de l'effacement des êtres et des choses*. Attraverso le fotografie essa si ritrova meno come essere unico e più come una somma di esperienze sociali, storiche, sessuali: la fotografia come pedagogia, l'immagine come un supporto dove poter raccontare l'Io che siamo stati e che ora è evidentemente Altro. Arribert-Narce sottolinea questa esperienza comune ai tre autori, l'impresa investigativa che li anima, la prova che ricercano, la memoria che stimolano; il rifiuto della confessione, conferma che l'Io è un'immagine fragile ma dalla costruzione complessa, figlio del tempo e della traccia. E l'A. non poteva ricordarlo meglio.

[FABIO LIBASCI]

La Giostra dei sentimenti, a cura di Matteo MAJORANO, Macerata, Quodlibet Studio, 2015, «Lettere. Ultracontemporanea», 336 pp.

Dal Romanticismo alla narrativa francese odierna, passando per lo sperimentalismo del Nouveau Roman: com'è cambiato, nel tempo, il nesso tra scrittura ed emotività? Come si rapportano oggi l'io-scrittore e l'io-lettore di fronte ai sentimenti? Una giostra: è questa l'immagine che dà il titolo alla raccolta di ventiquattro saggi curati da Matteo MAJORANO. Il suo contributo, *La scrittura dei sentimenti e la speranza / L'écriture des sentiments et l'espoir* (pp. 9-28), introduce gli obiettivi del volume: annunciare il rifiorire dei sentimenti nella letteratura francese contemporanea e riflettere sulla loro importanza, da un punto di vista lessicale e narratologico, ma anche sull'imprescindibile processo di immedesimazione e di catarsi che sottintendono.

Secondo l'analisi di Gerald PRINCE in *Qu'est-ce qui se passe?* (pp. 29-35) e di Jochen MECKE in *Sentiments, impassibilités et l'esthétique de la participation dans la littérature moderne et postmoderne* (pp. 37-55), una tensione inesausta e spesso antinomica accompagna, nella loro evoluzione, le definizioni di "sentimento", "emozione", "passione", senza trovare una risposta univoca. È dunque Dominique VIART, in *Poétique de la désaffection ou l'expression par soustraction* (pp. 149-164), a parlare di una vera e propria poetica del «retour au sujet», in rapporto al patrimonio sentimentale che la letteratura francese lascia ai suoi scrittori contemporanei. Marc DAMBRE in *Philippe Vilain ou le goût des sentiments* (pp. 115-129), definisce invece gli aspetti chiave che rendono lo scrittore di *Confession d'un timide*, il rappresentante della «tradition du nouveau». Singolare la *mise en page* dei sentimenti in Mathias Énard, secondo l'interpretazione di Valeria GRAMIGNA, in *La geografia dell'anima di Mathias Énard* (pp. 235-251): la letteratura è per lo scrittore uno spazio umano in cui si ha la facoltà di esercitare, potenzialmente, ogni emozione. Wolfgang ASHOLT, in *Absence et critique des sentiments dans l'œuvre théâtrale et romanesque de Yasmina Reza* (pp. 175-187), sottolinea come nell'opera di Reza i sentimenti siano metafora dell'incapacità di dialogo dell'essere umano, che riscopre se stesso attraverso il letterario. Così anche Hélène JACCOMARD, in *Bonheur et passion dans "Heureux les Heureux" de Yasmina Reza* (pp. 189-200), dimostra come si trovi, nei «minimalistes positifs», un rinnovato interesse verso i temi della passione e l'*écriture du bonheur*. Michael SHERRINGHAM, in *Annie Ernaux et «la connaissance par corps»: écriture et exposition de soi dans "L'Événement" et "L'Atelier noir"* (pp. 131-148), analizza il rapporto della scrittrice «entre l'intime et l'extime, le singulier et le collectif», tra corpo e sentimento. Anche Ida PORFIDO parla di conoscenza attraverso il corpo per *Les Bateaux-feux* di Desbiolles (*La leur des sentiments dans "Les Bateaux-feux" de Maryline Desbiolles*, pp. 253-267). La neuro-anatomia delle emozioni è caratteristica anche dell'opera di Chloé Delaume. Il contributo di Marika PIVA, *Système binaire en fluctuation: la mise en fiction des sentiments chez Chloé Delaume* (pp. 215-233), sottolinea come l'autrice cerchi nel filtro letterario l'anamnesi dei sentimenti negativi che la travolgono. Marinella TERMITE, nel saggio *Les sentiments à froid chez Jean-Philippe Toussaint* (pp. 201-214), utilizza la metafora delle lacrime e del loro potere di «déflagration» per parlare dell'opera dello scrittore. Giusi Alessandra FALCO, in *Houellebecq o il romanzo in forma di saggio cinico* (pp. 283-296), analizza la presenza dei sentimenti nella «scrittura razionale». Maïté SNAUWAERT, studiosa della «littérature du deuil», in *Le sentiment de la fin* (pp. 269-282), spiega il ritorno

al sentimento, nella letteratura francese contemporanea, come forma di espiazione della morte.

La Giostra dei sentimenti si distingue per contenere, oltre agli interventi di critica succitati, anche testimonianze dirette di scrittori contemporanei e di un artista come Fred LE CHEVALIER. In *Stickers* (pp. 111-114), l'autore parla dei suoi *collages* come di «dessins voyageurs», composti «avec toujours les mêmes ingrédients: joie, douleur, amour et douceur». Ugualmente Alexis JENNI, in *Comment j'ai cessé d'être un écrivain contemporain* (pp. 57-62) definisce il suo lavoro di scrittura come un «bricolage émouvant». Sylvie GOUTTEBARON, in *Lichen ou La vie en rose* (pp. 101-110) racconta la sua esperienza di scrittura nella «forêt de la littérature». Per Bertrand LECLAIR, in *Une question de langue et de langages* (pp. 63-74), la capacità dello scrittore sta nell'esercizio di dare corpo all'invisibile. Ornela VORPSI, nel saggio *Le chant des sirènes* (pp. 81-83), dà testimonianza del suo vissuto di scrittrice albanese in lingua italiana e francese. Lo straniamento di cui parla è condiviso da Jeanne BENAMEUR, in *Du plus profond de soi à la rencontre d'autrui. Un pari pour le roman* (pp. 75-80), per quel che riguarda la scrittura stessa, definita un «palimpseste». Per Isabelle JARRY è invece il paesaggio il miglior corrispettivo oggettivo delle emozioni, da cui il titolo del suo contributo, *Paysages sentimentaux* (pp. 91-99). La metafora vegetale rimanda anche all'intervento di Nicole CALIGARIS, *Tenter le Popocatepetl* (pp. 85-89). Infine, dopo il suo *Une absence de sentiments* (pp. 165-174), è Marie Thérèse JACQUET a concludere la raccolta di saggi con *Redonner leur place aux sentiments* (pp. 297-306), dove sottolinea ancora una volta quanto «les sentiments contribuent à la ronde du monde».

[FRANCESCA DAINESI]

CHRISTIAN ANGELET, *Une romancière de chez nous en Flandre: Nicole Verschoore*, «Nord. Revue de critique et de création littéraires du Nord/Pas-de-Calais» 65, juin 2015, pp. 119-130.

Mme Verschoore appartient à cette bourgeoisie flamande, plus précisément gantoise qui, non oublieuse de son passé sous la couronne française, n'a jamais cessé de s'exprimer, par la voix et par la plume, dans la langue qui nous est chère. Journaliste, historienne, philologue germaniste et surtout romancière, elle a suscité l'intérêt du professeur Angelet. Celui-ci a distingué dans l'évolution littéraire de Nicole Verschoore deux grands blocs d'écriture. Le premier, qui comprend *Le Maître du bourg* (roman, 1994) et la trilogie romanesque *La Passion et les hommes* (2004-2007), évoque la vie des ancêtres de l'auteure (un bourgmestre de la ville de Bruxelles, et puis toute une famille gantoise, père, fils et petit-fils), tout cela greffé sur l'histoire de la Belgique, depuis la révolution de 1830 jusqu'au conflit scolaire qui opposa cléricaux et libéraux.

La seconde époque de l'évolution littéraire de Nicole Verschoore comprend, nous précise M. Angelet, «des navettes entre la fiction et la réalité». C'est ce que nous découvrirons dans les nouvelles, au contenu à moitié autobiographique, à moitié inventé, qui portent le titre *Vivre avant tout!* (2006). La dernière nouvelle de ce volume donne lieu à un développement intitulé *Ainsi donc, une fois encore* (2013). Mais entre-temps Nicole Verschoore avait encore produit un roman, *L'Énigme Molo* (2009), un ouvrage de mélanges littéraires, *Autobiographie d'un siècle* (2010) et un autre roman, *Les Inassouvis* (2013). Laissons pour la bonne bouche les douze nouvelles

de *L'Innocence en Italie* (2014) où Nicole Verschoore, encore trop peu connue en-deçà des Alpes, évoque des paysages et des personnages de Capri et d'ailleurs.

[JEAN-PAUL DE NOLA]

ELISABETTA SIBILIO, *Leggere Modiano*, Roma, Carocci, 2015, «Bussola», 110 pp.

La monografia di Elisabetta Sibilio, pubblicata nella collana «Bussola», che raccoglie brevi saggi di orientamento e guida alla lettura, presenta al pubblico italiano il premio Nobel per la Letteratura 2014, Patrick Modiano. Per rendere più agevole la fruizione del volume, l'autrice ha tradotto in italiano tutti i testi francesi citati. I diversi capitoli non si articolano seguendo l'evoluzione cronologica dell'opera di Modiano, ma ne evidenziano piuttosto le tematiche centrali, con una grande attenzione anche alle interazioni tra letteratura e altre forme d'arte.

Dopo una breve introduzione (pp. 7-11), la monografia si apre dunque su un capitolo dedicato alla memoria e all'oblio (pp. 13-25), veri e propri elementi fondanti dell'estetica di Modiano. In questa sede trovano spazio anche le riflessioni sulla dimensione autobiografica o autofinzionale nell'opera dello scrittore e sul rapporto tra letteratura e Storia, molto sentito da un autore nato nel 1945, simbolo delle generazioni del dopo Shoah anche per le sue origini ebraiche. Il secondo capitolo (pp. 27-31) è consacrato alla «petite musique», cioè il tono uniforme che caratterizzerebbe quasi tutti i romanzi di Modiano, quasi si trattasse di un'unica opera ininterrotta, scritta in uno stile altamente riconoscibile: «Ogni nuovo romanzo è in realtà il tassello di un mosaico complesso e articolato che rappresenta la condizione umana, o meglio una condizione umana, forse quella della generazione del 1945» (p. 27).

I capitoli seguenti sono dedicati ai rapporti che l'opera di Modiano intrattiene con le diverse arti. Il capitolo terzo (pp. 33-44) si concentra sulla fotografia: infatti, non solo l'autore inserisce numerose fotografie nei suoi romanzi (e ne consacra uno, *Chien de printemps*, a un fotografo) ma ha anche scritto testi o prefazioni per delle raccolte fotografiche. Elisabetta Sibilio presta poi una certa attenzione ai testi dell'autore illustrati da Pierre Le-Tan, tra i meno noti, quali *Poupée Blonde* e *Memory Lane*. Nel quarto capitolo (pp. 45-61) ampio spazio è dedicato al cinema: Modiano ha scritto in effetti diverse sceneggiature, a partire dalla più celebre, quella per *Lacombe Lucien* di Louis Malle. Inoltre, numerosi romanzi dell'autore sono stati adattati per il cinema e Modiano stesso è stato critico cinematografico: tracce di questo suo interesse per la settima arte sono presenti in molti suoi testi letterari. Infine, l'A. fa menzione anche dell'attività di Modiano come paroliere di canzoni e come scrittore per l'infanzia.

Il quinto capitolo è incentrato sulla dimensione intertestuale dell'opera di Modiano (pp. 63-81). Nei romanzi si trovano infatti rinvii più o meno espliciti alle sue letture, che celano quasi sempre una scelta per affinità elettive, spesso legata a elementi autobiografici: è il caso per esempio dei riferimenti a Georges Perec e a Georges Simenon. Nel sesto capitolo, a degna conclusione di questo percorso di lettura dell'opera di Modiano, fatto soprattutto di spunti e suggestioni, troviamo il discorso pronunciato da Modiano di fronte all'Accademia di Svezia in occasione della cerimonia di conferimento del premio Nobel (pp. 83-93). Tale riconoscimento ha permesso che l'opera di Modiano ottenesse una maggiore visibilità internazionale: la mo-

nografia di Elisabetta Sibilio va dunque nella direzione di consolidare questa sua nuova fortuna critica.

[ELENA QUAGLIA]

Pascal Quignard. *La littérature à son Orient*, sous la direction de Christian DOUMET et Midori OGAWA, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2015, «L'imaginaire du texte», 190 pp.

Da ultimo, uno dei *contes* inanelati in forma di sonata in *Princesse Vieille Reine* (Paris, Galilée, 2015), il testo recentemente messo in scena dall'attrice Marie Vialle, testimonia dell'attrazione che le letterature e le civiltà orientali da sempre esercitano su Pascal Quignard, la cui opera, ricchissima di riferimenti a epoche e culture lontanissime fra loro eppure incessantemente intrecciate e sovrapposte, dis-orienta appunto, come osserva Christian DOUMET nello scritto introduttivo (*Le plus profond, le plus lointain*, pp. 9-12), ogni coordinata spazio-temporale mettendo costantemente in discussione «le plus grand lieu commun occidental, celui qu'on nomme précisément "l'Occident"» (p. 10). Alle fonti, cinesi e giapponesi soprattutto, e più in generale all'assimilazione della tradizione orientale e al ripensamento della tradizione occidentale che tale innutrizione comporta, è dedicato, almeno in parte, ciascuno dei saggi che compongono questo volume, nato dalla giornata di studio organizzata da Midori Ogawa nel novembre 2013 presso la Maison franco-japonaise di Tokyo (e in Giappone insegnano molti degli studiosi che vi hanno contribuito).

Dalla traduzione dal cinese del testo di Kong-souen Long *Sur le doigt qui montre cela*, prendono le mosse tanto le riflessioni di Christian DOUMET su *La fascination de l'incompréhensible* (pp. 39-48) – interiorizzazione dell'alterità che ne accentua l'ermetismo fino a elaborare una lingua leggendaria, come sottolinea Bénédicte GORRILLLOT in merito all'*Alexandra* (Pascal Quignard et Lycophon: *l'art d'un traduire paradoxal*, pp. 49-66) – quanto l'ampia e coinvolgente meditazione di Mireille CALLE-GRUBER sulla *sagesse du vide*, *sagesse dell'abbandono* e della benefica dispersione della coscienza soggettiva che l'opera emana (*Écrire avec les mots des morts. Ne rien assagir. Les sagesse de Pascal Quignard*, pp. 99-115). In conclusione del suo saggio, M. Calle-Gruber evoca lo spettacolo *Medea*, in collaborazione con la sciamana della danza butō Carlotta Ikeda; a questa “danza delle tenebre” Pascal Quignard associa la propria concezione dello scrivere così come la *manière noire* che, nell'arte dell'incisione, fa sì che l'immagine emerga dall'oscurità da cui trae origine. Analogamente, è alla pittura orientale in quanto arte del tratto che Keling WEI riconduce la figura di Meaume, l'incisore dal viso sfigurato protagonista del romanzo *Terrasse à Rome*, in quanto autoritratto dell'artista (*La (dé)figure de l'artiste*, pp. 69-82).

Se Eberhard GRUBER propone una lettura decostruzionista, basata sull'ombra perturbante della verità intesa come parte costitutiva della verità, del *merveilleux* praticato da Quignard all'intersezione di reale e immaginario, di favoloso e mostruoso (*Réécriture du conte? Ou de la latence du genre*, pp. 82-98), il variegato e onnipresente bestiario quignardiano – predatori e animali domestici, cinghiali e cavalli, rane e gatte – è passato in rassegna e indagato, secondo prospettive differenti, da Michaël FERRIER (*La part du chien: des esprits animaux dans l'œuvre de Pascal Quignard*, pp. 117-130) e da Yann MEVEL (*L'homme et l'animal dans l'imaginaire de Pascal Quignard*, pp. 131-146). Non solo l'erudizione è mobilitata da Quignard in

quanto fattore di destabilizzazione dei vari saperi e dei discorsi sistematici, dogmatici e didattici che li veicolano, ma la contestazione di ogni gerarchia antropocentrica è tesa alla denuncia del retroterra bestiale della storia, al disvelamento dell'animalità originaria che portiamo, indomabile, in noi. Mentre Midori OGAWA risale alle origini della scrittura ideografica e articola tra loro la filiazione della letteratura giapponese dalla lingua cinese e la nozione di ritorno in quanto perno di una visione sciamanica e regressiva del fare letterario (*L'ode de Pascal Quignard*, pp. 23-37), tanto Thierry MARE (*Pascal Quignard et la liste des commissions*, pp. 147-158) quanto Vincent Giraud (*La cueillette du sens. Pascal Quignard et Sei Shonagon*, pp. 159-170) si soffermano sulle strategie dell'enumerazione – nel romanzo *Les Escaliers de Chambord*, ad esempio – e sulla poetica della sensazione e della minuzia, dello scarto e della *trouvaille*, a partire dalle *Note del guanciale* della dama di corte dell'XI secolo Sei Shonagon, frammentario modello pseudo-diaristico delle *Tablettes de buis d'Apronemia Avitia*, un po' come l'ombra del rettore latino Albuizio è evocata da Quignard, nell'estate del 1989, mentre siede su una panchina nei giardini imperiali di Tokyo («Avertissement» premesso al “romanzo di romanzi romani” *Albucius*).

«L'écrit dans le livre fait entrer son lecteur dans un passé qui n'a pas été vécu par lui. L'écrit ouvre la porte à un passé au-delà du passé» (p. 20), scrive Quignard nell'inedito *Le mot littéraire est sans origine* (pp. 13-20) che apre il volume. Nell'interrogare la storia della parola *littera*, l'autore illumina il legame tra frammentazione letterale e scrittura letteraria, da un lato, e libera associazione in psicanalisi, dall'altro. In conclusione – e quasi a illustrare la saggezza del vuoto e dell'abbandono cui si è fatto cenno – è riportata invece la condensazione del romanzo *Villa Amalia* in otto brevi sezioni scandite da riduzioni di opere di Schubert, Haydn, Beethoven, Couperin, Purcell, Gluck e Bach e da composizioni di Toru Takemitsu e Toshio Hosakawa, eseguite dalla pianista Kaorou Hakata in occasione del *récit-récital* intitolato *Femme disant adieu*: «Tous les deux», afferma lo scrittore, «Madame Kaorou Hakata et moi, on a crypté nos vies à l'intérieur de ces fragments».

[STEFANO GENETTI]

MILÈNE MORIS-STEFKOVIC, *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, Paris, Champion, «Littérature de notre siècle», 2014, 311 pp.

L'opera di Sylvie Germain è stata oggetto di molti studi che ne riflettono la ricchezza e la grande profondità

intellettuale e spirituale. Proprio quest'ultimo elemento, lo spirituale, è sempre stato evocato con una certa attenzione e cautela da parte della critica, che non può esimersi dalla constatazione della presenza di una forte dose di spiritualità cristiana e di afflato mistico, e al tempo stesso dal provare una sottile reticenza a occuparsene veramente. Il presente saggio ha questo pregio: mostrare come la forma e il contenuto concorrono a dire *en creux* la ricerca del divino da parte della scrittrice in ogni suo testo.

Lo studio ripercorre la produzione romanzesca germainiana dagli esordi nel 1985 fino al 2009, prendendo in considerazione dodici testi principali e mettendone in evidenza caratteristiche tematiche e formali per tracciare un percorso che va dalla scrittura barocca degli inizi, attraverso la frammentazione e l'essenzialità crescente nella fase mediana della produzione, sino alla condensazione e alla messa in scena «de l'effacement et de la disparition» (p. 13) nelle opere più recenti. La struttura tripartita del saggio, che ricalca le modalità di presentazione della tesi di dottorato da cui deriva, presenta una prima parte «Voir et savoir» incentrata sulla relazione tra la visione e la conoscenza; una seconda parte, «Arrêts sur image», che restringe il campo e lascia spazio all'analisi di alcuni casi emblematici in cui è illustrata la poetica del vedere nei suoi esiti diversi; infine, la terza parte opera un passaggio tematico e ontologico mettendo in rilievo come la visione sia affiancata da un altro senso, quello dell'udito, che permette una percezione altra della realtà e insieme una relazione diversa con essa, che è presentata spesso come inadeguata e dolorosa per i personaggi.

Il percorso da un canale percettivo all'altro, attraverso analisi approfondite della poetica e della scrittura di Sylvie Germain, consentono all'autrice di dimostrare che il passaggio dalla vista all'udito ricalca una sorta di ripiegamento interiore necessario, sia ai personaggi sia alla scrittrice, per continuare ad affrontare la realtà di oggi. L'assenza e la perdita progressiva di una presenza tangibile che vivono e ricercano alcuni personaggi sarebbero la dimostrazione di un loro cammino verso la ricerca della presenza del divino nel reale. Così, da un romanzo all'altro compagno e piano piano prendono il sopravvento personaggi che si nascondono, che si fanno indistinti, che si perdono nei paesaggi che li contengono. Essi dimostrano, per la loro stessa presenza ed essenza, un atteggiamento etico, una forma diversa dello stare al mondo, assolutamente agli antipodi rispetto alle dinamiche della società dello spettacolo nella quale siamo immersi.

[ELISA BRICCO]

Letterature francofone extraeuropee a cura di Elena Pessini e Jean-François Plamondon

ANNE DOUAIRE-BANNY, *Remembrances. La nation en question ou l'autre continent de la francophonie*, Paris, Honoré Champion, 2014, 354 pp.

Come si può ancora usare il concetto di nazione all'interno di una società multilinguistica? E come considerare la nazione nel contesto delle letterature francofone? Possiamo continuare a pensare alla Francia come centro della francofonia? Per rispondere a questi quesiti Anne Douaire-Banny riflette sulla questione

della nazione e ne indaga tutti i possibili snodi all'interno dell'ambito fecondo della francofonia. Secondo la studiosa, occorre innanzitutto constatare il rapporto dialettico che si stabilisce tra le letterature francofone e la Francia. Quest'ultima, infatti, per lo scrittore francofono, costituisce da un lato un «réservoir d'idées, de logique, de textes» (p. 32) e, dall'altro, un «repoussoir» (p. 32) a causa dei rapporti di dominio che hanno caratterizzato la relazione politica, militare e simbolica tra colonia e madrepatria. Anne Douaire-Banny vuol

le dunque comprendere come viene affrontato nelle opere letterarie francofone il sentimento nazionale, sfruttando quest'ultimo come «prétexte du questionnement plus large sur l'altérité» (p. 26).

Il volume è suddiviso in tre parti. La prima sezione contiene una riflessione sul rapporto tra desiderio nazionale e possibili derive nazionaliste. Se l'identità nazionale esiste in virtù dei dibattiti che ne mostrano il carattere sacrale o il pericolo latente, è il desiderio che nasce da essa il rischio maggiore. Prendendo in prestito la metafora adottata da Amin Maalouf in *Les identités meurtrières*, Anne Douaire-Banny paragona questo desiderio a una pantera, ossia a un animale che difficilmente può essere addomesticato al punto da divenire animale da salotto. La pantera resiste ai discorsi, è in grado di riformularsi e presenta le medesime insidie anche quando assume forme differenti. Nello specifico la studiosa analizza l'euforia che nasce nelle popolazioni africane dopo il raggiungimento dell'indipendenza. Questa fase lascia ben presto il posto a sentimenti di disillusione e di frustrazione. Tali atteggiamenti si concretizzano in letteratura con un ricorso alla deformazione della realtà, all'uso di iperboli e altri artifici retorici. Questi ultimi consentono di creare personaggi e scene caricaturali, smisurate, capaci di rendere conto della collera, della sete di rivalsa e della violenza latente che hanno permesso di raggiungere l'indipendenza e che ora, nonostante la disillusione, assicurano agli autori la possibilità di credere nella persistenza di una comunità immaginaria a dispetto delle evidenze. Il desiderio nazionale trova, quindi, nuove forme anche in questo contesto di delusione e di disincanto. La studiosa si sofferma proprio sulle modalità creative che permettono la costituzione di queste comunità immaginarie e il ritorno della pantera, intesa come «séduction de la langue qui se révèle dans le secret de la lecture» (p. 116) e che diventa, dunque, speranza di unità e di una ritrovata coesione.

Nella seconda parte, la riflessione si sofferma sul valore dei miti fondatori e sulla capacità dell'artista di separarsi dai racconti che postulano la nascita della nazione per crearne di nuovi, più fecondi e meglio aderenti alla realtà. Del resto questi miti non sono più reperibili in molti contesti perché infranti o sovvertiti dall'avvento della colonizzazione. Ma questo non aiuta, perché la popolazione si sente doppiamente orfana, in quanto priva di storie che spieghino le origini del proprio paese e in conflitto con quanto imposto dall'occidente. Nel momento in cui le identità non riescono a definirsi, devono necessariamente ricorrere a una sovrapposizione di tratti culturali e la letteratura diventa il banco di prova delle possibili riconfigurazioni sociali e culturali. Ed è proprio questa dimensione transculturale che va a ricostituire i miti perduti dell'origine e il racconto fondatore di cui necessita la popolazione. La letteratura, quindi, combinando i sintomi e la storia della malattia, mette in atto un processo di identificazione che destruttura i vecchi modelli socio-politici. La letteratura diventa così uno specchio in grado di riprodurre fedelmente la realtà, di mostrarci qualcosa che nessuno aveva ancora visto e di rendere conto, in questo modo, del rapporto complesso che intercorre tra una popolazione e la sua storia e tra autore e storia. La riflessione prosegue con un'analisi della riscrittura delle origini a partire da questa apertura all'alterità che è il postulato di base delle opere di Édouard Glissant. Secondo Douaire-Banny, le dinamiche di relazione permettono di aprire nuove prospettive laddove gli studi postcoloniali le chiudono. Dopo aver esaminato le nozioni di mondialità e mondializzazione, di sistema-mondo e di letteratura-mon-

do, la studiosa ipotizza l'idea di «alternation» (p. 300), ossia di una concezione di nazione scevra dalle logiche di chiusura, di esclusione e di antagonismo. Se la nazione cessa di essere un assoluto identitario, rompe con la tradizione, con la concezione esclusivamente occidentale e diviene apertura e pluralità.

La terza parte riflette sulla possibilità di creare una storia letteraria della francofonia capace di rinnovare la lettura dei testi e la visione del mondo in essi contenuta. In un primo momento, Anne Douaire-Banny dedica un'analisi ai tentativi di storia della letteratura che hanno già preso come punto di vista la diversità francofona. E si interroga dunque sulle modalità che permetterebbero di coniugare l'unità linguistica all'interno di contesti diversi, sulla possibilità di rendere conto della centralità di Parigi nel mercato dell'editoria e del peso da attribuire al binomio centro/periferia. Dopo queste constatazioni preliminari, la studiosa abbozza una storia della letteratura capace di superare la dicotomia centro/periferia e di fondarsi sul rapporto individuo/comunità all'interno di un sistema-mondo. Il desiderio nostalgico del nazionale e le forme di un'altra nazione possibile «intègrent le passé et l'avenir dans l'instant envisagé comme celui de toute fondation possible» (p. 219). A partire da questa concezione si organizza tutto il sapere sul mondo e una nuova riflessione epica. Nell'ultimo capitolo, Anne Douaire-Banny si occupa proprio dell'«institutionnalisation de l'intuition épique» (p. 220) e indaga le modalità attraverso le quali l'immaginario della relazione diventa cornice di riferimento per il pensiero letterario e la conoscenza del mondo. La storia della letteratura ha, quindi, una dimensione sociologica (trascrive la visione della società da parte di uno o più membri che vi appartengono in quanto condividono la stessa lingua) e antropologica (è il discorso sul rapporto tra uomo e mondo).

Nel capitolo conclusivo l'autrice spiega anche il significato del titolo: con *remembrances* si intende la volontà di costituire un corpus letterario in cui ogni testo rappresenta un elemento da valorizzare e non da reprimere. Lo scopo di questo volume è, quindi, quello di adottare la poetica della relazione di Glissant non più solo come un modello utopico, ma come una politica in grado di aprirsi alla realtà circostante e di costituire un valido supporto critico per leggere qualsiasi testo francofono in una logica di inclusione e non di esclusione. Si tratta, appunto, di un modo per ricostruire quel corpo smembrato che la concezione di nazione in senso tradizionale aveva prodotto.

Il grande pregio di questo volume è la modalità rigorosa con la quale viene condotta la riflessione, dal primo all'ultimo capitolo. La studiosa mostra, inoltre, un grande livello di erudizione perché ogni sua riflessione è sostenuta da citazioni tratte da opere appartenenti alle letterature francofone di quasi ogni parte del mondo. Oltre a Édouard Glissant, suo punto di riferimento indiscusso soprattutto nella seconda e nella terza parte del volume, Anne Douaire-Banny esplora le opere letterarie di Aimé Césaire, Kateb Yacine, Ahmedou Kourouma, Tierno Monémbo, Mohammed Dib, Assia Djebar, Driss Chraïbi, Réjean Ducharme, Henry Bauchau, Nicolas Bouvier. Si tratta di un'ulteriore dimostrazione del fatto che le letterature francofone costituiscono uno spazio privilegiato per spostare la questione del nazionale dalle derive nazionaliste e aprire nuove prospettive di riflessione, grazie al fatto che ogni paese francofono ha una sua dimensione nazionale e, al tempo stesso, intrattiene una relazione di tipo politico, sociale e culturale con la Francia.

Classique ou francophone? De la notion de classique appliquée aux œuvres francophones, sous la direction de Corinne BLANCHAUD, Amiens, Encrage édition, 2015, «CRTE», 141 pp.

Qu'est-ce qu'un «classique» de la littérature? Depuis quand cette notion s'est-elle affirmée? Faut-il la considérer comme absolue – dépendant ainsi de la valeur intrinsèque de l'œuvre – ou plutôt comme relative – c'est-à-dire en rapport avec les conditions de réception, de reconnaissance et de transmission de l'œuvre, qui sont multiples et variables? Peut-on envisager un emploi du terme qui ne soit pas forcément encadré dans une dynamique politico-culturelle bien définie, c'est-à-dire le classique comme expression d'un patrimoine littéraire et linguistique national? De quelle manière peut-il s'adapter à un contexte si hétérogène et avec une histoire relativement récente comme celui de la francophonie? Voici quelques-unes des questions qui animent les réflexions contenues dans cette courte mais intéressante publication dirigée par Corinne BLANCHAUD, qui rassemble des contributions d'universitaires issus d'espaces différents du monde francophone.

Dans sa préface (pp. 7-35), qui définit les enjeux du débat tout en dialoguant avec les autres contributions, Blanchaud rappelle que le terme «classique» n'a pas toujours identifié le même objet: au fil des siècles il a pu avoir une acception sociologique («classique» a d'abord indiqué l'écrivain de première classe – le *classicus scriptor* – et ensuite l'œuvre enseignée en classe), une valeur normative (classique, dans la définition de Gide, est l'écrivain qui se distingue par la concision, l'ordre, la mesure, la simplicité de son écriture) ou au contraire il a pu s'appliquer à des œuvres capables de porter un défi à la tradition (comme la *Recherche de Proust*).

Violaine HOUDART-MEROT (*Métamorphoses du patrimoine littéraire en France: du classicus scriptor au classique francophone*, pp. 37-54) rappelle à son tour que le mot a pris au cours du Grand Siècle la connotation de modèle digne d'imitation, pour devenir au début du XIX^e synonyme d'art désuet, dépassé: c'est Stendhal qui utilise «classicisme» en opposition à «romantisme», au moment même où l'idée s'impose d'un patrimoine culturel national capable de rivaliser avec les Anciens. Avec Sainte-Beuve, l'idée assume un caractère universel (un classique est un auteur qui «enrichit l'esprit humain»); Gide, au début du XX^e siècle, récupère l'approche historique et assimile le classique au génie français. Dans des formules comme «classiques africains» ou «classiques francophones», employées par le monde de l'édition pour définir des écrivains incontournables, la notion semble récupérer son sens originel de *scriptor classicus*. Voici donc que l'association de «classique» et de «francophone» vient briser «l'alliance [...] entre classique, nation et langue française» (p. 50), et demande l'élaboration de «critères de valeur qui ne soient pas exclusivement nationaux», tout comme une remise en question des idéologies qui président à l'élaboration de l'histoire littéraire et du patrimoine transmissible. Un passage, ce dernier, qui n'est pas du tout évident quand on considère le caractère centralisateur et uniformisant de la culture française. C'est pour cette raison que Blanchaud suggère de séparer l'idée de classique de celle d'universalité (qui a trop souvent «servi la visée unificatrice et colonisatrice de la France») pour la rattacher, à l'instar d'Italo Calvino, à une idée de durée, c'est-à-dire à la capacité d'une œuvre de susciter des lectures et des réécritures toujours renouvelées.

Si la dimension nationale peut avoir une influence stratégiquement positive pour les littératures francophones mineures, c'est justement dans la mesure où elle favorise une reconnaissance de ces mêmes littératures dans leurs espaces d'émergence respectifs, et peut même «contribuer à une meilleure réception française des patrimoines francophones» (p. 27). Car – voici le problème d'arrière-fond évoqué par Blanchaud – la réception des œuvres francophones (lire: non françaises) doit encore escompter, surtout en milieu scolaire et universitaire, de multiples résistances. Cependant la France n'est pas la seule responsable de cette situation, qui peut avoir deux explications: soit les instances nationales de légitimation sont absentes, soit dans des pays bilingues ou trilingues chaque communauté linguistique se tourne vers le patrimoine littéraire du grand pays monolingue voisin de même langue (comme la communauté francophone de Belgique par rapport à la France) au détriment de son patrimoine «local».

Ces deux problèmes (la légitimation et la formation d'un patrimoine national) sont le fil rouge qui parcourt les cinq articles successifs, qui abordent des sujets ponctuels dans différents contextes francophones.

Laurent DEMOULIN (*L'inaccessible "devenir-classique" d'André Baillon*, pp. 55-71) propose une analyse des raisons du semi-échec, ou de la semi-réussite, de l'écrivain belge, dont la promesse de devenir classique ne s'est jamais réalisée. Demoulin propose cinq critères d'accession au titre de classique (entendu dans le sens d'écrivain passé à la postérité) pour tracer le profil de Baillon: l'importance quantitative de l'œuvre; son originalité; sa réception; la situation de l'écrivain au point de vue institutionnel; la biographie légendaire de l'auteur.

Lucie JOUBERT, dans *La place des femmes parmi les "classiques": faut-il en rire ou en pleurer?* (pp. 73-83), se penche sur la disproportion éclatante entre la présence masculine et féminine dans les grandes collections éditoriales (voir la «Bibliothèque de la Pléiade»). Joubert plaide – sans grande originalité, comme elle-même le reconnaît – pour la création d'une bibliothèque entièrement composée de classiques féminins comme ultime ressource pour assurer la publicité, la diffusion et la conservation d'un patrimoine – cette fois-ci non national mais «de genre» – autrement condamné à l'oubli.

Paul ARON propose une enquête sur *L'enseignement des classiques en Belgique francophone* (pp. 85-99). L'hypothèse qu'il défend est que l'absence de classiques en Belgique dépend du fait qu'historiquement l'enseignement dans ce pays n'a pas été structuré de manière à produire des auteurs classiques. Deux périodes sont prises en considération par Aron: de 1830 à 1980 et les trois dernières décennies du XX^e, marquées par l'expérimentation de l'enseignement «Rénovés».

Roger FRANÇILLON (*Les avatars de la Chrestomathie Vinet et la difficile constitution d'un patrimoine romand du XIX^e siècle à nos jours*, pp. 101-115) montre le curieux phénomène par lequel des écrivains liés à la Suisse française comme Rousseau, Constant et Mme de Staël ont dû attendre la première moitié du XX^e siècle pour être considérés comme partie intégrante du patrimoine littéraire romand. Ce-dernier d'ailleurs, dans une Confédération dans laquelle chaque canton jouit d'une extrême liberté dans le choix des programmes, a beaucoup de difficultés à se constituer.

Dans le dernier article (pp. 117-127), Christiane CHAULET-ACHOUR présente le projet du *Dictionnaire des écrivains francophones classiques* paru en 2010 chez Champion, conçu comme un outil à la disposition

des enseignants pour approcher des littératures et des auteurs injustement méconnus. Dans ce cas, l'appellatif de "classique francophone" veut signaler aux lecteurs de langue française, aux éditeurs et surtout aux enseignants, des auteurs *incontournables* qui, de par le monde, ont écrit et créé en français, et qui méritent absolument d'être lus, publiés et enseignés à l'école et dans les cours universitaires (où, actuellement, l'enseignement des littératures francophones «repose sur des bases très fragiles», p. 121).

La fortune du "classique francophone", selon Blanchaud, dépendrait ainsi de la capacité du texte de vivre dans la longue durée et de surmonter les obstacles qui empêchent sa reconnaissance immédiate. Marcel Proust, devenu un classique par excellence après avoir été un novateur marginalisé, au début de sa carrière, par le centre de légitimation de l'époque, disait que «tout art véritable est classique, mais les lois de l'esprit permettent rarement qu'il soit, à son apparition, reconnu comme tel». Cependant, les réflexions de cet ouvrage semblent indiquer que les textes francophones non français doivent toujours surmonter quelques obstacles en plus pour accéder à ce statut.

[ALEXANDRE CALVANESE]

Rêve fantômes fantasmés, «Ponts/Ponti» 14, 2015, 350 pp.

Questo numero, dedicato alla presenza e alla scrittura dell'onirico nelle letterature francofone, indica fin dalla scelta del titolo, che scandisce le diverse, possibili declinazioni del sogno, la volontà di affrontare l'ampio spettro che la tematica propone. Anche se, inevitabilmente, il risultato è più simile a una serie di carotaggi, destinati a portare in superficie materiali preziosi, che a una panoramica organica dell'argomento, impossibile da realizzarsi visto che gli articoli sono soltanto sei, su tempi e spazi molto dilatati: si va infatti dalla Nouvelle-France del Seicento, nella lettura della *Relation* del 1654 di Marie de l'Incarnation, al Belgio di Robert Poulet, dall'Algeria, al Libano, al Cameroun, e che la breve introduzione del nuovo direttore, Marco Modenesi, non tenta neppure, giustamente, una sintesi problematica di un soggetto tanto vasto, analizzato in tempi e spazi altrettanto vasti. Al lettore l'arduo compito.

Ciò non toglie merito ai singoli lavori qui proposti e al loro risultato d'insieme: un apporto di conoscenze preziose e inedite su autori noti e meno noti e un'apertura su prospettive di ricerca potenzialmente molto feconde. Per esempio, il primo articolo di Éléonore Julie QUINAUX (*De "Handji" aux "Ténèbres" di Robert Poulet*, pp. 11-22), ci introduce alla conoscenza del meno noto fratello del famoso critico Georges Poulet e alle caratteristiche e alla funzione originale del sogno nella sua opera narrativa: «Robert Poulet mène ses lecteurs du réel initial vers un réel rêvé et d'un réel rêvé vers une recontextualisation mystique. Dans cette projection mystique, l'individu n'y a plus de place, seul la masse mystique» (p. 20). Un ruolo davvero inedito dell'onirico nella scrittura narrativa, che ha la forza di coinvolgere il lettore in una nuova visione del mondo.

Il secondo articolo, opera di uno studioso molto noto della scrittura giudaico-magrebina di lingua francese, Guy DUGAS (*La "Eubéïta" et autres fantasmés animaliers chez les écrivains francophones judéo-tunisiens francophones de l'entre-deux-guerres*, pp. 23-32), analizza la presenza ossessiva dei fantasmi animali nel

ghetto, e in particolare del fantasma indicato nel titolo, nei racconti di alcuni intellettuali ebrei che hanno dato vita alla cosiddetta «École de Tunis». Si passa dalla Tunisia all'Algeria nell'articolo che segue di Ines BURGET: *Un auteur algérien en dialogue avec les fantômes littéraires: "L'Imposture des mots" de Yasmina Khadra*, pp. 33-59). Come tutti sappiamo, il nome dell'autore è uno pseudonimo dietro il quale si è nascosto per anni l'ufficiale Mohammed Moulessehoul che, nel 2001, nell'*Écrivain*, ha deciso finalmente di rivelare la sua identità, non senza sollevare problemi presso i suoi lettori, ma soprattutto di ordine personale, identitario, come indica, nel testo qui preso in esame, il dialogo instaurato dall'autore Yasmina Khadra con l'ufficiale-scrittore che ne ha indossato la maschera, ma anche con i suoi (loro?) personaggi, che come capita spesso nella letteratura contemporanea, in particolare nella letteratura postcoloniale, reclamano la propria autonomia e infine il dialogo fra lo scrittore (nella sua duplice veste) e quelli che ha considerato i suoi maestri, che possono essere, indifferentemente, autori o personaggi (vedi il caso di uno Zarathustra decaduto, divenuto barbone in una strada di Parigi). Il tutto in una sabbia schizofrenica che pone in maniera tangibile il problema della complessità inestricabile dello statuto dello scrittore, di quello del lettore e della funzione della scrittura in un mondo quanto mai instabile.

Con Simonetta VALENTI si passa in Libano (*Fantômes et fantasmés de l'histoire dans "Anima" de Wajdi Mouawad*, pp. 61-67), attraverso l'analisi approfondita di un romanzo dello scrittore libano-quebecchese Wajdi Mouawad, già molto noto come autore drammatico. La tematica non cambia rispetto alle opere di teatro: le guerre e la martoriata situazione della terra d'origine, ma il genere permette un'analisi più approfondita degli stati d'animo che accompagnano la «quête» a ritroso e le scoperte sempre più drammatiche e destabilizzanti del giovane protagonista, Wahhch Debch, che scopre, insieme al significato sinistro del suo nome (Monstrueux Brutal), di essere stato allevato non da un infermiere-benefattore, dopo la perdita della sua famiglia, come aveva sempre creduto, ma dall'assassino-torturatore che lo ha reso orfano. La brutalità della guerra e delle sue bestiali conseguenze emerge qui in tutta la sua forza distruttiva, una forza che continua nel tempo: «des victimes d'antan sont venues les bourreaux d'aujourd'hui et les tortionnaires d'autrefois se changent soudain en martyrs...» (p. 74). Bisogna spezzare il filo, parlare una lingua nuova, cercare una coabitazione. Ma è veramente possibile? L'articolo che segue, di Jada MICONI, indaga *Le rêve dans "Le dernier gardien de l'arbre" de Jean-Roger Esomba* (pp. 80-93), un autore di origine camerunense, che, come molti scrittori africani, vive attualmente in Francia. Qui ci troviamo di fronte a sogni reali dei protagonisti a forte connotazione profetica, al punto da condizionarne l'esistenza. Il passato, come si scoprirà nel corso del romanzo, accomuna i due protagonisti, provenienti da storie e paesi diversi (il Cameroun, dove si svolge l'azione, e la Francia). La tradizione vuole che il vecchio albero, simbolo di tutto un popolo, abbia sempre un «gardien», che, come accadeva alle vestali dei tempi antichi, deve sacrificare la propria natura di uomo attraverso la castrazione. Ma non sarà il predestinato, bensì un prete cattolico venuto in Africa per scontare, come gli ha rivelato un sogno, il suo passato di capitano negriero ad assumersi l'importante e pesante impegno, in un'unione simbolica tra un passato di distruzione e di morte e un presente in cui una riconciliazione è possibile.

Il dossier si conclude con un salto indietro nel tempo, all'epoca della prima colonizzazione del Canada, o meglio della Nouvelle-France, attraverso l'analisi puntuale di due sogni profetici, inseriti nella *Relation* del 1654, di Marie de l'Incarnation, una donna straordinaria che ha fondato al di là dell'Atlantico il primo convento delle Orsoline (*Les rêves prophétiques de Marie de l'Incarnation. 1599-1672*, pp. 95-114). Anche qui, come nel saggio precedente, ci troviamo di fronte a sogni che orientano il percorso di una vita, prima verso la scelta monacale, nonostante questi comportamenti l'abbandono di un figlio, poi verso la scelta missionaria. Amandine BONESSO analizza bene la scrittura di questi sogni, certamente veritiera, ma anche funzionale alla giustificazione di certe difficili scelte esistenziali e all'esaltazione del valore di una vita tracciata dall'alto.

Seguono, fuori dossier, un saggio di carattere linguistico sui neologismi in un giornale satirico camerunense: *La néologie dans "Le Messager Popoli": reflet du visage sociopolitique camerounais de 1993 à 2010* (pp. 117-133) di Cécile MADIGA, e le ricche pagine di rassegna critica (pp. 137-240), che costituiscono uno dei punti di forza della rivista.

[CARMINELLA BIONDI]

ÉLODIE CARINE TANG, *Le roman féminin francophone de la migration*. Émergence et identité, Paris, L'Harmattan, 2015, «Critiques littéraires», 239 pp.

Ancora prima di iniziare l'analisi del saggio è opportuno precisare che la portata del titolo va ampiamente ridimensionata. Il lavoro si limita a tre scrittrici migranti, anche se la lettura della loro opera può offrire spunti per un discorso di carattere generale, per il quale mancano però riferimenti critici importanti (fra gli altri un numero della rivista «Francofonia» del 2010, intitolato: *Exilées, expatriées, migrantes...*). Due delle scrittrici studiate sono di origine africana, Ken Bugul (pseudonimo di Mariétou Mbaye), camerunense e Léonora Miano, senegalese; la terza, Abla Faroud, è di origine libanese, anche se ha lasciato il suo paese all'età di sei anni (ma vi è ritornata spesso). Il paradigma critico adottato è, almeno in partenza, quello del "campo letterario" con riferimento ai lavori di Pierre Bourdieu, che solo con qualche sforzo si riesce ad applicare a queste scrittrici, come in genere agli scrittori migranti, i quali, almeno negli ultimi tempi, preferiscono collocarsi nel "non luogo" dell'erranza o in quello altrettanto vago della "littérature-monde". Il che non significa, come viene sottolineato nella prima parte del saggio, intitolata «État des champs africain et québécois et trajectoire des écrivaines» (pp. 11-72), che non emerga nelle opere di queste scrittrici il rapporto problematico con il campo letterario di partenza e di arrivo, una problematicità che è all'origine della loro crisi identitaria, sia pure manifestata in forme diverse, e in genere di tutte le scritture migranti, di cui questa crisi sarebbe proprio la cifra: «Ken Bugul, Léonora Miano et Abla Faroud ont eu des parcours dans lesquels elles ressentaient un malaise, quelque peu confus au départ, mais qui par la suite va se révéler comme un malaise identitaire [...]. Aucune d'elles n'a d'ancrage nulle part, tiraillées entre l'ancrage et l'errance» (p. 71). Anche se poi la Tang dovrà riconoscere che la volontà degli autori di sottrarsi all'appartenenza a un campo letterario specifico è una delle caratteristiche della scrittura contemporanea, che trova il suo punto di emergenza nelle scritture della diaspora.

Nella seconda parte del saggio, intitolata «La déconstruction de la polarisation centripète» (pp. 73-160), la studiosa analizza in maniera più puntuale i nodi della crisi identitaria delle scrittrici: il sesso o genere, la religione, la politica, la famiglia, il rapporto con l'altro, sia nel paese di origine che in quello (o quelli) di arrivo: «La déconstruction de la polarisation centripète donne lieu à un dérèglement multiforme dont la finalité s'avère être la quête d'un renouveau social et littéraire, celle d'une appropriation/réappropriation identitaire» (p. 160).

Questa «quête» di una riappropriazione di sé è studiata nella terza parte: «Les enjeux sociaux, littéraires et institutionnels de l'appropriation/réappropriation identitaire» (pp. 161-223), in cui vengono seguiti i percorsi imboccati dalle tre scrittrici per uscire dallo stato di «malaise» che le opprime e analizzate le tecniche di scrittura adottate per comprendersi e nello stesso tempo per «comprendre la vie», al fine di trovarvi una propria collocazione non marginale o, quantomeno, di una marginalità voluta e assunta. La via indubbiamente più originale e per certi versi stupefacente è quella percorsa da Ken Bugul che, per vivere senza conflitti interiori nella sua epoca, ha dovuto percorrere a ritroso un lungo cammino che l'ha riportata dall'Occidente al suo villaggio di origine, alla sua tribù, dove ha accettato di divenire la ventottesima moglie di un marabut di ottantacinque anni. Questa scelta arcaica le ha permesso, paradossalmente, di collocarsi in maniera meno conflittuale nella modernità.

Un saggio non privo di limiti, fra cui anche numerose ripetizioni e qualche parte scontata, che però è un utile strumento non solo per la conoscenza di tre grandi scrittrici della migrazione, ma anche per l'approfondimento delle tematiche legate a questo genere o, forse sarebbe meglio dire, a questo fenomeno letterario.

[CARMINELLA BIONDI]

La littérature africaine francophone. Mesures d'une présence au monde, sous la direction de Abdoulaye IMOROU, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2014, 277 pp.

Il volume si presenta come una colletanea di articoli che intende indagare lo status delle letterature francofone, in quanto insieme di testi di espressione francese. Sebbene il dibattito intorno alla definizione della letteratura francofona non conosca sosta, la critica e le istituzioni culturali le hanno progressivamente accettate e inglobate. Anzi, secondo i firmatari del manifesto *Pour une littérature monde*, saranno proprio le letterature francofone a rinnovare i discorsi e le forme della letteratura di espressione francese, dal momento che i testi prodotti in Francia sembrano troppo condizionati dalla tradizione e gli autori paiono aver perso spinta creativa. Molti autori francofoni dell'ultima generazione ricercano proprio questa rottura e adottano un'ottica transnazionale per assicurare ai loro testi e alle letterature francofone un posto di rilievo nel panorama della letteratura generale. Il volume si sofferma, in particolare, sull'ambito africano, ma occorre precisare che questa etichetta indica realtà differenti. Proprio per rendere conto della polifonia e della peculiarità che ogni letteratura africana apporta al dibattito e alla produzione di testi, nel volume vengono raccolti contributi che tengono conto di questa dimensione plurale.

L'opera è suddivisa in due parti. La prima sezione, dal titolo «Présence dans le monde littéraire» (pp. 18-

151) analizza sotto diverse sfaccettature il rapporto che intercorre tra l'Africa e la scena mondiale. Jean Chrysostome NKEJABAHZI, *Le monde littéraire et le retard coupable d'une Afrique francophone mal en point* (pp. 19-29) focalizza il suo contributo sulla relativa autonomia delle letterature africane e sulle potenzialità di sviluppo sia del mercato editoriale che del discorso critico. François PROVENZANO (*Ce que Sartre fait à la négritude. Archéologie d'un discours francodioxé*, pp. 31-44), si sofferma sul peso della «francodioxie» e dell'interpretazione di Sartre nella lettura delle opere africane. Isaac BAZIE, (*Violences postcoloniales et "Weltliteratur": de l'écart éthique à la norme esthétique. Francophonie littéraire et comparatisme*, pp. 45-59) pone al centro delle sue riflessioni l'orizzonte di attesa dei lettori africani e le conseguenti scelte degli scrittori costretti così a limitare la loro vena creativa. Lynda-Nawel TEBBANI-ALAOUACHE (*La nouvelle littérature algérienne ou le procédé poétique de l'altérité, passer de l'écriture de l'autre à l'écrire autrement*, pp. 61-73) affronta il caso di Mourad Djebel e El Mahdi Acherchour, due autori ignorati dalla critica per aver preso le distanze dalle tematiche tradizionali della letteratura algerina, proposte ad esempio in *Nedjma* di Yacine. Lo stesso romanzo è il fulcro attorno al quale ruota il contributo di Kaoutar HARCHI (*Jeu de la critique et critique du Je. Lectures et orientations idéologiques de "Nedjma" de Kateb Yacine*, pp. 75-84). Nella seconda parte della prima sezione trova spazio l'articolo di Anthony MANGEON (*Pour une histoire littéraire intégrée (des centres aux marges, du national au transnational: littératures françaises, littératures francophones, littératures féminines)*, pp. 87-104) che invoca la creazione di un canone letterario di testi da insegnare a scuola e all'università. Abdoulaye IMOROU (*Le texte littéraire africain et ses lectures. À propos du paradigme de la spécificité africaine*, pp. 105-120), affronta la questione della ricezione del testo africano e si augura che esso venga maggiormente letto come un prodotto transcontinentale. L'uso dei media all'interno delle opere africane è il tema trattato da David K. N'GORAN in *De la mise en scène (médiatique) dans le champ littéraire africain. Genèse et structure d'un capital symbolique* (pp. 121-134). Da ultimo, Lotte ARNDT (*Chantiers d'un féminisme postcolonial dans la revue "Africultures"? Conjonctures des stratégies discursives*, pp. 135-151), offre un'analisi dei dossier che la rivista dedica alle donne africane.

La seconda sezione, dal titolo «La littérature africaine et le souci du monde» (pp. 155-249), si apre con *Les enfants de la postcolonie et de la République mondiale des Lettres* (pp. 155-168) in cui Babou DIÈNE studia le novità estetiche e tematiche nei testi degli autori postcoloniali. Anche i contributi di Pierre NDEMBY MAMFOUMBY (*Actorisation et spatialisation comme motifs de l'écart et de la norme dans "Le paradis des choits" et "Al Capone le Malien" de Sami Tchak*, pp. 169-176) e di A. Mia Elise ADJOUAMANI (*Quand la littérature africaine francophone devient individualiste. Une lecture de "Verre cassé" d'Alain Mabanckou et "Babyface" de Koffi Kwabulé*, pp. 177-186) proseguono lo stesso filone di indagine e mettono in luce altri aspetti di innovazione introdotti da autori contemporanei, quali ad esempio la scelta di ambientare i romanzi non in Africa, l'elogio dell'individualismo e la retorica del senso della collettività. Tutti aspetti che conferiscono una dimensione transnazionale alle opere di questi autori. Perpétue DAH (*L'Afrique dans le jeu littéraire mondial: entre désir d'universalité et besoin de témoignage*, pp. 187-198), dal canto suo, mette a confronto le opere di Alain Mabanckou e di Patrice Nganang

per trovare un punto d'incontro tra due scrittori così apparentemente distanti. Annick GENDRE (*Le motif de l'androgynie dans "Le livre du sang". Pour une dialectique nouvelle pour l'Afrique*, pp. 199-212), analizza invece l'androginia in quanto motivo utile a sovvertire le categorie attraverso le quali viene pensata l'Africa. Nella seconda parte della seconda sezione i contributi indagano le modalità che permettono alla finzione di interessarsi alla realtà e di stabilire una relazione tra l'Africa e il resto del mondo. L'articolo di Arthur NGOIE MUKENGE, *L'exil entre réalité et fiction dans "La villa belge" de Tshisungu wa Tshisungu* (pp. 215-224), si sofferma sul problema della fuga dei cervelli e invita a ripensare il rapporto Africa/Occidente. La scrittura come grido che permette di dilatare il tempo, lo spazio e di affinare la nostra capacità di analisi è il tema del contributo di David Blaise OSSENE, *Les paradis perdus de la parole. L'exemple du cri et de l'écrit dans les textes narratifs de Sony Labou Tansi* (pp. 225-238). Chiude la colletanea *Les fictions du champ du développement et le développement des fictions: une proposition d'une autre lecture de Kourouma et d'Efovi* (pp. 239-249), in cui Heidi BOJSEN mette in evidenza come il lavoro delle ONG che si occupano di sviluppo in Africa venga in parte influenzato anche da alcuni testi di finzione.

Il volume offre spunti di riflessione interessanti: i contributi analizzano il rapporto tra la letteratura africana, quella francofona e la letteratura in generale, allo scopo di far uscire l'Africa dallo stato di impasse in cui si trova per inserirla nella dimensione mondiale a pieno titolo, o meglio per dare rilievo critico alle varie modalità già adottate dagli autori africani che vanno proprio in questa direzione.

[EMANUELA CACCHIOLI]

TIERNO MONÉNEMBO, *Les coqs cubains chantent à minuit*, Paris, Seuil, 2015, 192 pp.

Dans son dernier roman, Tierno Monénembo nous offre une intrigue passionnante, qui mêle l'histoire personnelle du protagoniste à l'histoire avec un grand H. Tierno Alfredo Diallovogui – le protagoniste derrière lequel se cache, de toute évidence, Monénembo lui-même – est un guinéen de Paris dont la mère, la mystérieuse Juliana, est née à Cuba. Soucieux de retrouver des informations concernant les dernières années de la vie de cette dernière, il décide de se rendre dans l'île caribéenne où il est intercepté, dès son atterrissage, par Ignatio Rodriguez Aponte, détoursseur de riches touristes américains et d'europeens romantiques ainsi que mouchard pour le compte du régime. Dans le but de le contrôler, Ignatio le connaît avec ce nouvel arrivant – qui va bientôt être surnommé El Palenque – et découvre, au fur et à mesure de ses filatures, que cet étrange touriste qui danse comme un dieu et boit comme un trou, n'est pas venu quérir dans l'île ce que les étrangers y cherchent habituellement. Son périple est un voyage initiatique à rebours, une sorte de pèlerinage qui l'a conduit de l'Afrique – pays natal de son père – à l'île caribéenne, patrie de sa mère où il a vu lui aussi le jour. Seules traces qu'il garde de son enfance cubaine: le souvenir d'une maison et l'air d'une chanson que sa mère lui fredonnait quand il était enfant.

Monénembo nous entraîne dans une enquête passionnante qui va nous plonger dans l'histoire de Cuba des années soixante-dix à nos jours, nous faisant découvrir les beautés et la complexité de la vie de cette île, microcosme planétaire et lieu clos, carrefour de plusieurs continents où se croisent les destins des

personnages. Le romancier choisit cependant de créer un décalage entre le moment où se déroulent les événements et celui auquel nous les lisons. La recherche un peu naïve d'El Palenque remue trop de fantômes et dérange trop d'intérêts pour pouvoir aboutir et amène donc à son expulsion de l'île. C'est Ignatio qui, rongé par le remords, décide quelque temps après qu'il est temps d'éclaircir le mystère qui entoure les racines maternelles du protagoniste. «Le moment est venu de parler, El Palenque. Maintenant ou jamais. [...] Dans quel état seras-tu quand tu auras fini de lire cette lettre? Prostré, hébété, hystérique? Non, non... Plutôt muet, plutôt absent, perdu dans des pensées profondes et graves; hiératique, marmoréen (une vraie statue maya) alors qu'un feu intérieur et vorace te dévore, viscères et âme. Granit angoissé, va! (pp. 13-15)». Dès l'incipit nous entrons dans le jeu; la lettre que nous lisons est celle qu'Ignatio écrit à El Palenque, désormais rentré à Paris, pour lui révéler enfin la vérité sur sa mère. De bout en bout, nous entendons sa voix et le silence de Tierno, et nous imaginons les réactions de ce dernier pendant la lecture qui va enfin lui donner la solution du mystère.

La longue «confession» d'Ignatio – qui s'adresse à son interlocuteur en le tutoyant – nous conduit par la main dans le labyrinthe de Cuba, et nous dévoile petit à petit ce que signifient les faibles indices de la disparition de Juliana. Sur la route tracée par Ignatio, qui nous tient en haleine et nous révèle goutte à goutte la vérité, El Palenque croise Ildalina, mémoire de la musique cubaine, le père Cardoso, reclus dans son église, le Poète, ex-scribe révolutionnaire sacrifié par le pouvoir et Roberto, le logeur secrètement compromis avec le régime. Ces personnages forment le cœur de Cuba et donnent au romancier l'occasion de tracer un portrait chaleureux et moqueur de cette île aux vifs contrastes. La sensualité de la danse et des corps se mêle, dans La Havane du roman, à l'amour immodéré pour le rhum, le sordide côté festif et la tragédie toujours en passe d'éclater constitue une sorte de toile de fond d'une atmosphère paranoïaque où la liberté paraît toujours sous haute surveillance. Personnages inventés et réels se croisent dans le roman, marquant ainsi que la recherche d'identité peut prendre des tournures imprévisibles et que l'histoire personnelle peut se lier très étroitement à la grande histoire. Ignatio y fait figure de réalisateur, car c'est lui qui reconstruit le scénario de ce film tragique, en reliant des indices souvent minces et fugitifs, éparpillés dans le temps et dans l'espace. Monémbo opte pour une narration aux multiples facettes. À la première lecture nous nous identifions sans réfléchir avec le destinataire, Tierno/El Palenque et suivons les remous de sa sensibilité. Si toutefois nous décidons de relire le roman une deuxième fois, nous serions probablement amenés à nous identifier plutôt avec le narrateur Monémbo-Ignatio, ce qui changerait complètement notre perspective. Cette duplicité constitue d'ailleurs le point d'orgue d'un roman où aucun des personnages, sauf le protagoniste, n'est transparent, car tous recouvrent au moins un autre rôle que celui qu'on leur connaît du premier abord.

En situant son dernier roman à Cuba, Monémbo – retourné vivre dans sa Guinée natale après quarante-trois ans d'exil – semble vouloir mettre une distance entre lui et le pays où il a vu le jour. Il met cependant en scène dans Tierno/El Palenque, guinéen en quête de ses racines, un *alter ego* plutôt évident. Son écriture rythmée, chantante et quasi poétique, nous entraîne au fil des pages dans une intrigue criminelle

où se mêlent récit de voyage (initiatique) et polar. Peu à peu, l'obscurité, le flou des premiers chapitres se dissolvent pour aboutir à une émotion profonde. Rien de ce qui fait l'âme souterraine de Cuba n'y manque, ni la joie de vivre, ni les rigueurs imposées par le régime et on passe sans cesse des moments de détente sur une plage de paradis à des moments de tension, historique et personnelle.

[ELENA FERMI]

RABIA REDOUANE, *Femmes arabes et écritures franco-phones. Maghreb – Machrek*, Paris, L'Harmattan, 2014, 308 pp.

Da sempre interessata alle opere di finzione di alcune autrici arabe e africane che scelgono il francese come lingua di espressione, Rabia REDOUANE ha dedicato proprio a questo tema la sua ultima monografia. La studiosa si è soffermata, in particolare, sulle tendenze comuni che caratterizzano la produzione letteraria di numerose autrici che hanno adottato la scrittura come mezzo di denuncia della società all'interno della quale vivono, ma anche come rivendicazione della loro esistenza in quanto esseri umani in grado di provare desideri e sentimenti al pari degli uomini. Redouane ha individuato un filo rosso che unisce la scrittura femminile di autrici che appartengono a due aree geograficamente distinte, ma che da sempre vengono accomunate a livello culturale. Le donne del Maghreb e del Machrek, infatti, affidano alle eroine dei loro romanzi i pensieri più intimi e la loro sete di rivendicazione. I loro personaggi diventano il simbolo di una generazione di donne che combattono l'ipocrisia e l'ingiustizia per ottenere una società priva di discriminazioni sociali e sessiste.

Il volume si suddivide in tre parti: le prime due sezioni sono dedicate al Machrek e al Maghreb, mentre l'ultima rappresenta una sorta di appendice in cui figurano brevi schede di lettura di romanzi scritti in francese da autrici di entrambe le aree geografiche (alcuni di questi sono già trattati più diffusamente nelle prime due sezioni).

Nella prima parte, «Écrivaines du Machrek» (pp. 19-122), ogni capitolo è riservato all'analisi delle modalità creative messe a punto da una diversa scrittrice. Il percorso si apre con la lettura di *L'Excisée* di Évelyne Accad, che, come suggerisce il titolo, descrive e denuncia la pratica delle mutilazioni genitali. Un atto che si pone come consacrazione del potere dell'uomo sull'universo femminile, ma soprattutto come conferma del fatto che le donne vivono in una situazione di ambiguità: rispetto a questo rito sono, al contempo, vittime, testimoni e complici. Di altro tenore è lo studio di *L'Exil aux portes du paradis* (1993) della scrittrice di origine egiziana Andrée Dahan. Il romanzo affronta il tema dello scontro tra l'Occidente e i paesi in via di sviluppo e dello sfruttamento dei ricchi ai danni dei poveri. Lo scenario sociale appare diviso tra l'abbondanza e il lusso dei villaggi vacanza e la situazione di miseria e di privazione della popolazione locale. Se gli investimenti dell'Occidente legati al turismo appaiono come una risorsa fondamentale per l'economia, essi generano comunque un ciclo vizioso dal quale solo pochi intermediari locali traggono reale beneficio. La studiosa prosegue la sua carrellata con un articolo su *Sept pierres pour la femme adultère* di Vénus Khoury-Ghata che tratta di un altro rito barbaro legato alla tradizione: la lapidazione di una donna adultera. Con questo romanzo la scrittrice denuncia la condizione

di disumanità a cui viene ridotto l'essere umano che subisce tale destino. L'ultimo testo della prima parte è dedicato a *Mariée à Paris. Répudiée à Beyrouth* di Ezza Agha Malak. Al centro dell'opera troviamo tutte le sfaccettature psicologiche dei problemi di coppia, ma anche i codici di comportamento sociali e religiosi che una donna deve rispettare nel contesto libanese. La critica dell'autrice è dunque rivolta ai dettami imposti dalla tradizione ancestrale e dalla religione più intransigente, ma il testo vuole essere anche portatore di un confronto tra la cultura libanese e francese che possono anche trovare una forma di incontro e di comprensione reciproca.

La seconda sezione, «Écrivaines du Maghreb» (pp. 125-265), si apre con tre studi dedicati ad alcuni romanzi di Malika Mokkedem. Il primo si sofferma su una riflessione linguistica: nei romanzi *Le Siècle des sauterelles* e *L'Interdite*, la scrittrice algerina opta per una trasposizione dell'arabo all'interno di un tessuto testuale francese per rendere conto della sua complessa identità plurima. I suoi testi sono impregnati di riferimenti all'antichità e al patrimonio culturale arabo che possono essere resi solo se si ricorre a tale idioma. Numerosi sono quindi gli espedienti che deve mettere in pratica per permettere la fruizione del testo anche al lettore che non possiede tale conoscenza. Il secondo articolo affronta, invece, la presa di coscienza della condizione di esule che la scrittrice tratta in *N'zid*. È grazie alla distanza fisica dall'Algeria che Mokkedem può riformulare il rapporto con la terra d'origine e riscoprirne la bellezza. Nel romanzo *Mes hommes* la scrittrice ripercorre la metamorfosi della sua identità dovuta al conflitto con la figura paterna e alla ricerca di amore, inteso come rispetto dell'altro e condivisione. Si tratta di un testo autobiografico in cui l'autrice tende al raggiungimento della felicità, della libertà e dell'emancipazione. Al centro del quarto articolo, Redouane pone *Rêves d'enfance* di Fatima Mernissi che ci offre uno sguardo sull'harem, inteso come luogo domestico di chiusura paragonato a una prigione, nel quale le uniche forme di trasgressione per accedere all'esterno sono la radio e un piccolo terrazzo senza protezioni. La lotta per l'emancipazione è il tema del romanzo *Jeux de rubans* di Emna Belhaj Yahia: il punto di vista di una donna cresciuta da una madre coraggiosa in un ambiente libero da costrizioni si scontra con quello della fidanzata del figlio che predilige la tradizione e la manifesta attraverso la scelta del velo e dell'abito lungo. Segue una lettura di *Fille de barki* di Fatima Besnaci-Lancou, testo in cui l'autrice algerina offre una testimonianza storica, politica e sociale delle sofferenze provate dagli harki, ossia gli Algerini che hanno combattuto la guerra d'Algeria al fianco dei francesi. A conclusione della sezione è stata inserita una lettura di *Louve musulmane* di Amale El Atrassi. Anche in questo caso si tratta di una denuncia degli abusi subiti in famiglia durante l'adolescenza da parte della protagonista e della volontà di affermare la propria libertà e la propria esistenza.

Chiude il volume la terza parte (pp. 267-300), nella quale troviamo tredici schede di lettura critica piuttosto sintetiche di alcuni romanzi di Evelyne Accad, Ezza Agha Malak, Soumya Ammar Khodja, Latifa Ben Mansour, Lamia Bereksi Meddahi, Maïssa Bey, Yasmine Char, Leïla Marouane, Malika Mokkedem e Karima Perrin.

La specificità dell'opera consiste nella volontà della studiosa di unire le due aree geografiche e culturali per mezzo di una riflessione sulla scrittura femminile. Il risultato è un volume in grado di arricchire al tem-

po stesso gli studi critici di letteratura comparata e quelli sociologici che mettono al centro la condizione della donna nel mondo arabo. La debolezza di questo volume risiede invece nelle modalità attraverso le quali queste riflessioni vengono condotte. Gli aspetti relativi allo studio sociologico e alla comparazione dei due ambiti letterari vengono presentati nell'introduzione dell'opera, ma non sono mai sistematizzati in una riflessione teorica compiuta. È il lettore che deve lasciarsi guidare dalle suggestioni offerte nelle analisi dei singoli testi e operare autonomamente il sunto delle due prospettive adottate dalla studiosa e tracciare così la «passerelle entre deux régions sociales et culturelles convergentes et en même temps différentes dans cet espace géographique qu'est le Monde arabe d'aujourd'hui» (p. 17).

[EMANUELA CACCHIOLI]

Expressions maghrébines. Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines, Dossier coordonné par Samia KASSAB-CHARFI, «Mascunin/féminin. Sexte et révolutions», vol. 14, n. 2, hiver 2015, pp. 181.

Dossier coordonné par Sami KASSAB-CHARFI, ce numéro d'*Expressions maghrébines* marquera sans doute les esprits par le traitement et l'originalité du sujet: «Mascunin/féminin. Sexte et révolutions». Sur les quatre mots qui composent le sous-titre de ce programme, au moins trois sont nouveaux au lecteur que je suis. En fait, celui qui est formé aux théories et à la terminologie d'Hélène Cixous reconnaîtra ici l'empreinte de l'intellectuelle proche de Derrida, originaire, comme lui, d'Algérie. Et le lecteur de Dominique Fourcade reconnaîtra dans ces mots le titre d'un recueil du poète français. «Mascunin» et «féminin» donc, deux mots hybrides fourcadiens qui parlent de l'ambivalence sexuelle des individus lorsque le genre et le sexe se positionnent dans un rapport de force. Ainsi, des traits de caractères seront féminins quand l'ambiguïté révélera un personnage davantage féminin, et inversement l'hybridité du genre révélera un être masculin quand le caractère du personnage aura davantage de critères masculins. Quant au sexte, il s'agirait d'une écriture nécessairement sexuée dont l'intériorité reflète l'expérience intime de soi au monde, de soi aux mots, de soi à l'écriture. Ces concepts étant maintenant mieux saisis, nous sommes en mesure d'apprécier ou d'évaluer avec sagacité le programme du numéro thématique. Disons d'abord que si le cadre thématique est fort stimulant, il n'est pas pour autant toujours respecté par les auteurs des articles qui composent le numéro. Ceci dit, même si on s'éloigne parfois de la littérature, la réflexion historique et sociologique est extrêmement enrichissante et prouve que le monde maghrébin de la post-révolution est lancé dans une réforme de la pensée, marquée par l'ouverture à l'altérité. Les expressions culturelles qui y sont traitées démontrent hors de tout doute que le silence des femmes dans cette région du monde laisse place à une voix mature qui impose son ordre des choses. On le ressent très bien dans un entretien avec l'auteure Messaouda Boubaker qu'anime Samia Kassab-Charfi. Si la responsable du numéro montre une grande érudition, elle oriente parfois un peu trop l'entretien, mais qu'à cela ne tienne, les réponses de l'auteure confirment ce dont nous avions déjà eu l'intuition, la société tunisienne est en marche vers une nouvelle identité qui, de masculine ne pourra plus faire fi de sa part masculine. Chacune à sa

manière, Kmar Bendana et Mounira Chatfi, confirme ensuite que toute réforme sociale en Tunisie ne peut se réaliser qu'avec l'assentiment d'une conscience féminine, voire féministe. Pour Bendana, la «question de la femme est inscrite dans l'histoire de la culture, de la société et de la politique tunisienne contemporaines» (p. 27) et Chatfi d'ajouter que l'histoire «du féminisme au Maghreb et au Machreq semble être inséparable de celle du nationalisme» (p. 39). Chaque pays qui compose ces espaces géographiques vit à son rythme et les grandes victoires se font parfois dans de petites batailles. Ceci dit, rien ne sert de désespérer, à force de batailles qui se gagnent sur plusieurs fronts, c'est aussi la guerre qui se transforme en paix dans une société renouvelée et repensée sur de nouvelles bases. Bien qu'il soit hasardeux de promener un miroir en Tunisie en croyant refléter la réalité marocaine ou algérienne, force est de constater que la révolution tunisienne a engendré un vent de réforme partout dans les états environnants. Bien sûr, l'autonomie nationale et culturelle de l'un et l'autre de ces pays constitue des sphères où les pratiques sont appréciées en conformité avec le degré d'ouverture des agents qui animent le champ culturel national. Ainsi, le roman de l'Algérienne Kaoutier Adimi, «s'il sonne la fin d'Alger la blanche, sonne aussi la fin de l'Arabe viril. Il annonce le trouble identitaire, sexuel et socioculturel, de l'Arabe avec un grand A. Le mâle arabe, désorienté, ne sait plus comment être lui-même» (p. 61). L'analyse de Marie-Pierre ULLOA du roman algérien *Les Ballerines de Papicha*, dont la réédition parisienne post-révolutionnaire revient sous le titre sartrien de *L'Envers des autres*, explore les différents registres linguistiques et rappelle que l'appropriation du français comme langue narrative en Algérie offre aux auteurs des possibilités qu'une littérature monolingue ne permettrait pas. Une longue citation de cet excellent article illustrera sans doute mieux notre propos: «En écrivant en français un roman parsemé de références en arabe algérien, Kaoutier Adimi manie avec brio plusieurs registres d'écriture et participe à la légitimation de la darja en tant que langue littéraire écrite. Son texte possède de surcroît une impertinence linguistique car une liberté de retranscription se remarque entre l'édition algérienne et l'édition française. Kaoutier Adimi innove et crée un langage littéraire hybride, une nouvelle variante françarabe qui déterritorialise l'usage normatif du français et de l'arabe, une langue qui négocie de nouvelles expressions et promet un nouveau mode de dire du couple «éros et thanatos» dans l'Algérie du début du XXI^e siècle». (pp. 67-68) C'est ensuite de deux pratiques scripturales de femmes marocaines dont il est traité, celle d'une écriture qui fait corps et celle du corps qui fait l'écriture: le henné sur les mains et le tissage des tapis. Dans ce numéro d'*Expressions maghrébines*, la parole est également donnée aux écrivains et Fawzia Zouari explique dans un texte extrêmement touchant la difficulté de naître arabe et d'écrire dans la langue du colonisateur. Trahison envers les siens, trahison envers la langue maternelle, mais la langue arabe, langue d'hommes et de prophète peut-elle être une langue maternelle? Sans doute, elle est la langue des berceuses que les mères chantent à leurs enfants. Par ailleurs, selon Zouari, le français semble en exil dans les voies des femmes arabes qui écrivent en français, un exil qui éloigne le sujet des ses propres contingences. C'est un rapport de soi à la langue qui permet d'ouvrir des portes interdites. Zouari explique: «le français s'est rempli de cris, de confidences jusque-là inconnus, de rires irrévérencieux, de passions et des larmes, tant

d'histoires inédites qui appartiennent à une nouvelle voix qui dame le pion aux conteuses de nuits. Dans le français, les femmes arabes peuvent raconter le *je*, en plein jour, et sans l'obligation d'un destinataire, encore moins d'un chantage sur leur vie» (p. 113). La langue est en exil dans l'auteure, mais l'auteure est dans la langue comme dans un abri. Ce numéro d'*Expressions maghrébines* est absolument précieux. Les voix féminines nourrissent incontestablement une littérature dont la légitimité n'est plus à faire. S'il faut en croire les articles que nous avons lus, de façon plus générale, les femmes du Maghreb aussi marchent vers une légitimité, au sein même de leur culture et société.

[JEAN-FRANÇOIS PLAMONDON]

Césaire 2013, Parole due, «Présence africaine» 189, 1^{er} semestre 2014, 381 pp.

Les actes du colloque de Cerisy (4-11 septembre 2013) occupent toutes les pages du n. 189 de la revue «Présence africaine». Des spécialistes venus du monde entier se sont réunis pour travailler sur l'œuvre d'Aimé Césaire au moment des célébrations du centième anniversaire de sa naissance. Les nombreux textes critiques qui continuent à être publiés prouvent bien que le poète martiniquais n'a pas fini d'interpeller les lecteurs et les exégètes. Le produit des journées d'étude à Cerisy représente une *summa* fort intéressante des multiples approches que peut susciter l'œuvre de l'écrivain martiniquais qui nous a quittés en 2008. Sans doute, la brève présentation de Romuald FONKOUA et Anne DOUAIRE-BANNY permet-elle de bien saisir l'esprit qui a guidé ces travaux: «Les jeunes critiques littéraires qui portent sur cette œuvre un regard aussi scientifiquement incontestable que généreusement déterminé ne cèdent jamais à la facilité des lectures idéologiques trop commodes. Leurs contributions montrent qu'il est permis aujourd'hui de poser sur nos grands auteurs noirs un regard critique empreint de neutralité» (p. 10). Quatre grandes parties, «Poétiques de l'œuvre», «Dialogues des genres et des arts», «Traduction et pédagogie» et «Politiques de la littérature», organisent l'ensemble des travaux. Dans la première section alternent des études très détaillées de recueils poétiques de Césaire avec des contributions qui posent des questionnements plus vastes et embrassent des aspects plus généraux de la production césairienne. C'est sur *Ferremets, Moi laminaire et Cabier d'un retour au pays natal* que les spécialistes se sont davantage interrogés. Dans *Entre mémoire et promesse. Lecture de "Ferremets"*, Mamadou BA souligne comment, dans le recueil publié en 1960, la plongée dans le passé de l'esclavage, le face-à-face douloureux avec l'histoire des peuples des Antilles que propose Césaire n'est pas une fin en soi, n'est pas seulement une célébration du désespoir mais propose toujours une tension vers un avenir à construire, au-delà de la dénonciation des violences subies et de ce que le peuple né de l'esclavage a enduré. On a souvent souligné comment Césaire, en particulier dans *Cabier d'un retour au pays natal*, mais en général dans toute sa production poétique, s'est attaché à démonter et à contester les formes consolidées de la poésie pour proposer une parole poétique nouvelle et révolutionnaire, capable de broyer les modèles; dans son article, *Du monument au rituel, les poèmes funéraires d'Aimé Césaire*, dans cette optique, Delphine RUMEAU propose une étude approfondie sur l'utilisation faite par le poète de la forme textuelle

du poème funéraire, de la célébration d'une personnalité défunte. Le choix des hommes qu'il décide de commémorer depuis *Ferrements* jusqu'à *Moi laminaire* renforce l'idée souvent énoncée d'un Césaire qui passe, après la rupture avec le Parti communiste en 1956, d'une interrogation précise faite à l'Histoire à un plus grand repli sur le moi du poète. Les personnalités auxquelles sont consacrés les tombeaux sont en ce sens emblématiques: après Paul Éluard, Louis Delgrès, Albert Créteil (un syndicaliste noir mort en 1952), son intérêt se focalise sur Saint-John Perse, Damas, Asturias et un seul homme d'action: Fanon. Mais la critique en revient toujours au *Cabier d'un retour au pays natal*, et c'est ce que fait Alioune B. DIANE, dans un article qui s'interroge sur l'incipit du célèbre poème; ce cri lancé au lecteur en ouverture du *Cabier* mérite en effet qu'on s'y arrête car il a un rôle déterminant d'annonce des thèmes et de la structure du long poème césairien. À la présence de la douleur dans la poésie césairienne sont consacrés les deux textes suivants. Bernadette ADAMS CAILLER, lectrice attentive du poète martiniquais, dans «*La grande douloureuse douceur*» (É. Glissant) d'*Aimé Césaire: à propos de "Ferrements"* (1960) relit le recueil à l'aune d'un commentaire que livre Édouard Glissant dans *La Cobée du Lamentin*: «[...] je ressens dans la poésie d'Aimé Césaire, vue de près (comme aussi dans sa personne vue de loin) une grande douloureuse douceur, en même temps que ces fureurs exploratrices du monde» (p. 47). Fait écho à cette analyse qui élargit son horizon d'enquête en convoquant Valéry, Meschonnic, Baudelaire, Madou Ribero, Zadi Zaourou et Rimbaud, le texte du médecin et écrivain René HÉNANE: «...*ma conscience et son rythme de chair... Aimé Césaire, une poésie de la douleur*. À partir d'une distinction pertinente entre «souffrance subjective, réfléchie» et «douleur objective, organique, somatique», Hénane cherche les traces et les manifestations de ces déchirures qui trouvent leur source à la fois dans l'histoire des descendants d'esclaves et dans l'histoire personnelle du poète, dans son contact avec la maladie de sa propre chair. Ces deux expériences reviennent en écho dans les recueils poétiques césairiens transfigurées en images, figures, métaphores et constituent bien un point d'orgue de sa production. Tiphaine MALFETTES avoue s'attaquer, dans *Emplir l'espace et «avant le temps»*. *L'image poétique chez Aimé Césaire*, à un sujet très vaste et sortant sans doute des limites d'une communication de colloque. Comment se construit l'image césairienne? Comment fonctionne-t-elle du point de vue formel en temps que phénomène spatial et temporel? Ces questions ont le mérite d'ouvrir des pistes de lecture non seulement pour la poésie mais aussi pour l'écriture dramatique de Césaire. Florian ALIX consacre, dans *Vérité subjective et tentation du roman dans "Toussaint Louverture" d'Aimé Césaire*, la seule contribution de cette première partie à l'écriture non poétique. En se penchant sur *Toussaint Louverture*. *La Révolution française et le problème colonial* (1960), il met en évidence comment Césaire, même s'il se sert d'un très riche matériau historique et documentaire, n'abandonne jamais sa position d'essayiste, pour nous livrer son point de vue, qui reste très subjectif, allant jusqu'à s'apparenter au romanesque. La dernière étude de cette première partie enrichit les perspectives des travaux sur la poésie césairienne à travers l'analyse d'un motif, celui de l'aube, récurrent et omniprésent chez le poète martiniquais en établissant un parallèle avec le traitement du même motif chez un autre poète francophone: Kateb Yacine. L'approche de Nicolas HOSSARD (*La fabrique de l'aube: Césaire et Kateb par*

Rimbaud) est particulièrement originale car elle ne se contente pas de relever les points de contact entre les deux œuvres – qui ont par ailleurs déjà été soulignés par la critique – mais c'est la filiation rimbaldienne qui est mise en avant. Césaire et Kateb Yacine suivent des parcours différents mais laissent lire en filigrane de leurs poèmes leur référence première.

C'est le mot dialogue qui caractérise le mieux le second volet de ce volume. Beaucoup de passerelles sont mises en place, établissant une relation avec d'autres artistes, avec d'autres poètes. Malik NOËL-FERDINAND (*Le corps perdu du créole chez Aimé Césaire et Derek Walcott*) pose la question de la présence du créole dans l'œuvre de Césaire. Ce dernier a souvent été critiqué par les générations d'écrivains martiniquais qui lui ont succédé pour avoir délibérément mis de côté l'ancienne langue des esclaves; à travers une approche qui se sert d'une comparaison avec la présence du créole dans la poésie du trinitadien Derek Walcott, cette contribution place sous un éclairage tout à fait nouveau «le dilemme de l'écriture créole». Autre grand débat, presque obligé puisque nous avons affaire à un écrivain des Amériques: dans quelle mesure Césaire s'est-il nourri du réel merveilleux caribéen et qu'a-t-il apporté à cette nouvelle esthétique? Yolaine PARISOT dans «*Esquisses martiniquaises*» du *réel merveilleux caribéen*. «*Ferrements*» (autour de «*Statue de Lafcadio Hearn*») et «*Wilfredo Lam*» dans «*Moi laminaire*»... cherche des points de contact, des influences, des territoires communs avec d'autres artistes qui, en dehors du domaine strictement poétique, ont exprimé le réel merveilleux. Avec Wilfredo Lam, que Césaire connaît en 1941 lorsque le peintre fait une escale en Martinique avant de rentrer à Cuba, l'échange est double puisque le tableau *Jungle* (1943) naît de la lecture de la part de Lam du *Cabier* et que dix poèmes de Césaire, intitulés *Annonciation*, s'inspireront d'eaux fortes réalisées par le peintre entre 1969 et 1971. Le texte d'Anny DOMINIQUE CURTIUS, «*Tropiques*». *Le dialogue écopoétique d'Aimé et Suzanne Césaire*, se concentre sur la collaboration du poète avec Suzanne Césaire au sein de l'aventure qu'ont représentée les années consacrées à la revue «*Tropiques*» qui publia son dernier numéro en 1945. Il s'agit d'une période cruciale au cours de laquelle beaucoup d'intellectuels du vieux continent (André Breton, André Masson, Claude Lévi-Strauss) fuient l'Europe et font une halte en Martinique dans leur voyage vers les États-Unis. Les rencontres seront porteuses d'échanges qui vont nourrir entre autres bon nombre d'essais que Suzanne Césaire publiera dans «*Tropiques*», en particulier *Le grand camouflage*, à travers lesquels elle forgera une esthétique de la littérature antillaise en rupture de bans par rapport au regard de la métropole. Tout comme Noël-Ferdinand a travaillé sur une idée reçue, à savoir que Césaire a volontairement gardé ses distances avec la langue créole, Véronique CORINNUS, dans *Le conte dans l'œuvre d'Aimé Césaire: le traitement de l'hypotexte lumineux*, se propose de reconsidérer le préjugé qui ferait de Césaire un mauvais connaisseur des traditions orales antillaises. La démonstration qu'elle mène dans son travail est fort convaincante et illustre comment il est possible de trouver la trace consistante de la présence du *Conte Colibri*, à travers des motifs récurrents tout au long de la production césairienne. *Césaire et le discours sur l'art nègre* de Romuald FONKOUA conclut cette deuxième partie en soulignant l'intérêt que porte le poète martiniquais à l'art en général, aux artistes peintres et aux sculpteurs qu'il fréquente (citons entre autres Lam, dont le nom revient souvent dans ces actes et Picasso),

et à l'art nègre en particulier. Ses écrits témoignent cette curiosité mais aussi une réflexion profonde sur le sujet qu'il développe dans le *Discours prononcé à Dakar* le 6 avril 1966, à l'occasion du Festival mondial des arts nègres. Une curiosité qui le pousse à réfléchir sur ce que représente l'art africain au moment où il écrit, sur sa véritable nature, sur sa spécificité et les dangers qu'il court (imitation, méconnaissance, banalisation) et sur son avenir. Le texte de Fonkoua qui analyse scrupuleusement les propos de Césaire et les situe dans le contexte historique et culturel de l'époque nous permet d'évaluer le degré d'engagement de Césaire dans le débat intellectuel du moment où il vit.

La troisième partie des actes de Cerisy est majoritairement consacrée aux traductions de Césaire. Lilian PESTRE DE ALMEIDA, elle-même traductrice du *Cabier* en portugais, dans *Traduire Césaire, entre l'oral et l'écrit, d'un langage à l'autre ou De la traductibilité entre deux langues sœurs et deux cultures métissées*, analyse certains extraits du *Cabier* dans ses traductions italiennes et espagnoles pour mettre en évidence les problèmes spécifiques que pose la poésie de Césaire, en particulier dans le passage vers des langues romanes. Faits de culture, jeux de mots, expressions figées sont passés au crible et permettent non seulement de réfléchir sur les mécanismes à travers lesquels passe la réception de la poésie césairienne dans d'autres langues (la traduction de la poésie du poète martiniquais est-elle possible?) mais d'entrer en profondeur dans les rouages de la création poétique. Jean JONASSAINT (*Genèse et impact d'une traduction anglaise des "Christophe" de Césaire*), dans une étude qui laisse entrevoir un travail de documentation et de recherche minutieux et érudit s'interroge sur les traductions en anglais de *La tragédie du Roi Christophe*. Les questions auxquelles il s'efforce de répondre sont nombreuses: quelle version française de la pièce de théâtre a été réellement traduite étant données les nombreuses versions qui circulent, des versions publiées mais aussi des tapuscrits qui ont été utilisés par les metteurs en scène pour monter la pièce? Quel impact, quelle influence la version anglaise a-t-elle eue sur la réception de Césaire, sur sa fortune dans les revues et les périodiques anglo-saxons? Toujours dans le domaine traductif, Mariella AITA s'est concentrée sur les *Spécificités de la traduction du "Cabier du retour au pays natal" vers l'espagnol*. Après un inventaire précis des différentes traductions parues depuis 1943, année où le *Cabier* est publié pour la première fois à La Havane jusqu'à 2007, les choix traductifs des différentes éditions sont discutés et critiqués pour faire émerger les compétences nécessaires que tout traducteur devrait posséder pour affronter la complexité de la traduction des textes de Césaire: capacité de conserver le sens, le rythme, connaissance de la culture créole, connaissance des glossaires existants, des lexiques mais aussi des textes critiques. Il s'agit donc ici de mettre en évidence des carences qui appellent sans doute une nouvelle traduction en espagnol du *Cabier*. Dans cette troisième partie, les spécialistes ne soulèvent pas seulement des problématiques liées aux traductions de Césaire mais se demandent aussi ce que signifie utiliser ces textes dans l'enseignement secondaire et supérieur. Louise HARDWICK (*Lire et enseigner le "Cabier d'un retour au pays natal" en Grande Bretagne: un outil d'apprentissage en ligne*) rappelle avant tout des faits qui méritent d'être soulignés, à savoir qu'après avoir figuré dans les programmes français des classes de Terminale en 1993, *Le Cabier d'un retour au pays natal* et *Le Discours sur le colonialisme* en ont été éliminés deux ans plus tard et continuent à ne pas y être réintroduits. Si,

en France, les textes de Césaire posent problème avant tout à cause de positions que l'écrivain a assumées par rapport à la métropole et qu'il a clairement énoncées dans ses écrits, le monde anglophone est sans doute de ce point de vue plus libre et moins susceptible. Toutefois, la complexité du langage poétique, la difficulté du lexique, la présence de mots rares, d'images souvent difficiles à interpréter peuvent conduire à dissuader les enseignants de mettre Césaire au programme. Hardwick montre, en illustrant l'exemple concret d'un site web créé par des universitaires, dans quelle mesure un outil d'apprentissage en ligne peut être d'une très grande utilité et offre les moyens d'approfondir des aspects du texte de façon beaucoup plus immédiate que ne seraient en mesure de le faire des supports papier. Dans l'article qui suit, *De la destinée pédagogique d'Aimé Césaire: poétique(s) de l'engagement pour la jeunesse*, Anne SCHNEIDER présente trois textes publiés en 2008 et 2012 qui, chacun selon une optique différente, initient un lectorat d'adolescents à la connaissance de la figure et de la personnalité d'Aimé Césaire. Au-delà des différences qui distinguent les trois ouvrages et qui sont examinées de façon détaillée, Césaire est présenté, dans une sorte d'hagiographie moderne, comme un modèle, «une figure de reliance [...] qui jette des ponts et qui construit des points de jonction entre le passé et le présent, entre les générations mais surtout entre le passé colonial et l'avenir de la Martinique et du peuple noir» (p. 166). En marge des problématiques liées aux traductions et à la pédagogie des œuvres de Césaire, la contribution de Lilian KESTELOOT (*De l'intérêt et des aléas de l'édition critique de Césaire et autres poètes*), en dévoilant les coulisses des éditions critiques, souligne la difficulté qui persiste encore au moment de trouver des critères admissibles par tous lorsqu'il s'agit de lire une œuvre comme celle de Césaire à travers le filtre de la critique génétique.

La dernière partie, comme son titre l'indique («Politique et littérature»), regroupe des textes qui s'interrogent sur la conception du politique que Césaire a développée et ses rapports avec son écriture, sa poésie. La contribution d'Anne DOUAIRE-BANNY («La fin du monde parle!») et le «lait jiculi»: des impératifs catégoriques) s'insère parfaitement dans cet axe de recherche puisqu'elle met en évidence les impératifs catégoriques (au sens kantien) qui charpentent l'œuvre et la pensée césairiennes. Parfois apparemment contradictoires, l'action et la poésie de l'écrivain sont au contraire portées par une cohérence inébranlable: «faire advenir une réalité plus juste, dont la complexité sera assumée, respectée (j'accepte, j'accepte)... Alors l'homme sera libre, et capable d'agir moralement, c'est-à-dire justement» (p. 281). Nick NESBITT (*Penser la politique avec Césaire: Décolonisation, Autonomie, Communisme*), lui, s'est consacré à la lecture des essais moins célèbres de Césaire, qu'il a pu lire puisqu'il a participé à l'édition génétique des œuvres complètes de Césaire, publiée par les soins de A. James Arnold en 2013. Cette lecture attentive d'articles, de préfaces, de discours, d'allocutions qui ne constituent pas le corpus césairien le plus connu des lecteurs depuis ses tout premiers travaux, citons par exemple: *Nègrees: conscience raciale et révolution*, publié en 1935 dans le troisième numéro de la revue qu'il a fondée, «L'Étudiant noir», a le mérite de nuancer certaines simplifications qui ont voulu donner l'image d'un penseur de plus en plus dépolitisé au fil des années. Il s'agit pour Nesbitt de convoquer «d'autres textes, textes qui nous rappellent que Césaire fut aussi, et pendant quarante ans, un des militants les plus célèbres du mouvement

«politique» mondial de la décolonisation» (p. 283). Jean BESSIERE (*Césaire promesse poétique, promesse historique? Que la poésie instaure la pleine conscience*) propose un parcours dans le théâtre – en particulier dans *La tragédie du Roi Christophe* et *Une Saison au Congo* – et dans la poésie de Césaire, à rebours depuis *Moi lamineur* jusqu'à *Cahier d'un retour au pays natal*, à la recherche de la façon dont le poète et l'écrivain active sa conscience qui s'exprime dans le monde, qui s'interroge sur le monde et en traque la promesse. Les contributions qui suivent font écho aux textes de la troisième partie dont nous avons déjà parlé et qui se sont penchés sur le problème de l'emploi des textes de Césaire dans le domaine de l'enseignement. Clotaire SAH NENGOU (*Guerre à la syntaxe et paix aux hommes! Une devise poétique chez Aimé Césaire*) revient sur l'éviction des programmes du *Cahier* en considérant cette fois que ce ne sont pas tant les idées dérangeantes de Césaire et ses positions, entre autres, sur les méfaits du colonialisme qui ont choqué, mais plutôt la langue employée, une langue qui se détacherait trop de la norme. Nengou passe minutieusement en revue les «écarts» pratiqués par Césaire, notamment dans le *Cahier*: emploi de la ponctuation, de mots rares, violation des lois de la graphologie, déformation syntaxique. Considérer ces procédés de création du langage comme des fautes souligne évidemment les limites ou la mauvaise foi de ceux qui considèrent que l'écrivain martiniquais ne pourrait pas être utile pour la formation des jeunes générations et surtout c'est ne pas voir que «Dire non, à la norme poétique française pour Césaire c'est écrire la poésie en français» (p. 323) et nier aux hommes et aux femmes de demain la connaissance d'un «Césaire humaniste, [...] qui fit la guerre à la guerre: il bâillonne la rhétorique, il affole la syntaxe grammaticale, pour imposer un ordre nouveau, ce que nous allons appeler une "syntaxe de l'humanité", l'endroit de l'amour» (p. 323). Toujours dans cette optique de la lecture des textes de Césaire dans le domaine de l'enseignement, Mary GALLAGHER a concentré sa recherche (*Le défi de la colonisation: une poétique de la parole proférée*) dans le monde anglophone pour montrer comment, à une époque où le savoir est souvent considéré une marchandise, qui doit être facilement abordable pour être facilement consommée, la complexité de la poésie de Césaire, qu'il est nécessaire de lire en langue originale, doit impérativement demeurer matière de travail des nouvelles générations afin que ces dernières apprennent à être à l'écoute de la diversité linguistique, d'une parole non homologuée. La réflexion sur l'héritage de Césaire continue avec le texte de Laura CASSIN, *Influence d'Aimé Césaire dans le champ littéraire francophone caribéen* qui s'intéresse, elle, à l'influence du poète sur les générations d'écrivains des Antilles qui lui ont succédé. S'il est pour quelques uns (Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau et, dans une certaine mesure, Édouard Glissant) le père qu'il faut tuer, pour d'autres (Daniel Maximin), il constitue un héritage accepté. Ce qui est sûr c'est que «l'œuvre multidimensionnelle d'Aimé Césaire ne semble pas pouvoir susciter l'apathie ou même l'indifférence» (p. 344). Christian LAPOUSSINIÈRE (*Aimé Césaire et les liens intergénérationnels*) s'éloigne du domaine littéraire pour faire émerger, dans un texte très personnel, les raisons pour lesquelles Césaire est devenu, pour les Martiniquais, une figure incontournable, le père et le grand-père des générations qui sont venues après lui, mais aussi un mythe de son vivant. L'auteur souligne que la mort de Césaire n'a fait que réactiver ce rapport privi-

légié et cette relation assez unique en son genre. Nous replongeons en littérature avec *Aimé Césaire's Caribbean Crucible: "La Tragédie du Roi Christophe"* où Philippe CRISPIN souligne l'intertextualité shakespearienne à l'œuvre dans le théâtre de Césaire en y ajoutant toutefois d'autres sources, d'autres influences, d'autres voisinages, en particulier ce que Césaire a lui-même appelé «le côté africain», qui enrichissent considérablement la lecture de la *Tragédie*. Enfin, Kunio TSUNEKAWA (*Fanon et Glissant, deux versants volcaniques de Césaire*) relève les échos césairiens dans les écrits et dans la pensée des deux grands écrivains martiniquais dont il nous prouve, si besoin en était, qu'ils sont bien fils de Césaire, l'un dans sa révolte, l'autre dans son écriture même. Tsunekawa indique aussi une piste à explorer pour des recherches futures: «A-t-on jamais entrepris une étude approfondie de la résonance césairienne qu'on trouve dans les premiers recueils de poèmes de Glissant tels *Un champ d'îles* ou *La terre inquiète?*» (p. 379).

Nous espérons avoir montré que ce volume tient effectivement les promesses énoncées dans la Présentation. La voix de Césaire, qu'elle s'exprime à travers sa poésie, son théâtre, ses discours et ses colères n'en a pas fini de résonner et nous ne pouvons que nous réjouir du fait que cette rigoureuse figure tutélaire continue à nous parler.

[ELENA PESSINI]

MANUEL NORVAT, *Le chant du divers. Introduction à la philopoétique* d'Édouard Glissant, Paris, L'Harmattan, 2015, 344 pp.

Ouvrage issu d'une thèse de doctorat soutenue à la Sorbonne en 2013, cet important essai de Manuel NORVAT parcourt, à travers une analyse approfondie qui ne laisse rien au hasard, l'œuvre poétique et littéraire d'Édouard Glissant en essayant d'en mettre en relief toute la richesse et la complexité que l'auteur rassemble toutefois sous une catégorie commune: celle du «Divers». Divisé en trois grandes parties, «Archéologie du divers glissantien», «Analytique du divers autour de *Poèmes complets*», «Fragments d'une philopoétique du divers», l'ouvrage tente d'éclaircir, à travers la pensée et l'écriture du poète martiniquais, «en quoi son engagement poétique le conduit à recourir à une philopoétique pour exprimer le Divers du monde» (p. 325). En suivant les études de détail qui ont contribué, au cours des années, à une appréhension immédiate de l'œuvre glissantienne et ont fait grandir l'intérêt des chercheurs vis-à-vis de celle-ci, cette étude tente de dresser, après la mort de l'écrivain en 2011, un bilan critique de sa production.

Dans la section intitulée «Archéologie du divers glissantien», Norvat s'interroge sur les influences littéraires et philosophiques qui ont contribué à l'élaboration de la conception glissantienne du Divers. En partant d'une analyse du mot qui en décèle toute la complexité sémantique – Divers se distinguant de Différent mais aussi de Multiple –, le chercheur entreprend un parcours historique afin de saisir l'évolution que cette notion a eue dans l'histoire des idées et de la littérature. Si l'opposition entre Relation et Absolu remonte bien aux Présocratiques, il est indéniable que la conception moderne du Divers naît lorsque l'humaniste Montaigne «libère» l'homme de la soumission aux lois divines qui avait caractérisé la mentalité médiévale. Pour ce qui est de l'œuvre de Glissant, Norvat consacre la première section du volume à un par-

cours autour de l'influence que la lecture de certains écrivains contemporains majeurs a eue sur la pensée et sur l'écriture de l'intellectuel martiniquais, depuis Victor Segalen, en passant par William Faulkner pour en arriver à Saint-John Perse. Point de rencontre des trois écrivains: la participation, à des titres différents, à l'univers de la colonisation et une interrogation qui s'échelonne dans toute leur œuvre sur les enjeux de la relation avec un monde autre que celui du colon européen blanc. Segalen, avec son *Essai sur l'exotisme*, mais aussi avec *Stèles* et les *Inmémoriaux*, figure au premier plan des lectures de Glissant qui, au cours des années, lui a souvent rendu hommage en multipliant interventions, commentaires et articles et en contribuant ainsi à la réception de cet écrivain resté longtemps méconnu. La conception du Divers segalénien subit cependant, chez l'écrivain martiniquais, une révision et un dépassement, une reprise et un enrichissement. Segalen «introduit» Glissant surtout parce que la fréquentation de son œuvre pousse l'écrivain martiniquais à aborder le Divers sous le signe de la poésie et à concevoir son expression comme une unité indissoluble de la pensée et de la langue qui l'exprime. Leur dialogue se configure comme un débat incessant qui met en jeu d'autres pensées, d'autres écritures, d'autres esthétiques.

Glissant a consacré à l'œuvre romanesque de William Faulkner plusieurs commentaires, qui ont abouti, en 1996, à la publication de *Faulkner, Mississippi*, un essai entièrement dédié au romancier américain. L'écrivain martiniquais met en avant, chez ce «colon blanc» qui représenterait son «ennemi» naturel, des thématiques et un renouvellement des modes de l'écriture qui constitueraient une sorte de «préface» à la réflexion littéraire qu'il a entreprise par la suite. Leur œuvre a beaucoup de points communs car elle décrit un univers social colonisé ou issu de la colonisation, en en montrant les contradictions et les enjeux pour cependant les transférer et parvenir à leur dépassement.

La confrontation avec «l'autre de soi» se poursuit avec Saint-John Perse, lui aussi descendant de colons, qui vit l'écartèlement entre son ancrage antillais et la diversité due à son origine européenne. Glissant entretient avec ce poète un dialogue critique entre louange et dépassement qui l'accompagne tout le long de son œuvre, tout comme il accompagne les principaux acteurs de la créolité. L'œuvre poétique de Perse interroge surtout, philosophiquement, sur la manière de dire le monde après l'avoir pensé, un souci de nominalisation très cher à Glissant qui, à cette fin, a créé beaucoup de néologismes. Tout en gardant chacun son autonomie, les deux poètes ont multiplié les échanges, se sont nourris de lectures mutuelles et ont imprégné leur œuvre d'un même éloge de l'immanence et d'une égale condamnation de la domination.

La deuxième section du volume est entièrement consacrée au langage poétique glissantien, à la manière dont il essaie d'exprimer le Divers. Norvat concentre son analyse sur les *Poèmes complets* qui permettent, selon Bernadette Engel-Roux, de dégager trois périodes majeures qui iraient du chaos primordial à la «Mesure enfin conquise» (p. 145), en passant par le chant imprégné du vers claudélien mais aussi des ressources de Perse et de Senghor. La poésie de Glissant serait donc en constante récréation et, en suivant les variantes successives des *Poèmes complets*, on pourrait en dessiner le parcours. Avec comme point de départ l'opposition entre l'Un et le Divers, développée à maintes reprises par le poète martiniquais, le discours critique de Norvat arrive à mettre en relief quatre significations que Glissant donne à la poésie: dévoiler, c'est-à-dire recher-

cher les signes, pré-voir, se faire voyant à la manière de Rimbaud, fouiller, aller au plus profond des choses et accorder en trouvant la juste mesure pour s'exprimer.

La cohabitation chez Glissant du français et du créole conduit aussi l'auteur du volume à s'interroger sur la vision que le poète a du multilinguisme qui se révèle être un état d'esprit, «une donnée poétique de [sa] conscience (p. 174)». Le dialogue avec Mallarmé et les symbolistes constitue un autre volet de l'analyse: il met en évidence que, malgré les attaches indéniables entre l'œuvre glissantienne et la production mallarméenne, le point de vue de Glissant est tout à fait différent, ancré dans un lieu bien réel, la Caraïbe, et non pas projeté dans des fantômes abstraits. C'est à partir de cette donnée que Norvat propose un long développement autour de la valeur du paysage dans la pensée de Glissant. Le paysage, martiniquais ou européen, dégagé de tout aura romantique, constitue bien la source première de l'écriture du poète: qu'il soit terrestre ou marin, à dimension humaine ou symbolique, il participe à l'enseignement de la mesure. La géographie glissantienne comporte quelques lieux clés: la clairière, symboliquement reliée au passage de l'opacité au dicible, l'archipel, qui contraste avec l'idée d'enfermement traditionnellement suggérée par le mot île et l'abîme, la profondeur, la faille qui évoque un horizon renversé, un arrière-plan mental et culturel où réel et imaginaire cohabitent sans qu'il soit possible d'établir une véritable ligne de démarcation. Les rapports de Glissant avec l'Histoire font eux aussi l'objet d'un approfondissement dans la deuxième partie du livre. L'image du bateau négrier est à la base du discours poétique de l'écrivain et de l'opposition entre le «nous» des anciens esclaves et le «vous» de leurs maîtres, opposition que Glissant souhaite dépasser au profit d'un chaos-monde qui valorise le Divers des peuples.

La troisième section du volume, «Fragments d'une philopoétique du divers», s'attache à analyser le dialogue, qui parcourt toute l'œuvre de Glissant, entre poésie, entendue comme langage littéraire, et philosophie, expression de la pensée, partant du point de vue de la Relation, et du concept de créolisation. Glissant a représenté, au cours de sa vie, un modèle d'engagement intellectuel, en proposant un point de vue personnel sur l'avenir de la Martinique et sa relation à l'histoire coloniale, une perspective qui, loin de céder à un souci de simplification, se veut complexe et multifocale. Le poète veut se faire le porte-parole d'une collectivité; il renonce à revendiquer son rôle auctorial pour devenir le héros du principe cosmique, le Divers, qui lui tient à cœur. Son œuvre résulte en fin de compte impossible à cerner, car il exprime sa conception plurielle par des genres existants ou inventés (poésie, essai, poésie, etc.), dont la catégorisation pose problème aux chercheurs. Toute tentative de périodisation n'est également qu'un instrument dont on ne peut que mettre en lumière les limites. L'œuvre de Glissant révèle, en effet, toute sa propension à se ramifier et à multiplier les opacités. La question du Divers ne se résume pas chez lui aux rapports philosophiques et littéraires entre unité et diversité mais conduit à s'interroger sur les questions très actuelles de la standardisation et de l'uniformisation sociales. C'est bien dans ce sens qu'elle montre toute sa vivacité et sa postmodernité. La bibliographie glissantienne qui clôt le volume constitue un instrument valable pour approfondir l'étude de l'œuvre de cet intellectuel majeur de la contemporanéité francophone.

RAPHAËL CONFIAINT, *Madame St-Clair Reine de Harlem*, Paris, Mercure de France, 2015, 323 pp.

La renommée littéraire de Raphaël Confiant n'est plus à faire, sa production (il compte à son actif plus de trente ouvrages de fiction ainsi que des essais) témoigne de sa fièvre d'écriture sur des sujets les plus variés pointant souvent l'objectif sur les minorités, sur les plus démunis qui constituent le tissu de la société créole. C'est le cas du couli, figure protagoniste du roman *La panse du chacal* de 2004, qui était déjà présente mais de façon plus dérobée dans d'autres romans, notamment *Eau-de-café* (1991). Les Chinois, la plus petite communauté au sein de la société martiniquaise, sont célébrés dans *Case à Chine* (2007). Confiant n'a de cesse de décliner l'histoire de son île natale; avec la publication des deux premiers volumes (2012 et 2014) d'une saga familiale, celle des Saint-Aubert, des «gens de couleurs libres», il retrace les événements sociaux et politiques qui ont marqué la Martinique dans la dernière moitié du siècle dernier.

Son dernier roman en date *Madame St-Clair Reine de Harlem* (2015) est la narration, basée sur une histoire vraie, de l'existence de Stéphanie St-Clair, martiniquaise immigrée à New York, qui dans le courant des années vingt s'est frayée une place dans le monde de la pègre pour devenir «Queenie», la reine de la loterie clandestine. Ce personnage s'est imposé à l'écrivain «par pur hasard», comme il le souligne dans un entretien accordé à Philippe Tryai, cependant la rencontre ne l'a nullement laissé indifférent et il est parti sur ses traces cherchant à comprendre: «Comment une petite négresse de la Martinique ne parlant pas anglais, émigrée sans le sou, a-t-elle pu parvenir à en imposer non seulement aux redoutables gangsters noirs américains, mais aussi au Syndicat du crime, c'est-à-dire à la mafia irlandaise, yiddish et surtout italienne? Les Al Capone, Lucky Luciano et autres Meyer Lansky! Oui, comment?». Partie de son île à l'âge de vingt-six ans et après une halte d'une année en France, Stéphanie s'installe à New York, à Harlem, où les débuts sont difficiles, elle doit s'imposer en tant que femme mais aussi en tant que noire dans un milieu de gangsters. Dans une Amérique qui vit à l'heure de la prohibition, elle apprend à se défendre et ne laisse à personne, pas même à ses amants, le droit et la possibilité de contrôler sa vie. Ceux qui ont essayé de la duper comme quelques-uns de ses associés n'en ont pas mené large. Elle doit constamment surveiller ses arrières et ne pas fléchir ni face à ses concurrents ni face à la police avec laquelle elle arrive parfois à conclure de petits accommodements. Si Queenie ne se laisse pas facilement aller à la violence, cette dernière fait cependant partie de son existence, c'est souvent le seul moyen dont elle dispose pour survivre et conserver la place qu'elle a péniblement obtenue. Cette violence, Madame St-Clair l'a aussi subie et pas des moindres, celle du KKK dans une nuit de cauchemar, d'horreur où s'enfuyant de New York pour avoir crevé un œil à Duke, son amant en titre, elle se trompe de bus et se retrouve dans ce territoire où les Noirs deviennent des cibles vivantes. Cette nuit-là, Stéphanie assiste impuissante aux meurtres des hommes noirs qui occupaient le bus, ils «[...] furent pendus pour les uns, brûlés vifs pour les autres» (p. 86), puis c'est au tour des femmes: «Les Klansmen ne prirent pas le temps de me dévêtir. Ils déchirèrent ma robe et ma culotte et à tour de rôle s'enfoncèrent en moi avec une rage qui faisait briller leurs yeux sous leurs cagoules» (p. 87). C'est à ce moment-là aussi que se forge chez la protagoniste l'idée de ne pas partager

le destin des Noirs de ce pays et de vouloir pour elle-même autre chose que de la résignation et de la soumission: «[...] Voilà que je me trouvais confrontée à ce qu'il y avait de pire pour les tout aussi prétendus descendants de Cham. Les vieilles nous enjoignirent de tenir bon, que ce ne serait qu'un mauvais moment à passer. Qu'ainsi nous avions l'occasion d'expier nos péchés. [...] Jamais je ne me sentis aussi éloignés des Nègres américains qu'à ce moment-là» (p. 86).

L'auteur confie l'histoire de cette vie mouvementée à Stéphanie elle-même sous forme de récit à son neveu Frédéric (tantôt à la première tantôt à la troisième personne). D'ailleurs, qui mieux qu'elle pouvait être à même de nous faire partager l'atmosphère d'une époque, d'un milieu, d'un territoire comme celui de Harlem où elle vécut. C'est dans les bouleversements sociaux et politiques de l'Amérique des années vingt que Queenie va connaître les grands hommes de la «Black Renaissance», comme Marcus Garvey qui «[...] juché sur un banc à Central Park, en plein New York, voulait unifier tous les Noirs du monde et prêchait, non sans conviction, le retour des descendants d'esclaves américains sur la terre mère d'Afrique» (pp. 69-70). Stéphanie St-Clair va s'installer dans le quartier le plus cosu de Harlem, Sugar Hill, et entretenir de très bons rapports de voisinage avec des intellectuels et des poètes: W.E.B. Dubois ou encore Countee Cullen avec lesquels elle aime échanger des propos, apprendre par cœur et réciter les poèmes de ce dernier. La vie de Stéphanie est mouvementée tant d'un point de vue professionnel (la guerre des mafias) que du côté amoureux. Le seul homme qui réussira vraiment à l'envoûter s'appelle Sufi Abdul Hamid, militant musulman qu'elle épouse et pour lequel elle se convertit. Tout n'est pas acceptable pour Queenie, surtout qu'une autre prene sa place; cela vaudra à l'imam de l'Universal Holy Temple of Tranquillity une balle dans la peau et quatre années de prison à la Martiniquaise de Harlem.

Au moment de quitter ce monde Stéphanie fait un bilan lucide de toutes les vies qu'elle a vécues et de l'image qu'elle voudrait laisser: «J'ai habité des personnages différents à des périodes différentes de ma très longue existence. Négrillonne pauvre à la Martinique, fille supposée de quelque rotelet africain à Marseille, gangster celtique au quartier de Five Points au sein des quarante voleurs, petite main de la mafia sicilienne, collecteur de paris de la loterie de Harlem, puis banquière et enfin reine de Harlem [...] Cela en fait des vies mon cher neveu! Je n'en renie aucune. Je suis même fière de chacune d'elles. Si tu tiens à garder le souvenir de moi qui à mon avis est le plus exact, sache que j'ai été et suis encore martiniquaise, française, irlandaise, noire américaine, italienne, harlémitte, mais surtout cher neveu, surtout-surtout, une femme» (p. 323).

Au fil des pages, Stéphanie St-Clair fascine le lecteur (en bien ou en mal) tout comme elle a dû séduire l'écrivain par son courage, sa morgue, la capacité qu'elle a de tenir tête aux plus grands truands, de s'imposer, tant qu'elle peut, dans un univers masculin et misogyne.

[ALBA PESSINI]

AURÉLIEN BOIVIN, HANS-JÜRGEN LÜSEBRINK et JACQUES WALTER, *Régionalismes littéraires et artistiques comparés Québec/Canada-Europe*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2014, 308 pp.

Le sujet pouvait sembler déjà vu, déjà lu, voire déjà digéré comme si rien de neuf n'eût pu sortir d'un tel

exercice. Pourtant, quelque chose de nouveau et d'original émane des ces remarquables actes, dont le colloque nous eût intéressé au plus haut point. *Régionalismes littéraires et artistiques comparés Québec/Canada – Europe*, actes d'un colloque universitaire qui eut lieu en Europe en 2007. Sept longues années avant que ne paraissent les actes de ce stimulant colloque, d'autant plus intéressant que malgré les années qui séparent le colloque de la publication des actes, les articles d'intérêt n'ont pris aucune ride. Quoique ce compte rendu doive tenir compte des contributions extra-européennes, il nous semble aller de soi de souligner l'article inaugural du professeur VON UNGER-STERNBERG de l'Université de Mayence, qui s'interroge sur la pertinence du concept de littérature régionale. Existe-t-il un tel type de représentation culturelle et si oui, quels sont les critères qui le définissent? Le professeur de Mayence conclut son exposé en affirmant que oui, une littérature régionale existe mais non pas par des «paysages à travers lesquels nous voyageons», mais par le «style, les mécanismes de représentation, les traditions et les genres» (p. 30). Un des grands avantages du comparatisme, c'est que l'étude d'un corpus national entre en résonance avec un autre corpus et que de cette rencontre émanent des ressemblances et dissemblances entre les deux corps qui se visitent. Il est d'ailleurs évident que celui qui parle de régionalisme parle aussi d'espaces relativement conscris et que si le régionalisme existe, il n'est pas représentatif d'un territoire national. En se penchant sur la littérature transfrontalière franco-allemande, le professeur SCHOELD de l'Université de La Sarre fait ressortir un ensemble de critères constitutifs de la littérature de cette région, qui fut l'objet de nombreux conflits entre la France et l'Allemagne. Il paraît dès lors raisonnable d'imaginer qu'un régionalisme lorrain n'ait rien à voir avec un régionalisme breton, provençal ou québécois. C'est pourquoi, il était aussi juste de rappeler comme l'avait fait précédemment le professeur de Mayence que le régionalisme est une histoire de forme et non pas une histoire de paysage. Le professeur David KAREL, à la mémoire duquel les actes sont dédiés, amène une contribution d'un grand intérêt. En étudiant le régionalisme dans la peinture québécoise, il valorise un rapprochement entre la littérature et l'art régionalistes au Québec qui ne s'est jamais faite, par simple manque de «hauteur adéquate» (p. 76). Il faut en effet rappeler à quel point le régionalisme littéraire a souvent été accompagné d'illustrations de peintre qui ont aussi marqué profondément le goût québécois. Cet apport d'un professeur en art perturbe considérablement le paisible champ du régionalisme. «Le besoin est grand de mieux connaître le régionalisme en tant que conséquence et phénomène de la modernité, au même titre que le modernisme. Je me demande plus précisément si cette obstination à vouloir consigner le régionalisme aux limbes de la marginalité n'est pas en soi le réflexe d'une modernisme révolu, et à ce titre le symptôme d'un paradigme historique en mal de révision» (p. 78). Il est vrai que les promoteurs du régionalisme sont souvent considérés par la critique institutionnelle comme des conservateurs, alors que les modernistes jouissent d'une réputation de progressistes. Le professeur de l'Université Laval prend toutefois plaisir à rappeler que «le modernisme, aussi, peut charrier un discours conservateur, ainsi que les exemples du futurisme italien ou de l'expressionnisme allemand le démontrent (je pense à Emil Nolde)» (p. 78). Arrivent ensuite d'intéressants articles d'Aurélien BOIVIN qui livre une étude comparant l'œuvre de René Bazin et celle de Damas Potvin, et celui de Brigitte NADEAU qui propose un article sur le projet régionaliste d'Albert Pel-

letier, projet qui n'est pas sans rappeler les petites choses de l'histoire de Pierre-Georges Roy, en ce que «l'amour de la grande patrie [pour Pelletier] naît de l'attachement à la petite patrie, celle qui est à notre mesure et à notre portée» (p. 138). La contribution de Maurice LEMIRE, autre digne représentant de l'Université Laval, apporte un renouvellement de la dynamique régionaliste québécoise. Eu égard à l'expression française dont le régionalisme s'oppose à une langue par trop parisienne et peu représentative de la diversité des français parlés en France, le régionalisme québécois est un courant révélant «la véritable langue canadienne», qui s'oppose non pas au français de Québec ou de Montréal, mais à l'anglicisation. Hans-Jürgen LÜSEBRINK de l'Université de La Sarre étudie quant à lui un type d'imprimé qui a fait fortune au Québec: l'almanach. Étrange support qui, en plus des prévisions annuelles de météo et des conditions sociales nouvelles, publiait des pages de littérature régionaliste et construisait un tissu social propre à la création d'une identité régionale. À son tour, Kenneth LANDRY livre un excellent article sur la traduction des écrits paysans et apporte aussi beaucoup à la réflexion sur cette époque régionaliste. L'Acadie, enfin, n'est pas en reste avec sa littérature régionale, Hélène DESTREMPES démontre en effet qu'un courant littéraire visant à anoblir le peuple acadien s'opposait à un métissage du sang indien. Construire son identité contre celle des peuples jugés moins évolués, telle était l'idéologie promue par la littérature dans une Acadie en soif de reconnaissance, à une époque où les expressions «métis» et «bâtard» parageaient la même bulle sémantique.

[JEAN-FRANÇOIS PLAMONDON]

PAN BOUYOUCAS, *Le mauvais œil*, Montréal, Les allusifs, 2015, 140 pp.

Originaire de la Grèce et vivant au Québec depuis 1963, Pan Bouyoucas est l'auteur d'une œuvre qui compte une douzaine de romans, quatre pièces de théâtre et deux recueils de nouvelles. S'il fut traducteur et architecte dans ses jeunes années, l'écrivain se consacre depuis la fin des années 1990 à la littérature. Son œuvre se veut discrète quoiqu'elle se fasse tout de même remarquer par des prix, démontrant ainsi que le travail de l'auteur fait doucement son chemin vers une reconnaissance plus institutionnalisée. Ainsi, en 2004, avec *Anna Pourquoi*, il recevait le Prix Littéraire des collégiens et l'année suivante, *L'Homme qui voulait boire la mer* était sélectionné par la FNAC comme l'un des meilleurs romans de la rentrée. Certes ces récompenses critiques sont moins prestigieuses que les prix Goncourt, Femina et autre Médicis, mais elles ne légitiment pas moins une œuvre dont la qualité ne fait aucun doute. Avec ce douzième roman, Bouyoucas raconte la vie paisible des habitants d'une île boucullée par l'arrivée d'une étrangère qui, croit-on, porte le mauvais œil. Immigrante et femme d'un homme de l'île qui revient vivre sa retraite dans son pays, Madame Piano devient la responsable de tout ce que son environnement connaît de revers, dont la chute dramatique du tourisme (industrie première de l'île) et la disparition de l'aînée des enfants d'une famille fort influente. C'est toute une galerie d'individus colorés qui anime ce drame fantaisiste et en fait un récit à la fois savoureux et agréable à lire, malgré le côté tragique que vit notamment Madame Piano. En effet, la présence de l'étrangère sur l'île dérange les insulaires et Madame Piano n'est pas sans le savoir. Aussi, les rumeurs se

multiplie à son sujet, elle porterait le mauvais œil et malheur à l'île. Malgré une allure inoffensive, ce récit donne à voir le destin de l'étranger qui émigre dans un pays pour qui l'intégration est synonyme d'assimilation. En suivant ce principe, la clé du bonheur dans le nouvel espace de vie de l'immigrant est l'abnégation la plus complète. Se mortifier comme les religieuses cloîtrées, se retirer du monde comme les femmes des

béguinages, voilà le destin qui attend Madame Piano, elle qui aurait tant aimé apporter un peu d'elle-même au service des insulaires. Avec ce *Mauvais œil*, Bouyoucas livre un très bon douzième roman qui est de ton dans cette époque de chambardements migratoires et de débats sur la déchéance de nationalité.

[JEAN-FRANÇOIS PLAMONDON]

Opere generali e comparatistica a cura di Gabriella Bosco

Imaginaires de la ponctuation dans le discours littéraire (fin XIX^e - début XXI^e siècle), sous la direction de S. BIKIALO et J. RAULT, Presses Universitaires du Midi, Toulouse 2015, «Littératures» 72, 276 pp.

Il volume è strutturato in due parti che indagano rispettivamente la punteggiatura nel discorso letterario della modernità (dossier principale) e le strategie editoriali nella letteratura di grande diffusione della classicità (relative ai secoli sedicesimo e diciassettesimo, secondo dossier).

Le teorie linguistiche hanno a lungo emarginato il discorso sulla punteggiatura, la quale è tuttavia ispiratrice di un immaginario assai fecondo. Al di là quindi delle riflessioni relative agli usi, alle pratiche linguistiche, affidate tanto a specialisti quanto a autori e scriventi ordinari, il volume indaga in particolare le modalità attraverso le quali la punteggiatura viene trasformata dalla letteratura moderna e contemporanea. Il percorso che i differenti contributi delineano mostra così il progressivo definirsi di un immaginario molto singolare che si serve dei comuni segni d'interpunzione come di strumenti per dire diversamente, mettendo in luce una consapevolezza particolarmente sviluppata delle potenzialità rappresentative della punteggiatura.

Dopo una presentazione affidata ai curatori Stéphane BIKIALO et Julien RAULT (pp. 9-22), una prima sezione del dossier principale è così dedicata all'«*Imaginaire du discours intérieur*». Romain ENRIQUEZ tratta de *L'invention de l'inconscient par la ponctuation dans le récit (1850-1900)* (pp. 23-50), mentre Frédéric MARTIN-ACHARD pone un interrogativo riguardante il rapporto tra punteggiatura ed endofasia nel contributo intitolato *Un rendez-vous manqué? Imaginaires de la ponctuation et de l'endophasie* (pp. 51-66). Sviluppa l'argomento Julien RAULT, concentrandosi su un elemento in particolare del rapporto in questione, i tre puntini: *Des paroles rapportées au discours endophasique. Point de suspension: latence et réflexivité* (pp. 67-86). Una seconda sezione è poi dedicata all'«*Imaginaire du corps et de la voix*». Marie REVERDY sviluppa in questo contesto il valore della punteggiatura mancante nella resa di uno specifico stato d'animo sulla scena teatrale: *Le personnage essoufflé, l'absence de ponctuation noire dans la partition théâtrale de Patrick Kermann* (pp. 87-104). Mentre Louise DESBRUSSES et Stéphane BIKIALO, direttamente al cuore del discorso, analizzano la punteggiatura come linguaggio del corpo: *Dialogues autour de la ponctuation comme traces du corps qui écrit* (pp. 105-118). E Claudia DESBLAN-

CHES va ancora più a fondo concentrandosi sulle valenze erotiche della punteggiatura nella poesia: *Des érographes qui font mouche ou la ponctuation comme expérience érotique dans les poèmes d'E.E. Cummings* (pp. 119-140). La terza sezione riguarda invece l'«*Imaginaire du continu et du discontinu*». Martine MOTTARD-NOAR si occupa di un impiego specifico da parte di un autore contemporaneo particolarmente attento al potere evocativo del segno grafico in un intervento intitolato *Les Astérisques et la "fixité du regard perdu" chez Pascal Quignard* (pp. 141-154). Elisa TONANI apre poi nel volume una panoramica sugli usi interpuntivi da parte degli scrittori contemporanei italiani in un contributo intitolato *Traces opaques d'imaginaires de la ponctuation dans la littérature italienne contemporaine* (pp. 155-172), mentre Isabelle SERÇA chiude la sezione e il primo dossier fornendo l'immagine più pregnante e significativa del volume, quella che attribuisce alla punteggiatura una qualifica anatomica, derivandola dalla definizione di un'autrice tra le più interessanti del panorama francese contemporaneo: *"La ponctuation est l'anatomie du langage"*. Maylis de Kerangal (pp. 173-186).

Una seconda presentazione affidata a Jean-François COUROUAU introduce il dossier dedicato alle strategie editoriali e alla letteratura di grande diffusione nel XVI e XVII secolo (pp. 187-190), nel cui ambito Pascale MOUNIER studia il formarsi del gusto per il romanesco popolare: *Les antécédents lyonnais de la Bibliothèque bleue au XVI^e siècle: la constitution d'un romanesque pour le grand public* (pp. 191-216). Segue Jean-Luc NARDONE che si occupa della fortuna di un testo cinquecentesco di grande successo: *Péripéties éditoriales d'un "best-seller" du XVI^e siècle: le guide de pèlerinage de Venise au Saint-Sépulchre et au mont Sinai* (pp. 217-228). Mentre Philippe GARDY analizza le strategie editoriali riguardanti un settore specifico, quello della letteratura dialettale, in *Distinction linguistique et stratégies éditoriales? A propos des "Jardins de Musos Prouvençals" publiés (à Marseille?) en 1665 et 1666* (pp. 229-254). E affronta infine la tematica traduttiva Jean-François COUROUAU, studiando *Un cas de réécriture transdialectale au XVII^e siècle: le destin provençal de trois poèmes d'Isaac Despuèch* (pp. 255-262).

Un volume nel suo insieme estremamente interessante, se si tiene conto che la punteggiatura è in ogni testo – presente o assente che sia, che l'autore la voglia nera, opaca o bianca – il sistema segnoletico a partire dal quale il lettore viene orientato.

[GABRIELLA BOSCO]

ÉVA RIVELINE, *Tempêtes en mer, Permanence et évolution d'un topos littéraire (XVI-XVIII siècle)*, Classiques Garnier, Paris, 2015, 535 pp.

È vero che l'abitudine rende ciechi, come suggerisce Daniel Ménager all'inizio della sua *Préface* (pp. 9-11). È vero perché siamo talmente circondati da racconti sulle tempeste – la furia dei venti, maestrale e tramontana che si abbattono su fragili imbarcazioni, equipaggi in preda al panico scaraventati in mare finché i superstiti non scorgono all'orizzonte un'isola (o la salvezza, la grazia divina) – che a volte nemmeno ce ne rendiamo conto. La tempesta è un *topos* nella letteratura, un rischio onnipresente per i viaggiatori, un episodio preso e descritto anche se l'autore non l'ha mai vissuto, è il simbolo del viaggio verso l'ignoto che conduce i personaggi ad atti di stoico eroismo – evidenziando la forza e la mascolinità del capitano – ma che li trascina anche nella più abietta e indicibile delle regressioni morali – il cannibalismo. La tempesta è un dramma morale dove le maschere cadono, è l'antinomia tra l'ombra del peccato e la luce della salvezza divina: è una balena dalla bocca spalancata pronta a inghiottire il vascello, mentre da lontano si erge, avvolta dalla luce, una Chiesa (Joos de Momper, *La Tempête*, 1615).

Questo firmato da Éva RIVELINE è un volume vivo: per le numerose descrizioni, sia di romanzi che di opere pittoriche, le più significative inserite tra le pagine centrali come il già citato quadro di De Momper, cui seguono Rembrandt, Dampier, Vernet. Infatti il legame tra scrittura e pittura quando si parla dell'ira di Zeus è molto forte, è quasi come se venisse a crearsi una rivalità tra queste due forme d'arte, perché la tempesta è un'immagine, uno spettacolo, l'espressione della tensione tra il "vedere" e il "dire", tra l'orrore e il piacere della rappresentazione. L'A., in questo volume, ha scelto di prendere in considerazione i maggiori testi che coprono tre secoli, dal XVI al XVIII secolo, ed è una scelta senz'altro ambiziosa, giustificata dal fatto che si parte dagli anni della riscoperta dei testi antichi (Omero e Virgilio), della lettura dei testi biblici in lingua originale, per proseguire poi con gli anni delle scoperte geografiche e lo sviluppo delle scienze, che modificarono, tra il resto, la percezione del mare con cui si è sempre più in confidenza e che, a poco a poco, smette – ma non del tutto – di fare paura («Avant-propos» e «Préambules», pp. 13-76).

Il volume è diviso in tre parti, perché, ci dice Riveline, sono tre gli elementi da analizzare quando si parla di tempeste: «Poétique de la tempête» (pp. 77-256, suddiviso nei capitoli «Les mots de la tempête», «Procédés narratifs», «Décrire la tempête», «Donner à voir»), cioè i procedimenti lessicali e narrativi atti alla descrizione, una generale povertà dei termini utilizzati, l'esigenza di verosimiglianza, un ritmo concitato per riprodurre caos e disordine; «Les hommes dans la tempête» (pp. 257-394, suddiviso in «Et lors une grand peur va noz coeurs assaillants», «Les rites contre la peur», «La force d'âme et le courage contre la peur, une vertu? », «Par-delà bien et mal? »), perché la tempesta è una sfida da uomini: la traversata in mare è faccenda seria, ci sono molteplici pericoli, e poi affrontare il mare esige preparazione, innanzitutto religiosa (si può parlare, si chiede l'A., di comportamenti diversi a seconda della classe sociale di appartenenza? o di fronte al pericolo e alla morte siamo tutti uguali?); e in terzo luogo, la «Philosophie de la tempête», pp. 395-497 («Les causes de la tempête», «Le salut», «Grandeur de Dieu, misère de l'homme», «Grandeur de l'homme»), sezione che si occupa della presenza divina, perché ol-

tre allo scrittore, alla natura e all'uomo, si ergono Dio e gli dei, la loro collera e il loro perdono.

Quello di Riveline, ripresa e rimaneggiamento della tesi discussa circa quindici anni fa, è un volume di rapida e scorrevole lettura, nonostante le 500 pagine che lo compongono; è uno studio scritto con passione, nonostante si perda talvolta in lunghe descrizioni che sono peraltro affascinanti. Termina con la «Conclusion», una «Bibliographie générale», l'«Index des noms», e la «Table des illustrations» (pp. 499-535).

[FRANCESCA FORCOLIN]

GUILLAUME ARTOUS-BOUVET, *L'hermétique du sujet. Sartre, Proust, Rimbaud*, Paris, Hermann, 2015, 196 pp.

Come pensare lo statuto del soggetto nella letteratura, dopo i colpi infertigli dallo strutturalismo? È da questa domanda che si sviluppa la riflessione di Guillaume ARTOUS-BOUVET («Introduction», pp. 5-34). Muovendo da una meticolosa rassegna delle principali posture critiche contemporanee (Compagnon innanzitutto, ma anche Nussbaum, Descombes, Macé, Clément, Rabaté), l'autore fonda il suo lavoro su un'osservazione che è anche una dichiarazione di metodo: in letteratura non esiste soggetto che non sia soggetto di un discorso. Da questo deriva una tesi più generale: un soggetto può costituirsi come tale – e come *ethos* morale – solo attraverso un uso specifico della lingua: il discorso diventa allora strumento primario di soggettivazione, al punto che, afferma Artous-Bouvet, il soggetto stesso potrebbe essere considerato come un «événement poétique». La «moralité» deriverebbe, a sua volta, non dall'adesione a una regola preesistente, ma dall'esercizio stesso del discorso letterario.

Il sé al centro dell'indagine di questo volume è allora un soggetto enigmatico, che richiede di essere cercato tra le molteplici stratificazioni testuali osservabili nell'opera di ciascuno dei tre autori studiati: a cominciare da Sartre, a cui è dedicata la prima sezione («Sartre: l'exception du sujet», pp. 35-83). Con le sue «biografie esistenziali», osserva Artous-Bouvet, Sartre si fa inventore di un genere nuovo, nel cui spazio emerge l'ambivalenza di ogni tentativo di iscrizione letteraria del soggetto: la scrittura de *L'Idiot de famille*, continua l'autore rifacendosi a Bruno Clément, sarebbe da considerare come la risposta all'impossibilità dell'impresa autobiografica. Il dovere di verità impone la rinuncia all'autobiografia e la conversione a un genere diverso: l'immersione nel testo e nella vita altrui richiesta dalla biografia esistenziale consente a Sartre di dare origine a un «identité é narrative», capace di farsi carico della porzione di alterità insita nel rapporto del soggetto a sé. La successione dei testi sartriani è interpretata da Artous-Bouvet come un movimento dialettico dall'alienazione baudelairiana all'ironia liberatoria di Flaubert, passando per la scelta di Genet di aderire al significato alienante impostogli dalla società. Solo l'ironia di Flaubert, però, permetterebbe di testimoniare di quel non-detto in cui si cela l'io e che è insito in ogni discorso.

La seconda sezione («Proust: poétique et vérité», pp. 85-134) è concepita come una lettura della *Recherche* alla luce dei testi che Genette le dedicò nei primi tre volumi di *Figures*. Testi pubblicati all'apogeo dello strutturalismo, che Artous-Bouvet affronta con particolare attenzione alla portata metodologica per mostrare come, forse contro la stessa volontà di Genette,

il passaggio dalle «figures du discours» al «discours du récit» permetta di cogliere la presenza di un «hors-texte» temporale. Nella *Recherche* l'anacronia è inseparabile da quella che Artous-Bouvet chiama «l'exception du sujet»: un'analogia funzionale si stabilisce tra l'Io e il tempo. Tuttavia, prosegue l'autore, essendo sia il soggetto sia il tempo vincolati alla legge d'esteriorità delle strutture, essi sono condannati all'impossibilità di contenere il tempo e la vita. È però proprio a partire da quest'impossibilità, e forse contro di essa, conclude Artous-Bouvet riprendendo una frase di Dominique Rabaté, che la scrittura del romanzo si origina e si colloca nell'orizzonte della vocazione.

Intitolata «Rimbaud: prose de soi» (pp. 135-174), la terza sezione si apre su un'ipotesi: se una vera e propria leggenda ha preso forma intorno alla figura di Rimbaud, ciò non è dovuto tanto al fatto che egli scrisse, quanto al fatto che smise di scrivere. L'evento radicale della rinuncia alla poesia avrebbe dato vita a alla «re-génération infinie du légendaire» o – citando Pierre Michon – alla «Vulgate rimbaldienne». Da qui, Artous-Bouvet si dedica ad analizzare *Une saison en enfer*, allo scopo di mettere in luce come il testo (anch'esso racconto di una vocazione letteraria, ma con sguardo esclusivamente retrospettivo) da un lato si serva delle modalità dell'*autofiction* per trasformare la vita in leggenda, e dall'altro includa al suo interno la possibilità della rinuncia alla poesia. Nell'opera di Rimbaud, sostiene quindi l'autore, il soggetto non deve essere cercato nella costruzione temporale del *récit* né nelle figure della poesia, ma nell'ibrido del prosimetro, dove l'Io può situarsi nella ripetizione di un movimento inseparabilmente narrativo e citazionale.

Il volume si chiude («Conclusions», pp. 175-187) con la ripresa delle principali domande sollevate nel corso dell'argomentazione, alla luce anche del particolare ruolo che opere come quelle di Sartre, Proust e Rimbaud attribuiscono al loro lettore. *Fil rouge* tra le varie sezioni, e scopo ultimo del volume, è la proposta di un cambiamento di prospettiva critica: dall'ermeneutica del soggetto, nozione che si presta all'analisi di uno spettro di enunciati troppo ampio, a un'«herméti-que du sujet» adatta a operare esclusivamente, e più a fondo, nel testo letterario.

[ROBERTA SAPINO]

SANDRA CHEILAN, *Poétique de l'intime. Proust, Woolf et Pessoa*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, 428 pp.

Di natura spiccatamente comparativa, il volume di Sandra CHEILAN si presenta come un'attenta lettura dell'opera di tre autori rappresentativi della letteratura europea del Novecento (Marcel Proust, Virginia Woolf e Fernando Pessoa), attraverso la lente instabile e rivelatrice del concetto di *intime*. Concetto che l'autrice ha cura di definire etimologicamente (dall'aggettivo *intimus*, superlativo di *interior*) e poi cronologicamente fino al ventesimo secolo, quando la crisi della concezione unitaria del soggetto mette in dubbio la possibilità di trovare nella «vérité de l'intime» un valido fondamento morale, etico ed estetico. Proprio in questo contesto, osserva Cheilan nell'«Introduzione» (pp. 9-27), autori come Proust, Woolf e Pessoa si appropriano della nozione di *intime* per farne materia di rinnovamento artistico, strumento per esplorare i limiti e le possibilità della rappresentazione romanzesca dell'individuo. Il volume si propone di studiare la loro opera attraverso un quadro teorico composito,

che non esita a servirsi degli strumenti della semiotica, della psicanalisi e delle ricerche sull'immaginario, allo scopo di delineare i tratti di una vera e propria «poétique de l'intime» novecentesca. Particolare attenzione è rivolta a quello che Cheilan definisce il «*chronotope* intimiste», che determina l'intimità psichica, corporea e relazionale, e che è fondato sulle opposizioni interno-esterno, profondità-superficie, individuo appartato-gruppo sociale, e su una temporalità essenzialmente retrospettiva.

Il discorso si articola su tre sezioni. La prima, intitolata «Le roman intime» (pp. 29-155), situa l'opera dei tre autori da un punto di vista geografico, culturale e letterario, mostrando peculiarità e analogie tra aree complementari. Dall'invenzione del «roman intime» operata da Proust ai fenomeni di appropriazione, trasposizione e deviazione del modello proustiano che fecondano l'opera di Woolf, all'esplorazione dell'eredità intimista francese negli scritti di Pessoa, si delinea una cartografia europea articolata, in cui le molteplici zone di influenza emergono come luoghi d'innovazione fecondi («Vers une géopoétique de l'intime», pp. 31-94). Il principio dell'appropriazione dell'altro, dell'inglobamento e della rielaborazione dell'eterogeneo, è poi ricondotto alle dinamiche di posizionamento dell'opera di Proust, Woolf e Pessoa nel campo letterario: il loro rifiuto dei codici autobiografici, la volontà di emancipazione dalle classificazioni tradizionali, e insieme la tendenza all'incorporazione di tematiche e *topoi* tipici della letteratura personale, permettono a Cheilan di definire il «roman intime» come «roman cannibale» («Un roman cannibale»: incorporation et détournement des genres intimes», pp. 95-155).

La seconda sezione si concentra sulle «Représentations des intimités» (pp. 157-280). Partendo dalla considerazione che la natura plurale dell'intimità e la sua resistenza alla rappresentazione linguistica necessitano di un approccio di impianto dialogico, Cheilan si sofferma sui momenti in cui la scrittura di Proust, Woolf e Pessoa si sottrae ai discorsi scientifici e letterari dominanti grazie all'elaborazione di una polifonia che si esprime tanto sul piano della rappresentazione dell'universo mentale, quanto su quello dell'espressione linguistica («Des intimités: dialogisme et hétérogénéité de l'intime», pp. 159-215). Il capitolo successivo si addentra «Dans l'intimité du corps» (pp. 217-280): la drammatizzazione del corpo partecipa alla costruzione di una personalità ambivalente e mette in luce questioni complesse quali l'espressione delle emozioni più private, la restituzione di una percezione intima del mondo, l'indagine delle relazioni tra le sfere fisica e psichica.

La sezione conclusiva espande il campo di indagine alla «Scénographie intimiste» (pp. 281-395), l'insieme dei dispositivi spazio-temporali nei quali gli autori scelgono di situare le loro avventure introspective, fantastiche, retrospettive. Lo studio dei «Territoires de l'intime» (pp. 285-368), della loro costruzione testuale e della valenza simbolica che assumono nella narrazione, in una costante dialettica tra interno e esterno, domestico ed estraneo, pone una riflessione sullo statuto ambiguo della nozione di *intime*, definibile tanto sul piano personale di rapporto a sé quanto su quello relazionale di relazione con l'altro. A completamento dell'indagine, Cheilan propone l'analisi di una temporalità mitica e quotidiana, in cui la linearità hegeliana è piegata dai movimenti della memoria e dalle tendenze regressive di un Io che trova nell'infanzia il fondamento della vita soggettiva e nella notte il momento propizio alle divagazioni della – e nella – psiche («Du temps vécu au temps mythique de l'intimité: mouvements de

retour et de régression», pp. 369-395). Le conclusioni («Du roman intime au livre-origine», pp. 397-399) propongono infine una riflessione sul ruolo del Libro nella mitologia delle origini tracciata dai tre autori: oggetto capace di operare forme diverse di identificazione e sublimazione, il libro assume un ruolo centrale nell'avventura intima del personaggio e contribuisce a strutturare coerentemente il rapporto dell'Io con se stesso e con il mondo.

In appendice, una piccola galleria di immagini permette di apprezzare i riferimenti iconografici citati; una ricchissima bibliografia conclude il volume e invita a letture ulteriori.

[ROBERTA SAPINO]

RICCARDO BENEDETTINI, FELICE GAMBIN (a cura di), *Carlo Bo e la letteratura del Novecento. Da Valéry a García Lorca*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2015, 140 pp.

A quindici anni dalla scomparsa di Carlo Bo (l'anniversario ricorre nel 2016), il suo apporto critico preserva intero il suo spessore: per l'attualità, per l'impatto sugli studi contemporanei, ma soprattutto per l'attività di divulgatore di opere e scrittori ancora sconosciuti nell'Italia dell'epoca fascista. Un lavoro pionieristico, quello di Bo, che ripercorre efficacemente il volume diretto da Riccardo BENEDETTINI e Felice GAMBIN, frutto di un convegno in sua memoria tenutosi nel 2011 a Verona. Dello studioso figure, nei sette contributi che compongono la miscellanea, trapelano un'estrema lucidità, un'attività addirittura rivoluzionaria che si destreggia tra critica letteraria e traduzione (fu il fondatore della «Scuola per Interpreti e traduttori» di Milano nel '51), tra Italia, Francia e Spagna.

«Carlo Bo francesista e ispanista», è l'icastico incipit di Benedettini e Gambin nell'introduzione che porta lo stesso titolo (pp. 1-11), condensando l'obiettivo e la struttura dell'intero volume. Ci troviamo di fronte infatti a due parti nettamente distinte: la prima comprende i primi quattro articoli e riguarda la metà francese di Bo; i successivi tre quella spagnola, facendoci scoprire un critico e traduttore dalla doppia e vasta specializzazione.

Sara ARENA, con «*Arrivare alla riva dell'eternità. Spiritualità e letteratura nella meditazione di Carlo Bo su Paul Claudel*» (pp. 13-27), apre il dibattito concentrandosi sul «caso Claudel», sulla lettura cioè che fa Carlo Bo di questi scritti della meditazione e della spiritualità. Se in numerose recensioni degli anni Trenta l'opera di Claudel viene criticata per lo stile ridondante, la struttura debole, l'incrocio di immagini liturgiche e carnali, la posizione di Bo appare controcorrente: egli intende questa opera, infatti, come un corpus unico da comprendere attraverso un vero e proprio «ascolto» da parte del lettore, che vi si deve avvicinare, tendere l'orecchio, porsi a fianco dell'autore per capire appieno le sensazioni e lo stato d'animo claudeliano. Per fare ciò, Bo si discosta dai classici strumenti della critica letteraria leggendo l'autore da credere e guardandolo da una certa distanza nel suo intimo colloquio con Dio, colloquio evidente nel testo autobiografico *Ma conversion*, il più amato da Bo, simbolo di una totale adesione all'eterno.

Tania COLLANI, in *Carlo Bo lettore dei surrealisti francesi: la poesia, la vita e la verità* (pp. 29-46), sposta l'attenzione sul Surrealismo, nei cui confronti Bo ebbe un atteggiamento rivoluzionario: anche in questo caso fu una voce fuori dal coro rispetto ai suoi contempora-

nei perché, allontanandosi dalle tendenze critiche degli anni Trenta, promosse e difese le sperimentazioni del gruppo, sottolineando le grandi qualità da prosatore di Breton. Ai suoi occhi erano opere fresche e spontanee, dalla carica vitale e spirituale. Nel contributo proposto, Collani delinea gli ostacoli che Bo dovette superare in questo suo percorso, dettati innanzitutto dall'ostilità nei confronti delle innovazioni francesi e in generale delle importazioni culturali durante l'epoca fascista.

Passiamo poi a Laura COLOMBO che in «*Orfeo nero*» visto da Carlo Bo: l'«*Antologia di poeti negri*» (pp. 47-66) si concentra sulla letteratura del «mondo nero» largamente riconosciuta dall'inizio del Novecento e in particolare dal '48, il centenario dall'abolizione della schiavitù in Francia – siglata dalla pubblicazione dell'*Anthologie* di Senghor, uno dei maggiori promotori della *négritude*, con prefazione firmata da Sartre. Stimolato da questa «letteratura-mondo», Bo ne promuove la diffusione in Italia attraverso la sua *Antologia*, in cui presenta, grazie a un itinerario geografico e cenni biografici degli autori, una serie di nomi poco noti nella nostra penisola, originari dell'America e dell'Africa: ma l'interesse del volume risiede soprattutto sui problemi e sulle difficoltà che inevitabilmente compaiono quando si traducono poemi impregnati di una cultura «altra», ricchi di sostrati a noi lontani tra cui dialetti, ritmi e suoni.

Chiude la sezione francese il contributo di Fabio SCOTTO, *L'idea del Novecento poetico francese in Carlo Bo: Valéry, Supervielle, Michaux* (pp. 67-86), contributo di più ampio respiro dove si esamina il Carlo Bo lettore della poetica francese d'inizio Novecento. Come afferma Scotto, per Bo il lettore è una figura centrale, è il «vero autore di una forma di lettura che è condizione stessa dell'esistenza e della ricezione dell'opera». Se Bo individua tra le voci più autorevoli del secolo Rivière, Gide, Apollinaire e Sartre, un approccio più controverso lo ebbe nei confronti di Valéry, letto mediante Pascal, di cui Bo diversamente da Valéry è un grande estimatore: l'attenzione va soprattutto alla produzione in prosa dell'autore, prima tra tutte Monsieur Teste comparato al Des Esseintes di Huysmans. L'approccio fu difficile anche con Supervielle, un autore che elude i problemi lasciandosi andare a una «leggerezza giocosa». Si passa poi al Bo lettore di Michaux, poeta dalla scrittura fresca, profonda e ancestrale, autonomo rispetto al surrealismo, e dalla «natura eccezionale».

Aprire la sezione spagnola il contributo molto sentito di Maria Grazia PROFETI, *Il Lorca di Carlo Bo* (pp. 87-100). Gli anni della guerra civile spagnola portarono a una maggiore consapevolezza, in Italia, di quella realtà, facendone riscoprire la cultura e più in particolare la poesia di Lorca soprattutto quando si apprese la notizia della fucilazione. Bo fu tra i divulgatori della sua opera, grazie a un'introduzione alle poesie e alla traduzione dei versi del poeta, nonostante la versione italiana talvolta manchi di ritmo, abbia sviste e imprecisioni come dimostra Maria Grazia Profeti che ci propone una propria interpretazione.

Dalla traduzione si passa alla produzione critica di Bo grazie a Paola BELLOMI, in *La ricezione della letteratura spagnola in Italia: il contributo di Carlo Bo* (pp. 101-114). Bo ebbe un primo contatto con la produzione spagnola negli anni Trenta recensendo Gracían; rimase affascinato dalla Generazione del '27 e dai loro maestri, come Jiménez o Machado, con cui il rapporto fu però più conflittuale. Le critiche di Bo sono tuttora un punto di riferimento, nonostante siano avulse dal contesto storico delle opere, un'asticità che nel tempo non ha attecchito; e nonostante il suo punto di

vista negli anni sia cambiato per la maturità anagrafica e intellettuale, soprattutto riguardo a Machado.

Felice GAMBIN focalizza l'attenzione in maniera convincente e precisa sul rapporto tra Bo e la prosa spagnola, prendendo in esame in particolare tre autori in *Le fatiche dell'infaticabile ispanista Carlo Bo: Ganivet, Unamuno, Ortega y Gasset* (pp. 115-134). Bo fu traduttore e critico di Ganivet, sollecitato dal comune interesse per il tema della ricerca della verità sull'uomo e della spiritualità; dedica ampio spazio a Unamuno in un rapporto che mescola ammirazione e critica, facendo conoscere le sue opere al pubblico italiano grazie alla traduzione di un'antologia poetica; ma uno dei più grandi meriti di Bo fu quello di aver introdotto attraverso una delle prime traduzioni italiane la scrittura di Ortega y Gasset.

A chiudere ogni articolo troviamo una bibliografia, e in fondo al volume l'indice dei nomi.

[FRANCESCA FORCOLIN]

LORENZO RENZI, *Gli elfi e il Cancelliere. In Germania con Proust*, Il Mulino, Bologna, 2015, «Studi e Ricerche – Critica letteraria» 699, 264 pp.

«Studiare come Proust incontra il pensiero, la musica, l'arte della Germania e come i tedeschi leggono e recepiscono Proust è una pagina della storia della cultura d'Europa», scrive Lorenzo RENZI nella «Premessa» (pp. 7-11) di questo interessante volume.

Nella prima parte di esso (pp. 13-54), egli illustra come l'autore della *Recherche* abbia guardato alla Germania: la Germania paesistica della Nahe, affluente del medio Reno; la Germania rococò e romantica di Beethoven e di Wagner; la Germania, infine, in guerra con la Francia nel primo conflitto mondiale. Uno sguardo sempre *simpatetico*, lo definisce Renzi, come conferma la lettura ravvicinata delle breve corrispondenza tra Proust e Ernst Robert Curtius, scambio epistolare già più volte pubblicato ma qui per la prima volta interpretato (nell'*Appendice* al quarto capitolo, pp. 91-103).

Nella seconda parte del volume poi, la più lunga, l'A. studia come hanno interpretato i tedeschi la *Recherche* di Proust, osservando quanto importi sapere della loro ricezione se si pensa che essa fu la lettura più pronta, eccezionalmente precoce, e la più viva e profonda del capolavoro. Renzi offre quindi la sua penetrante lettura di un Proust non più visto come direttamente legato ai decadenti, a Huysmans e a Wilde, di cui poteva sembrare il continuatore, ma – secondo l'acuta intuizione di Erich Auerbach in *Mimesis* – «come creatore di una «vera epica dell'anima», in cui «la concezione moderna del tempo interiore si collega alla concezione neoplatonica che l'immagine primigenia dell'oggetto si trovi nell'anima dell'artista; il quale, compreso egli stesso nell'oggetto, in veste di osservatore si è staccato da questo e affronta il proprio passato». Ed era del resto proprio Auerbach che, pur ammirando «l'inaudita preziosità del tessuto linguistico» della *Recherche*, non aveva esitato a definire «ripugnante [...] il fetore di una struttura sociale già in via di putrefazione». Renzi spiega qui che il critico si riferiva «certamente alla nobiltà francese rappresentata dalla società del Faubourg Saint-Germain e particolarmente dai Guermantes, che occupa una buona parte del romanzo». Fa notare che in Proust l'aristocrazia non è raccontata «solo in innocue conversazioni davanti a una tazza di tè coi pasticcini», bensì osserva come l'intera opera sia costruita «attorno al contrasto tra la dissipazione del-

la vita sociale e la sua redenzione nella letteratura», e dunque la sua trasformazione in opera d'arte. Già in un piccolo ma importante saggio del 2012, anch'esso edito dal Mulino, e intitolato *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, ragionando intorno al «petit pan de mur jaune», il dettaglio nella *Veduta di Delft* di fronte alla quale Bergotte muore, Renzi aveva messo in evidenza la distanza esistente, nella *Recherche*, fra la realtà e la sua rappresentazione, e aveva scritto: «Né in questo libro né in nessun altro è possibile riprodurre il muretto di Vermeer. Né si può vederlo al Mauritshuis dell'Aja, dove la *Veduta di Delft* è esposta. La ragione è che il muretto di Vermeer è diventato il muretto di Proust, un dettaglio della pittura olandese che esiste solo nella sua pagina, e che i nostri occhi non possono vedere». Tanto è vero che, secondo Renzi, Proust ha sovrapposto due particolari del quadro di Vermeer, un rettuccio inondato di sole («giallo») nella zona interna destra della tela e due lunghi ma pallidi muri vicino a un ponte basculante, scambiato per una tettoia, all'estremità sempre destra dell'opera. Da queste osservazioni egli aveva dedotto la mancanza di esattezza di Proust, un tratto assolutamente non in contraddizione con il suo genio: anzi, scriveva allora, il genio di Proust si rivela proprio nella particolare deformazione che imprime alle cose, proprio come, in pittura, si potrebbe dire per esempio di El Greco, di Modigliani e di molti altri artisti.

Ora, in questo suo nuovo libro dedicato all'autore della *Recherche*, Renzi fa capire in che misura la comprensione della genialità di Proust sia passata per la lettura dei grandi della critica stilistica tedesca, che hanno dimostrato come Proust riesca a determinare le cose, imprimendo nella rappresentazione l'immagine allegorica del significato. Curtius e Spitzer, ci dice, hanno studiato lo stile linguistico in Proust come strumento di conoscenza e di rappresentazione della sua visione del mondo. «Lo stile è il modo che ha un autore di conoscere le cose», scriveva del resto Gianfranco Contini nei suoi *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su autori non contemporanei* (Parenti, Firenze, 1939). Dieci anni prima, Walter Benjamin, nel suo saggio *Zum Bilde Prousts*, già aveva imboccato questa strada riflettendo sul «culto [...] dell'analogia da parte di Proust», che aveva inventato una scrittura fondata sulla «somiglianza appassionata» fra le cose e fra le parole e le cose. Così Leo Spitzer, nei suoi *Études de style* del 1918 individuando in Proust l'«accoppiamento tra il formale e il semantico» oggi studiato da Renzi, osservava come in un passo che finisce, dopo straordinarie serie di associazioni, con una «chute d'eau», proprio la «chute d'eau» crei una magnifica «chute de phrase».

Ma anche Ortega y Gasset, in un saggio del 1923 che Renzi evoca per la sua vicinanza con la cultura tedesca, *Le temps, la distance et la forme chez Proust* pubblicato nel numero *Hommage à Marcel Proust* della «Nouvelle Revue Française» l'anno dopo la morte dello scrittore, aveva scritto che «per Proust è necessario essere prolisso e minuzioso per la semplice ragione che si avvicina agli oggetti più di quello che è comune. È stato l'inventore di una nuova distanza tra noi e le cose». E un grandissimo della critica europea, Ernst Robert Curtius, che per primo recensì la *Recherche*, in una lettera spedita a Proust dell'aprile 1922, dopo l'uscita di *Sodome et Gomorrhe*, gli aveva confessato: «La lettura del Suo libro è per me una delle più pure e più grandi gioie spirituali che mi siano state concesse negli ultimi anni. Lei ha dato nuovi motivi al mio amore per la Francia. Ammiro questa unione fra inesauri-

bile ricchezza di vita e sovrana chiarezza intellettuale. Lei è riuscito a realizzare quello che Balzac definisce il carattere del genio: *empreindre l'idée dans le fait*. Nel saggio del 1925 *Französischer Geist im neuen Europa* (Deutsche Verlags-Anstalt), Curtius – innamorato dello «spirito francese» – dichiarava come da esso si aspettasse una spinta decisiva nel rinnovamento di quello europeo.

Dopo Curtius, Spitzer e Auerbach, Renzi si occupa nel quinto capitolo (pp. 107-133) di Victor Klemperer e affronta il tema della lettura marxista di Proust, presentando esponenti di diverse e addirittura convergenti concezioni del marxismo, alcune propense a condannare Proust tra i cascami del capitalismo e del decadentismo, altri a salvarlo. Una rassegna certamente non completa in cui figurano però due grossi nomi: Adorno, che si è confrontato molte volte con Proust, qui presentato attraverso un aforisma di *Minima Moralia*, e Manfred Naumann, il maggiore interprete di Proust della Germania orientale (capitolo 7, pp. 197-230).

L'ottavo e ultimo capitolo (pp. 231-242) è dedicato a Hans Robert Jauss, grandissimo romanista del secondo dopoguerra, visto anch'esso non per l'opera maggiore (*Tempo e ricordo nella "Recherche" di Marcel Proust*, 1986), ma per un aspetto meno noto: i parallelismi secondo Jauss tra le opere universali di Dante e Proust, enucleati in un lungo articolo di tre anni successivo. Il capitolo contiene anche una breve nota su un importante scrittore sempre del secondo dopoguerra, autore di un notevole saggio su Proust, Martin Walser.

L'idea alla base del volume di Renzi è che l'esegesi di un'opera sia favorita dalla lettura ragionata dei critici che ci hanno preceduti: «Ogni grande critico coglie e sviluppa una faccetta dell'opera d'arte, ed è l'insieme di tutte le faccette che forma la figura solida virtuale che è l'opera d'arte nella sua vita secolare». All'elaborazione del mosaico della critica proustiana, il saggio di Renzi contribuisce in maniera suadente.

[GABRIELLA BOSCO]

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

I testi proposti devono essere inviati a «Studi Francesi» in due copie, una su file Word e una su carta. La direzione non esaminerà i testi che superino i 50 000 caratteri. I lavori non accettati non si restituiscono.

Un tirage sur papier et une version en fichier joint (format Word) devront être fournis pour toutes les contributions proposées aux «Studi Francesi». La direction ne prendra pas en considération les textes dépassant 50 000 caractères. Les travaux refusés ne seront pas restitués.

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)

© 2016 Rosenberg & Sellier

Pubblicazione resa disponibile nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Abbonamenti

	Italia	Estero
annata 2016 (LX) - fascicoli 178, 179, 180		
edizione cartacea	€ 200,00	€ 250,00
edizione digitale	€ 50,00	€ 50,00
edizione cartacea+digitale	€ 225,00	€ 275,00

Gli abbonamenti si possono sottoscrivere direttamente sul sito www.rosenbergesellier.it
Per informazioni: abbonamenti@rosenbergesellier.it / fax +39.011.0120194

I **singoli fascicoli** sono acquistabili dal sito 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:
clienti@rosenbergesellier.it / fax +39.011.0120194

«Studi Francesi» è presente anche sulla piattaforma Revue.org all'indirizzo

<http://studifrancesi.revue.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 in ogni modo utili per una sempre più profonda conoscenza della letteratura e della civiltà della Francia.

In ogni fascicolo una rassegna bibliografica offre un'informazione la più ampia possibile sulle ricerche dedicate ai rappresentanti della civiltà letteraria francese e discute gli spunti originali che la critica contemporanea suggerisce con la lettura delle opere significative della storia culturale francese di tutti i secoli. Gli «Studi Francesi» forniscono agli studiosi italiani una via per partecipare al rinnovamento della cultura europea e agli studiosi stranieri il modo per avere un contatto diretto con le tendenze più attuali della critica italiana.

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 de la France.

Dans chaque fascicule, la section bibliographique a comme but d'informer le lecteur sur les travaux récents consacrés aux représentants de la culture française: 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 française des origines à nos jours.

Les «Studi Francesi» fournissent aux spécialistes italiens un instrument pour participer au renouvellement de la culture européenne: aux savants étrangers, ils offrent 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 moderne plus éclairée.