

# STUDI FRANCESI

RIVISTA QUADRIMESTRALE  
FONDATA DA FRANCO SIMONE

175

ANNO LIX - FASCICOLO I - GENNAIO-APRILE 2015

---

ROSENBERG & SELLIER EDITORI IN TORINO

## SOMMARIO

---

Anno LIX – fasc. I – gennaio-aprile 2015

### ARTICOLI

FRANCO GIACONE, *Les “Essais” furent-ils censurés par Rome en 1581?*, p. 3.

ÉRIC TOURRETTE, *Moralistes et remarqueurs*, p. 22.

DAMIANO DE PIERI, *Aux sources de la poétique de Théophile Gautier: la préface d’“Albertus”*, p. 35.

DOMINIQUE RABATÉ, *L’individu contemporain et la trame narrative d’une vie*, p. 54.

### TESTI INEDITI E DOCUMENTI RARI

ELISABETTA BARALE, *Un testo sconosciuto di Jean Miélot: la traduzione dei “Vaticinia de summis pontificibus”*, p. 63.

STÉPHANIE RAMBAUD, *“Le chevalier Bérinus” et ses impressions parisiennes, rue Neuve-Notre-Dame*, p. 75.

### DISCUSSIONI E COMUNICAZIONI

MARIA PROSHINA, *L’abondance alimentaire et l’inconsistance de la fiction chez Rabelais et Folengo*, p. 81.

STÉPHANE KERBER, *Pour une étude esthétique des ‘lazzi’ dans “Arlequin poli par l’amour” (1720) de Marivaux*, p. 94.

ROBERT ZIEGLER, *Léon Bloy’s Books of Revelation*, p. 108.

### RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

*Medioevo*, a cura di G.M. Roccati, p. 117; *Quattrocento*, a cura di M. Colombo Timelli e P. Cifarelli, p. 125; *Cinquecento*, a cura di D. Cecchetti e M. Mastroianni, p. 132; *Seicento*, a cura di M. Pavesio e L. Rescia, p. 140; *Settecento*, a cura di F. Piva e V. Fortunati, p. 146; *Ottocento: a) dal 1800 al 1850*, a cura di L. Sabourin e V. Ponzetto, p. 153; *Ottocento: b) dal 1850 al 1900*, a cura di I. Merello e M.E. Raffi, p. 176; *Novecento e XXI secolo*, a cura di S. Genetti e F. Scotto, p. 185; *Letterature francofone extraeuropee*, a cura di E. Pessini e J.-F. Plamondon, p. 199; *Opere generali e comparatistica*, a cura di G. Bosco, p. 211.



À la mémoire de Lionello Sozzi  
un savant, un ami

## Les “Essais” furent-ils censurés par Rome en 1581?

### Abstract

In 1996, Peter Godman made the important discovery of the ‘Censorship’ manuscript of Montaigne’s *Essais* (1581), in the “C Protocol” of the Congregation Archive for the Faith Doctrine (1581). In our article, we will try to answer the title question – obviously a rhetorical one, implying its denial. This will emerge from our investigation of the document’s material features: the paper size, the editors’ handwriting, the erasures, and the language of the text. The characteristics of the volume – its opening alphabetical index and the heterogeneous nature of the other related documents – can only raise doubts about the nature of this document. So, we will be witnesses of the following twist: we may assume that the document is not the “Censorship of the *Essais*”, but a report requested by the Sacred Palace Master from two ‘censors’, which was not followed by the Congregation Index. In fact, the name of Montaigne does not appear in any of the numerous lists of books judged as heterodox compiled during the sixteenth century.

Nombreux sont les historiens de la littérature et les philosophes<sup>1</sup> qui se sont rendus dans les Archives du Vatican (Sacrée Congrégation pour la Doctrine de la Foi)<sup>2</sup> à partir de 1998, date de la découverte officielle par Peter Godman de la «Censure des *Essais*» de Montaigne<sup>3</sup>, pour voir ce célèbre manuscrit. Mais curieusement, personne ne s’est soucié du contexte de ce document. Et depuis lors, personne n’a signalé ses nombreuses anomalies. Seul S. Ricci a remarqué, en examinant la graphie, la présence de deux «censeurs»<sup>4</sup>, que nous appellerons plutôt des «consulteurs ou consultants»<sup>5</sup>, selon la terminologie enregistrée dans le *Protocollo B*, à savoir «*consultores*».

Je tiens à remercier tout particulièrement Mgr Alejandro Cifres, directeur des Archives de la Congrégation de la Doctrine de la Foi, de m’avoir permis de publier les reproductions des documents originaux. Ma gratitude s’adresse aussi au directeur adjoint, le Docteur Daniel Ponziani.

Mes remerciements vont enfin à mes amis, Jean Céard, Jean Dupébe et Rita Romanelli pour leur soutien et leur aide providentiel.

(1) Voir J. R. ARMOGATHE et V. CARRAUD, *Les “Essais” de Montaigne dans les archives du Saint-Office*, in *Papes, Princes et Savants dans l’Europe Moderne. Mélanges à la Mémoire de Bruno Neveu*. Réunis par J.-Louis QUANTIN et J.-Claude WAQUET, Genève, Droz, 2007, pp. 79-96; J.-R. ARMOGATHE, *Montaigne et la censure Romaine: Julien L’Apostat, in Dieu à notre commerce et société. Montaigne et la Théologie*. Études publiées sous la direction de P. DESAN, Genève, Droz, 2008, pp. 251-258; S. RICCI,

*Inquisitori, Censori, Filosofi sullo scenario della Controriforma*, Roma, Salerno, 2008, p. 159 et suiv., mais aussi l’article *Montaigne*, Michel Eyquem, par S. RICCI publié dans le *Dizionario storico dell’Inquisizione* de A. PROSPERI, con la collaborazione di V. LAVENIA et J. TEDESCHI, Pisa, Normale, 2010, vol. 2, pp. 1067-1070.

(2) Nous abrègerons dès maintenant dans les notes ce long syntagme par l’acronyme ASCDF.

(3) Voir P. GODMAN, *The Saint as Censor, Robert Bellarmine between Inquisition and Index*, Leyden-Boston-Cologne, Brill, 2000, pp. 43-72.

(4) Voir *supra* n. 1, l’article *Montaigne*, Michel Eyquem cit., t. I, p. 1068, où S. Ricci, un des grands spécialistes italiens de Montaigne, utilise le mot «*censore*», pour désigner le lecteur, comprenant la langue française, choisi par le *Maestro del Sacro Palazzo* pour lire et juger les *Essais* du point de vue de l’orthodoxie.

Les *Protocolli* forment quantitativement la partie la plus importante des matériaux présents dans les *ASCDF* où se trouvent réunies les Archives de Saint-Office et celles de la Sacrée Congrégation de l'Index. Les *Protocolli*, dont il est ici question, ont d'abord pour fonction de réunir les documents qui servent de support aux Actes de la Congrégation de l'Index<sup>6</sup>. Nous reviendrons plus loin sur cette question.

Les deux consultants ont lu les *Essais* dans l'unique exemplaire confisqué à Montaigne le 30 novembre 1580, lors de son arrivée à Rome, ce qui n'a pas dû faciliter leur tâche. L'analyse du contexte du *Protocollo C*, contenant la «Censure des *Essais*», nous permet de faire apparaître le rapport italien de l'un des deux consultants du *De Republica Helvetiorum* (1577), Josias Simlerus (1530-1576): son écriture correspond parfaitement à celle du second consultant des *Essais*<sup>7</sup>.

Nous pouvons aussi, en passant, corriger le nom du traducteur français du *De Republica Helvetiorum* de Josias Simler (*Simlerus*)<sup>8</sup>, qui n'est pas Innocent Gentillet (1535-1595)<sup>9</sup>, mais Simon Goulart<sup>10</sup> (1543-1628): ce dernier le précise lui-même dans sa correspondance avec Josias Simler dans les années 1574 et suivantes. Ce même Goulart censurera en 1595 l'édition des *Essais* publiée par François Le Fébure à Genève<sup>11</sup>.

Revenons au manuscrit de la «Censure des *Essais*», qui couvre les feuillets 470r°+v° et 471r°+v° du *Protocollo C*, d'après l'ancienne numérotation, inscrite en haut et à droite du texte.

Les critiques d'aujourd'hui suivent la nouvelle numérotation 346r°+v°, et 347r°+v°, inscrite au bas des pages du côté droit: elle remonte aux années 1980-1990, lorsque les documents qui constituent ce *Protocollo* reçurent une nouvelle reliure<sup>12</sup>. Nous suivrons pour notre part l'ancienne numérotation: elle nous permet de

(5) En latin «*consultores*».

(6) Voir l'article de E. REBELLATO, «*Congregazione dell'Indice*», in A. PROSPERI, *Dizionario storico dell'Inquisizione* cit., vol. 1, p. 386: «La Congregazione dell'Indice fu per tre secoli e mezzo, dalla fine del Cinquecento all'inizio del Novecento, l'organo centrale della Chiesa cattolica incaricato dell'emanazione degli *Indices librorum prohibitorum* e del controllo sulla circolazione libraria. Fu istituita nel concistoro del 5 marzo del 1571 con lo scopo di rivedere l'Indice tridentino del 1564, progetto al quale Pio V aspirava fin dall'inizio del suo pontificato, perseguendo l'idea di un ritorno al rigore dell'indice romano del 1559. L'istituzione venne ratificata poco dopo dallo stesso Pio V con la costituzione *In apostolicae* del 4 aprile 1571 e in seguito dal successore Gregorio XIII, il 13 settembre 1572, nella Bolla *Ut pestiferum opinionum*, che esplicitava e fissava i compiti della nuova Congregazione. Essa doveva anzitutto chiarire i dubbi sorti in merito all'Indice tridentino e alle dieci regole premesse alla lista di proibizioni: aveva poi l'incarico di espurgare i libri sospetti: doveva inoltre inserire nell'Indice le opere proibite di recente e togliere quelle non più considerate pericolose e infine controllare la circolazione libraria [...]».

On peut lire ces procès-verbaux dans le *Protocollo A*, f.° 86.

(7) Voir *Index Alphabeticus Censurarum que in hoc volumine Continentur signato* [D *barrato*] C: *Iosias Simlerius*: fol. 163r°-164v°: rapport en italien, dont les remarques sont rédigées par deux mains différentes: la seconde aux feuillets 163v°-164r°

correspond parfaitement à celle qui a rédigé la deuxième partie du rapport sur les *Essais* de Montaigne.

(8) Josias Simlerus fut mis à l'Index d'Anvers en 1570: voir J.M. DE BUJANDA, *Index des Livres Interdits*, n. VII, p. 181 et p. 187; *Index de Rome*, en 1559, 1564.

(9) L'attribution à Innocent Gentillet (1535-1595) de la traduction de *La République des Suisses*, remonte au *Dictionnaire historique* de Bayle (1734), reprise ensuite en 1855 par *La France protestante* de Eug. et Em. Haag, plus récemment S. RICCI dans son livre *Inquisitori, Censori* cit., pp. 159-160, et F. GARAVINI dans le *Journal de voyage*, Paris, Gallimard, 1983, p. 430, sont de l'avis que la séquestration de *La République des Suisses* est due à l'hérésie du traducteur.

(10) Voir L. C. JONES, *Simon Goulart (1543-1628). Étude biographique et bibliographique*, Genève-Paris, Georg-Champion, 1917, pp. 13-14-18; 292-293; 300; 483-487: c'est Léonard Chester Jones, parmi les critiques du vingtième siècle, qui a très bien corrigé l'erreur. Sur Goulart, voir aussi le livre récent d'Ô. POT, *Simon Goulart. Un pasteur aux intérêts vastes comme le monde*, Genève, Droz, 2013.

(11) Voir F. GIACONE, *Gli "Essais" di Montaigne e la censura calvinista*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XLVIII, 3 (1986), pp. 671-699.

(12) Le travail de reliure a été réalisé par le Monastère Esarchico di Santa Maria di Grottaferrata. *Congregazione d'Italia dei Monaci Basiliani di rito greco-ortodosso cattolico*.

constater une anomalie, le saut de feuillets. En effet, cent trente-six feuillets r<sup>o</sup>+v<sup>o</sup> semblent avoir sauté, c'est-à-dire deux cent soixante-douze feuillets entre la censure du dernier volume du *Theatrum vitae* (feuillelet 290) et la *censura sopra il libro dell'instabilità delle grandezze umane* del P. Onofrio Tarabini da Cusignola cominciato et quasi finito di stampar in Ravenna presso Francesco Tebaldi da Osimo (feuillelet 427). Pourquoi tous ces feuillets blancs? À quoi servaient-ils? Encore une question sans réponse plausible.

D'après la terminologie des Archives vaticanes, les *Protocolli* s'appliquent aux «[...] dénonciations, aux vœux des consultants, à la correspondance, en résumé à tous les documents ayant un rapport avec la condamnation des livres»<sup>13</sup>. Ils réunissent également les procès-verbaux des premières réunions de la Congrégation, procès-verbaux que l'on appellera par la suite *I Diari*.

La «découverte»<sup>14</sup> par Peter Godman, en 1996, du manuscrit de ce que les spécialistes de Montaigne appellent la «Censure des *Essais*», a connu un grand retentissement en raison de la célébrité de l'auteur et de son œuvre, alors que le titre, tel qu'il apparaît dans le *Protocollo C*, se présente sous une forme presque cryptée – *In libr[um] sermone Gallico, impressu[m]* –, suivi d'un signe de croix<sup>15</sup>, du lieu de l'impression *Abourdeaus*, de la date de son impression, 1580, et du nom de l'auteur *auctore Michaele de Montagnie*.

L'entrée en matière de ce texte de «censure» présente un certain nombre d'anomalies: tout d'abord, la graphie<sup>16</sup> de l'en-tête; on ne la retrouvera que dans la numérotation longitudinale qui suit jusqu'au numéro 18 du premier feuillet (470r<sup>o</sup>) et dans le second *titoletto* du dernier feuillet, marquant ainsi l'envoi. Nous sommes donc en présence d'une première anomalie correspondant à une première main, que l'on ne trouvera plus dans la suite de cette «Censure». Deuxième anomalie: la place de la préposition *A*, écrite en majuscule et collée à «bourdeaus», nom de la ville en minuscule, signe évident que le copiste du titre devait être un Italien, sans aucune connaissance de la langue et de la culture française. Dans le même esprit, mentionnons l'erreur de transcription du nom de Montaigne écrit *Montagnie*; enfin, le titre est en langue latine, alors que le texte est pour les trois quart en langue italienne.

Après ce préambule, revenons à la description du manuscrit formé de quatre feuillets. Il a fait l'objet de nombreuses publications, de maints articles et commentaires publiés par les spécialistes de Montaigne du monde entier. Curieusement, à une époque qui cultive avec ferveur la numérisation, personne, à notre connaissance, n'a eu l'idée de publier la photographie de ce document. Nous la joignons à notre article. La vision directe suscitera sans doute des critiques et des questions, mais elle permettra au lecteur de constater diverses anomalies. Dans l'appendice, nous présentons aussi l'édition diplomatique de la «Censure des *Essais*» (1581), formée de

(13) Voir Fr. T. ESSER O.P.: *Inventario della Segreteria della S. Congregazione dell'Indice*, «brochure» consultable dans la salle de consultation des Archives de la Sacrée Congrégation de la Doctrine de la foi, au Palais du Saint Office au Vatican.

(14) Si ce substantif a été mis entre guillemets, c'est pour montrer qu'une telle découverte revient en première instance à un archiviste du Saint Office, et seulement en seconde instance à Godman lui-même; la chance a souri au chercheur néo-zélandais, car le manuscrit contenant ce qu'on appelle la «Censure sur les *Essais*» faisait partie du lot comprenant les censures à Machiavel et à

Bellarmin, qui étaient les véritables enjeux de sa recherche dans les *ASCDF*: voir P. GODMAN, *The Saint As Censor* cit., note 2, pp. 339-342 et *I segreti dell'Inquisizione*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004, p. 118; «Studies In Medieval and Reformation Thought», LXXX (2000), pp. 45-48; S. RICCI, *Inquisitori, Censori* cit., pp. 99-197.

(15) La croix signifie l'invocation au Christ.

(16) Je tiens à remercier tout particulièrement mon ancien collègue et ami Armando Petrucci, le grand spécialiste de paléographie, pour l'aide qu'il m'a fournie dans le repérage des différentes écritures présentes dans ce texte.

deux feuillets du manuscrit en question, à l'intention du lecteur peu familier avec la paléographie, pour qu'il puisse juger du bien-fondé de nos doutes sur sa qualité (voir Appendice).

Lorsque Montaigne arrive à Rome au mois de novembre 1580, l'autorité morale et religieuse du Saint-Siège est représentée par le Pape Grégoire XIII (1572-1585)<sup>17</sup>, de qui dépend aussi la Congrégation romaine de l'Inquisition, le Saint-Office: celle-ci exerce la censure ecclésiastique. Sous son pontificat, le cardinal Guglielmo Sirleto (1514-1585)<sup>18</sup>, excellent connaisseur des langues bibliques (hébreu et araméen), devient le promoteur et l'idéologue de la nouvelle Congrégation de l'Index. Il s'agit de réformer l'Index et d'expurger des livres: le dominicain Sixte Fabri (1540-1594)<sup>19</sup>, originaire de Lucques en Toscane, occupe la fonction de *Maestro del Sacro Palazzo*<sup>20</sup>

(17) Pour la notice sur ce pape, voir S. PAGANO, *Gregorio XIII, papa (Ugo Boncompagni)*, in A. PROSPERI, *Dizionario storico dell'Inquisizione* cit., t. II, pp. 730-731, mais aussi A. BORROMEO, *Gregorio XIII, L'Enciclopedia dei Papi*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008, pp. 180-202.

(18) Voir S. DITCHFIELD, in A. PROSPERI, *Dizionario storico dell'Inquisizione* cit., t. III, p. 1437.

(19) Voir la notice de R. GRISLEY in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1993, t. XLIII, pp. 759-764: il s'agit ici de Sisto Fabri O.P. (1540-1594). «Nacque il 4 agosto a Villa Basilica, vicino a Lucca; ma negli anni seguenti molto probabilmente la sua famiglia si trasferì a Napoli. In questa città infatti il F. il 20 febbraio 1556, prese l'abito domenicano, nel Convento di S. Caterina al Formello. Qui iniziò i suoi studi, arrivando a ricoprire la carica di terzo lettore per gli anni 1563 e 1564, continuò poi a studiare teologia e diritto canonico a Bologna. Nel 1571 entrò nelle grazie del maestro generale Serafino Cavalli, che lo volle come suo segretario; poco dopo lo creò provinciale di Terrasanta e, nel capitolo di Barcellona (1574) procuratore dell'Ordine. Nel 1576 il F. insegnava teologia all'Università di Roma. In quello stesso anno ebbe modo di far diretta conoscenza di Giordano Bruno, ospite a Roma presso il convento di S. Maria sopra Minerva, retto all'epoca dal Fabri. Continuava intanto la sua carriera all'interno dell'Ordine. Quando nel 1574, il Cavalli partì per una lunga serie di viaggi attraverso le varie province, lo scelse come vicario generale in sua assenza. E, rimanendo all'Estero il gran Maestro per diversi anni, il F. continuò a ricoprire quella carica. Fu confermato vicario generale il 21 novembre 1578, quando il Cavalli morì in Spagna, e il 16 gennaio 1579 papa Gregorio XIII, gli rinnovò l'incarico *ad interim*. Dovendo eleggersi il nuovo maestro generale, il F. era senz'altro favorito tra i probabili successori, ma Gregorio XIII accogliendo le pressioni del partito a lui contrario capeggiato dal Cardinale Michele Bonelli, volle impedire l'elezione vietando il voto libero e imponendo la scelta su una lista di quattro nomi da cui il F. era stato escluso. Così nel capitolo di Roma del 1580 fu eletto Paolo Constabili (Costabili), e il F. fu chiamato a succedergli come maestro del sacro Palazzo. In questa carica, ai vertici dell'Inquisizione, ebbe a occuparsi di Michel de Montaigne, di passaggio a Roma nel 1581. [...] Morto il Constabili nel settembre 1582, il papa non intervenne nelle nuove

elezioni del maestro generale dei domenicani, e il 28 maggio 1583 il capitolo scelse il Fabri. [...] Pochi mesi dopo l'elezione il Fabri si era messo in viaggio per una lunga visita alle province [...] Nel novembre 1586 decise di visitare le province spagnole. Rimase nella penisola iberica per due anni. [...] nel 1589 era a Barcellona quando lo raggiunse il perentorio ordine di Sisto V che lo richiamava a Roma. Giuntovi nel maggio 1589, il papa lo depose dalla carica di maestro generale, e il capitolo che intanto aveva fatto convocare il 21 maggio elesse il successore. A nulla valsero le pressioni provenienti dall'interno dell'Ordine, né quelle dello stesso re di Spagna Filippo II. [...] Le ragioni di quest'atto, maturato certamente da non breve tempo, vanno cercate nelle inimicizie che il F. aveva in curia [...]. Il Fabri si ritirò a Firenze, sotto la protezione del granduca Ferdinando I, con cui aveva rapporti di amicizia. Tornò a Roma probabilmente solo dopo la morte di Sisto V (27 agosto 1590) stabilendosi nel convento di Santa Sabina. Qui morì e fu sepolto il 16 giugno 1594».

Pour la bibliographie, voir: P. INNOCENTIUS TAURISANO, *Hierarchia Ordinis Praedicatorum*. Romae, Unio Typographica Manuzio, 1916, p. 11; *I domenicani in Lucca*, Lucca, Baroni, 1914, pp. 126-130; P. MORTIER, *Histoire des maîtres généraux de l'ordre des Frères Prêcheurs*, Paris, Picard, 1903-1914, t. V, pp. 629-660.

(20) Sur la charge de *Maestro du Sacré Palais*, voir G. MORONI, s.v. *Maestro del sacro Palazzo*, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1846, t. XLI, pp. 199-219; voir aussi l'art. de A. BORROMEO in A. PROSPERI, *Dizionario storico dell'Inquisizione* cit., pp. 956-958: «Titolo portato sino al 1968 dal dignitario della corte pontificia incaricato di svolgere le funzioni di teologo del papa [...] Con il trascorrere del tempo è soprattutto nel campo della dottrina e della difesa dell'ortodossia che l'attività del maestro del Sacro Palazzo, nella sua veste di teologo del pontefice, assume particolare rilevanza [...] uno dei compiti principali del maestro del Sacro Palazzo consisteva nell'esercitare il controllo preventivo sui testi delle omelie pronunciate nelle cerimonie pontificie, ben si comprende come, dopo la scoperta della stampa, analoghe funzioni gli venissero affidate in relazione ai libri destinati ad essere pubblicati [...]. La necessità di esercitare un sistematico controllo delle opere a stampa fu avvertita fuori d'Italia prima che

(novembre 1580-mai 1583), et Giovan Battista Lanci<sup>21</sup>, celle de secrétaire de l'*Index* (1580-1583).

De Michel de Montaigne – écrivain, philosophe, traducteur et homme politique –, la Rome papale, à l'automne 1580, ne pouvait connaître que sa traduction française<sup>22</sup> de 1569 de la *Theologia naturalis* de Raimond Sebond<sup>23</sup>: cet ouvrage avait d'abord été mis à l'*Index*, mais il avait été réhabilité en 1559, à l'exception de son prologue<sup>24</sup>. Le secrétaire de Montaigne raconte, dans le *Journal de Voyage*, les péripéties du séjour de son maître lors de son arrivée à Rome (novembre 1580): l'écrivain eut, en effet, la mauvaise surprise de voir les douaniers pontificaux fouiller ses bagages et lui confisquer tout matériel imprimé, un incident qui fait dire au secrétaire que son maître eut l'occasion de se plaindre de ce que la ville de Rome était très inférieure à Venise sur le plan de la liberté.

Voici le récit:

[...] item, que ses coffres avoient esté visités à l'entrée de la ville, pour la doane, et fouillés jusques aus plus petites pieces de ses hardes, là où, en la plupart des autres villes d'Italie, ces officiers se contentoient qu'on [les] leur eust simplement présentés. Qu'outre cela, on luy avoit pris tous les livres qu'on y avoit trouvés pour les visiter; à quoy il y avoit tant de longueur qu'un homme qui auroit autre chose à faire les pouvoit bien tenir pour perdus; joint que les regles y estoient si extraordinaires que les *Heures de Notre Dame*, parce qu'elles estoient de Paris, non de Rome, leur estoient suspectes, et les livres d'aucuns docteurs d'Allemagne contre les heretiques, parce qu'en les combattant ils faisoient mention de leurs erreurs. A ce propos, il louoit fort sa fortune, de quoy n'estant aucunement averti que cela luy deust arriver, et estant passé au travers de l'Allemagne, veu sa curiosité, il ne s'y trouva nul livre défendu. Toutesfois aucuns Seigneurs de là luy disoient, quand il s'en fust trouvé, qu'il en eust esté quitte pour la perte des livres<sup>25</sup>.

a Roma. Già nel 1546 la Sorbonne di Parigi e, due anni dopo, l'Università di Lovanio avevano elaborato propri elenchi (Indici) di libri proibiti. Il papato si mosse soltanto di lì a poco, a seguito di quella vasta ristrutturazione del sistema inquisitoriale avviata con la creazione della Congregazione romana dell'Inquisizione il 21 luglio 1542, e la conseguente riorganizzazione dei tribunali periferici. Sin dai primi anni il Maestro del Sacro Palazzo entrò a far parte del novero dei consultori della neoretta Congregazione, per divenirne poi, non sappiamo esattamente a partire da quando, membro *ex officio* [...]. Il 19 dicembre 1570, quindi, con il *motu proprio Licet alias*, Pio V affidava al maestro del sacro Palazzo il compito di emendare quei libri la cui circolazione era consentita dopo la eliminazione degli errori in essi contenuti, eccezione fatta, però, per i libri che trattassero *ex professo* di religione o i cui autori fossero eretici [...].»

Voir aussi G. FRAGNITO, *La censura libraria tra Congregazione dell'Indice, et Congregazione dell'Inquisizione e Maestro del Sacro Palazzo (1571-1597)*, in *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, a cura di U. ROZZO, Udine, Forum, 1997, pp. 163-175.

(21) Voir G. TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena*, Modena, Società Tipografica, 1781-1786, t. III, p. 67: «Lanci Giambattista. Reggiano dell'Ordine dei Predicatori dopo aver nel suo Ordine ricevuto

to il grado di Maestro in Teologia, fu scelto a suo compagno dal Maestro del Sacro Palazzo P. Paolo Costabili, e sostenne insieme le veci del P. Antonio Boffi segretario della Congregazione dell'Indice, allora assente a cui poscia succedette nel 1580. Il Generale dei Domenicani Sisto Fabbri lo nominò suo Compagno, e provinciale di Terra Santa, e con lui corse l'Italia, la Sicilia, e la Spagna. Essendo poi stato quel Generale deposto da Sisto V nel 1588, il Lanci ancora privato dei suoi impieghi fu nominato suo Teologo e Commensale del Cardinal Girolamo Bernieri. Dal 1590 al 1597, fu Inquisitore in Genova, e finalmente per opera dello stesso Cardinale, a cui il P. Lanci per le sue doti erasi renduto assai caro, fu fatto dal Pontefice Clemente VIII Maestro del Sacro Palazzo lo stesso anno 1597. Finì di vivere l'anno seguente 1598 e fu sepolto in Santa Sabina».

(22) Sur cette traduction voir l'article de J. CÉARD, *Montaigne, traducteur de Raymond Sebond. Positions et propositions*, in «Montaigne Studies», V (1999), pp. 11-26.

(23) Il s'agit du frère augustinien catalan Ramon Sibiunda, dont le livre, *Theologia naturalis*, fut publié en 1485.

(24) Voir la traduction de Montaigne de la *Theologia naturalis* par l'éditeur parisien G. Chaudière, en 1581.

(25) Toutes nos citations du *Journal de Voyage* proviennent de l'édition de F. RIGOLOTTI, Paris, PUF, 1992, ici p. 92.



Parmi le matériel confisqué se trouvait aussi un exemplaire des *Essais* fraîchement imprimés. L'exemplaire fut rendu à son légitime propriétaire le soir du 20 mars 1581, au Vatican, environ quatre mois après sa saisie. Voici le récit:

Ce jour au soir [raconte Montaigne] me furent rendus mes *Essais*, chastiés selon l'opinion des docteurs moines. Le *Maestro del Sacro Palazzo* n'en avoit peu juger que par le rapport d'aucun Frater François<sup>26</sup>, n'entendant nullement nostre langue; et se contentoit tant des excuses que je faisois sur chaque article d'animadversion que luy avoit laissé ce François, qu'il remit à ma conscience de rhabiller ce que je verrois de mauvais goust. Je le suppliai, au rebours, qu'il suivist l'opinion de celuy qui l'avoit jugé, avouant en aucunes choses, comme d'avoir usé du mot de *Fortune*, d'avoir nommé des poètes heretiques, d'avoir excusé Julien, et l'animadversion sur ce que celuy qui prioit devoir estre exempt de vicieuse inclination pour ce temps; item, d'estimer cruauté ce qui est au-delà de mort simple; item, qu'il falloit nourrir un enfant à tout faire, et autres telles choses; que c'estoit mon opinion, et que c'estoient choses que j'avoy mises, n'estimant que ce fussent erreurs; à d'autres, niant que le correcteur eust entendu ma conception. Ledit *Maestro*, qui est un habile homme, m'excusoit fort et me vouloit faire sentir qu'il n'estoit pas fort de l'avis de cette reformation, et plaidoit fort ingenieusement pour moy en ma presence contre un autre qui me combattoit, Italien aussi. Ils me retinrent le livre des *Histoires de Souisses* traduit en François, pour ce seulement que le traducteur est heretique, duquel le nom n'est pourtant pas exprimé, mais c'est merveille combien ils cognoissent les hommes de nos contrées; et Sebon, ils me dirent que la préface estoit condamnée<sup>27</sup>.

Mais revenons au début de ce texte pour tâcher de comprendre le syntagme «chastiés selon l'opinion des docteurs moines»: il faut l'interpréter au sens de «corrigés d'après la doctrine du Saint-Siège, par des religieux docteurs en théologie», dont Montaigne ne nous révèle pas l'identité. Les critiques ont passé sur ce syntagme comme chat sur braise, associant le titre de docteurs au *Maestro del Sacro Palazzo* et à son *socius*, le Secrétaire de l'Index, Giovan Battista Lanci, alors que le *Protocollo B* nous donne deux listes de 120 noms de «*Consultores*» officiels œuvrant au Vatican. La première liste est formée d'une soixantaine de théologiens se partageant en douze classes, la seconde, tout en ayant presque le même nombre de membres, n'a que huit classes, plus une classe dite *Extra*. Sur un total d'environ 120 «*Consultores*», on compte six Docteurs en théologie, dont cinq d'Espagne et un d'Italie. Il s'agit des révérends *Dominus Doctor Clemens*, *Dominus Doctor Augustus Soares*, *Dominus Doctor Leon*, *Dominus Doctor Castiglio*, *Dominus Doctor Ribera*, et *Dominus Doctor Comes Gottifredus Cesenas*.

Le *Maestro* du Sacré Palais Sixte Fabri (1580-1583) est le théologien du pape<sup>28</sup>. C'est dans cette fonction qu'il reçoit Montaigne, le 20 mars au soir. Mais comme il ne comprend pas la langue française, il n'est pas à même de juger de l'orthodoxie des *Essais*. Aussi s'adresse-t-il à un *Frater François*, confrère de langue maternelle française ou à un confrère italien maîtrisant cette langue d'un point de vue strictement

(26) Dans l'édition de F. GARAVINI (Paris, Gallimard, 1983, p. 221) le syntagme *frater françois* est en minuscule alors que dans l'édition de F. RIGOLOTT (op. cit., p. 119) il est en lettres capitales.

(27) Voir F. RIGOLOTT, op. cit., pp. 119-120 et F. GARAVINI, op. cit., p. 222.

(28) Sur cette prérogative de théologien du pape, voir G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* cit., t. XLI, p. 200: «Il padre reverendissimo Maestro del Sacro Palazzo è considerato per officio quale teologo del papa e per onore quale uditore di Rota»; A. PROSPERI, *Dizio-*

*nario Storico dell'Inquisizione* cit., t. II, p. 956, sub voce «Maestro del Sacro Palazzo», «Titolo portato sino al 1968 dal dignitario della corte pontificia incaricato di svolgere le funzioni di teologo del papa [...] Con il trascorrere del tempo è soprattutto nel campo della dottrina e della difesa dell'ortodossia che l'attività del Maestro del Sacro Palazzo, nella sua veste di teologo del Pontefice si focalizza»; S. RICCI, *Inquisitori, Censori* cit., p. 128: «Il Maestro del Sacro Palazzo è dignità di antica data ed elevato rango. Per tradizione teologo del papa e lettore delle Scritture alla sua corte [...]».

linguistique, mais aussi d'un point de vue littéraire et philosophique, en lui demandant de relever tous les passages en odeur d'hétérodoxie et de rédiger un rapport.

La thèse d'une «*Censure aux Essais*» voit le jour avec ce mot de *rapport*, lequel correspond, pour les uns, à un certain nombre d'objections critiques – six, uniquement orales – du Maestro du Sacré Palais à l'égard de Montaigne, et pour les autres à un rapport partiel, qui devait être complété, lors d'une réunion de la Congrégation de l'Index, dans une version écrite<sup>29</sup>. J.-R. Armogathe et V. Carraud soutiennent la thèse selon laquelle «ce document [une censure probablement écrite] a échappé à nos recherches, et la disparition des archives des Maîtres du Sacré Palais rend improbable sa publication. Nous devons donc bien nous en tenir au seul récit de Montaigne»<sup>30</sup>.

G. Fragnito est pourtant formelle à cet égard: elle soutient, preuves à l'appui, qu'il n'y eut aucune archive du *Maestro* du Sacré Palais avant le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>:

[...] Della costituzione di un archivio del Maestro del Sacro Palazzo, invece per allora [fin XVI<sup>e</sup>, début XVII<sup>e</sup> siècle] non si fece nulla. Nel settembre del 1605 una nuova «petitio» del Brighella venne trasmessa dal papa alla Congregazione dell'Indice. In essa il Maestro, richiamandosi al §4 de impressione librorum dell'indice clementino, che prevedeva l'esistenza presso il proprio ufficio di un archivio, dove dovevano essere depositati gli originali delle opere di cui aveva autorizzato la stampa e altre scritture, osservava come tale «archivio non è, né mai, ch'io sapia, è stato al mondo. Anzi l'ufficio non ha pur una cassa ove possi sicuramente conservare una scrittura [...]»<sup>32</sup>.

Sa démonstration clôt, à notre avis, tout débat sur l'existence éventuelle des Archives du *Maestro* du Sacré Palais au XVI<sup>e</sup> siècle.

La malchance veut, d'une part, que nous ne puissions pas compter sur les procès-verbaux des réunions de la Congrégation de l'Index, qui ne s'est plus réunie entre le 28 février 1581 et le 5 avril 1582, et, d'autre part, que les *Decreta*<sup>33</sup>, qui remplissent la fonction de procès-verbaux des cardinaux, soient muets à ce sujet. Les cardinaux, qui se sont réunis à plusieurs reprises en 1581, n'ont sans doute jamais mis à l'ordre du jour de leurs réunions les *Essais* de Montaigne ou, s'ils en ont discuté, ils les ont jugés en tous points orthodoxes, comme l'avaient d'ailleurs fait les autorités ecclésiastiques de Bordeaux, archevêque et théologiens, en vue de l'autorisation pour l'impression de 1580. Du reste, le livre des *Essais* ne paraîtra pas dans la longue liste des livres censurés en l'an 1596.

Montaigne s'entend donc confirmer sa fidèle orthodoxie et le *Magister Sacri Palatii Apostolici* l'exhorte à mettre sa culture au service de l'Église Catholique Apostolique et Romaine. L'écrivain était en effet un personnage connu: il reçut, le 5 avril, par une bulle du 13 mars 1581<sup>34</sup>, le titre de *citoyen de Rome* (*Civis romanus*) en consi-

(29) Voir G. CATALANO, *De Magistro Sacri Palatii Apostolici libri duo* [...], Romae, Typis Antonii Fulgoni apud S. Eustachium, 1751, pp. 133-136.

(30) Voir J.-R. ARMOGATHE et V. CARRAUD, *Les "Essais" de Montaigne dans les archives du Saint-Office* cit., p. 82.

(31) Voir G. FRAGNITO, *La censura libraria tra Congregazione dell'Indice* cit.

(32) Voir G. FRAGNITO, *Un Archivio conteso: Le "Carte" dell'Indice tra Congregazione e Maestro del Sacro Palazzo*, in «Rivista Storica Italiana», CXLIX, 3 (2007), pp. 1286-1287.

(33) Voir A. PROSPERI, *Dizionario Storico dell'Inquisizione* cit., vol. I, pp. 819-824: «A partire dal 1548 i verbali delle riunioni dei cardinali (*Decreta*) forniscono nei loro scarni appunti un'idea dell'atti-

vità d'indagine poliziesca contro le infiltrazioni di dottrine della Riforma [...]».

Voir aussi *Congregatio Pro Doctrina Fidei, Guida dell'Archivio*, Rome, juin 1998, paragraphe 11. *Acta Sancti Officii* N° 1101 *Decreta Sancti Officii* (*Decreta* S.O): «La serie raccoglie le decisioni prese dalla Congregazione dei Cardinali nelle riunioni della cosiddetta Feria IV, cioè dei soli Cardinali, oppure di Feria V coram Sanctissimo, ovvero la Congregazione tenuta alla Presenza del Pontefice. E anche chiamata Acta Sancti Officii, poiché contenente gli atti ufficiali del Dicastero. La serie va dal 1548 al 1760 [...]».

(34) Voir S. RICCI, *Inquisitori, Censori* cit., pp. 161-162: «[...] Ma mentre si asciuga l'inchiostro delle censure, il 5 aprile è concessa all'autore

dération de sa renommée<sup>35</sup>.

Si nous examinons les deux entrevues de Montaigne (20 mars<sup>36</sup> et 15 avril 1581<sup>37</sup>) avec le *Maestro* du Sacré Palais, telles qu'elles sont racontées dans le *Journal de Voyage*, nous constatons que, lors de la première entrevue, Montaigne a pour interlocuteur le *Maestro* du Sacré Palais. Celui-ci énonce les six objections aux *Essais* formulées par le moine «françois», premier consultant, féru de philosophie et théologie, alors absent: aussi l'appellerons-nous le *Convitato di pietra*. Notons que Sixte Fabri ne partage pas toujours les points de vue du *convitato di pietra*. Mais, sur la scène de la rencontre entre Montaigne et le *Maestro*, il y a aussi un théologien italien, correspondant au second consultant, qui a lu lui aussi les *Essais*. Ce dernier n'est pas non plus du même avis que le *Maestro*, lequel s'est montré plus généreux que ses consultants à l'égard de Montaigne et de ses *Essais*. Ce théologien italien pourrait fort bien être le docteur en théologie *Gottifredus de Cesena*, mentionné dans la liste du *Protocollo B*.

Pour la deuxième entrevue (15 avril 1581), à la veille de son départ pour Lorette, Montaigne se rend de nouveau au Vatican. Il veut «prendre congé du *maistre del Sacro Palazzo* [à savoir Sixte Fabri] et de son compaignon [*socius*]»<sup>38</sup>, dont il ne nous révèle pas l'identité: mais les critiques et les historiens pensent qu'il s'agit du secrétaire de la Congrégation, Giovan Battista Lanci. À cette occasion, ces deux hautes autorités du Vatican le:

[...] prient de ne [se] servir point de la censure de [son] livre, en laquelle autres François les avoient avertis qu'il y avoit plusieurs sottises; qu'ils honoraient et [son] intention et affection envers l'Église [...], qu'ils remettoient à [lui même] de retrancher en [son] livre, quand [il le voudrait] reimprimer, ce qu' [il] trouveroi[t] trop licencieux, et, entre autres choses, les mots de Fortune [...]<sup>39</sup>.

Montaigne eut l'impression que ces deux hautes autorités du Vatican avaient approuvé *toto corde* son comportement et, pour ramener à de plus justes proportions ce qui aurait pu devenir une affaire d'État, ils lui

[...] alleguerent plusieurs livres de nostre temps de Cardinaux et Religieux de très bonne réputation, censurés pour quelques telles imperfections, qui ne touchoient nullement, la reputation de l'auteur ny de l'œuvre en gros; [le] prient d'aider à l'Église par [son] éloquence (ce sont leurs mots de courtoisie), [...]. Ce sont personnes de grande autorité et cardinalables<sup>40</sup>.

degli *Essais*, per la sua virtù, la cittadinanza romana, segno della stima intellettuale che la società anche ecclesiastica di Roma nutre per lui, e della consonanza che la stessa sembra avvertire tra la sua attività e l'apologia del cattolicesimo controriformato: la censura «tournait donc en brevet d'orthodoxie et en louange», come ne ha scritto de Feytaud»; voir aussi l'article de S. RICCI dans le *Dizionario dell'Inquisizione*, a cura di A. Prosperi, cit., p. 1068.

(35) Voir A. D'ANCONA, *L'Italia alla fine del secolo XVI. Giornale del Viaggio di Michele de Montaigne in Italia nel 1580 e 1581*, Città di Castello, S. Lapi-Tipografo-Editore, 1889, p. 318.

(36) Voir *supra* n. 27.

(37) «Le 15 Avril, je fus prendre congé du *maistre del Sacro Palazzo* et de son compaignon, qui me prient de ne me servir point de la censure de mon livre, en laquelle autres François les avoient avertis qu'il y avoit plusieurs sottises; qu'ils honoroient et mon intention et affection envers l'Église

et ma suffisance, et estimoient tant de ma franchise et conscience qu'ils remettoient à moy-mesme de retrancher en mon livre, quand je le voudrois reimprimer, ce que j'y trouverois trop licencieux, et, entre autres choses, les mots de Fortune. Il me sembla les laisser fort contents de moy. Et pour s'excuser de ce qu'ils avoient ainsi curieusement veu mon livre et condamné en quelques choses, m'alleguerent plusieurs livres de nostre temps de Cardinaux et Religieux de très-bonne reputation, censurés pour quelques telles imperfections, qui ne touchoient nullement la reputation de l'auteur ny de l'œuvre en gros; me prient d'aider à l'Église par mon éloquence (ce sont leurs mots de courtoisie), et de faire demeure en cette ville paisible et hors de trouble avec eux. Ce sont personnes de grande autorité et cardinalables».

(38) F. RIGOLOT, *Journal...* cit., p. 131.

(39) *Ibid.*

(40) *Ibid.*

D'après G. Nakam, ce traitement de faveur s'expliquerait, indépendamment des mérites littéraires et apologetiques de Montaigne, par l'intervention providentielle de l'ambassade de France à Rome<sup>41</sup>.

Après cette longue digression sur la rencontre de Montaigne avec ses «censeurs» au Vatican, digression qui nous a permis d'apporter, nous l'espérons, quelques éléments de nouveauté à ces deux entrevues, revenons aux *Protocolli*. Ceux-ci contiennent un ensemble de documents concernant les actes de la Congrégation. Le nombre des *Protocolli* dans les *ASCDF*, «s'élève à 143 volumes dont les vingt-deux premiers portent les lettres de l'alphabet, de A à Z», alors que sur le dos des autres, en plus du syntagme *Prot:Congr:Ind*, est également indiqué le nom du Secrétaire correspondant aux années pendant lesquelles il a exercé son office<sup>42</sup>.

La brochure écrite par les archivistes de la *Congregatio pro doctrina fidei*, déposée dans la salle de consultation de ces Archives sous le titre de *Guida dell'Archivio*, avec la date du mois de Juin 1998, nous apprend que

Le Père Bianchi a relié les 66 premiers volumes dans un laps de temps allant de 1684 à 1707: tous ces *Protocolli* portent au dos la même indication «*Prot: Congr: Ind*», écrite et abrégée de la même façon, et avec des initiales dessinées du même trait, ce qui est la preuve évidente que tous ces volumes ont été préparés par la même main. Le Père Bianchi est également l'auteur du premier inventaire des Archives de la Sacrée Congrégation de l'*Index*<sup>43</sup>, alors que le Père dominicain Frère Tommaso Esser est l'auteur du second inventaire qui fut porté à son terme entre 1900 et 1917<sup>44</sup>.

Tous ces *Protocolli* présentent au début un Index alphabétique des auteurs censurés, suivi du titre de leurs ouvrages, avec le renvoi aux feuillets correspondants; à défaut de l'auteur, ils indiquent le titre de l'ouvrage censuré, toujours par ordre alphabétique. «Les Index des 11 premiers volumes des *Protocolli* (de la lettre A à la lettre Q), exception faite pour le volume portant la lettre N, ont été faits par le Père Paulus Picus entre 1591 et 1613; le Père Péri est l'auteur des Index N, S, T, U, V, X.»<sup>45</sup>.

Ce même Guide *dell'Archivio* de la Sacrée Congrégation de la Foi, souligne qu'un

Certain nombre de documents, qui sont signalés dans les premiers Index, peuvent manquer à l'appel final: c'est la preuve évidente – affirment ses auteurs – que certains feuillets du registre n'étaient pas liés avant que le Père Bianchi les fasse relier, de sorte que l'on peut admettre qu'un certain nombre de documents ont été perdus<sup>46</sup>.

L'examen de l'écriture de l'Index du *Protocollo C*, dont le titre exact est «*Index Alphabeticus Censurarum qui in hoc volumine continentur signato [D barré] C.*», révèle que les signes graphiques des lettres ne correspondent pas à une écriture datant de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, mais plutôt à une écriture typique du XVII<sup>e</sup> siècle, ce qui constitue une anomalie supplémentaire dans l'analyse de cet Index. On y constate aussi la présence d'ajouts divers écrits à l'encre noire sur la marge de droite, à côté du titre

(41) Voir J. NAKAM, *Montaigne. La manière et la Matière*, Paris, Champion, 2006, p. 144.

(42) Voir *Inventario della Segreteria della S. Congregazione dell'Indice*, p. 9.

(43) Voir le premier inventaire du Secrétariat de la Sacrée Congrégation de l'*Index* fait par le Père Secrétaire Bianchi (1684-1707), Prot. RR. fol. 90 et 135, qu'on ne peut consulter que dans la salle réservée à la consultation des Archives de la Sacrée

Congrégation pour la doctrine de la foi.

(44) Voir l'Inventaire du secrétariat de la S. Congrégation de l'*Index* fait par le Frère Secrétaire Tommaso Esser dominicain (1900-1917), qui est consultable sous la forme d'une brochure dans la Salle de consultation des Archives de la Sacrée Congrégation au Vatican.

(45) *Id.*, p. 11.

(46) *Id.*, p. 10.

de l'ouvrage censuré, sous la forme latine de *Vacat* ou de *Nihil*: du point de vue de l'écriture, ces ajouts seraient postérieurs au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>47</sup>. Mais la principale anomalie, c'est que l'Index alphabétique du *Protocollo C* ne porte aucune mention ni de Montaigne ni du titre de son ouvrage censuré, à savoir les *Essais*. Ce que l'on prétend être la «Censure sur les *Essais*» de Montaigne n'est donc pas répertorié dans l'Index qui ouvre le registre du *Protocollo C*.

Comparons maintenant l'écriture et le format des procès-verbaux des censures signées par le père dominicain Giovan Battista Lanci, deuxième secrétaire de la Sacrée Congrégation de l'Index, et en poste du mois de novembre 1580 au mois d'avril 1583, avec l'écriture et le format de la «Censure des *Essais*», telle qu'elle se trouve aux feuillets 470r<sup>o</sup>+v<sup>o</sup>-471r<sup>o</sup>+v<sup>o</sup> des *Protocolli C*. Tout d'abord, le format des «*Annotationes*» de Giovan Battista Lanci, qu'il appelle «*Liber Congregationis Indicis*»<sup>48</sup>, est en forme de «*vacchetta*»<sup>49</sup>, à savoir des feuillets d'une largeur de 8 centimètres pour une hauteur de 30 centimètres. Ces procès-verbaux faisaient autrefois partie du premier tome des *Diari* couvrant la période allant de 1571 à l'année 1606. Aucune comparaison n'est donc possible, mais nous constatons quand même une autre anomalie de taille: tous les procès-verbaux du Secrétaire G. B. Lanci sont écrits en latin, alors que la «Censure sur les *Essais*» est pour les deux tiers en langue italienne, à l'exception du dernier tiers, qui n'est qu'en partie en latin.

Le dernier examen auquel nous avons soumis ces quatre feuillets a consisté à les exposer à contre-jour, à la recherche d'un éventuel filigrane, ce qui nous aurait facilité la tâche, mais le résultat n'a pas été probant: seules les lignes transversales sont visibles. Nous en concluons qu'il n'y a pas de filigrane.

L'absence de toute signature au bas de la dernière page de notre «Censure» nous paraît singulière. Notre document se singularise aussi par une autre anomalie de taille: le premier feuillet est couvert de ratures: il s'agit donc d'un brouillon, non d'un texte mis au net. Le deuxième feuillet 470v<sup>o</sup> contient la suite du premier, également avec des ratures. Seul le troisième demi-feuillet 471r<sup>o</sup> est impeccable à tout point de vue. Le quatrième et dernier feuillet, 471v<sup>o</sup>, contient deux envois avec le mot de *Censura* en italien, et il est caractérisé par deux écritures différentes:

*Censura sopra  
Un libro in lingua francese  
composto da Michel de Montaigne*

Le second envoi occupe la partie médiane du feuillet et se caractérise par la concision et l'abréviation de l'adverbe *sop[ra]*

*Censura  
sop[ra] un libro Francese  
di Michel de Montaigne*

(47) Voir f. 1: Baldassar Castiglione, *Corteggiano*; Caroli Sigonii, *Censure ad illum misse; eiusdem responsio et censura responsionis*.

(48) Le premier Secrétaire de la Congrégation de l'Index s'appelle Père Antonio Posto: c'est un conventuel (1571-1580) qui donna à ses annotations le nom de «*Annotationes pro Congregatione Indicis librorum probatae actionis*». Elles ne comprennent que les Actes des séances de la Sacrée Congrégation de l'Index allant du mois de mars

1571 au mois de Janvier 1572. Elles portent la cote suivante: Prot. A fol. 1-85.

Ce ne fut qu'avec le quatrième secrétaire, le Père Paulus Picus (1591-1613), que l'on commença à écrire les Actes de la Sacrée Congrégation dans un livre appelé *Registrum omnium decretorum et auctorum S. Congregationis*.

(49) Il s'agit d'un terme utilisé dans l'archivistique toscane mais aussi vaticane.

Au terme de notre lecture critique du manuscrit de la «Censure sur les *Essais*» de Montaigne, nous avons voulu réviser une dernière fois le *Protocollo C in toto*, à savoir l'*Index Alphabeticus Censurarum in hoc volumine Continetur signato* [D barré] C, en examinant les deux feuillets recto + verso pour avoir une vue d'ensemble: le résultat de cette révision a été très fructueux. Nous avons pu constater que les matériaux que contient le manuscrit sont hétérogènes. Il s'agit surtout de rapports rédigés par des consultants externes, auxquels avait recours le Saint Office, faute de personnel à la hauteur de la tâche, pour vérifier l'orthodoxie de certains livres, mais aussi de certaines lettres (missives) de dénonciations adressées par des inquisiteurs locaux au *Maestro* du Sacré Palais, ou à des prélats proches de lui. Nous avons aussi vérifié la correspondance entre le contenu des livres traités par les rapports et de ceux qui étaient examinés lors des séances de la Congrégation de l'Index; les quelques datations présentes dans les feuillets ont confirmé l'absence d'un ordre chronologique dans le *Protocollo C*. Dans l'ensemble, les dates s'échelonnent de l'année 1573 à l'année 1591 pour la correspondance, et de 1574 à 1584 pour les procès-verbaux. Ce qui ressort de cette nouvelle lecture confirme, *grosso modo*, toutes les remarques que nous avons faites; de plus, nous avons été spectateurs d'un véritable coup de théâtre, car nous tenons la preuve que cette «Censure des *Essais*» n'en est pas une: en effet, les rapports demandés par le *Maestro* du Sacré Palais n'ont pas eu de suite auprès de la Congrégation de l'Index et le nom de Montaigne n'apparaît dans aucune des nombreuses listes de livres jugés hétérodoxes au XVI<sup>e</sup> siècle.

FRANCO GIACONE

Édition diplomatique de la «censure des *Essais*» de Montaigne de 1581  
ASCDF, *Protocolli*, C, ff. 346r<sup>o</sup>+v<sup>o</sup>-347r<sup>o</sup>+v<sup>o</sup>.

470[r<sup>o</sup>]

+

In libr[um] sermone Gallico impressu[m] Abourdeaus 1580. auctore Michæele d[e] Montagnie.

1. Questo autore in molte cose parla assai profanam[en]<sup>te</sup> all'usanza de gentili, et come / pag. 221. nella p[rim]<sup>a</sup> p[ar]<sup>te</sup> dice che bisogna auezzar li giovani ad accomodarsi in ogni cosa / alli compagni etc. et[iam] nelli disordini et cose male come in imb[r]iacarsi etc. et Pag. /
- 2 371 ~~dice~~ biasma quei che si priuano delle co[m]modita o p[er] diuocione o p[er]
- 3 philosophare / ~~et così~~ il che quanto alla diuocione e p[er]nicioso a dire. nel 2<sup>o</sup>. lib. pag. 17. par / che sente bene dell'ammazzar se stesso. et ~~che~~ dice che par che dio ci dia lice[n]cia /
- 4 d'ammazzarci q[ua]n[do] ci pone in tal stato che il viuere ci e peggio. et pag. 30 dice / che basta alle do[n]ne qua[n]do son richieste dire di no[n], et lasciarse violare onde loda / una che essendo capitata in mano de soldati ringraciava Dio che \* s'era / saciata de \* atti carnali senza peccato. ~~essendo~~ pag. 181. aguagl[i]a in tutto / l'huomo all'altri animali poco christianam[en]<sup>te</sup> et parla male del lib[er]<sup>o</sup> arb[itr]<sup>io</sup>. Pag. / 363. loda uno che proua l'arte della Pietra Philosophica con cinque authorita / della sacra scrittura Pag. 109. si burla di
- 8 quel che si dice nel p[re]facio della messa / sursu[m] corda. Pag. 167. et 168 dice che l'acctioni n[ost]re et[iam] della ragione, et de virtu / e vicii sono sottoposte al cielo et stelle.
- 9 Di piu nel p[rim]<sup>o</sup> lib. pag. 482. dice che sempre bisognarebbe dire il p[ate]r n[oste]r q[uo]d
- 10 male / sapit et che chi sta in peccato fa male a far oracione ~~^ Pag.~~ nel lib. / 2. pag. 99. loda
- 12.13. alcuni libri mali mass[imament]<sup>e</sup> Rabolet il qual nell'indice e primę | classis et cap. 12. defende Raymo[n]do Sebondo, et pag. 459 loda li discorsi / del Macchiauello, et pag. 470. loda Beza et Buccanano p[er] boni p[oe]ti. et / pag. 32. approua un detto del buon Marot et lo chiama buono esse[n]do egli / heretico. questi ~~libri o sono o~~ authori o sono heretici o poco boni. et nel / p[rim]<sup>o</sup> lib pag. 180 dice che la Theologia no[n] insegna ne a ben fare ne a ben / viuere pensare, et nel lib. 2. pag. 13. dice che e ben qualche uolta imbri / acarsi. Hęc et his similia. Ha anchora ~~molte~~ alcune cose poco honeste ~~pag.~~ nel p[rim]<sup>o</sup> lib. pag. 217. e nel cap. 28 mette molti sonetti amorosi etc.

---

Io trovo queste censure esser vere, ma non di meno ho a dire qualche cosa intorno ad alcune per maggiore dichiaratione.

Quanto a la prima ancor che il autore non dice chiaramente nella pag. 221. che bisogna auezzare / li gioveni ad imbriciarsi niente di meno si collige assai di cio che soggiunge nella pag. seguente.

[470v°]

3. Quanto a la terza, non solo in quel luogo pare laudare quei che samazzano se stessi, / pag. 21 et 22. / ~~ma quando / nel xxx del corpo xxx da questo fatto in una donna dell'Isola Gea~~ <sup>Λ</sup> ma anco in altri luoghi pare fare il medemo come .1. parte pag. 166. et .2. parte .576.
4. forse risponderia l'autore che quello dice per ironia burlandosi d[e]i Parigini, ma ancor che fosse cosi / quel luogo e molto pericoloso per esser la cosa si ~~pericolosa~~ brutta, et la ironia si nascosa.
- .5. i luoghi dove parla sinistramente sono notati nella pag. 181. et 182.
- .7. Nella settima, se non si burla del sursum corda, al manco pare ch'il fa dicendo che simili parole / co quali si eccita l'attentione sono souerchie per esso lui.
- .9 quello che dice e questo che bisognaua dare al P[ater] n[ost]ro questo priuilegio ch'il volgo l'hauesse sempre / nella bocca, quasi vero hoc non faceret eccl[es]ia. L'altro punto pare che si puo colligere di doi luoghi / notati nella pag. 483 et 484.
10. et Bocaccio ancora.
12. E vero che defende Raymondo Sebon. ma in quel autore non v'e altro proibito che la prefatione.
15. già dissi che quel luogo si puo pigliare per ironia, ma non tutti il pigl[i]eranno cosi forse.
- 17 Al manco doppo auer allegato molti autori in fauor dell'imbrachezza soggiunge ch'il / suo gusto et complessione e piu nemica di quel vitio che 'l suo discorso.
- 18 Quei sonetti non trouo troppo dishonesti, ma par empio che nel secondo sonetto dice ~~ehe~~ <sup>vede</sup> l'autore di esso / che vede ch'a quel grande re (cio e ad Amore) bisogna ch'ancor ch'habbia torto la ragione li serua / et nel .7. chiama il nome dell'amica Santo, et nel 17. dice per questo fatto io ti daria / un altare. Nella pag. 257. della prima parte non vi truouo niente dishonesto, ma in assai altri / luoghi si come nella p. 2. pag. 205. et 208. et 213. et 360.

Di piu parla come i profani et ethnici della fortuna in p[rim]ª parte pag. 50. et 54. 142. 158. et alibi passim / et anco del fato come nella pag. 420. primę partis et 2ª. 505 et 517. et 605. et parla come Epicureo. 103. lib. I

Par che si burla delle discipline che si suoleua fare il venerdì santo dicendo ch'alcuni ne fanno p[er] / danari. al manco non accadeua dire tal cosa in questi tempi ancor che fusse vera, lib. I. pag. 75.

79. allega un fundamento dell'opinione di quei qui damna[n]t punitione capitali haereticor[um].

122. tribuit potentie imaginationis precipuu[m] assensum qui da[tur] miraculis. Titulus capiti est forti imaginatio facit cas[um].

133. ipsum honorem et questum ministrorum religionis p[ro]ficisci ex n[ost]ra morte et vitiis.



136. Il costume che cosa non puo nelli n[ost]ri giudicii, et fedì? V'e qualche opinione si fantastica (lasciando / a parte la goffa impostura delle religioni etc.).
144. Pone fra i più monstrosi modi di vesti le berrette quadrate. et 168. usurpat illud ridiculum, / Magis magnos clericos non sunt magis magnos sapientes. et 206. ridicule narrat parochum suum / tribuere irae divinae quod vites congelentur et 448. memorat exemplum[m] ridiculum[m] Theologi qui equitabat foemin[arum] / more.
234. honorifice meminit Gruchii et Buchanani hereticorum[um] et 344. Giraldi et Castalionis.
423. Laudat eos qui malunt vocari Mathusalem, Ezechiel, Malachias, quam Carolus, Lodouicus, / Franciscus. quod Hereticis familiare est.

## 471[r°]

333. Non vult tribui vindictę divinę infaustam mortem Arij heresiarchę, aut saltem / probat id non esse necessarium.
- Parte 2<sup>a</sup>. pag. 1. Ch'el Papa Bonifacio .8°. (secondo si dice) entrò nel carico come volpe, vi / si comporto come lione, et morse come cane.
36. che senza il Sebondo eravamo persi etc. Et p[er] questo punto fu prohibita la sua / prefatione. onde di sopra fu ben notato questo.
139. Allega la regina di Navarra etc.
141. Tutti i gastighi oltre la morte istima pura crudelta.
157. Iddio debbe il suo aiuto straordinario alla fede et alla religione, no alli huomini.
244. Il non haver male e la maggior felicità che l'huomo possa havere.
296. Il Dio della scienza scholastica e Aristotile.
460. Loda o al manco iscusa Il Macchiavello. Idem fece pag. 554
479. Mirifice laudat Julianum Apostatam et 481. negat eum sagitta ictum exclamasse / Vicisti Nazarene, aut miraculosum aliud quodqua[m] in eius morte accedisse
486. Facit dubium an debeat permitti libertas religionis illa quam heretici / tantopere requirunt, nec ne
- L'ultimo capo e quasi tutto contra la medicina, et particolarmente nella pag. 639. dice / che s'egli havesse ad accettare alcuna sorte di medicina accetterebbe più presto che / nissuna altra quella che danno le donnicelle con certe parole, et scritti, perche / al manco non v'è niun danno a temere.
-

[471v°]

Censura sopra

Un libro in lingua francese  
co[m]posto da Michel d[e] Montaigne

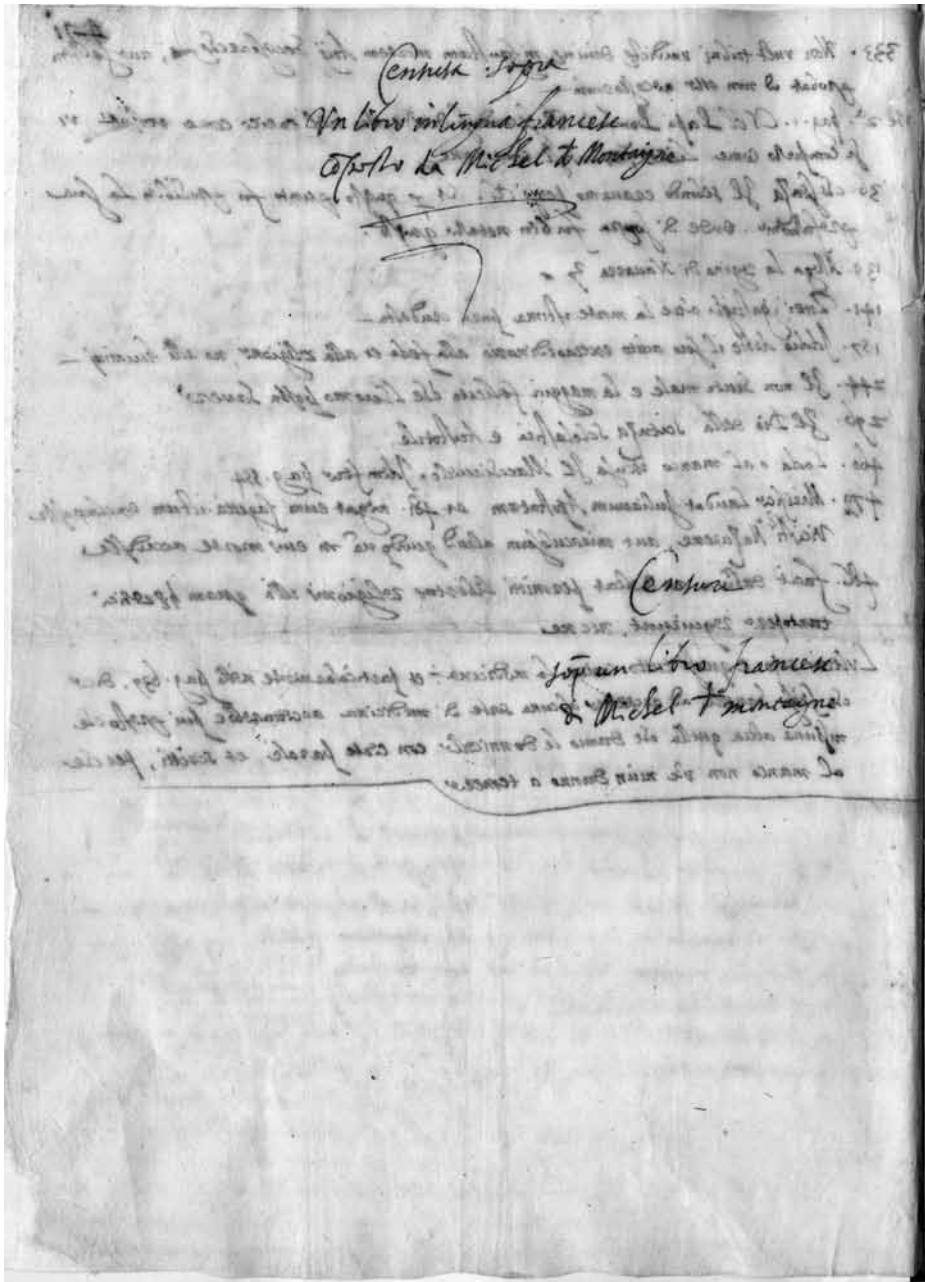
Censura  
sop[ra] un libro Francese  
di Michel d[e] Montaigne





333. Non vult tribui vindicta diuina, infantem matrem suam suffocare, aut <sup>471</sup> ~~facere~~  
 probat id non esse asportatum  
 2<sup>a</sup> pag. 1. Et di Lapa Bonifacio P. (secundus f. dicit) est hoc vel carico come volge, vi  
 fa compare come Liono, et more come cane  
 36. c. l. f. n. l. Il secondo era uero ferzi di. Et 7 questo punto fu spulsi in la sua  
 prefazione. Onde si sopra fu ben notato questo.  
 139. Alza la regina di Navarra 3  
 141. Enri igabrigi dice la morte istima pua crudelta  
 157. Iddio debbe il suo aiuto extraordinario alla fede et alla religione, no alla humani  
 244. Il non suua male e la maggior felicità esse l'uno mo postu saueri  
 296. Il Dio della scienza scolastica e Aristotile.  
 400. Loda o al marco uicija Il Macosiaculo. Item fero pag. 554  
 477. Michas Laudat Julianum Apostatam et fidi. negat eum sagitta illum exclamatione  
 Nati Nazarene, aut miraculum aliud quiddam in eius morte accidisse  
 486. facit ostium an dicitur permitti libertas religioni illi quam hereticis  
 temporis requirunt, nec ne  
 L'ultimo capo e quasi tutto contra la medicina - et particolarmente nota pag. 679. dicit  
 che se ho hauesto ad accettare alcuna sorte di medicina accettabile fui proprio che  
 nessuna altra quella che danno le donne con certe parole, et scritte, per che  
 al marco non v'è min danno a temere

364



## Moralistes et remarqueurs

### Abstract

In the 17th century, short forms are used in two parallel fields, which appear to be different and have separate specialisations: the moral analysis, such as in La Rochefoucauld or La Bruyère; and the grammatical analysis, as in Vaugelas or Bouhours. Few scholars have compared these two categories of authors, the moralists and the *remarqueurs*. This paper aims to outline the existing correlations in two ways. On one hand, there are some «internal» convergences in the authors' discourses: the topics, the arguments they put forward, the words they utilise. On the other hand, the «external» convergences, often surprisingly precise, are not uncommon in comments by the specialists, to the point that the critical arguments give the impression of being duplicated.

«Moralistes et remarqueurs»: ce titre suscitera sans doute une double réaction chez le lecteur. D'une part, ce dernier reconnaîtra aisément un certain nombre de traits communs aux deux familles d'auteurs, à commencer par la notion cruciale de forme brève, assurément transversale: ainsi, Vaugelas et La Bruyère emploient tous deux le mot de «remarques» pour désigner leurs productions respectives, assumant par là une posture (un *ethos*) d'humbles observateurs du réel, aussi discrets que prudents. L'abbé de Bellegarde symbolise exemplairement, à lui seul, les sourdes affinités entre ces deux prestigieux prédécesseurs, puisqu'il les imite conjointement, quasi au même moment, dans deux volumes distincts dont les titres se recourent étroitement, à travers l'étiquette générique de «réflexions» et la coordination des thèmes traités, comme si les deux entreprises étaient étroitement mêlées dans son esprit: aux *Reflexions sur l'élégance et la politesse du stile* semblent faire écho les *Reflexions sur le ridicule, et sur les moyens de l'éviter*<sup>1</sup>. On parle aussi bien de «faiseurs de remarques» que de «faiseur[s] de maximes»<sup>2</sup>. Il ne serait pas difficile de montrer qu'un remarqueur peut aborder ponctuellement les questions de civilité, et qu'un moraliste ne dédaigne pas les questions linguistiques. Et il arrive, dans les commentaires critiques, que les mots se croisent, pour former des chiasmes collectifs, suggestifs d'une vraie complémentarité: d'un côté on évoque «le côté moraliste du livre de Vaugelas», de l'autre on voit en La Bruyère un «grammairien du réel»<sup>3</sup>. De tels faits sont moins anecdotiques qu'il n'y paraît: pour éclatés qu'ils soient, ils convergent pour suggérer une cohésion profonde, qu'on aurait spontanément tendance, aujourd'hui, à méconnaître ou à sous-estimer.

Mais s'imposera aussi, d'autre part et inversement, le sentiment que ces deux

(1) Respectivement: Paris, André Pralard, 1695; Paris, Jean Guignard, 1696.

(2) ABBÉ DE BELLEGARDE, *Reflexions sur l'élégance et la politesse du stile* cit., préface; lettre anonyme de 1663, dans LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, éd. J. ROHOU, Paris, Livre de Poche, 1991, p. 301.

(3) K.A. OTT, *La notion du "bon usage" dans les Remarques de Vaugelas*, «C.A.I.E.F.» n. 14, 1962, p. 94; É. TOURRETTE, *Les Formes brèves de la description morale: Quatrains, maximes, remarques*, Paris, Champion, 2008, p. 303.

domaines de recherche ne sont pas vraiment du même ordre, et sont peu appelés à se croiser vraiment: car la coupure est forte entre les spécialistes respectifs de l'histoire de la littérature et de l'histoire de la grammaire, et le caractère constitutivement compartimenté de l'Université ne favorise guère de telles rencontres intellectuelles. La recherche dix-septémiste – et le constat peut sans doute être élargi – n'est pas le lieu de la porosité, mais de l'étanchéité des savoirs; car il est déjà si difficile de connaître un peu un domaine de recherche, que l'idée même de s'intéresser simultanément à un autre semble pour le moins déraisonnable. Et nul ne songe à contester que ni les compétences requises, ni les méthodes critiques ne sont rigoureusement superposables: considérée comme un document sur l'état de la langue en 1647, une remarque de Vaugelas peut être évaluée scientifiquement, et donner lieu à un jugement sur sa fiabilité ou son inexactitude; l'éditeur des *Remarques* n'hésitera donc pas à signaler, au nom du savoir, la fausseté objective d'une étymologie ou d'une observation syntaxique. Mais il n'y a évidemment rien de tel pour les questions autrement troubles et abstraites qu'aborde un La Rochefoucauld: un philosophe peut toujours exprimer son accord ou son désaccord de principe avec telle ou telle analyse psychologique ponctuelle, mais nul ne s'aviserait sérieusement de déclarer «vraie» ou «fausse» une maxime, dont l'appréciation se fera plutôt en vertu d'idéaux esthétiques. La fascination littéraire qu'on éprouve pour La Rochefoucauld n'est assurément pas analogue à l'intérêt scientifique que suscite Vaugelas, même s'il est évident que celui-ci sait écrire, et que celui-là sait observer.

L'Université compte donc en son sein un certain nombre de chercheurs qui travaillent sur les formes brèves de l'analyse morale, et un certain nombre de chercheurs qui travaillent sur les formes brèves de l'analyse linguistique: ce ne sont pas les mêmes personnes, et l'on peut dire, sans trop s'avancer, que personne n'étudie, de façon transversale, l'ensemble des formes brèves de l'Âge classique – tâche démesurée s'il en est, voire irréalisable. Cette situation, imposée par les contraintes scientifiques et institutionnelles, crée un curieux dédoublement des discours, dont on ne prend nettement conscience qu'avec un peu de recul, à la manière des moralistes, qu'on sait toujours désireux de situer le juste «point de perspective» d'où peut s'observer un spectacle. Des échos parfois étroits se manifestent entre ces deux entreprises conjointes, mais nul n'a vraiment le loisir de s'en préoccuper: on songe à des lignes *parallèles*, c'est-à-dire à la fois toujours analogues et toujours distinctes. Un lien spéculaire, parfois vaguement aperçu ou sourdement pressenti, mais rarement décrit en détail<sup>4</sup>, unit moralistes et remarqueurs, opérant ainsi l'unification profonde de la pensée de l'Âge classique, quelle que soit la matière (verbale ou morale) étudiée. De même, les commentaires des spécialistes respectifs de ces deux types de formes brèves se recourent souvent avec une étonnante précision, généralement à l'insu des principaux concernés: ce sont, de part et d'autre, les mêmes formules, les mêmes arguments, les mêmes conclusions.

Le présent article n'a d'autre ambition que de dégager quelques-uns de ces points de rencontre, en associant deux démarches complémentaires: identifier les convergences «internes» entre les analyses respectives des moralistes et des remarqueurs (dans leur méthode, leur langage, leur attitude, etc.), mais aussi dégager des recouvrements «externes» entre les commentaires des critiques littéraires et des historiens de la grammaire. Deux séries de *topoi*, premiers ou seconds, se manifestent ainsi: ceux qui sont cultivés par les auteurs, ceux qui sont forgés de toutes pièces par

(4) Voir toutefois, pour un premier survol de la question: É. TOURRETTE, *La Bruyère grammairien*, «Thélème» n. 26, 2011, pp. 285-309.



le discours critique. Le discours des auteurs et le discours sur les auteurs seront ici dissociés pour la seule commodité de la présentation. Mais on conçoit aisément qu'il n'y a pas de séparation tranchée entre ces deux approches, et qu'il serait par trop artificiel de creuser l'écart entre l'objet d'étude et les représentations qu'il suscite, celui-là pouvant difficilement s'atteindre sans passer par celles-ci.

Il faut encore préciser, au risque de surprendre, que le lecteur trouvera ici peu de commentaires: ce qu'on lui propose, c'est plutôt un parcours citationnel, un dossier formé de simples textes juxtaposés en vue d'accuser les affinités et d'appeler les prolongements interprétatifs, c'est-à-dire des matériaux pour un comparatif virtuel. On a toutefois évité de multiplier les citations analogues – ce qui eût été aisé, tant les discours collectifs sont stables; on en livre le moins possible, en les choisissant pour leur représentativité.

### 1. *Convergences internes*

#### Les agréments du désordre

D'un moraliste à l'autre, d'un remarqueur à l'autre, les mots employés dans les titres ne sont pas toujours les mêmes, mais le pluriel – indice grammatical de l'éclatement constitutif du genre – semble quasi systématique: ce ne sont, de part et d'autre, que *remarques, caractères, réflexions, maximes, observations, considérations, doutes, commentaires...* Le singulier construirait la représentation d'un objet stable et homogène, quand le pluriel reconnaît et revendique l'éparpillement d'une parole et d'une pensée, souplesment conduites par la libre association et l'art du rebond inopiné. Mais la forme brève est toujours suspecte d'inconsistance ou de facilité: l'histoire de la réception du genre est celle d'un long «procès», constamment relancé sur les mêmes griefs<sup>5</sup>. Ce que C. Rosso décrit au sujet des moralistes peut aisément s'appliquer aux remarqueurs: tous partagent une tenace mauvaise réputation, que désavouent bien entendu ceux qui les lisent, mais que propagent ceux, autrement nombreux, qui ne les lisent pas. Aussi le moraliste ou le remarqueur s'ingénie-t-il souvent, dans un élément paratextuel quelconque (préface, lettre, avertissement...), à rendre compte de la présentation éclatée qu'il adopte: tout se passe comme si le choix de la forme brève n'allait jamais de soi, et comme s'il fallait toujours établir au préalable sa légitimité. Les arguments allégués sont toujours, grossièrement, les mêmes: ils forment une toponymie collective, largement inspirée des préceptes de la civilité, où dominent le souci de l'agrément du lecteur et le refus d'une présentation systématique perçue comme fastidieuse. La forme brève s'affiche, idéalement, comme un refus de tout ce qui sent le pédantisme et la poussière des bibliothèques.

Moralistes et remarqueurs présentent donc volontiers leurs œuvres respectives comme entièrement dépourvues d'ordre, ce qui est évidemment excessif. L'ordre de succession, certes, est toujours souple: «le hasard des rencontres dicte assez souvent l'ordre capricieux d'exposition»; «ces ouvrages ont tous pour point commun le refus de la continuité méthodique»<sup>6</sup>. Mais souvent il n'est pas arbitraire: «plusieurs observations consécutives ont des liens»; «les maximes sont regroupées en thèmes plus ou moins homogènes»<sup>7</sup>.

(5) Voir C. ROSSO, *Procès à La Rochefoucauld et à la maxime*, Pise, Goliardica, 1986.

(6) PH. CARON, «Postface», dans PH. CARON (dir.), *Les Remarqueurs sur la langue française du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Rennes, P.U.R., 2004, p. 396; B. PARMENTIER, *Le Siècle des moralistes*, Paris, Seuil,

2000, p. 17.

(7) W. AYRES-BENNETT et M. SEIJIDO, *Remarques et observations sur la langue française: Histoire et évolution d'un genre*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 44; G. MINOIS, *La Rochefoucauld*, Paris, Tallandier, 2007, p. 448.

Vaugelas suggère ainsi, par le biais de l'enthymème, que le désordre des *Remarques* devrait interdire toute beauté à l'entreprise, et La Rochefoucauld tient à peu près le même langage: «on trouvera estrange, que ie n'aye observé aucun ordre en ces Remarques, n'y ayant rien de si beau ny de si necessaire que l'ordre en toutes choses»; «pour ce qui est de l'ordre de ces réflexions, [...] il était difficile d'y en observer»<sup>8</sup>. Vaugelas continue en rejetant deux ordres virtuellement envisageables pour le volume. L'ordre méthodique des parties du discours ne serait accessible qu'aux lecteurs formés à la grammaire latine, contrevenant ainsi à l'idéal d'un ouvrage agréable pour les honnêtes gens: et Vaugelas de rappeler qu'il n'entend pas rédiger une «Grammaire» en bonne et due forme. Quant à l'ordre purement conventionnel de l'alphabet, il ne ferait finalement qu'accroître la confusion, en opérant des juxtapositions arbitraires de matières dissemblables; en outre, il ferait double emploi avec la table des matières qui clôt de toute façon le volume et qui en facilite la consultation: «la Table [...] reduit à l'ordre de l'Alphabet toutes les choses principales qu'elles contiennent»; «il y en [a] plusieurs sur un même sujet, [...] on les trouvera dans la table»<sup>9</sup>.

Pour décrire ce que nous appelons, anachroniquement, des «formes brèves», les auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle s'accordent à employer le mot «détaché», autrement dit ils sont moins sensibles à la concision de chaque paragraphe qu'à l'absence de lien (anaphorique) avec l'entourage contextuel immédiat. La forme brève est plutôt une forme coupée, elle se définit par son isolement plutôt que par son volume intrinsèque: «des Remarques, qui sont toutes destachées l'une de l'autre, & dont l'intelligence ne depend nullement, ny de celles qui precedent, ny de celles qui suivent»; «il s'en trouve un [de traité] sous le titre de *Proverbes*, c'est-à-dire de pièces détachées, comme des réflexions ou des remarques»<sup>10</sup>.

La forme brève émiette donc l'analyse: c'est une pensée éparpillée qui se déploie de prime abord, et c'est au lecteur d'en retrouver, activement, la cohérence souterraine. Ce jeu de puzzle est présenté comme virtuellement délectable pour un public d'honnêtes gens: «il y a vne certaine confusion qui a ses charmes»; «ce désordre néanmoins a ses grâces»<sup>11</sup>. L'imprévisible, la légèreté, la souplesse, la plume sautillante et désinvolte qui erre au hasard de l'inspiration, sont autant d'idéaux culturels et esthétiques qui renvoient au grand modèle de la conversation mondaine, ennemie de toute contrainte: «l'agrément d'un entretien familier à bâtons rompus»; «l'allure plaisante, à bâtons rompus, des conversations familières»<sup>12</sup>.

Or, l'un des dogmes essentiels de la conversation honnête est le refus du ton d'autorité, indice d'un orgueil coupable et d'une volonté de dominer l'interlocuteur. Ce précepte recoupe le grand *topos* de la modestie affichée, indispensable pour opérer la *captatio benevolentiae* selon l'Empire rhétorique. Aussi la posture du législateur n'est-elle alléguée que sur le mode du déni explicite: «ce ne sont pas icy des Loix que ie fais pour nostre langue de mon autorité priuée»; «je n'ai ni assez d'autorité ni assez de génie pour faire le législateur»<sup>13</sup>.

(8) VAUGELAS, *Remarques sur la langue française* [1647], éd. J. STREICHER, Paris, Droz, 1934, préface, XII; LA ROCHEFOUCAULD, *op. cit.*, «Le libraire au lecteur», p. 74.

(9) VAUGELAS, *ibid.*; LA ROCHEFOUCAULD, *ibid.*

(10) VAUGELAS, *ibid.*; LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, «Discours sur Théophraste», dans J. LAFOND (dir.), *Moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Laffont, 1992, p. 667.

(11) VAUGELAS, *ibid.*; LA CHAPELLE-BESSÉ, «Discours sur les *Maximes*», dans LA ROCHEFOUCAULD, *op. cit.*, p. 275.

(12) R. LAGANE, «Notice», dans VAUGELAS, *Remarques sur la langue française*, Paris, Larousse, 1969, p. 12; B. PARMENTIER, *op. cit.*, p. 19.

(13) VAUGELAS, *op. cit.*, préface, I; LA BRUYÈRE, *op. cit.*, préface, p. 695.

## L'esprit de discernement

Le «discernement» est l'un des concepts essentiels, et peut-être même le concept central, pour décrire la démarche des moralistes classiques: eux-mêmes le revendiquent explicitement, et l'on se condamne à mal comprendre leur pensée, leur écriture et leur méthode si on l'oublie un instant. C'est un art de voir nettement un spectacle, mais aussi de trier les référents, et d'établir de minutieuses typologies, fondées sur des distinctions d'autant plus stimulantes qu'elles sont plus subtiles: la finesse hyperbolique, la nuance infiniment ténue, la saisie microscopique sont ici de mise. On peut dire précisément la même chose de l'entreprise des remarqueurs: «[le livre] de Vaugelas brille par l'esprit de discernement»; «le principe de discernement hante littéralement l'univers des *Caractères*»<sup>14</sup>. La notion de «préciosité» n'est que l'hyperbole ou la caricature du discernement: «penchant fâcheux à la préciosité»; «l'œuvre qu'avaient déjà commencée les Précieuses, La Bruyère l'a poursuivie avec un souci remarquable»<sup>15</sup>.

C'est particulièrement visible dans l'ample réflexion sur les synonymes; il y a souvent chez les remarqueurs un acharnement exalté à repérer – ou à construire, voire à imaginer – une nuance ingénieuse entre les concurrents, au nom de l'exactitude et au risque de l'artifice, d'où le recours à une procédure de différenciation que la rhétorique nomme *paradiastole*: «*Malheureux, misérable*. Ces deux mots se ressemblent extrêmement: ils ne laissent pas d'avoir quelque chose de particulier l'un & l'autre»; «bien que la sincérité et la confiance aient du rapport, elles sont néanmoins différentes en plusieurs choses»<sup>16</sup>.

La nécessité d'établir une nuance s'impose plus encore quand aux parentés du signifié s'ajoutent les parentés du signifiant, autrement dit quand les synonymes se trouvent être, de surcroît, des paronymes:

*Estre docte*, c'est estre véritablement savant et habile. *Estre docteur*, c'est non seulement estre habile homme, mais avoir donné certaines preuves de sa science par lesquelles on ait obtenu ce titre. Il faut néanmoins avouer qu'aujourd'hui le mot de *docteur* est fort au-dessous de celui de *docte*.

Un homme à la Cour, et souvent à la Ville, qui a un long manteau de soie ou de drap de Hollande, une ceinture large et placée haut sur l'estomac, [...] qui avec cela se souvient de quelques distinctions métaphysiques, explique ce que c'est que la lumière de gloire, et sait précisément comment l'on voit Dieu, cela s'appelle un docteur. Une personne humble, qui est enseveli dans le cabinet, qui a médité, cherché, consulté, confronté, lu ou écrit pendant toute sa vie, est un homme docte<sup>17</sup>.

Parfois aussi, les remarqueurs doivent se résoudre à reconnaître que deux mots peuvent s'utiliser «indifféremment»: ce mot, récurrent sous leur plume, sonne alors comme un constat d'échec, en ce qu'il dit les limites du rêve d'analyse et de différenciation. Peut-être la nuance existe-t-elle, virtuellement: mais leur propre regard, pour affûté qu'il soit, ne parvient pas à la déceler. Idéalement, tout devrait être séparé en sphères bien distinctes: chevauchements, recouvrements ou empiètements ont ici

(14) E. MONCOURT, *De la Méthode grammaticale de Vaugelas* [1851], Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 163; C. BADIOU-MONFERRAN, *Les Conjonctions de coordination ou "l'art de lier ses pensées" chez La Bruyère*, Paris, Champion, 2000, p. 436.

(15) O. JODOGNE, *Sur la doctrine de Vaugelas, «Vie et langage»* n. 127, 1962, p. 520; G. MICHAUT, *La Bruyère*, Paris, Boivin, 1936, p. 188.

(16) D. BOUHOURS, *Remarques nouvelles sur la*

*langue françoise*, Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy, 1676, pp. 84-85; LA ROCHEFOUCAULD, «Réflexions diverses», V, *op. cit.*, p. 210.

(17) A. DE BOISREGARD, dans H. STERNISCHA, *Deux grammairiens de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle: L. Aug. Alemand et Andry de Bois-Regard*, Grenoble, Saint-Bruno/Paris, Armand Colin, 1913, p. 228; LA BRUYÈRE, *op. cit.*, II, 28.

mauvaise presse. Aussi les réalités mixtes ou transitoires, qui sont souvent celles qui séduisent le plus les mentalités modernes, sont-elles désavouées d'une même voix; moralistes et remarqueurs ont en commun une singulière phobie du *mélange*, assurément symptomatique de la pensée classique: «il faut eüiter les vers dans la prose autant qu'il se peut, sur tout, les vers Alexandrins, & les vers communs»; «*Iphis* [...] met du rouge, mais rarement, il n'en fait pas habitude. Il est vrai aussi qu'il porte des chausses et un chapeau»<sup>18</sup>. Cette méfiance à l'égard des zones mêlées ou transitoires a souvent été commentée: «l'orientation cardinale de l'esthétique classique, qui aboutit dans son processus [...] au désaveu de l'hybridation»; «un désordre, un trouble fondamentaux, où tout se mêle à tout, où tout se confond avec tout»<sup>19</sup>.

L'art du discernement se traduit encore par une attention particulièrement accusée aux détails et à l'infime. Ce sont de petites choses que décrivent les moralistes comme les remarqueurs; ce ne sont de part et d'autre qu'humbles «minuties» de style ou mouvements intérieurs fugaces et «imperceptibles», à la limite de l'inconscient: «ceux qui n'ont pas le goust de nostre Langue, & qui ne sçavent ce que c'est qu'un stîle exact, se moqueront sans doute de ces minucies»; «l'aversion du mensonge est souvent une imperceptible ambition de rendre nos témoignages considérables»<sup>20</sup>. La critique, de part et d'autre, relève volontiers cet intérêt pour les petites choses: «des petits faits grammaticaux comme l'accord des participes, des détails d'orthographe ou même des manières de prononcer»; «[La Bruyère] ne découvre que des vérités de détail»<sup>21</sup>.

Pour décrire leur démarche hyperboliquement analytique, moralistes et remarqueurs convoquent d'un commun accord le modèle méthodologique de l'«anatomie». Cette image transversale, assurément décisive et souvent commentée<sup>22</sup>, se prête aussi bien à une application linguistique qu'à une application morale. Vaugelas envisage d'«esplucher cette façon de parler, *se louer de quelqu'un*, & en faire une anatomie», et La Rochefoucauld, à travers l'imaginaire de la sinuosité obscure – le dragon n'est pas loin –, joue finement, par syllepse, sur le double sens, concret et abstrait, de *cœur*: «faire l'anatomie de tous les replis du cœur»<sup>23</sup>.

### Le goût de la bizarrerie

Moralistes et remarqueurs partagent la même aptitude à déceler l'étrangeté insoupçonnée de leur objet d'étude, mœurs ou langue: le mot «bizarre» est un *leit-motiv* collectif, incontournable sous leur plume. En les lisant, on apprend ainsi à voir ce qu'on ne voyait pas, pour l'avoir trop constamment sous les yeux: le mystère ou le ridicule d'un phénomène qui semblait banal et anodin. L'autorité de l'usage, explique-t-on d'un côté, l'emporte sur celle de la raison: aussi n'est-il pas rare que tel accord ou telle signification ne coïncide pas avec ce qu'on attendrait en bonne logique. L'homme est lui-même un étrange monstre de foire, ajoute-t-on de l'autre côté, et l'adoption d'un point de vue distancié en révèle toutes les lubies puérides

(18) VAUGELAS, *op. cit.*, p. 102; LA BRUYÈRE, *ibid.*, XIII, 14.

(19) W. AYRES-BENNETT et PH. CARON, «Préface», dans *Les Remarques de l'Académie française sur le "Quinte-Curce" de Vaugelas*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1996, p. 26; J. LAFOND, *La Rochefoucauld: Augustinisme et littérature*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, Klincksieck, 1986, p. 189.

(20) D. BOUHOURS, *Doutes sur la langue française*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1675,

p. 255; LA ROCHEFOUCAULD, *op. cit.*, maxime 63.

(21) M. COHEN, «Vaugelas et le français de classe», dans *Grammaire et style*, Paris, Éditions Sociales, 1954, p. 60; TAINE, dans *Célébration de La Bruyère*, Paris, Valmonde-Trédaniel, 1996, p. 132.

(22) Voir L. VAN DELFT, *Littérature et anthropologie: Nature humaine et caractère à l'époque classique*, Paris, PUF, 1993.

(23) VAUGELAS, *op. cit.*, p. 463\*; LA ROCHEFOUCAULD, *op. cit.*, lettre au P. Thomas Esprit, p. 309.

et autres contradictions internes. Mais c'est justement ce caractère énigmatique qui stimule la curiosité de l'observateur, et qui le conduit à faire des découvertes: «ce sont des bizarreries de l'usage»; «Quelle bizarrerie!»<sup>24</sup>. Les commentateurs signalent parfois cette hypersensibilité à l'étrangeté: «bien faire comprendre tous les degrés et toutes les nuances de la "bizarrerie" de cet usage»; «aussi n'a-t-on pas suffisamment pris la mesure, à ce jour, de la part de l'étrange dans l'esthétique de La Bruyère»<sup>25</sup>.

Mais la bizarrerie appelle-t-elle le scandale ou l'amusement? Ce n'est guère s'avancer que de dire que l'attitude d'un Vaugelas tient davantage des «anomalistes» que des «analogistes»<sup>26</sup>: c'est-à-dire que l'irrégularité et l'exception ont aussi leurs charmes à ses yeux, quand d'autres idéaliserait la parfaite prévisibilité des règles. Repérant incidemment une bizarrerie ponctuelle, il s'en délecte d'abord avec curiosité, avant de tenter d'en rendre raison. Il y a aussi de cela en La Bruyère, alors même qu'il aime railler les ridicules des collectionneurs obsédés par la pièce manquante: c'est en quelque sorte un collectionneur de collectionneurs, qui a la particularité de rechercher uniquement les belles pièces au lieu de viser l'exhaustivité. Quoi qu'il en dise explicitement, on sent bien en le lisant qu'au fond il s'amuse beaucoup du spectacle étrange que constitue le monde: on devine son sourire, indulgent autant que railleur, quand il repère chez l'un de ses contemporains telle lubie inédite, qu'il s'empresse d'ajouter à sa galerie. Vaugelas et La Bruyère partagent donc la même sympathie, affichée ou latente, pour les monstres: «cette façon de parler s'attaquer à quelqu'un, pour dire *attaquer quelqu'un*, est tres-étrange & tres-Françoise tout ensemble»; «cet autre aime les insectes; il en fait tous les jours de nouvelles emplettes: c'est surtout le premier homme de l'Europe pour les papillons»<sup>27</sup>. Cette attitude de collectionneur amusé est parfois commentée: «rien n'égale la satisfaction de Vaugelas lorsqu'il découvre une "belle et curieuse exception" aux règles qu'il s'efforce d'établir»; «le grotesque, l'excentrique ne sont pas exposés comme des vices, mais comme des curiosités qui intéressent l'écrivain»<sup>28</sup>.

Protée n'est-il pas le monstre des monstres? De fait, l'attention de Vaugelas et de La Bruyère est prioritairement attirée par tout ce qui est mouvant, instable, insaisissable. La difficulté de fixer un référent ondoyant n'a pas échappé à la sagacité des critiques: «chez Vaugelas et ses commentateurs, l'impossibilité de trancher est souvent manifeste»; «on y voit des *caractères* hésiter (littéralement) entre deux ou plusieurs dénominations, comme si l'image n'admettait pas de se laisser fixer dans un cadre»<sup>29</sup>. D'où le lien entre la forme brève et l'imaginaire baroque: «les remarques détachées ont aussi tendance à examiner [...] la variation, l'instabilité et le changement dans la langue»; «la matière entre toutes ondoyante et fuyante des moralistes»<sup>30</sup>.

De fait, la mise au point ne semble pas se faire sur certains référents, qui se dérobent sous le regard analytique, et sur lesquels on ne parvient pas à trancher nette-

(24) A. DE BOISREGARD, dans *Commentaires sur les remarques de Vaugelas*, éd. J. STREICHER, Paris, Droz, 1936, p. 922; LA BRUYÈRE, *op. cit.*, XI, 76.

(25) K.A. OTT, *art. cit.*, p. 83; B. ROUKHOMOVSKY, «*Les Caractères*» de La Bruyère ou la cérémonie burlesque: *Du théâtre du monde au monde à la renverse*, thèse, Université Paris X, 1997, p. 44.

(26) Voir J.-C. CHEVALIER, *Histoire de la syntaxe: Naissance de la notion de complément dans la grammaire française* [1968], Paris, Champion, 2006, pp. 273-274.

(27) VAUGELAS, *op. cit.*, p. 472; LA BRUYÈRE, *op. cit.*, XIII, 2.

(28) A. FRANÇOIS, *La Grammaire du purisme et*

*l'Académie française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition, 1905, p. 133; F. GRAY, *La Bruyère amateur de caractères*, Paris, Nizet, 1986, p. 68.

(29) G. SIOUFFI, *Vaugelas et la notion de variation*, «Revue des langues romanes», n. 1, 1997, p. 128; M. ESCOLA, *La Bruyère*, Paris, Champion, 2001, t. I, p. 227.

(30) W. AYRES-BENNETT, *Observations et remarques sur la langue française: Histoire d'un genre*, «La Licorne» n. 19, 1991, p. 14; L. VAN DELFT, *Les Moralistes: Une apologie*, Paris, Gallimard, 2008, p. 51.

ment. L'idéal méthodologique de la fixité se confronte alors à la souplesse constitutive du réel, qui ne se laisse pas aisément réduire à des cases bien délimitées, et qui garde comme l'empreinte imaginaire des poètes de l'inconstance. C'est quand les repères usuels s'effritent que la parole du moraliste ou du remarqueur trouve sa pleine légitimité: «par quel moyen est-ce donc que l'on peut s'esclaircir de cét Vsage, quand il est douteux & inconnu?»; «comment le fixer, cet homme inquiet, léger, inconstant, qui change de mille et mille figures?»<sup>31</sup>.

### Rencontres éparses

Les convergences internes ne se limitent pas aux grands thèmes transversaux décrits ci-dessus: il faudrait compléter le dossier par une série d'éléments plus ponctuels, plus anecdotiques, dont on ne fera ici qu'ébaucher brièvement l'inventaire. Entre moralistes et remarqueurs, les images se recoupent parfois: «la Cour est comme un magasin, d'où nostre langue tire quantité de beaux termes pour exprimer nos pensées»; «il y a un certain nombre de phrases toutes faites, que l'on prend comme dans un magasin»<sup>32</sup>. Les arguments coïncident: «il y en a qui disent encore *des soins inutiles*, pour, *des soins inutiles*, comme si on disoit *inutil* au masculin, & *inutile* au féminin»; «au contraire de *vil, vile, subtil, subtile*, selon leur terminaison masculins ou féminins»<sup>33</sup>. Les préceptes convergent: «l'on ne parle que pour se faire entendre»; «l'on n'écrit que pour être entendu»<sup>34</sup>.

Incidemment, on pourrait même élargir la question à d'autres formes de discours grammaticaux que les remarques proprement dites, car l'influence de la *Grammaire générale et raisonnée*, pour être ponctuelle, n'en reste pas moins très reconnaissable dans *Les Caractères*: «il y a trois opérations de notre esprit: CONCEVOIR, JUGER, RAISONNER»; «Qui doute que les enfants ne conçoivent, qu'ils ne jugent, qu'ils ne raisonnent conséquemment?»<sup>35</sup>.

## 2. Convergences externes

### Une respectabilité en péril

Quelque légitime passion qu'on éprouve pour les moralistes ou les remarqueurs, on a toujours un peu mauvaise conscience, au fond de soi-même, de s'intéresser à eux en les prenant au sérieux. Cet intérêt intellectuel ne va jamais tout à fait de soi: même fugace, même aussitôt écarté, le malaise est là, initialement, qu'on l'assume ou qu'on l'ignore. Malgré tous les apports de la recherche, subsiste toujours un dédain collectif pour ceux que le grand public, parce qu'il se garde bien de les lire, considère spontanément comme des donneurs de leçons, dogmatiques, étroits d'esprit et vétilleux. L'Université elle-même n'est pas tout à fait épargnée par ce climat de méfiance ou d'hostilité. Car de savantes plumes ont plus d'une fois affirmé qu'un moraliste ou un remarqueur n'avait pas de «système», pas de «vue d'ensemble», pas de «théorie», ce qui, au pays du cartésianisme triomphant, signifie à peu près une absence de pensée digne de ce nom. Il n'y a de cohérence et de profondeur que dans la continuité, s'obs-

(31) VAUGELAS, *op. cit.*, préface, IV; LA BRUYÈRE, *op. cit.*, XIII, 19.

(32) VAUGELAS, *ibid.*, préface, II; LA BRUYÈRE, *ibid.*, VIII, 81.

(33) T. CORNEILLE, dans *Commentaires sur les remarques de Vaugelas* cit., p. 936; LA BRUYÈRE,

*ibid.*, XIV, 73.

(34) BOUHOURS, *Doutes sur la langue française* cit., p. 183; LA BRUYÈRE, *ibid.*, I, 57.

(35) A. ARNAULD et C. LANCELOT, *Grammaire générale et raisonnée* [1660], Paris, Allia, 2010, p. 47; LA BRUYÈRE, *ibid.*, XI, 58.

tiennent à croire certains auteurs, poursuivant ainsi l'éternel «procès», sans parvenir à dépasser le scandaleux éparpillement de la forme brève: «Vaugelas [...] ne s'efforce en rien de donner quelque rigueur à un système en formation»; «[La Bruyère] étranger à toute ambition philosophique, n'ayant nullement l'idée de bâtir un système»<sup>36</sup>.

Les spécialistes des moralistes ou des remarqueurs sont donc d'abord leurs avocats, et les étudier, c'est toujours, peu ou prou, réaffirmer avec passion et véhémence leur pleine respectabilité, alors qu'on n'observe rien de tel pour la plupart des «grands auteurs» reconnus par la postérité: «la grammaire des “remarques” a été relativement négligée jusqu'à ces derniers temps»; «le personnage [du moraliste], quand il n'est pas tout bonnement relégué aux oubliettes ou même diabolisé, demeure profondément méconnu»<sup>37</sup>.

Aujourd'hui encore, un travail savant – essai ou édition critique – commence donc souvent par une tentative de légitimation du propos: ce qui implique bel et bien, en creux pour ainsi dire, qu'on est loin d'en avoir fini avec le désaveu collectif. Travailler sur les moralistes ou sur les remarqueurs, c'est d'abord s'excuser de le faire, comme si c'était en soi répréhensible: «le nom de Vaugelas étonne peut-être ici»; «les lecteurs de La Rochefoucauld que furent Stendhal et Nietzsche suffiraient à prouver que les bons esprits n'ont pas cru que ce fût là une œuvre à réserver à l'usage mondain»<sup>38</sup>.

### Le problème de la norme

Si moralistes et remarqueurs ont mauvaise presse, c'est avant tout parce qu'ils sont perçus comme exprimant une *norme*, dans leurs domaines respectifs. Ce grief est pourtant parfaitement anachronique, ne fût-ce que pour des raisons de pure terminologie, sans même parler des modèles scientifiques<sup>39</sup>. Or, chacun peut aisément constater qu'une méfiance très forte imprègne les mentalités modernes à l'égard des donneurs de leçons. Le discrédit des «moralisateurs» les plus dogmatiques entraîne donc dans son sillage le cortège des moralistes, pourtant autrement subtils et nuancés. De même, au nom de l'idéal scientifique de neutralité absolue qui prétend fonder la linguistique, d'aucuns s'obstinent à affirmer qu'il y aurait une différence radicale entre l'approche ouvertement normative du «grammairien» et l'approche purement descriptive du «linguiste»<sup>40</sup>. C'est oublier qu'un idéal est par définition toujours pourchassé, et toujours inaccessible.

On s'attendrait à ce que les spécialistes des moralistes et des remarqueurs prissent leurs distances avec ce discours ambiant de désaveu du ton dogmatique; ils semblent au contraire, dans bien des cas, l'avoir intégré comme une évidence *a priori*, ce que suggère le malaise qu'on perçoit parfois sous leur plume. Certes, les descriptions les plus objectives reconnaissent sans ambiguïté l'orientation normative du propos: «l'univers de discours est principalement celui de la grammaire prescriptive»; «[les

(36) J.-C. CHEVALIER, *op. cit.*, p. 472; PRÉVOST-PARADOL, *Études sur les moralistes français*, 8<sup>e</sup> éd., Paris, Hachette, 1895, p. 142.

(37) W. AYRES-BENNETT, *Observations et remarques sur la langue française* cit., p. 1; L. VAN DELFT, *Les Moralistes: Une apologie* cit., pp. 18-19.

(38) G. SIOUFFI, *Penser le langage à l'Âge classique*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 33; J. LAFOND, *op. cit.*, p. 9.

(39) Selon P. DUMONCEAUX, «Vaugelas, ignorant très probablement le mot, n'a pu avoir la conscience linguistique de la Norme» (*Le bon usage est-il une norme?*, «Textes et langages» n. 12, 1986, p. 38); cf.

Gilles Siouffi: «c'est un terme absent du métalangage linguistique du XVII<sup>e</sup> siècle» («La norme lexicale dans les *Remarques sur la langue française* de Vaugelas», dans G. SIOUFFI et A. STEUCKARDT (dir.), *La Norme lexicale*, Montpellier, Dipralang, 2001, p. 60).

(40) André MARTINET établit explicitement un parallèle avec les questions morales: «La difficulté qu'il y a à dégager la linguistique scientifique de la grammaire normative rappelle celle qu'il y a à dégager de la morale une véritable science des mœurs» (*Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1970, p. 6).

moralistes] se voient obligés d'assumer la position théocratique du législateur ou du juge, une posture de maîtrise ouvertement déclarée»<sup>41</sup>.

Mais bien plus souvent, ce qu'on observe, c'est plutôt une tendance à estomper cet aspect, jugé trop réducteur, de l'entreprise des moralistes et des remarqueurs, comme s'il était en soi coupable, et comme s'il fallait l'atténuer pour rendre à ces auteurs leur pleine respectabilité. Ce déni de normativité peut prendre plusieurs formes. On peut se contenter d'insister sur la grande prudence du ton de l'auteur dont on traite, en montrant que, loin de parler avec assurance et dogmatisme, il atténue son propos par le jeu nuancé de la modalisation, ou par le recours aux degrés de comparaison, promouvant ainsi une normativité scalaire: «la récurrence de l'adverbe *mieux* [...] est à cet égard significative d'une axiologie scalaire et non bi-polaire»; «le XVII<sup>e</sup> siècle français présente [...] une tendance particulièrement forte vers la maxime non catégorique»<sup>42</sup>.

L'orientation normative peut aussi être présentée comme un élément périphérique de l'activité du moraliste ou du remarqueur, qu'on ne songe pas à contester, mais dont on relativise la portée: «later readers of the *remarqueurs* abridged and simplified their work, making it appear much more dogmatic than in reality»; «l'écrivain qui traite des mœurs et (ou) s'adonne à l'analyse, en ne s'interdisant pas de rappeler des normes»<sup>43</sup>.

On peut par ailleurs user du contrepoint, c'est-à-dire présenter l'auteur spécifique qu'on étudie comme moins normatif que ses concurrents. La normativité, alors, n'est pas réduite, mais déplacée: on la perçoit et on la désavoue en elle-même, mais on estime qu'elle intervient ailleurs. La fascination – toujours légitime – pour un auteur donné, qu'on rêve comme exceptionnel, peut alors conduire à une forme d'injustice pour d'autres auteurs, traités comme des repoussoirs: «Andry semble plus tolérant que des remarqueurs tels que Vaugelas ou Bouhours»; «Chamfort est cet étrange "moraliste" qui se garde de moraliser»<sup>44</sup>.

Il est encore d'usage d'identifier, chez les moralistes comme chez les remarqueurs, des précurseurs de certaines inflexions modernes des sciences humaines. C'est une façon de mettre en évidence l'intérêt qu'ils peuvent présenter à nos yeux, aujourd'hui encore, au prix d'un anachronisme délibéré. Mais c'est aussi une voie pour réduire la part de normativité chez ces auteurs, et donc un hommage inconsciemment rendu à l'idéologie dominante, puisque le sociologue ou le sociolinguiste est enclin à se présenter lui-même, à tort ou à raison, comme un observateur impartial: «their approach may be thought of as socio-linguistic *avant la lettre*»; «anthropologue *avant la lettre*»<sup>45</sup>.

Certains commentateurs, entraînés par leur enthousiasme, vont même parfois jusqu'à nier purement et simplement la part de normativité indissociable des œuvres qu'ils analysent: «Vaugelas n'a point posé ni proposé de lois; il a exprimé des opinions, il a constaté des faits, et il a donné des conseils»; «i moralisti *non prescrivono* ma si limitano a descrivere»<sup>46</sup>.

(41) PH. CARON, *op. cit.*, p. 396; F. JAOUËN, *De l'Art de plaire en petits morceaux: Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, Saint-Denis*, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 159.

(42) W. AYRES-BENNETT et PH. CARON, *op. cit.*, p. 19; C. SCHAPIRA, *La Maxime et le discours d'autorité*, Paris, SEDES, 1997, p. 83.

(43) W. AYRES-BENNETT, *Reading the 'remarqueurs': Changing perceptions of 'classic' texts*, «Historiographia linguistica», 2006, XXXIII-3, p. 295; L. VAN DELFT, *Le Moraliste classique: Essai de défini-*

*tion et de typologie*, Genève, Droz, 1982, p. 108.

(44) M. SEJIDO, *Étude critique d'un remarqueur de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle: Nicolas Andry de Boisregard*, thèse, Université Aix-Marseille I, 2001, p. 228; F. JEANSON, «Le moraliste grandeur nature», dans *Lignes de départ*, Paris, Seuil, 1963, p. 103.

(45) W. AYRES-BENNETT, *Reading the 'remarqueurs'*, *art. cit.*, p. 271; L. VAN DELFT, *Littérature et anthropologie* cit., p. 28.

(46) F. BRUNETIÈRE, «Vaugelas et la théorie de l'usage», *Études critiques sur l'histoire de la littéra-*



Il faut toutefois signaler une différence importante entre remarqueurs et moralistes sur ce point. On s'accorde généralement à considérer que de Vaugelas aux remarqueurs tardifs, le discours grammatical passe graduellement de la souplesse à l'intransigeance. Au contraire, on identifie une atténuation progressive de la part de prescription dans l'analyse morale. L'évolution des discours n'est donc pas parallèle, mais diamétralement opposée selon le domaine traité, ce qui peut surprendre. Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, les remarqueurs sont de plus en plus dogmatiques, alors que les moralistes le sont de moins en moins:

Si l'usage de Molière contredit une norme, c'est rarement la norme de Vaugelas, mais bien plus la norme de ses commentateurs ultérieurs, Bouhours, Thomas Corneille, Andry de Boisregard, l'Académie, tous ces doctes qui, à partir des années 1670 [...], commentent et durcissent notablement les *Remarques*, préparant ainsi la voie au purisme grammatical du XVIII<sup>e</sup> siècle.

[...] on s'imagine trop souvent que le moraliste classique conseille et prescrit, joue les prédicateurs laïques, en un mot moralise. Si cette attitude se rencontre encore dans la première moitié du siècle, elle est pratiquement absente de la littérature d'après 1660<sup>47</sup>.

### Particularismes français

Les genres respectifs des réflexions morales et des observations sur la langue ont en commun d'être souvent perçus et présentés comme typiquement français. Un imaginaire de l'esprit national se manifeste alors, inévitablement superposé à la description objective des traditions culturelles: il y aurait en France une pensée spécifique, s'exprimant par une forme spécifique. De telles vues reposent sur des constats que chacun peut aisément faire: les mêmes Français qui entretiennent une certaine tradition de la «pensée du jour» ont conservé une idolâtrie tout à fait singulière de leur langue, même – ou surtout? – quand ils la malmènent<sup>48</sup>. Les vétilles orthographiques, en particulier, passionnent autant qu'elles agacent: elles font l'objet d'une forme de vénération exaltée qui semble objectivement disproportionnée, pour peu que l'on prenne du recul, et qui tient sans doute à leur énigmatique complexité. Même si les rubriques grammaticales d'antan semblent avoir déserté les colonnes des journaux, les forums de discussion sur Internet ont clairement pris le relais. Les commentateurs s'accordent donc à étendre à l'ensemble d'une nation l'attitude spécifique des moralistes ou des remarqueurs: «la *forme* des remarques détachées [...] semble, au moins à des yeux étrangers, typiquement française»; «rien de mieux approprié que ces petits genres, si spécialement français, à une société de femmes, à un auditoire de salon»<sup>49</sup>.

### Empirisme de la démarche

Moralistes et remarqueurs sont généralement présentés comme de simples observateurs des faits, sans réelle volonté de théorisation: «le contenu a tendance à être axé sur les données (*data-orientated*) plutôt que sur une théorie quelconque (*theory-orientated*)»; «un “moraliste” n'est pas non plus un philosophe au sens moderne du terme, pour qui la morale serait matière à réflexion spéculative»<sup>50</sup>.

*ture française*, 7<sup>e</sup> série, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Hachette, 1905, p. 52; C. ROSSO, *Inventari e postille*, Pise, Goliardica, 1974, p. 187.

(47) N. FOURNIER, *La langue de Molière et le bon usage de Vaugelas dans “Les Femmes savantes”*, «L'Information grammaticale» n. 56, 1993, p. 20; J. LAFOND, *Moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle* cit., préface, p. XIV.

(48) «Qu'on se le dise, notre langue n'est pas un idiome comme les autres, c'est une merveille du

monde. Les Français lui vouent un véritable culte, un attachement orgueilleux et patriotique» (F. DE CLOSETS, *Zéro faute: L'Orthographe, une passion française*, Paris, France Loisirs 2010, p. 33).

(49) W. AYRES-BENNETT, *Observations et remarques sur la langue française* cit., p. 1; J. BOURDEAU, *La Rochefoucauld*, Paris, Hachette, 1895, p. 79.

(50) W. AYRES-BENNETT, *ibid.*, p. 13; B. PARMENTIER, *op. cit.*, p. 7.

Aussi les mots «empirisme» ou «expérience» reviennent-ils régulièrement sous la plume des commentateurs. Cet empirisme peut être pris en bonne ou en mauvaise part; on peut y lire la carence d'une doctrine, mais aussi la crédibilité d'un constat ou d'un témoignage: «Vaugelas n'est qu'un empirique»; «les *Maximes*, qui illustrent une philosophie de l'expérience»<sup>51</sup>.

Les organes sensoriels qui incarnent métonymiquement cette démarche d'observation des faits, il est vrai, ne sont pas les mêmes pour le moraliste et pour le remarqueur: celui-là promène ses yeux autour de lui, celui-ci laisse traîner ses oreilles. Mais ils ont une fonction symbolique analogue: «observateur attentif et patient, Vaugelas avait passé sa vie à écouter la France»; «c'est bien ce qu'a fait La Rochefoucauld pendant toute sa vie: observer»<sup>52</sup>.

### Matière et manière

L'idée que la forme brève est adoptée parce qu'elle conviendrait tout particulièrement à l'objet traité est peut-être le plus stimulant des *topoi* que véhicule le discours critique sur les moralistes ou sur les remarqueurs. Ces derniers, dit-on volontiers, seraient naturellement et nécessairement portés vers cette forme éclatée, par une manière de contrainte interne: ce serait la seule forme vraiment adaptée pour décrire la mouvance permanente de la psychologie humaine ou les hésitations éparées et ponctuelles de l'usage linguistique. La forme brève, en quelque sorte, *ressemblerait* à la question abordée, elle en reproduirait le caractère instable, diffus ou parcellaire, elle multiplierait les éclairages les plus divers pour saisir les mille facettes d'un référent infiniment complexe: «la matière traitée par Vaugelas, à savoir les finesses et les idiotismes de l'usage du français, ne s'accordait pas avec un ordre plus rigide»; «tout se passe donc comme si la diversité et la contradiction de l'expérience humaine ne pouvaient se formuler qu'au moyen d'une écriture ponctuelle, fragmentaire»<sup>53</sup>.

De fait, l'éclatement du discours est le trait le plus immédiatement visible de l'écriture des moralistes comme des remarqueurs, au point d'en être quasi définitoire: «volumes of generally short observations or remarks on points of doubtful usage»; «la forme du fragment (qui a partie si étroitement liée avec l'écriture des moralistes)»<sup>54</sup>.

La critique, de part et d'autre, décrit l'impression que chacun peut éprouver en lisant les moralistes ou les remarqueurs: celle d'une harmonie accomplie entre le propos et la présentation – à supposer encore qu'on puisse les dissocier mentalement, ce qui ne va certainement pas de soi. Le recours à la forme brève ne saurait être aléatoire: car la littérarité des moralistes comme la crédibilité des remarqueurs seraient alors sérieusement ébranlées. La plus grande réussite de ces auteurs, c'est finalement de créer en nous la conviction inébranlable qu'ils ne pouvaient pas dire autrement ce qu'ils ont dit: «la forme même – rhapsodique par essence – des observations détachées est particulièrement propice à la discussion de l'usage douteux»; «c'est toujours pour décrire au plus près l'homme que l'on retrouve, avec la forme du fragment, cette composition désinvolte, ce désordre du plan»<sup>55</sup>.

(51) C.-A. SAINTE-BEUVE, «Vaugelas», dans *Nouveaux lundis*, t. VII, Paris, Michel Lévy Frères, 1866, p. 357; A. MAZÈRE, *La Rochefoucauld: Le Duc rebelle*, Paris, Le Croît Vif, 2007, p. 266.

(52) E. MONCOURT, *op. cit.*, p. 22; G. MINOIS, *op. cit.*, p. 18.

(53) W. AYRES-BENNETT, *Observations et remarques sur la langue française*, art. cit., p. 8; J. STAROBINSKI, *La Rochefoucauld et les morales substitu-*

*tives*, «La Nouvelle Revue française» n. 163, 1966, p. 22.

(54) W. AYRES-BENNETT, *Reading the 'remarqueurs'* cit., p. 263; L. VAN DELFT, *Les Moralistes: Une apologie* cit., p. 32.

(55) W. AYRES-BENNETT, *Les ailes du temps et la plume du 'remarqueur': La tradition puriste au XIX<sup>e</sup> siècle*, «Romantisme», n. 86, 1994, p. 33; L. VAN DELFT, *Le Moraliste classique* cit., p. 260.

*Conclusion*

La Rochefoucauld et Bouhours ou La Bruyère et Vaugelas sont moins dissemblables que ne le suggère la coupure universitaire entre les disciplines: des parentés précises se manifestent dans leurs pensées et leurs méthodes respectives, au point qu'on s'étonne que le rapprochement ne soit pas fait plus souvent. Parallèlement, les commentaires des spécialistes respectifs des moralistes et des remarqueurs se rejoignent très nettement, contribuant ainsi à esquisser ce qui n'est encore que virtuel: une description transversale de la forme brève au XVII<sup>e</sup> siècle, tous domaines confondus. Chemin faisant, l'auteur de ces lignes a été contraint de prendre un certain recul à l'égard d'un discours critique collectif, dont il est lui-même pleinement partie prenante: on aura compris que ce recul, nécessaire à la prise de conscience et à la mise en évidence des convergences «externes», n'est en rien un désaveu. Le son de la recherche sur les formes brèves, si l'on ose dire, est stéréophonique. Du dossier ainsi esquissé, on ne tirera pas la conclusion que chacun doit tendre à dédoubler sa spécialisation: ce serait évidemment disproportionné. Mais peut-être que chacun gagnerait à se montrer plus attentif à ce qui se pratique dans un domaine de recherche bien distinct mais rigoureusement parallèle: la duplication effective des discours critiques leur assure finalement une manière de confirmation indirecte, tout en suggérant des pistes nouvelles. Et peut-être que les démarches respectives des moralistes et des remarqueurs, qui gardent leur part de mystère, s'éclaireront davantage à être ainsi confrontées.

ÉRIC TOURRETTE

## Aux sources de la poétique de Théophile Gautier: la préface d’«Albertus»

### Abstract

Théophile Gautier is known to be the founder of the “art for art’s sake” literary theory which is mainly outlined, according to the critics, in the preface of the novel *Mademoiselle de Maupin* (1835). Actually the first statements on the autonomy of art and supremacy of beauty can be traced back to the preface of the collection of poems entitled *Albertus* (1832). First of all, this paper aims to analyse the above-mentioned text in order to both show the originality and independence of the poet early in his career, within a context dominated by Hugo’s poetics, and to highlight the elements of its new aesthetic feeling; secondly, to relate this aesthetic to the further developments of Gautier’s poetics, highly heterogeneous though sharing a specific attitude towards art and artistic creation, and in which the consolation that comes from art has a crucial role. This perspective, I will argue, may provide a more authentic interpretation of Gautier’s poetry, so to move past the preconceptions about his works.

Au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la préface, ce paratexte liminaire d’une œuvre, devient le lieu privilégié d’un «combat» à la fois littéraire, poétique, esthétique, mais aussi éthique et politique, souvent mené par de jeunes écrivains partagés entre la nécessité d’une confrontation avec la tradition et la volonté de dépassement de cette même tradition<sup>1</sup>. Par ailleurs, l’époque romantique, avec sa charge d’innovation littéraire et de réflexion critique, associée souvent à de fortes personnalités, est parcourue par une série de combats, plus ou moins célèbres, conduits à «coups» de préfaces qui visent à établir, ou à rétablir, une sensibilité esthétique et une pratique poétique. À ce propos, même s’il est sans doute difficile de définir le degré de volonté et de conscience de l’auteur par rapport à la formulation de l’instance préfacielle<sup>2</sup>, et d’en dégager un principe solide de cohérence programmatique par rapport à l’œuvre qui va suivre, la préface auctoriale originale, qui a pour «fonction cardinale d’assurer au texte une bonne lecture»<sup>3</sup>, témoigne des idées de l’auteur sur son art et, le cas échéant, sur sa vie, et peut donc représenter les étapes de ses idées et annoncer son évolution esthétique et poétique.

Théophile Gautier, poète devenu célèbre pour son engagement dans la bataille romantique à côté de Hugo<sup>4</sup>, est un excellent connaisseur du pouvoir communicatif

(1) Pour un aperçu sur les rôles des préfaces au XIX<sup>e</sup> siècle nous renvoyons au numéro 295 de la «Revue des Sciences Humaines», 3/2009, intitulé *Préfaces et manifestes du XIX<sup>e</sup> siècle*, textes réunis par J.-L. DIAZ, et surtout aux deux articles de ce dernier: «Préfaces 1830: entre aversion, principe et *bapening*» où il déclare la préface «site décisif: champ de bataille et champ de forces, lieu de jouissance, espace de subversion», p. 38; et «“Manifestes” romantiques», pp. 80-98.

(2) Nous utilisons la terminologie que Gérard GENETTE formule dans *Seuils*, Paris, Éditions du

Seuil, coll. «Points», 1987.

(3) *Ibid.*, p. 200.

(4) À la fin de sa vie Gautier rappellera avec bonheur et un peu de nostalgie ses premiers pas dans l’arène littéraire: «nous avons eu l’honneur d’être enrôlé dans ces jeunes bandes qui combattaient pour l’idéal, la poésie et la liberté de l’art, avec un enthousiasme, une bravoure et un dévouement qu’on ne connaît plus aujourd’hui», *Histoire du Romantisme*, Paris, Gallimard, 2011, p. 60; devenue presque mythique, la première représentation d’*Hernani* le 25 février 1830 qui vit la flamboyante

que peut avoir une préface. En effet, dans son *Histoire du Romantisme*, le poète s'exprime à plusieurs reprises sur la préface à *Cromwell* de Victor Hugo – considérée à *posteriori* par la critique un véritable manifeste du drame et de l'esthétique romantique – en soulignant l'importance capitale de ce texte pour la jeune génération.

La préface de *Cromwell* rayonnait à nos yeux comme les Tables de la Loi sur le Sinaï, et ses arguments nous semblaient sans réplique<sup>5</sup>.

Ou encore:

La Bible chez les protestants, le Koran parmi les Islamistes ne sont pas l'objet d'une plus profonde vénération. C'était bien, en effet, pour nous le livre par excellence, le livre qui contenait la pure doctrine<sup>6</sup>.

Et la «jeunesse romantique», «pleine d'ardeur et fanatisée par la préface de *Cromwell* [...] s'offrit au maître qui l'accepta<sup>7</sup>. Texte quasi-prescriptif, voire dogmatique<sup>8</sup>, la préface de *Cromwell* exerça un ascendant fondamental sur la nouvelle génération de poètes dans laquelle Gautier faisait son apparition.

Une fois dans l'arène littéraire en tant que poète, après avoir renoncé à un avenir de peintre<sup>9</sup>, le jeune Gautier écrit bien trois préfaces dans les années qui vont de 1832 à 1835: celle d'*Albertus*<sup>10</sup>, son deuxième recueil poétique, celle du recueil de contes humoristiques *Les Jeunes-France*<sup>11</sup>, et, finalement, la plus connue, celle de *Mademoiselle de Maupin*<sup>12</sup>. Et à propos de la valeur accordée aux préfaces, dans la préface des *Jeunes-France*, d'une manière sûrement burlesque et railleuse, Gautier écrit:

Moi, pour mon compte [...], je ne lis que les préfaces et les tables, les dictionnaires et les catalogues. C'est une précieuse économie de temps et de fatigue: tout est là, les mots et les idées. La préface, c'est le germe; la table, c'est le fruit: je saute comme inutiles tous les feuillets intermédiaires<sup>13</sup>.

participation du jeune Gautier habillé avec son gilet rouge parmi les jeunes recrutés pour la claque à la faveur de la pièce, fut la soirée qui, selon les mots de Gautier lui-même, «décida de [sa] vie!», *ibid.*, p. 134. Les témoignages rapportés par Gautier dans son *Histoire du Romantisme* qui vont de ses rapports personnels à ses idées en passant par les événements qui ont marqué son expérience, même s'ils risquent de proposer une autocélébration partielle et arbitraire du mouvement romantique, constituent une clé d'accès exceptionnelle pour interpréter sa vie et son œuvre.

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

(6) *Ibid.*, p. 70.

(7) *Ibid.*, p. 135.

(8) Notons banalement la récurrence de la comparaison de la préface aux textes religieux et la terminologie associée.

(9) En 1829 Gautier entre en apprentissage chez l'atelier du peintre Rioult et il y restera jusqu'en 1830 (cf. M. CERMAKIAN, *Les années d'apprentissage de Théophile Gautier: peintre ou poète?*, «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 4, 1982). D'ailleurs cette vocation incertaine n'est pas sans effets, comme nous verrons, sur ses aspirations

esthétiques futures, surtout pour ce qui concerne son désir d'atteindre à travers la poésie un idéal de beauté plastique. Et le sentiment d'un art supérieur à la nature qui anime Gautier remonte déjà à ces expériences artistiques si l'on croit aux affirmations contenues dans son «autoportrait», paru dans *L'Illustration* le 9 mars 1867, où le poète écrit: «le premier modèle de femme ne me parut pas beau, et me désappointa singulièrement, tant l'art ajoute à la nature la plus parfaite. [...] d'après cette impression, j'ai toujours préféré la statue à la femme, et le marbre à la chair», *Histoire du Romantisme* cit., pp. 438-439.

(10) *Albertus ou l'Âme et le Péché*, Paris, Paulin, enregistré à la «Bibliographie de la France» le 10 novembre 1832, daté 1833 dans la millésime de la page de titre. La préface est datée octobre 1832 par Gautier lui-même.

(11) *Jeunes-France, romans goguenards*, Paris, Renduel, 1833.

(12) *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Renduel, 1835.

(13) *Romans, contes et nouvelles*, tome I, édition établie sous la direction de P. LAUBRIET, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, pp. 13-14.

Et encore:

La préface de l'auteur, c'est le post-scriptum d'une lettre de femme, sa pensée la plus chère: vous pouvez ne pas lire le reste<sup>14</sup>.

Ce texte, qu'on pourrait définir comme une «méta-préface» puisque, dans la première partie, il traite de l'importance du texte liminaire par rapport à l'œuvre qui le suit, sur un ton évidemment ironique et par des contenus parodiques<sup>15</sup>, témoigne néanmoins de l'opinion générale sur la fonction des préfaces et surtout de l'opinion de Gautier lui-même. Pour lui il s'agit d'un lieu traversé par les «idées» de l'auteur et qui présente donc potentiellement les éléments d'une poésie, et non pas un simple texte, souvent négligeable, d'introduction.

Mais Gautier est surtout entré dans la postérité pour avoir écrit la préface à *Mademoiselle de Maupin*, considérée comme le manifeste de la doctrine de l'art pour l'art – malgré son auteur probablement. D'ailleurs, Gautier se méfiait de l'attitude didactique implicite dans la théorisation d'une véritable doctrine, et il était vraisemblablement loin de vouloir en établir une. Il suffit, en effet, de considérer certains de ses écrits plus «théoriques» pour s'en apercevoir. À notre connaissance, il ne nomme explicitement «l'art pour l'art» que dans l'article *Du beau dans l'art* paru dans la «Revue des Deux Mondes» le 1er septembre 1847 pour se défendre d'une interprétation inexacte de ce qu'il entend par cette formule. Pour le poète en effet elle ne renvoie pas à la «forme pour la forme», comme on a souvent affirmé, mais à un «travail déchargé de toute préoccupation autre que celle du beau lui-même»<sup>16</sup>.

La préface de *Mademoiselle de Maupin* suit de près la préface du recueil poétique *Albertus*, et les implications esthétiques qui y sont contenues, notamment l'inutilité de l'art, sont reprises de cette préface. Pourtant, le contexte à la base de l'origine des deux préfaces est très différent. Dans la préface à son roman Gautier voulait réaffirmer la liberté de l'art et se défendre en particulier contre les critiques littéraires du *Constitutionnel* qui l'avaient accusé d'immoralité à la suite de ses articles sur Théophile de Viau et Villon parus dans «La France littéraire»<sup>17</sup>. La préface à *Albertus*,

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

(15) Cette tendance, à notre avis, a souvent nui à une pleine interprétation des textes de Gautier. En effet, le sarcasme domine dans le contexte des Jeunes-France (voir à ce propos l'étude de R. JASINSKI, *Les années romantiques de Théophile Gautier*, Paris, Vuibert, 1929). Ce sarcasme permettra à Gautier de garder toujours un regard plutôt détaché sur ses expériences littéraires, attitude qui si d'une part révèle la lucidité du poète et un fort esprit critique, d'autre part a poussé la critique à ne pas prendre trop au sérieux ses déclarations, soient elles directes, présentes dans ses textes plus ou moins critiques, ou indirectes, dans son œuvre littéraire (aussi bien en prose qu'en poésie). Sur la dérision des excès romantiques et sur la démolition du «canon» préfaciel stéréotypé cf. L. VERCIANI, «L'antiromanticismo di un romantico: i Jeunes-France di Théophile Gautier», dans *Tradizione e contestazione II. La manipolazione della forma nella letteratura francese dell'Ottocento*, a cura di M.E. RAFFI, Firenze, Alinea editrice, 2009, pp. 99-113.

(16) «Revue des Deux Mondes», p. 900. En effet, Gautier se soucie peu des théorisations et des systématisations de son *credo* artistique et il gardera

toujours une attitude créatrice, *artisanale*. Déjà en 1841 dans *La Divine épopée*, article sur l'œuvre d'Alexander Soumet qui annonce l'esthétique formaliste des *Émaux et Camées* paru dans la «Revue des Deux Mondes» le 1er avril, Gautier affirmait: «[I]l on a beaucoup agité, dans ces derniers temps, la question de la prééminence de la pensée sur la forme, l'on a beaucoup parlé du spiritualisme et du matérialisme, de la synthèse et de l'esthétique. Nous croyons que l'on s'est mépris sur la véritable portée de l'art; l'art, c'est la beauté, l'invention perpétuelle du détail, le choix des mots, le soin exquis de l'exécution; le mot poète veut dire littéralement *faiseur*; tout ce qui n'est pas bien *fait* n'existe pas», p. 121.

(17) Pour l'histoire détaillée de l'origine de cette préface voir l'édition critique de G. MATORE, *La préface de Mademoiselle de Maupin*, Paris, Droz, 1946. D'ailleurs, toujours dans son autoportrait cité ci-dessus, Gautier parle de cette préface comme d'une attaque, intentionnelle, aux journalistes: «la préface souleva les journalistes, que j'y traitais fort mal. Nous regardions, en ce temps-là, les critiques comme des cüstres, des monstres, des eunuques et des champignons», *Histoire du Romantisme* cit., p. 441.

par contre, n'est pas le résultat d'un événement anecdotique; elle est la préface d'un recueil poétique<sup>18</sup> et se veut de présenter l'œuvre et la pensée du poète, dans un sens plus conforme à la tradition et à l'usage de la préface, plutôt que justifier son œuvre d'une manière polémique et colérique. Cependant, les critiques qui se sont occupés spécifiquement du recueil *Albertus* ont assez négligé la préface, tout en reconnaissant son rôle remarquable dans la formulation de la doctrine de l'art pour l'art et de la poétique de l'auteur<sup>19</sup>. Il nous semble donc intéressant de nous concentrer sur ce texte pour en faire une mise au point à la suite des différentes contributions et surtout pour essayer de l'interpréter à la lumière de l'évolution successive de l'œuvre de Gautier. En effet, cette préface vécue à l'ombre de la préface à *Mademoiselle de Maupin*, bien que rédigée dans la plus fébrile jeunesse du poète<sup>20</sup>, présente *in nuce* des innovations esthétiques qui seront successivement développées poétiquement par Gautier ainsi que par les poètes de la génération successive, et qui peuvent constituer un réseau de lignes interprétatives de sa poésie, trop souvent marquée par des préjugés et des stéréotypes.

La liberté de l'art professée par Hugo a joué un rôle important dans la formulation des idées esthétiques chez Gautier<sup>21</sup>. Liberté de l'art romantique par rapport aux règles du classicisme – mais aussi de n'importe quel «dogmatisme» – donc liberté esthétique, comme Hugo le revendique dans la préface à *Cromwell*: «La liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles»<sup>22</sup>. Mais liberté

(18) Il faudra attendre le recueil *Émaux et Camées*, Paris, Didier, 1852, pour avoir une autre préface de Gautier, cette fois une préface-poème dans la forme du sonnet.

(19) Celui qui a souligné les aspects distinctifs de cette préface, et qui est notre point de départ, est René JASINSKI qui en parle dans le chapitre consacré à *Albertus* des *Années romantiques de Tb. Gautier* cit., pp. 93-95. Dans son introduction aux *Poésies complètes de Théophile Gautier* il affirme justement que la préface «établit dans toute sa pureté, sur un fond de pessimisme, la doctrine de l'art pour l'art», Paris Firmin-Didot, 1932, rééd. Paris, Nizet, 1970, p. XXIX (nous citons de l'édition Nizet). Plus récemment Jean-Pierre Saidah, en invitant justement à prendre au sérieux les propos du poète cachés sous sa pose humoristique, écrit que la préface «est déjà un manifeste de l'art pour l'art», *Le diable en habit dandy ou le triomphe du dandysme littéraire dans "Albertus"*, «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 14, 1992, p. 26; William G. ALLEN dans son article «Gautier's *Albertus*: The fantastic and the fashionable», à propos d'*Albertus* affirme: «Since its first publication, *Albertus* has been recognized as a massively imitative work. Yet it must be noted as well that to an astonishing degree, *Albertus* announces the thematic, esthetic and literary concerns which will continue to occupy Gautier throughout his entire life: the metaphysical anguish which informs his fantastic narrative, the ironic narrative voice which characterizes many of his récits of the 1830's, the cult of ideal beauty, the notion of art for art's sake, the *transpositions d'art* or the intrusion of a strongly visual element into literature, and the cultivation of the concrete detail as a primary feature of writing», *Correspondances: Studies in Literature, History, and the Arts in Nineteenth-Century France*, éd. K. BUSBY, Amsterdam,

Rodopi, 1992, p. 10. Enfin, Constance GOSSELIN SCHICK dans son étude sur l'œuvre poétique du poète *Seductive Resistance: The Poetry of Théophile Gautier*, analysant la préface d'une manière plus détaillée, conclut que ce texte «is [...] an important text, not simply as a convenient landmark or standard-bearer for Art-for-Art's Sake categorizations and definitions, but because it gives face or expression to the young Gautier's complex poetics which, with both humor and conviction, give consideration to poetry's importance and power in terms of aesthetics and social engagement», Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 36.

(20) Gautier, né en 1811, n'avait à l'époque que 21 ans.

(21) Gautier d'ailleurs affirme que la rencontre avec Hugo fut déterminante pour sa décision de devenir écrivain. Dans son autoportrait il raconte: «Je demeurais [...] avec mes parents à la place Royale, n. 8, dans l'angle de la rangée d'arcades où se trouvait la mairie. Si je note ce détail, ce n'est pas pour indiquer à l'avenir une de mes demeures. [...] Mais cette circonstance influa beaucoup sur la direction de ma vie. Victor Hugo, quelque temps après la révolution de Juillet, était venu loger à la place Royale, au n. 6, dans la maison en retour d'équerre. On pouvait se parler d'une fenêtre à l'autre. J'avais été présenté à Hugo, rue Jean-Goujon, par Gérard [de Nerval] et Petrus Borel, le lycanthrope», p. 439; et encore: «Le voisinage de l'illustre chef romantique rendit mes relations avec lui et avec l'école naturellement plus fréquentes. Peu à peu je négligeai la peinture et me tournai vers les idées littéraires», *Histoire du Romantisme* cit., p. 441.

(22) «Préface» à *Cromwell* [1827], *Théâtre complet*, préface par R. PURNAL, notices et notes par J.-J. THIERRY et J. MÉLEZE, tome I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1963, p. 444.

surtout dans le sens d'autonomie de l'expression artistique, d'autosuffisance du fait artistique, comme le poète l'affirme dans les préfaces des *Orientales* et des *Feuilles d'automne*: «il n'y a, en poésie, ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes»<sup>23</sup>. Le poète doit donc être jugé selon sa capacité artistique, c'est-à-dire sur la manière dont il a travaillé et «non sur quoi et pour quoi»<sup>24</sup> puisque «l'art a sa loi [...] comme le reste a la sienne»<sup>25</sup>. Par ailleurs, Hugo écrit ces recueils poétiques dans un moment d'effervescence et de combat qui n'est pas seulement esthétique, mais également politique et social<sup>26</sup>. À cet égard il faut rappeler que les poèmes des *Orientales* sont en bonne partie consacrés à la cause de l'indépendance de la Grèce et que les *Feuilles d'automne* sont écrites pendant une période tourmentée, après la Révolution des «Trois glorieuses». En effet, dans ces deux préfaces l'on entrevoit l'exigence, mais aussi la difficulté, de Hugo à maintenir parallèlement d'une part l'autonomie du poète et la liberté de l'art et d'autre part à ne pas couper complètement le lien qui unit la poésie et le poète aux événements et, d'une manière presque empathique, à la condition humaine. Si la poésie est indépendante c'est à cause de son caractère d'universalité: grâce à la communication qu'elle assure avec l'intériorité de l'homme le poète ne renonce pas à son rôle actif dans la société<sup>27</sup>. Dans une période tumultueuse le poète-artiste se voit donc contraint à repenser son statut et son rôle qui risquent d'être minés et éclipsés par les événements historiques. Il doit ainsi renouveler son rapport avec la société: se rallier au flux de l'histoire en participant activement aux changements en cours, ou se retirer complètement de ce flux pour (re)créer un espace où reconstituer son propre rôle, voire sa propre identité. C'est dans la tension entre ces deux possibilités que l'on assiste à l'émergence du «champ» littéraire autonome<sup>28</sup>. Entre ces deux positions il y a évidemment des nuances, comme on le voit clairement chez Hugo, imposées par l'exigence de garantir au poète et à son art son autonomie, sa liberté et sa dignité, pour éviter la subordination de l'art à la politique et aux pouvoirs dominants (social, politique, économique)<sup>29</sup>, et en même temps pour assurer au

(23) «Préface de l'édition originale», *Les Orientales, Œuvres poétiques*, préface par G. PICON, édition établie et annotée par P. ALBOUY, «Avant l'exil, 1802-1851», tome I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1964, p. 577.

(24) *Ibid.*

(25) «Préface», *Les Feuilles d'automne, Œuvres poétiques*, tome I, p. 712.

(26) Autour des années de crises avant et après la Révolution de 1830 le thème de l'engagement des artistes est presque quotidien et la question esthétique est entremêlée aux préoccupations politiques et sociales. Les appels à rallier la cause sociale qui apparaissent dans les journaux de l'époque et dans des pamphlets sont nombreux: de Sainte-Beuve («Le Globe», 11 octobre 1830), aux politiques saint-simoniens Pierre Leroux (différents articles parus dans «Le Globe» et la «Revue encyclopédique») et Émile Barrault (*Aux Artistes*, Paris, Alexandre Mesnier Libraire, 1830). Et la querelle, plus esthétique que politique, entre la tradition de l'académie et les innovations du romantisme se prolonge au moins jusqu'à la moitié des années trente qui voient s'opposer Désiré NISARD (*D'un commencement de réaction contre la littérature facile*, «Revue de Paris», 1er décembre 1833) et Jules JANIN (*Manifeste de la jeune littérature*, «Revue de Paris», 5 janvier 1834). Pour un bref aperçu sur ce contexte nous renvoyons aux notes de la préface

des *Feuilles d'automne, Œuvres poétiques*, tome I, cit., pp. 1332-1334; et pour ce qui concerne la naissance de l'art pour l'art à l'indispensable étude d'A. CASSAGNE, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, Hachette, 1906, rééd. Seyssel, Champ Vallon, 1997, mais aussi à l'article de J. GAUCHERON, *Ombres et lueur de l'art pour l'art*, «Europe», n. 601, 1979, qui donne, avec raison, une grande importance à la préface d'*Albertus*.

(27) «À l'adolescent elle parle de l'amour; au père, de la famille; au vieillard, du passé; et quoi qu'on fasse, quelles que soient les révolutions futures [...] il y aura toujours des enfants, des mères, des jeunes filles, des vieillards, des hommes enfin, qui aimeront, qui se réjouiront, qui souffriront. C'est à eux que va la poésie» écrit Hugo dans la préface aux *Feuilles d'automne* cit., p. 713; et à la fin, en parlant de soi à la troisième personne, il conclut qu'il «veut toute liberté, toute amélioration, tout progrès, et en même temps toute précaution, tout ménagement et toute mesure», p. 716.

(28) Sur la question historique et sociale du fait littéraire nous sommes redevable de l'analyse proposée par Pierre BOURDIEU dans *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, dont nous utilisons la terminologie.

(29) Ce que Bourdieu appelle «subordination



poète un rôle qui ne soit pas marginal. On sait que Hugo n'a jamais refusé et il ne refusera jamais une fonction «sociale» à la poésie<sup>30</sup>; au contraire, il refusera fermement d'avoir été un partisan de l'art pour l'art ou de l'avoir même inspiré<sup>31</sup>.

La préface des *Feuilles d'automne* est reconnue par Jasinski comme la source directe de la préface d'*Albertus* même si le critique ajoute que la similitude est plutôt apparente. En effet, au-delà des liaisons intertextuelles qu'il décèle, les deux préfaces divergent considérablement en ce qui concerne la conception de l'art mais aussi de l'artiste-poète par rapport à la société<sup>32</sup>.

Si la préface de Gautier prolonge les propos de Hugo sur la liberté de l'art, ces derniers sont portés aux extrêmes conséquences et posent les bases pour une nouvelle poétique<sup>33</sup>. D'abord, la liberté et l'autonomie de l'art s'expriment à travers un refus total des préoccupations politiques: dans la préface d'*Albertus* la politique n'est pas seulement rejetée, elle est aussi méprisée. Si Hugo, dans *Les Feuilles d'automne*, définit les révolutions des «glorieux changements d'âge de l'humanité»<sup>34</sup> et montre

structurale», accrue, à cause de la nature antilibérale du régime, pendant le Second Empire, cf. *Les règles de l'art* cit., pp. 86-95.

(30) Il suffit de lire les préfaces qui ont accompagné les *Odes et Ballades* pour s'en convaincre. Il écrit, par exemple, dans celle de 1824, que le poète «doit marcher devant les peuples comme une lumière et leur montrer le chemin», *Œuvres poétiques*, tome I, cit., p. 277, anticipant le célèbre poème «Fonction du poète» du recueil *Les Rayons et les Ombres*.

(31) «Je n'ai jamais dit l'Art pour l'Art; j'ai toujours dit l'Art pour le Progrès. Au fond, c'est la même chose, et votre esprit est trop pénétrant pour ne pas le sentir. En avant c'est le mot du Progrès; c'est aussi le cri de l'Art. Tout le verbe de la Poésie est là. *Ite*. [...] Le poète ne peut aller seul, il faut que l'homme se déplace. Les pas de l'Humanité sont donc les pas même de l'Art. – Donc, gloire au Progrès», Lettre à Baudelaire, le 6 octobre 1859. En effet, cette lettre est écrite pour préfacier la brochure qui devait contenir l'étude de Baudelaire sur Théophile Gautier parue dans la revue «L'Artiste», *Théophile Gautier*, notice littéraire précédée d'une lettre de Victor Hugo, Paris, Poulet-Malassis, 1859, p. 11. La difficulté, voire l'impossibilité, de la position de Hugo est évidente dans la formule ambiguë qui résulte de cette lettre: l'art pour l'art est «la même chose» que l'art pour le progrès.

(32) «La préface est significative. Elle procède, à n'en pas douter, de la préface des *Feuilles d'automne*. On peut même juger trop exactes certaines concordances [...] Mais la ressemblance reste plus extérieure que profonde», *Les années romantiques de Théophile Gautier* cit., pp. 93-94. Dans l'édition critique des *Poésies complètes*, Jasinski écrit qu'au-delà de cette préface, la préface de Gautier rappelle aussi celle des *Orientales* et celle du recueil poétique *Poésies* de Charles Dovalle écrite par Hugo même, *op. cit.*, p. xxix. Mais celle-ci, qui date de 1830, rédigée donc entre la préface des *Orientales* et celle des *Feuilles d'automne*, témoigne encore une fois le sentiment d'un rapport strict entre le destin social et historique et la littérature: «Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là

sa définition réelle, que le *libéralisme* en littérature. [...] La liberté dans l'art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logiques», *Le Sylphe, Poésies de feu Ch. Dovalle*, Paris, Ladvocat, 1830, p. xii.

(33) Si nous étendons la question du rapport de filiation de la naissante esthétique exposée par Gautier au rapport que la doctrine générale de «l'art pour l'art» et son issue quasi-naturelle, le Parnasse, entretiennent avec le romantisme, la question devient problématique. Albert Cassagne (*op. cit.*) privilégie la continuité de cette doctrine avec le romantisme. Pareillement Pierre Martino parle du Parnasse comme d'une troisième génération de l'art pour l'art – dont la première est incarnée par Gautier – (cf. *Parnasse et Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 1926, p. 65). Maurice Souriau opte pour la discontinuité violente entre romantisme et Parnasse et accorde à Gautier le rôle de l'«ancêtre», de celui qui le premier s'est détaché du romantisme (cf. *Histoire du Parnasse*, Paris, Spes, 1929, introduction et premier chapitre). Plus récemment Martine Lavaud considère que le Parnasse «se formait dans une région particulière du romantisme dont Gautier était le dernier survivant» (*Théophile Gautier, militant du romantisme*, Paris, Champion, 2001, p. 396). Affirmation diamétralement opposée à celle d'Yann Mortelette qui déclare dans son étude fondamentale sur le Parnasse que l'art pour l'art n'est pas une théorie romantique «ni le Parnasse un néo-romantisme» (*Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005, p. 102). D'ailleurs, Gautier n'a-t-il subi une bonne quantité d'étiquettes: romantique, anti-romantique, parnassien, impassible, classique même? Sans vouloir trop schématiser nous préférons adopter la méthode interprétative suggérée par Carlo Pasi afin de chercher plutôt à identifier les constantes, les convergences et les divergences qui caractérisent la poétique de Gautier à mi-chemin entre les expériences romantiques et le Parnasse (cf. *Il Sogno della materia, saggio su Théophile Gautier*, Roma, Bulzoni, 1972, p. 19).

(34) «Préface», *Les Feuilles d'automne, Œuvres poétiques* cit., p. 713.

sa confiance dans l'action politique, Gautier, qui affirme sa «foi» apolitique – «il [l'auteur] n'a aucune couleur politique»<sup>35</sup> – est ironique et négatif quant au pouvoir de changement accordé aux révolutions: le poète «ne s'aperçoit des révolutions que lorsque les balles cassent les vitres»<sup>36</sup>. Son œuvre est indépendante des questions politiques, il s'agit d'un œuvre «purement littéraire», «d'art et de fantaisie»<sup>37</sup>. Toutes les intentions du poète sont d'ordre purement esthétique et poétique:

Quant aux utilitaires, utopistes, économistes, saint-simonistes et autres qui lui demanderont à quoi cela rime, – il répondra: le premier vers rime avec le second quand la rime n'est pas mauvaise, et ainsi de suite.

À quoi cela sert-il? Cela sert à être beau. – N'est-ce pas assez? Comme les fleurs, comme les parfums, comme les oiseaux, comme tout ce que l'homme n'a pu détourner et dépraver à son usage<sup>38</sup>.

La conception idéale, insaisissable, floue du «beau», qui chez Gautier se définira de plus en plus comme une beauté plastique et formaliste, fait irruption dans la poésie au-delà des épanchements et des effusions lyriques et complètement affranchie des éléments exogènes de nature utilitariste:

En général, dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle. – Elle rentre dans la vie positive, de poésie elle devient prose, de libre esclave. – Tout l'art est là. – L'art, c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence, c'est l'épanouissement de l'âme dans l'oisiveté. – La peinture, la sculpture, la musique ne servent absolument à rien<sup>39</sup>.

Ces mots expriment parfaitement le concept de l'inutilité de l'art qui demeure à la base de l'art pour l'art: un art qui n'a d'autre but que celui de la beauté, puisque l'utilité de l'art compromet la beauté de l'art lui-même. Il ne faut pas utiliser l'art, le «dépraver à son usage». L'art ne peut pas être asservi aux «choses de la vie»<sup>40</sup>, parce que ces choses sont viles, sont prosaïques et n'ont rien à voir avec la Beauté, et sa haute noblesse ne peut pas être trahie même si «le vent ne souffle pas à la poésie»<sup>41</sup>.

(35) «Préface», *Albertus, Poésies complètes* cit., tome I, p. 81. (Dorénavant nous abrégons *Poésies complètes* en P.C.)

(36) *Ibid.* Dans la préface aux *Jeunes-France* Gautier confirme son mépris et son désintéret à travers le même ton ironique et à travers presque les mêmes mots: la révolution n'est que «des gens qui se tirent des coups de fusil dans la rue: cela casse beaucoup de carreaux; il n'y a guère que les vitriers qui y trouvent du profit», *op. cit.*, p. 21. Et dans le sonnet-préface des *Émaux et Camées* le poète, toujours à propos d'une révolution, en ce cas celle de 1848, affirmera: «Sans prendre garde à l'ouragan | Qui fouettait mes vitres fermées, | Moi, j'ai fait *Émaux et Camées*», P.C., tome III, p. 3.

(37) «Préface», *Albertus* cit., p. 82.

(38) *Ibid.*

(39) *Ibid.* Dans l'article intitulé «Modern Beauty versus Platonist Beauty», contenu dans *Baudelaire and the poetics of modernity*, edited by P.A. WARD, Vanderbilt University Press, Nashville, 2001, Michel Brix met en évidence la double tendance esthétique du romantisme qui d'une part, par l'influence du platonisme, cherche à unir le Vrai, le Beau et le Bien, de l'autre se borne à l'aspect sensoriel et

terrestre. Mais l'idéal de perfection reste toujours hors de la portée du poète. Si Gautier révélera à plusieurs reprises son penchant platonique pour la définition de la beauté (cf. *Du Beau dans l'art*, art. cit., et *Plastique de la civilisation*, «L'Événement», 8 août 1848), il est difficile d'imaginer qu'il en partage l'idéalisme d'une équivalence entre le Beau, le Vrai et le Bien – titre aussi de l'essai d'esthétique de Victor Cousin fondé sur le platonisme filtré par l'idéalisme allemand, notamment de Schelling. Chez Gautier le modèle de beauté est concret et sensoriel, terrestre, même si le poète aspire paradoxalement à un idéal, qu'il soit d'une perfection formelle insaisissable ou qu'il soit d'éternité; de toute manière, pour lui, la beauté reste indépendante du bien. Dans un discours rapporté par les Goncourt, ne parle-t-il pas de «corruption suprême» à propos du goût le plus raffiné de l'exotisme dans le temps, c'est-à-dire d'un modèle de beauté antique, classique et païenne? (cf. *Journal des Goncourt*, deuxième volume, 1862-1865, Paris, Charpentier, 1888, p. 166)

(40) «Préface», *Albertus* cit., p. 81.

(41) *Ibid.*

Faire de l'art un véhicule de quelque chose d'autre signifierait le dégrader. Mais l'indifférence envers la politique est contrebalancée par l'attention que le poète porte sur son art, sa seule préoccupation étant de bien accomplir son travail poétique:

Pour les critiques d'art ou de grammaire qu'on pourra lui adresser, il y souscrit d'avance. – Il connaît très bien les défauts et les taches de son livre<sup>42</sup>.

Ou encore:

Si on lui répond: «Fort bien, – mais vos vers ne sont pas beaux», il passera condamnation et tachera de s'amender. – il espère toutefois qu'on voudra bien lui savoir gré de l'intention<sup>43</sup>.

L'insistance de Gautier sur l'inutilité de l'art, sur son autonomie, mais surtout sur son autosuffisance, l'attitude dédaigneuse envers les «choses de la vie» qui caractérise la figure du poète et la revendication d'une liberté totale, ayant toutefois l'impératif de rendre le «beau» à travers une bonne maîtrise de son art, souligne déjà la distance qui se creuse tout au début de la carrière poétique de Gautier entre celui-ci et son maître. En effet, il nous semble que si Gautier s'empare des idées en circulation sur la liberté de l'art et surtout des affirmations présentes dans les différentes préfaces de Hugo, il le fait pour mieux souligner sa diversité et pour mieux marquer une rupture, une discontinuité qui sera d'ailleurs confirmée par ses œuvres successives<sup>44</sup>. Dans cet espace textuel qui est la préface du jeune Gautier nous assistons donc à la constitution consciente de l'autonomie du champ littéraire et du poète, de Gautier lui-même, bien que l'élément assertif soit nuancé par le ton ironique, de défi et de provocation<sup>45</sup> qui met en relief la pose étalée du poète plus que le contenu<sup>46</sup>.

La valeur suprême accordée à l'art et cette attitude exubérante remontent sans nul doute au contexte du Petit Cénacle de la jeune génération romantique où peintres, poètes et sculpteurs se consacraient fraternellement au culte de l'art et de la beauté<sup>47</sup>.

(42) *Ibid.*, p. 82.

(43) *Ibid.*, p. 83.

(44) À l'époque il y a évidemment un climat de frustration collective, dû à la déception provoquée par les échecs des révolutions qui se sont déroulées dans la première moitié du siècle et à la conscience amère de l'impossibilité du poète de gouverner les événements historiques, qui caractérise surtout ceux que Bénichou a groupés sous le nom d'«école du désenchantement»: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval et Gautier. Tous partagent un même sentiment de désillusion affronté de manière différente mais qui pousse le poète à se replier sur son art. Cette attitude, «négaration de la politique et refuge dans la poésie, est assurément, et restera, le fond de Gautier». *L'école du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992, p. 502.

(45) L'auteur «ne craint pas de jeter entre deux émeutes, peut-être entre deux pestes, un volume purement littéraire», «Préface» à *Albertus, P.C.* cit., p. 82.

(46) Pierre Bourdieu accorde une importance capitale à l'art pour l'art en ce qui concerne la «conquête de l'autonomie» du champ littéraire: «les tenants de l'«art pur» vont beaucoup plus loin que leurs compagnons de route, en apparence plus radicaux: le détachement esthétique, qui [...] constitue le véritable principe de la révolution symbolique qu'ils opèrent, les conduit à rompre avec le conformisme moral de l'art bourgeois sans tomber dans cette autre

forme de complaisance éthique qu'illustrent les tenants de l'«art social» et les «réalistes» [...] l'«art pour l'art» est une *position à faire*, dépourvue de tout équivalent dans le champ du pouvoir [...] Bien qu'elle soit inscrite à l'état potentiel dans l'espace même des positions déjà existantes et que certains des poètes romantiques en aient déjà dessiné l'exigence, ceux qui prétendent l'occuper ne peuvent la faire exister qu'en faisant le champ dans lequel elle pourrait trouver place, c'est-à-dire en révolutionnant un monde de l'art qui l'exclut, en fait et en droit. Ils doivent donc inventer, contre les positions établies et leurs occupants, tout ce qui la définit en propre, et d'abord ce personnage social sans précédent qu'est l'écrivain ou l'artiste moderne, professionnel à plein temps, voué à son travail de manière totale et exclusive, indifférent aux exigences de la politique et aux injonctions de la morale et ne reconnaissant aucune autre juridiction que la norme spécifique de son art», *Les règles de l'art* cit., pp. 130-132.

(47) Le Petit Cénacle, né aux marges du «grand» cénacle de Hugo et appelé ainsi par Gautier dans son *Histoire du Romantisme* (cf. pp. 68-83), était constitué par les écrivains Gérard de Nerval, Auguste Maquet, Philothée O'Neddy (pseudonyme de Théophile Dondey), Joseph Bouchardy, Théophile Gautier et Pétrus Borel, le sculpteur Jehan Du Seigneur, les peintres Napoléon Thomas et Célestin Nanteuil.

La coprésence de différentes activités artistiques et l'échange fécond qui advint entre écrivains et artistes, à l'enseigne d'une idéale fraternité des arts, contribua chez Théophile Gautier au renouvellement de son langage poétique<sup>48</sup>. Et on peut affirmer que ce cénacle, bien qu'il ait eu peu de place dans l'histoire culturelle, représente l'une des premières expériences collectives modernes, où des artistes de différentes disciplines poursuivent un même idéal artistique associé à un style de vie commun (le dandysme, la bohème) même si cet idéal et l'idéologie qui le sous-tend, dans le sens le plus large du terme, ne sont pas codifiés de manière univoque et définitive dans des textes véritablement programmatiques, et même si les marges entre lesquelles ces «âmes artistes»<sup>49</sup> s'orientent vers leur «rêve de beauté» sont plutôt variables<sup>50</sup>. En effet, les jeunes snobs, provocateurs et contestataires qui fréquentent ce cénacle manifestent souvent la même exaltation pour l'art et le même mépris des «choses de la vie»<sup>51</sup>, mais dans ce groupe la politique n'est pas toujours fièrement et fidèlement récusée à la faveur de l'art comme chez Gautier. Petrus Borel, l'«individualité pivotale» du cénacle selon Gautier lui-même<sup>52</sup>, affirme péremptoirement dans la préface à son premier recueil poétique: «Oui, je suis républicain!»<sup>53</sup>. Par contre, dans le «Sonnet VII» Gautier, après avoir exprimé son aversion pour ce «siècle infâme» et la désillusion de la jeune génération à la suite de la révolution de Juillet, conclut dans le tercet final:

(48) En effet, le poète même affirme: «Cette immixtion de l'art dans la poésie a été et demeure un des signes caractéristiques de la nouvelle École, et fait comprendre pourquoi ses premiers adeptes se recrutèrent plutôt parmi les artistes que parmi les gens de lettres. Une foule d'objets, d'images, de comparaisons, qu'on croyait irréductibles au verbe, sont entrés dans le langage et y sont restés. La sphère de la littérature s'est élargie et renferme maintenant la sphère de l'art dans son orbe immense. Telle était la situation de nos esprits; les arts nous sollicitaient par les formes séduisantes qu'ils nous offraient pour réaliser notre rêve de beauté», *Histoire du Romantisme* cit., p. 72. Mais, en restant dans le cercle du Petit Cénacle, l'échange est réciproque. Pensons par exemple aux thèmes littéraires moyenâgeux prêtés à la sculpture comme dans le célèbre *Roland furieux* de Jehan du Seigneur exposé au salon de 1831 et considéré un chef-d'œuvre de la sculpture romantique; ou aux collaborations qui voient les artistes graver et illustrer les recueils des poètes comme par exemple pour les frontispices d'*Albertus* et des *Jeunes-France* de Gautier, de *Rhapsodies* de Pétrus Borel (deuxième édition de 1833) et de *Feu et Flamme* de Philothée O'Neddy (1833) gravés par Célestin Nanteuil.

(49) «Préface», *Albertus* cit., p. 83.

(50) Jasinski dans *Les années romantique de Théophile Gautier* à propos du Petit Cénacle et des sentiments qui l'animent parle de «deux grands principes étroitement liés: la libre expansion de l'individualité, le règne imprescriptible de l'art», *op. cit.*, p. 76. Ces deux principes, le premier typiquement romantique, le second précurseur de l'art pour l'art, nous paraissent bien définir et résumer ce cercle qui en plein romantisme anticipe les tendances futures et le parcours de Gautier. Celui-ci dans *Histoire du Romantisme* rédige un ensemble de principes qui unissaient la jeune bande: «Déve-

lopper librement tous les caprices de la pensée, fussent-ils choquer le goût, les convenances et les règles; haïr et repousser autant que possible ce qu'Horace appelait le profane vulgaire, et ce que les rapins moustachus et chevelus nomment épicuriens, philistins ou bourgeois: célébrer l'amour avec un ardeur à brûler le papier, le poser comme seul but et seul moyen de bonheur, sanctifier et déifier l'Art regardé comme second créateur: telles sont les données du programme que chacun essaye de réaliser selon ses forces, l'idéal et les postulations secrètes de la jeunesse romantique», *op. cit.*, p. 108.

(51) Dans la préface à son recueil *Feu et Flamme*, Philothée O'Neddy, en s'adressant à ses compagnons, écrit: «Comme vous, je méprise de toute la hauteur de mon âme l'ordre social et surtout l'ordre politique qui en est l'excrément [...] comme vous je n'ai de pieux élancements que vers la Poésie, cette sœur jumelle de Dieu», Paris, Librairie orientale de Dondey-Dupré, 1833, pp. VIII-IX. Et Joseph Bouchardy dans une lettre qu'il envoie à Gautier le 12 janvier 1857, et que Gautier reproduit dans son *Histoire du Romantisme*, rappelle: «Tandis que les fouriéristes faisaient des phalanstères, les saint-simoniens de nouveaux contrats sociaux, les démocrates des projets, sourds à tous ces bourdonnements d'alors nous n'entendions que le murmure de l'art qui s'agitait dans l'enfantement d'un progrès, ... la plume, le pinceau, la lyre et le ciseau du statuaire étaient nos seules armes, les grands maîtres nos seuls dieux, et l'art le seul drapeau que nous voulions faire flotter et défendre», *Correspondance générale*, éditée par C. LACOSTE-VEYSSEYRE, tome VI, 1854-1857, Genève, Droz, 1991, pp. 272-273.

(52) *Histoire du Romantisme* cit., p. 73.

(53) *Rhapsodies*, Paris, Levasseur, 1832, p. IX; affirmation à laquelle il ajoute que son républicanisme est de la «lycanthropie», affirmation qui lui vaudra le surnom de «lycanthropes».

Seule la poésie incarnée en Hugo,  
 Ne nous a pas déçus, et de palmes divines  
 Vers l'avenir tournée ombrage nos ruines<sup>54</sup>.

La poésie est la seule raison de vie qui est restée, le seul espoir, mais aussi une solution pour s'évader de la réalité devenue ennuyeuse grâce à la «politique hargneuse»<sup>55</sup> et dramatiquement dévastée par l'histoire; elle «ombrage» les «ruines», elle les recouvre, sans les éliminer pour autant, mais soustrayant aux yeux du poète cette vue morne, ténébreuse et effrayante. Ce dernier aspect est distinctif dans l'élaboration esthétique de Gautier et nous le reverrons à propos de la «consolation» apportée par les arts dans la dernière partie.

À ces déclarations se rattache une nouvelle sensibilité esthétique qui se répercutera sur la poésie de Gautier. Dans la préface, un aspect qui nous semble émerger par rapport à une certaine rhétorique du romantisme est d'abord le refus du sublime:

Un espace de quelques pieds où il fait moins froid qu'ailleurs, c'est pour lui l'univers. – Le manteau de la cheminée est son ciel; la plaque son horizon.

Il n'a vu du monde que ce que l'on en voit par la fenêtre, et il n'a pas eu envie d'en voir d'avantage<sup>56</sup>.

Si cette image représente métaphoriquement le repli du poète par rapport au monde et à la société, elle semble en même temps établir l'«horizon» thématique de sa poésie. L'univers entier se réduit à ce qui l'entoure: objets, formes, couleurs. Il veut limiter son regard, la profondeur de son regard, il n'a aucun intérêt pour autre chose ou plutôt son manque d'envie n'est que la peur d'être déçu par la réalité, ou de ne trouver rien d'autre que le vide, et il préfère donc se «distraire» par quelque chose de reconnu et de rassurant<sup>57</sup>. Le regard vers l'extérieur ne se réalise que par la fenêtre qui devient plutôt un écran limité et statique, un véritable tableau accroché sur le mur<sup>58</sup>. Rien de sublime, rien de grandiose, comme le dit Gautier lui-même dans la deuxième partie de la préface qui introduit plus spécifiquement les poèmes du volume: «l'auteur n'a pas eu la prétention de faire des monuments»<sup>59</sup>.

Si Gautier n'a pas voulu ici «construire» un monument, quelque chose de remarquable, d'apologétique ou d'élogieux, souvent excessivement rhétorique, le thème de la poésie comme construction architecturale sera dominant dans le recueil successif *La Comédie de la Mort*<sup>60</sup>. Pour l'instant le modèle de la poésie est la peinture. Un autre aspect qui se révèle donc dans la préface est l'association de la poésie aux arts plastiques. En effet pour décrire les poèmes qui suivent Gautier utilise des comparaisons picturales:

(54) *Albertus* cit., p. 113.

(55) «Préface», *Albertus* cit., p. 82.

(56) «Préface», *Albertus* cit., p. 81.

(57) Comme dans la préface d'*Albertus*, nous trouvons également dans la préface aux *Émaux et Camées* l'opposition entre un dedans, le chez-soi, «fraîche oasis», lieu où le poète se retire et se consacre à l'art, et un dehors chaotique et bouleversé par la révolution, «l'ouragan», *P.C.*, tome III, p. 3.

(58) Le thème de la fenêtre comme emblème de l'art sera exploité par le parnassiens et les symbolistes; pensons aux vers de Mallarmé «Que la vitre soit l'art, soit la mysticité» dans son poème «Les fenêtres» recueilli dans le *Parnasse contemporain* de

1866, Genève, Slatkine reprints, 1971, p. 161.

(59) «Préface», *Albertus*, p. 83.

(60) Les poèmes qui encadrent le recueil son intitulés «Portail» et «Le sommet de la tour» et la construction d'une cathédrale devient la métaphore de son travail poétique. Le critique David G. BURNETT a consacré plusieurs études à l'association architecture-poésie dans cette œuvre et dans la poésie de Gautier, cf. *Sur la composition de "La Comédie de la mort"*, «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 2, 1980, *L'architecture de la signification: Gautier et les visions architecturales romantiques*, *ibid.*, n. 4, 1982, *Métaphore et signification architecturale dans les poésies de Théophile Gautier*, *ibid.*, n. 5, 1983.

Ce sont d'abord de petits intérieurs d'un effet doux et calme, de petits paysages à la manière des Flamands, d'une touche tranquille, d'une couleur un peu étouffée, ni grandes montagnes, ni perspective à perte de vue, ni torrents, ni cataractes<sup>61</sup>.

D'un point de vue formel, le recueil présente plusieurs descriptions qui révèlent la tension qui sous-tend la création poétique de Gautier, c'est-à-dire la tentative de rendre des effets picturaux et plastiques par le moyen du vers. Le poète recherche un effet fortement visuel pour sa poésie, un caractère concret; il se fait «montreur» et la préface annonce les «transpositions d'art» typiques de la poésie gautierienne qui sont inaugurées dans le recueil<sup>62</sup>. Par exemple, Gautier qui, dans le poème «Paris»<sup>63</sup>, se définit «poète et peintre», cherche aussi à rendre les différents plans du paysage dans le poème «Point de vue» en imitant la profondeur de la perspective à travers trois mouvements du texte:

Au premier plan, – un orme au tronc couvert de mousse,  
dans la brume hochant sa tête chauve et rousse;  
[...]  
Au second, – des moulins dressant leurs longues ailes,  
[...]  
Puis, – tout au fond Paris, Paris sombre et fumeux<sup>64</sup>.

La lecture accompagne le regard imaginaire du lecteur dans ce paysage pittoresque à travers des comparaisons originelles, fort évocatrices et d'une étonnante netteté. On voit les arbustes «comme un pauvre la main, tendant leurs branches maigres». Les profils des moulins sont «comme un fil d'araignée à l'horizon brumeux». Mais surtout Paris avec «ses toits déchiquetés», ses «tours» et ses «clochers aigus» est «comme un peigne mordant la nue échevelée», comparaison qui arrête l'image de plus en plus étendue du paysage et la fixe en la réduisant à un objet quotidien et presque banal. Le «je» poétique est effacé au profit de la description du paysage ou de l'objet visés selon le précepte horatien, remis en honneur par les romantiques, *ut pictura poesis*<sup>65</sup>.

Cependant, si l'admiration pour la peinture porte le poète à «créer» ses paysages poétiques c'est aussi toute une série d'objets vaguement artistiques qui suscitent l'admiration du poète et qu'il réclame comme source de bonheur:

Les bijoux curieusement ciselés, les colifichets rares, les parures singulières, sont des pures superfluités. – Qui voudrait cependant les retrancher? Le bonheur ne consiste pas à avoir ce qui est indispensable; ne pas souffrir n'est pas jouir, et les objets dont on a le moins besoin sont ceux qui charment le plus<sup>66</sup>.

Rétrospectivement, il est difficile de ne pas voir dans cette liste d'objets rares et précieux une anticipation du modèle esthétique auquel visera de plus en plus Gautier et qui fera du poète un véritable artisan du mot travaillant méthodiquement à la

(61) «Préface», *Albertus* cit., p. 83.

(62) En réalité, cette tendance est présente déjà dans son premier recueil *Poésies* et le poème «Paysage» en est un exemple, *P.C.*, tome I, p. 6. La préface semble pourtant figer une sensibilité esthétique très précoce chez Gautier qui, comme nous l'avons annoncé, remonte en partie à sa formation initiale de peintre mais aussi au milieu artistique fréquenté.

(63) *Ibid.*, p. 114.

(64) *Ibid.*, p. 93.

(65) Dans *Voyage en Espagne* de 1843 Gautier se définira, dans une expression très moderne mais surtout très appropriée, «daguerréotype littéraire», édition présentée, établie et annotée par P. BERTHIER, Paris, Gallimard, Folio, 1981, p. 193.

(66) «Préface», *Albertus* cit., p. 83.

manière d'un sculpteur ou d'un ciseleur une forme matérielle, et qui se manifestera ouvertement à partir du titre du recueil *Émaux et Camées*<sup>67</sup>. Mais déjà dans ses premiers poèmes Gautier exploite pour les métaphores et les comparaisons tout un vocabulaire tiré des éléments minéraux: «albâtre», «corail», «nacre», «émail»<sup>68</sup>, «agate»<sup>69</sup>, «nacré»<sup>70</sup>, «ivoire»<sup>71</sup>. L'aspect distinctif d'une nouvelle poésie caractérisée par l'aspiration à la matérialité et par la métaphore qui en dérive d'un poète qui travaille aussi «concrètement» qu'un peintre ou un sculpteur, surgit grâce à l'association que Gautier fait entre la poésie et l'ensemble des arts plastiques (peinture, architecture, sculpture et arts décoratifs). Elle se traduira de plus en plus dans le choix de sujets et d'images fortement évocatrices d'effets sensoriels et s'exprimera aussi par la préférence accordée à des formes poétiques bien déterminées<sup>72</sup>. Les intentions du poète sont de modifier à travers cette association, et les choix poétiques conséquents, le statut même de la poésie<sup>73</sup>.

Par ailleurs, au-delà de cet idéal de création c'est aussi la jouissance de l'objet artistique qui caractérise la conception esthétique de Gautier. Et la jouissance réclame souvent quelque chose de physique. Le culte de l'art et de la beauté n'est donc pas seulement un état d'extase mystique, une activité abstraite de l'esprit, mais également un plaisir sensible, concret, une volupté presque sensuelle, il s'agit de la *delectatio* qui est suscitée par la matérialité de l'art; rappelons que l'art «c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence, c'est l'épanouissement de l'âme dans l'oisiveté». Dans le passage cité ci-dessus le poète parle explicitement de «jouir» et dans la préface à *Mademoiselle de Maupin* Gautier confirmera son désir d'assouvissement des plaisirs en disant que «la jouissance [lui] paraît le but de la vie, et la seule chose utile au monde»<sup>74</sup>.

(67) Dans son *Rapport sur les progrès de la poésie française depuis 1830* Gautier écrira: «Ce titre, *Émaux et Camées*, exprime le dessin de traiter sous forme restreinte de petits sujets, tantôt sur plaque d'or ou de cuivre avec les vives couleurs de l'émail, tantôt avec la roue du graveur de pierres fines, sur l'agate, la cornaline ou l'onix», contenu dans *Rapport sur le progrès des lettres*, Paris, Imprimerie impériale, 1868, p. 188.

(68) «Serment», *Poésies, P.C.*, tome I, p. 12. Ce vocabulaire et ces images ressentent des descriptions exotiques colorées et éprises de contrastes présentes dans les *Orientales* de Hugo. Mais chez Gautier l'évocation de la couleur passe à travers les comparaisons matérielles et ce procédé se développera dans l'audacieuse poétique des synesthésies et des correspondances qui aura son sommet dans *Émaux et Camées*.

(69) «Promenade nocturne», *ibid.*, p. 29.

(70) «Sonnet IV», *Albertus*, p. 86.

(71) «Nonchaloir», *ibid.*, p. 88.

(72) L'aspiration de Gautier à faire de la poésie un véritable «objet» artistique le portera à préférer les formes fixes comme par exemple le sonnet. En effet, Gautier appréciait beaucoup cette forme et il est un des grands interprètes de ce type de poème puisque le sonnet correspond à son idéal d'une beauté poétique plastique, voire géométrique, qui contraint le poète à «enchâsser» sa pensée dans une forme déterminée et difficile à «travailler»; dans son *Rapport sur le progrès de la poésie* il fait remonter l'usage du sonnet en époque romantique à Sainte-Beuve: «depuis lors cette forme charmante, taillée à facettes comme un flacon de cristal, et si merveilleusement propre à

contenir une goutte de lumière ou d'essence, a été essayée par un grand nombre de poètes», p. 102. Sur la portée de l'influence de Gautier en tant que «sonnettiste» cf. F.G. HENRY, *Théophile Gautier et l'avenir du sonnet*, «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 21, 1999, pp. 95-103. Mais Gautier est connu surtout pour son quatrain octosyllabique utilisé dans *Émaux et Camées* où chaque pièce est définie par Gautier lui-même comme «un médaillon à enchâsser sur le couvercle d'un coffret, un cachet à porter au doigt, serti dans une bague». *Rapport sur le progrès de la poésie* cit., p. 188. C'est bien le Gautier de ce recueil, d'un idéal de beauté éternelle, inspirée aussi par les modèles marmoréens classiques, d'une poésie considérée par la critique impassible et impersonnelle, d'une poésie «pour les yeux», qui sera admirée par les parnassiens.

(73) Dans le «Prospectus» que Gautier écrira au moment de son arrivée comme rédacteur en chef à la revue «L'Artiste», véritable tribune de l'art pour l'art, le poète affirme sur la poésie: «nous lui réserverons un escabeau d'ivoire, entre un tableau de maître et un groupe de marbre ou de bronze; nous la ferons asseoir dans un musée», «L'Artiste», 14 décembre 1856, p. 1. Autour de cet organe se grouperont aussi les premiers parnassiens et à ce propos nous renvoyons aux deux articles de P.J. EDWARD, *Théophile Gautier rédacteur en chef de «L'Artiste»*, «Bulletin de la Société Théophile Gautier», n. 4, 1982, et *La revue «L'Artiste» et les poètes du Parnasse*, «Bulletin des études parnassiennes», VIII, juin 1986, pp. 15-25.

(74) *Mademoiselle de Maupin, Romans, contes et nouvelles*, tome I, cit., p. 231.

La présence d'un rapport sensoriel avec l'objet artistique qui acquiert un caractère sensuel, voire érotique, se transpose de manière évidente dans la personnalisation de la poésie en femme. Et si dans la préface cette femme-poésie semble plutôt innocente, puérile et chaste – «une poésie toute enfantine, toute ronde et potelée où les muscles ne se prononcent pas encore»<sup>75</sup> – elle acquiert au cours du recueil des traits véritablement charnels, comme dans le poème «Débauche», particulièrement représentatif de cet aspect. Le poète à une «débauche prude» préfère une «débauche franche»:

Jetant son masque de satin,  
Le coude sur la nappe et la main sur la hanche,  
Criant, buvant jusqu'au matin,  
Qui laisse, sans corset, aller sa gorge folle,  
Rose encor des baisers du soir,  
Qui tord lascivement sa taille souple et molle,  
[...]  
– C'est une poésie au moins, – une palette  
Où brillent mille tons divers,  
Un type net et franc, une chose complète,  
De la couleur! des chants! des vers!<sup>76</sup>

L'affranchissement de la morale est légitimé par l'acte artistique: le vice même, ou ce qui est considéré comme tel par la bonne société, devient art. Mais l'artiste, dans sa prétendue supériorité, n'est pas seulement libre de choisir – encore qu'immoraux – ses sujets, il poursuit une nouvelle moralité à travers l'art, une moralité plus «franche», plus authentique<sup>77</sup>. Ici le culte de la beauté se teint d'hédonisme pour former cet esthétisme à la fois maniéré, excentrique et tourmenté, imprégné d'anti-rationalisme, que nous retrouverons dans l'esprit décadent fin de siècle et qui ne caractérise pas seulement la France des romans de Huysmans ou de certains tableaux de Gustave Moreau mais l'Europe entière. Il suffit de songer à Oscar Wilde et à son roman *The Picture of Dorian Gray* où la célèbre phrase de la préface «All art is quite useless» résonne des déclarations de Gautier, ou à certains aspects du contexte *Sezessionstil* viennois incarné par Gustave Klimt, en passant par Gabriele D'Annunzio et son roman *Il piacere* de 1889.

(75) «Préface», *Albertus* cit., p. 84.

(76) *Ibid.*, p. 120.

(77) À ce propos, Carlo Pasi affirme: «Il vizio diventa simbolo di un'arte nuova, dalla vigoria e esuberanza giovanili, autonoma preziosa e temeraria. Ancora una volta si assiste in Gautier al passaggio dal dato fisico, vitale, alla dimensione estetica», *Il sogno della materia* cit., p. 92. Ce poème est intéressant pour la dénonciation tacite que fait Gautier d'une moralité fondamentalement hypocrite que le poète ne peut pas assumer dans sa vie et encore moins dans son art et qui sera au centre du «programme» poétique de Baudelaire, de son «projet radicalement réaliste» selon les mots de Mario Richter, au-delà de la dualité occidentale, du mal et du bien, cf. *Les Fleurs du Mal, lecture intégrale*, Genève, Slatkine, 2001. D'ailleurs, une révolution esthétique comporte aussi une révolution éthique comme l'observe Pierre Bourdieu: «Il est certain que, dans la phase héroïque de la conquête de l'autonomie, la rupture éthique est toujours, comme on le voit bien chez Baudelaire, une dimension

fondamentale de toutes les ruptures esthétiques», *op. cit.*, p. 106. Les procès intentés à Baudelaire et à Flaubert pour outrage à la morale publique en sont un exemple très clair. Dans la préface à *Mademoiselle de Maupin* Gautier déclarera que la morale est motif d'ennui: «Cette grande affection de morale qui règne maintenant serait fort risible si elle n'était fort ennuyeuse», *op. cit.*, p. 212; et dans le roman, *D'Albert*, double de Gautier, confie à son ami: «Tu sais avec quelle ardeur j'ai recherché la beauté physique, quelle importance j'attache à la forme extérieure, et de quel amour je me suis pris pour le monde visible: – cela doit être, je suis trop corrompu et trop blasé pour croire à la beauté morale, et la poursuivre avec quelque suite. – J'ai perdu complètement la science du bien et du mal, et, à force de dépravation, je suis presque revenu à l'ignorance du sauvage et de l'enfant», p. 213. Il s'agit donc d'une morale primordiale, du sauvage et de l'enfant, plus vraie de celle qui est venue s'établir dans la société.



L'inutilité de l'art revendiquée et presque orgueilleusement célébrée dans la préface d'*Albertus* cache pourtant un aspect qui n'est pas tout à fait secondaire et qui revalorise la conception de l'inutilité de l'art et donc de l'art même. En effet, à la fin de la préface Gautier déclare, sur un ton passant brusquement de l'assertion provocatrice qui traverse le texte à la constatation mélancolique, que l'art «est ce qui console le mieux de vivre»<sup>78</sup>. Il nous semble pourtant que la position finale et conclusive de cette qualité accordée à l'art lui fait acquérir une valeur prééminente.

Une consolation témoigne par définition d'un état de peine et de souffrance. La préface commence en effet par le portrait d'un poète annihilé, désœuvré, atteint par une condition de malaise: «L'auteur du présent livre est un jeune homme frileux et maladif»<sup>79</sup>. Comme nous l'avons vu, il est retiré du monde, dans un lieu, sa maison, qui devient presque un cercueil symbolique (suggéré aussi par la litote du «moins froid qu'ailleurs»<sup>80</sup>). Il exprime des désirs à la limite d'un instinct suicide: «Il aime mieux être assis que debout, couché qu'assis. – C'est une habitude toute prise quand la mort vient nous coucher pour toujours»<sup>81</sup>. Cependant, le poète, presque anéanti dans l'existence, conserve sa capacité artistique, sa créativité: «il fait des vers pour avoir un prétexte de ne rien faire, et ne fait rien sous prétexte qu'il fait des vers»<sup>82</sup>. L'art devient donc le remède à cette condition de désarroi provoquée par une société vouée entièrement au progrès matériel<sup>83</sup> et aux questions politiques et qui a relégué l'art à un rang inférieur, ou qui le considère seulement s'il est assujéti au pouvoir. Le concept d'inutilité se précise donc en relation à la subjectivité du poète. Si l'art est inutile dans le sens que nous avons vu, il est cependant utile au poète, son inutilité étant tout à fait relative:

Il y a et il y aura toujours des âmes artistes à qui les tableaux d'Ingres et de Delacroix, les aquarelles de Boulanger et de Decamps sembleront plus utiles que les chemins de fer et les bateaux à vapeur<sup>84</sup>.

Cette condition particulière d'utilité de l'art et de négation du progrès est reprise aussi dans la préface à *Mademoiselle de Maupin* où Gautier affirme que les sens du mot 'utilité' «n'est jamais que relatif» puisque pour le poète il est utile que son «premier vers rime avec [son] second»<sup>85</sup> et on ne peut pas prétendre une utilité dans les sens employés par les progressistes puisque «un roman n'est pas une paire de bottes sans couture; un sonnet, une seringue à jet continu; un drame n'est pas un chemin de fer»<sup>86</sup>. Mais il ne s'agit pas simplement d'une utilité intrinsèque au domaine de l'art,

(78) «Préface», *Albertus*, p. 84.

(79) *Ibid.*, p. 81.

(80) Voir ci-dessus note 54.

(81) *Ibidem*. On retrouve ces mêmes sentiments de nihilisme, mais encore plus extrémisés, aussi bien dans la préface à *Jeunes-France* que dans celle à *Mademoiselle de Maupin*. Dans la première Gautier déclare: «je ne suis rien, je ne fais rien; je ne vis pas, je végète; je ne suis pas un homme, je suis une huître». *Romans, contes et nouvelles*, tome I, cit., p. 19; dans la seconde il se demande: «y a-t-il quelque chose d'absolument utile sur cette terre et dans cette vie où nous sommes? D'abord il est très peu utile que nous soyons sur terre et que nous vivions», *ibid.*, p. 229. Il est intéressant de constater qu'autour des années qui précèdent la rédaction de la préface Gautier exprime vraiment ces sentiments utilisant les mêmes termes dans un contexte qui ne présuppose pas un certain degré de fiction littéraire, c'est-à-dire dans sa correspondance

privée où il écrit à Auguste Maquet: «Je vis de la manière la plus stupide, ou plutôt je ne vis pas, je végète», lettre datée 10 septembre 1830, *Correspondance générale* cit., tome I, 1818-1842, 1985, p. 28.

(82) «Préface», *Albertus* cit., p. 81.

(83) «Enrichissez-vous!» c'est la formule attribuée au ministre Guizot devenue le symbole de la monarchie «bourgeoise» du roi Louis-Philippe après la révolution de 1830.

(84) *Albertus*, «Préface» cit., p. 83.

(85) *Mademoiselle de Maupin, Romans, contes et nouvelles*, tome I, cit., p. 229; Gautier affirme aussi, de manière sarcastique, que le roman a deux utilités, dont l'une matérielle c'est-à-dire «des quelques mille francs qui entrent dans la poche de l'auteur», et une spirituelle puisque «pendant qu'on lit des romans, on dort, et on ne lit pas de journaux utiles, vertueux et progressifs, ou telles autres drogues indigestes et abrutissantes», p. 228.

(86) *Ibid.*, pp. 227-228.

de l'art poétique dans ce cas; l'art est absolument nécessaire au poète comme on le voit dans le célèbre passage reproduit ci-dessous, qui est considéré le commencement de l'art pour l'art, mais qui n'est autre chose qu'une continuation, une contextualisation et une amplification des idées ébauchées dans *Albertus*:

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien: tout ce qui est utile est laid [...] Moi, n'en déplaie à ces messieurs, je suis de ceux pour qui le superflu est nécessaire<sup>87</sup>.

L'art est une consolation dans *Albertus*, il est nécessaire dans *Mademoiselle de Maupin*, l'art acquiert ainsi une fonction éminemment subjective. Il est inutile parce qu'il demeure indépendant des «choses de la vie» à cause de son statut de supériorité qui doit être préservé par l'artiste, mais il est aussi nécessaire grâce à la consolation qu'il apporte au poète à travers la création et la jouissance qu'il en tire. Cette consolation par l'art représente, nous semble-t-il, l'esprit de fond dominant qui caractérise la production poétique de Gautier, si vaste et diversifiée et à l'apparence si contradictoire. Ce n'est pas un hasard si Baudelaire dans l'article qu'il lui consacre en 1859 met en évidence, à côté du caractère mélancolique, cet aspect particulier du «poète impeccable»<sup>88</sup>, affirmé justement de manière explicite seulement dans la préface d'*Albertus*:

Théophile Gautier a continué d'un côté la grande école de la mélancolie créée par Chateaubriand. Sa mélancolie est même d'un caractère plus positif, plus charnel et confinant quelquefois à la tristesse antique. [...] D'un autre côté, il a introduit dans la poésie un élément nouveau, que j'appellerai la consolation par les arts, par tous les objets pittoresques qui réjouissent les yeux et amusent l'esprit<sup>89</sup>.

Création, contemplation et jouissance de l'art sont les seuls moyens d'échapper à la disparition et à la «mort» de l'artiste écrasé par la société. Si l'art inutile – par rapport aux catégories utilitaristes de la société bourgeoise – l'art pour la «Beauté», l'art pour l'art sont la condition pour sauvegarder l'art même, sa noblesse et sa supériorité, il est aussi «l'art pour l'artiste» puisqu'il assure son intégrité, son identité, voire sa véritable existence face à une réalité qui le refuse et qui le nie. Ce repli sur l'art entrepris par Gautier exprime ainsi une crise existentielle que le fait artistique essaie de résoudre.

(87) *Ibid.*, p. 230.

(88) Célèbre appellation de la dédicace aux *Fleurs du Mal*.

(89) Charles BAUDELAIRE, *Théophile Gautier*, première publication dans «L'Artiste» du 13 mars 1859. Nous citons d'après le texte contenu dans les *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», tome II, 1976, texte établi, présenté et annoté par C. PICHOS, p. 126. Baudelaire a-t-il lu la préface d'*Albertus*? C'est probable même si à l'époque c'était surtout le recueil des *Poésies complètes*, en plus des *Émaux et Camées*, qui avaient une discrète circulation témoignée par les deux rééditions de 1855 et 1858. Ce volume en effet, publié par Charpentier en 1845 rassemblait toute la poésie de jeunesse de Gautier (*Poésie* de 1830, *Albertus* de 1832, *La Comédie de la Mort* de 1838 et les *Poésies nouvelles* comprenant *Pièces diverses* et *España* constitués par des poèmes épars et groupés en 1845) mais la préface d'*Albertus* avait été supprimée pour «diminuer la matière» de la publication selon Jasins-

ki (*P.C.*, p. vii) qui reprend Spoelberch de Lovenjoul (*Histoire des Œuvres de Théophile Gautier*, tome I, Paris, Charpentier, 1887, p. 1), mais nous ne savons pas sur quelle base objective. La préface sera rétablie dans l'édition des *Poésies complètes* éditées par Maurice DREYFOUS et publiées toujours par Charpentier dans deux volumes en 1875 et 1876. On sait d'ailleurs que Baudelaire avait une prédilection surtout pour les recueils de jeunesse de Gautier (cf. C.M. SENNINGER, *Baudelaire par Gautier*, avec une étude de L.C. HAMRICK, Paris, Klincksieck, 1986, p. 26) bien qu'il reconnaisse la qualité du recueil *Émaux et Camées* (cf. Ph.TERRIER, *Charles Baudelaire, Théophile Gautier, deux études*, «Études baudelairiennes», XI, Neuchâtel, La Baconnière, 1985, p. 115). Dans la première version de la dédicace aux *Fleurs du Mal* qu'il soumet à Gautier, Baudelaire cite en effet seulement les recueils précédents: «j'ai voulu, autant qu'il était en moi, en espérant mieux peut-être rendre un hommage profond à l'auteur d'*Albertus*, de *La Comédie de la Mort* et d'*España*,

Dans *Albertus*, «la légende semi-diabolique, semi-fashionable»<sup>90</sup>, qui donne le titre au volume, nous retrouvons des éléments méta-poétiques – ou plutôt «méta-artistiques» – qui prolongent les propos de la préface. Le protagoniste éponyme, véritable alter-ego de Gautier<sup>91</sup>, est un peintre esthète, un dandy, qui préfère l'art à la nature puisque la réalité le dégoûte: tout l'univers est pour lui un «tripot infâme»<sup>92</sup>. Et, à propos des intentions suicides voilées, le protagoniste est décrit comme «un cadavre sans illusion»<sup>93</sup>. Tout le poème est une sorte d'allégorie qui thématise les idées sur l'art de Gautier<sup>94</sup>. Nous trouvons encore une fois exprimé par le poète, qui n'évite pas les incursions dans la narration, le concept de consolation par l'art:

Poésie, ô bel ange à l'auréole d'or,  
[...]  
Dans notre nuit suspends un moment ton essor,  
Nous dis des mots tout bas, et du bout de ton aile  
Sèches nos pleurs amers; – et toi sa sœur jumelle,  
Peinture, la rivale et l'égale de Dieu,  
Déception sublime, admirable imposture  
Qui redonnes la vie et double la nature,  
Je ne vous ai pas dit adieu!<sup>95</sup>

Mais le protagoniste finit par succomber au culte de la beauté puisque il tombe amoureux d'une fille splendide qui en réalité est une sorcière déguisée à la suite d'un sortilège.

L'art est un repli pour l'artiste qui refuse la nature et la société ainsi données. Et celui qui va au fond de la réalité, comme l'a fait *Albertus*, ne voit que «boue infecte et noire»; la solution est pourtant de tourner le dos à la vie, de se consacrer à l'art et de masquer idéalement l'existence qui l'entoure:

– Jouissons, faisons-nous un bonheur de surface;  
Un beau masque vaut mieux qu'une vilaine face.  
– Pourquoi l'arracher, pauvres fous?<sup>96</sup>

Si l'artiste rivalise donc avec Dieu, l'art pour Gautier n'est pas seulement une réalité dans la réalité, une création, et encore moins une *mimesis*, il est aussi une «déception», une «imposture», un masque qui recouvre cette «laideur» de la réalité comme la magie qui cache la véritable nature horrifique de la sorcière: l'art devient illusion<sup>97</sup>. D'ailleurs, une consolation n'extirpe jamais le problème à l'origine du mal.

au poète impeccable, au magicien ès langue française, dont je me déclare, avec autant d'orgueil que d'humilité, le plus dévoué, le plus respectueux et le plus jaloux des disciples», *O.C.*, tome I, p. 187.

(90) «Préface», *Albertus*, p. 84.

(91) Jasinski affirme que par le titre Gautier a voulu rappeler le théologien du Moyen Âge Albert le Grand, *Les années romantiques de Théophile Gautier* cit., p. 103. Mais au-delà de la source d'inspiration du nom, plutôt incertaine, la similitude entre le protagoniste et Gautier et l'importance de l'œuvre pour le poète sont confirmées aussi par le fait que ce nom devint le surnom de Gautier comme l'affirme lui-même dans son autoportrait: «Le surnom d'Albertus me resta, et l'on ne m'appelaît guère autrement dans ce qu'Alfred de Musset appelait: la grande boutique...romantique», *Histoire du Romantisme* cit., p. 441. Circonstance

confirmée aussi par une lettre de Hugo datée le 11 avril 1845 où il s'adresse à Gautier en l'appelant *Albertus*, *Correspondance générale* cit., tome II, 1843-1845, 1986, p. 233. Rappelons que dans son roman *Mademoiselle de Maupin* Gautier utilisera pour le protagoniste, encore une fois un double du poète, un nom semblable à celui d'Albertus: D'Albert.

(92) «Albertus», *Albertus*, p. 161.

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

(94) Cf. SAÏDAH, *art. cit.*, pp. 29-32, et C. GOSSELIN SCHICK, «*Albertus*»: *Narrating Poetic Allegory*, «French Literature Series», XVII, 1990, pp. 60-68.

(95) «Albertus», *Albertus*, p. 156.

(96) *Ibid.*, p. 163.

(97) Jasinski définit *Albertus* «poème de l'illusion» qui «enseignerait l'oubli dans le mirage des apparences», *Les années romantiques de Th. Gautier* cit., p. 118.

Par conséquent, se dédier à l'art n'est pas une solution réellement résolutive puisque en tant que consolation il ne peut que soulager le mal sans l'effacer, il est – il nous soit permis d'utiliser ce terme médical – un «palliatif»; et, en plus, parce que le rapport entre artiste et art, comme il se révèle dans *Albertus*, demeure conflictuel et dramatique: la création artistique existe en fonction d'un «Beau» qui est idéal et inaccessible<sup>98</sup>.

À la fin de ce parcours à travers la préface et quelques poèmes d'*Albertus* on peut tenter de tracer un bilan.

L'importance d'un certain climat pour la formulation de ce qui sera la doctrine de l'art pour l'art est indéniable mais cette préface révèle, au début de sa carrière littéraire, un jeune poète doté d'une forte indépendance et d'une riche originalité. Bien qu'il soit «initié» à la littérature sous l'égide de son maître Hugo, il s'en démarque bien tôt pour émerger aussi dans le cercle plus étroit de ses impétueux compagnons du Petit Cénacle. Sans attendre *Mademoiselle de Maupin*, déjà dans cette préface Gautier dépasse la simple profession de liberté de l'art pour atteindre une autonomie et une suprématie du fait artistique beaucoup plus avancées où seulement la poursuite de la «Beauté» acquiert une valeur prescriptive. Mais de quelle «Beauté»? Au risque de proposer une analyse trop téléologique, on peut affirmer que l'esthétique de la beauté concrète, mais en même temps, et paradoxalement, idéale, qui s'affinera au cours de l'évolution poétique de Gautier pour aboutir en toute sa perfection dans *Émaux et Camées*, est déjà ébauchée dans cette préface et dans le recueil, caractérisé par une constante référence aux beaux-arts, mais où en même temps l'aspiration au «Beau» – le «servir à être beau» – implique une dimension idéale et subjective. En effet, la consolation par les arts exprime et trahit cette subjectivité angoissée qui fait de l'art une idole (apparemment) salvatrice et du repli sur l'art son seul salut.

Nous retrouvons encore la condition de l'art comme remède à l'existence pénible du poète dans les œuvres successives: dans la *Comédie de la Mort*, l'art est conçue comme une barrière contre la mort et le néant, dans *España* la poésie devient l'oubli d'une réalité étouffante à travers l'évasion et le dépassement symbolisés par le voyage<sup>99</sup>, dans *Émaux et Camées*, finalement, l'idéal de «l'art robuste» rendu par la poésie formaliste et plasticienne des poèmes bijoux/sculptures devient le seul espoir d'accéder à l'éternité. Gautier, n'avait-il pas par ailleurs déjà exprimé dans une ode dédiée au sculpteur Jehan Duseigneur, publiée dans le *Mercur de France* en 1831, le sentiment du temps qui passe inexorable et anéantit toutes choses?

Craignant le temps rongeur pour son œuvre fragile,  
Le sculpteur veut changer son plâtre et son argile  
À l'airain de Corinthe, au marbre de Paros<sup>100</sup>.

(98) La poursuite de cet idéal de beauté est orientée par ce que Baudelaire a appelé «Idée fixe» qui, chez Gautier, n'est que «l'amour exclusif du Beau», *Théophile Gautier* cit., p. 111. Baudelaire poussera aux extrêmes conséquences ce rapport conflictuel entre l'Art et l'artiste. En effet dans son poème «La Mort des artistes» la mort, l'«inconnu», est considérée comme le dernier espoir, la possibilité d'une nouvelle vie pour le poète-artiste qui «fera s'épanouir les fleurs de [son] cerveau». À ce propos il est significatif que dans le poème la seule chose qui rivalise avec l'art et le dépasse en termes de Beauté idéale soit l'illusion de la beauté de la sorcière («Un poète amoureux n'aurait pas inventé l'Idéal plus parfait», p. 177). Le fait qu'*Albertus* ne puisse

pas posséder complètement cette beauté parfaite, d'une part parce qu'elle est illusion et d'autre part parce qu'elle le conduit à la mort une fois qu'il aura possédé charnellement la belle sorcière – les deux aspects sont évidemment liés –, symbolise l'impossibilité de la part de l'artiste d'atteindre cet Idéal de beauté parfaite.

(99) Le poème liminaire du recueil «Départ» est une sorte de préface où se trouvent différentes idées de Gautier sur l'art: comme le «beau masque» d'*Albertus* dans ce poème Gautier parle du besoin qu'ont la réalité et sa «triste nudité», d'être couvertes par le «manteau» filé par l'imagination, *España, P.C.*, tome II, p. 251.

(100) *Ibid.*, tome III, p. 134.

Voilà le marbre qui à côté de l'onyx et de l'émail, sera associé au vers dans le célèbre poème «L'Art»<sup>101</sup> – le rapport entre le besoin de préservation du moi et l'aspiration à un art éternel est indissociable. Cette dimension ontologique évidente devrait faire évaluer l'œuvre du poète dans une perspective différente: sa poésie naît de l'état pénible et souffrant comme moyen pour préserver le «moi» poétique de la fracture qui demeure entre la société et le poète, mais aussi de la fracture qui traverse le «moi» du poète, lui-même brisé entre réalité et idéal.

Le refus du sublime dans la limite d'images qui reproduisent une beauté concrète, solide et immédiatement perceptible dans l'illusion de posséder et saisir cette beauté, semble répondre à la nécessité d'éviter l'effusion à l'aide d'un lyrisme par images qui fige les sentiments et surtout la dispersion du moi dans le vide ou dans l'évanescence d'une réalité en décomposition et destinée au néant; encore, il résout symboliquement la déchirure de ce moi brisé, le concentre et le recompose dans l'«objet» poétique pour aspirer à une beauté éternelle. À cet égard il nous paraît qu'il n'est pas conceptuellement impropre de corriger la formule de «l'art pour l'art» et d'utiliser pour Gautier la formule, employée ci-dessus, «l'art pour l'artiste». L'art de Gautier est tourné vers l'intérieur, vers l'individu, vers le sujet, et cet individualisme du rapport avec l'art se révélera être le noyau central du subjectivisme moderne qui caractérisera l'art, mais aussi la société, et qui fera du relativisme, aussi bien dans la création que dans l'appréciation, par rapport aux systèmes consolidés, l'origine des «révolutions» esthétiques. Il nous semble que c'est dans cette perspective que la poésie de Gautier acquiert son sens le plus authentique au-delà des apparences<sup>102</sup>. En raison de cette interprétation on peut donc identifier une certaine cohérence qui fait reconduire l'objective hétérogénéité des recueils – caractérisés par une évolution continue, changements, innovations, revirements – à un système esthétique complexe qui demeure au-dessous de la création poétique spécifique et qui se manifeste, dans ses lignes fondamentales, à partir de cette préface.

Gautier assure une sorte de *continuum* entre le romantisme et les développements successifs et même si le caractère innovateur de la préface – qui ne présente pas le ton sentencieux typique d'une attitude programmatique – ne correspond pas à une claire, immédiate et totale innovation sur le plan proprement poétique<sup>103</sup>, elle anticipe pourtant un parcours qui sera entrepris par le poète et qui aura une vaste suite. Et il est curieux, en effet, de remarquer que dans la conclusion de sa préface Gautier, en parlant de ses poèmes, fait déjà preuve de chef de file:

Si ces études franches et consciencieuses peuvent ouvrir la voie à quelques jeunes gens et aider quelques inexpériences, l'auteur ne regrettera pas la peine qu'il a prise<sup>104</sup>.

(101) «Oui, l'œuvre sort plus belle/D'une forme au travail/Rebelle,|Vers, marbres, onyx, émail». Mais rappelons que c'est le «rêve flottant» qui doit être scellé dans la matière: la poésie, l'art, naît toujours du travail entre idéalité et réel, immatérialité et matérialité, évanescence et caractère concret, P.C., tome III, cit., p. 130.

(102) Dans sa précieuse étude *Théophile Gautier devant la critique* qui, à travers un corpus de 500 articles, a le grand mérite de reconstituer l'origine des clichés et des stéréotypes qui ont empêché une pleine et profonde lecture de l'œuvre de Gautier, Aurélie CERVONI démontre à quel point la critique conteste dès le début une excessive attention du

poète pour la forme au détriment du contenu idéologique qu'il soit politique, moral ou sentimental; thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2011, cf. pp. 27-41. Nous remercions Aurélie Cervoni pour nous avoir donné la possibilité d'accéder à cette étude qui est en cours de publication.

(103) C'est pour cette raison que nous avons privilégié dans notre analyse surtout les poèmes qui manifestent une réflexion méta-poétique. D'ailleurs Gautier lui-même, dans son *Rapport sur les progrès de la poésie*, affirme qu'*Albertus* et le succèsif *La Comédie de la Mort* «rentrent dans le cycle carlovingien du romantisme», *op. cit.*, p. 87.

(104) *Albertus* cit., p. 84.

D'ailleurs toute une génération se référera non pas à la «leçon» de Hugo mais à celle de Gautier, notamment les parnassiens pour l'aspect formel et Baudelaire pour l'aspect le plus intime qu'on lui a souvent injustement nié<sup>105</sup>. Et Gautier lui-même en est tellement conscient que dans sa vieillesse il confessera aux Goncourt d'avoir «fait faire une bifurcation à l'école du romantisme, à l'école de la pâleur et des crevés...»<sup>106</sup>.

DAMIANO DE PIERI

(105) Les parnassiens s'attacheront plus au formalisme des *Émaux et Camées*, par contre Baudelaire saisira plutôt la condition existentielle exprimé dans *Albertus* et la *Comédie de la Mort*. Il faut se souvenir que l'insupportable réalité «d'aujourd'hui» dans le poème de Baudelaire «J'aime le souvenir de ces époques...» (*Œuvres complètes* cit., tome I, p. 11) est gouvernée par le «dieu de l'Utile» de la culture bourgeoise. Cette réalité est en complète opposition aux «époques nues» dont Baudelaire aime le souvenir, époques caractérisées par un profond accord entre l'homme et la nature. Aussi bien pour Gautier que pour Baudelaire la poésie est nécessaire pour affronter le réel mais pour Baudelaire le simple refuge dans un idéal esthétique du passé, symbolisé par la marmoréenne éternité, comme le sera pour Gautier, n'est pas suffisant. D'ailleurs Rimbaud l'avait bien

compris même s'il constate l'échec aussi de Baudelaire par rapport à sa tentative de devenir poète et de «se rendre voyant»: «Les seconds romantiques sont très voyants: Th. Gautier. Lec. de Lisle, Th. De Banville. Mais inspecter l'invisible et entendre l'inouï étant autre chose que reprendre l'esprit des choses mortes, Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu. Encore a-t-il vécu dans un milieu trop artiste; et la forme si vantée en lui est mesquine: les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles», «Lettre de Rimbaud à Paul Demeny», Charleville, 15 mai 1871, *Œuvres complètes*, édition établie par A. GUYAUX avec la collaboration d'A. CERVONI, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2009, pp. 348.

(106) *Journal des Goncourt*, troisième volume, 1866-1870, cit., p. 43.

# *L'individu contemporain et la trame narrative d'une vie*

## *Abstract*

How many lives in one individual life? This puzzling question has raised in our present time and could be changing the patterns of representation for what makes the stuff of one's life. This article examines this hypothesis in a theoretical perspective and gives some examples with Régis Jauffret, Olivia Rosenthal, Tanguy Viel and Camille de Toledo.

Combien de vies en une vie individuelle? Telle pourrait être, dans sa forme volontairement intrigante, la question qui se pose à l'individu d'aujourd'hui. Et cette question – avant même d'examiner les manières par lesquelles on peut y répondre – déplace inévitablement les modes de représentations narratives de ce qui ferait la trame d'une existence, saisie dans son éclatement ou sa multiplicité. Le modèle durable du roman réaliste, la forme narrative rétrospective de l'autobiographie romantique ne permettent peut-être plus d'embrasser une subjectivité qui compose avec des identités plurielles, avec des hypostases plus ou moins empruntées au vaste stock de fictions qui nous entourent et prolifèrent dans le roman, le cinéma, les séries télévisées, les jeux vidéo. Est-ce un nouveau rapport à la fiction qui se joue? C'est cette hypothèse que je voudrais mettre à l'épreuve dans les réflexions qui vont suivre.

1. On sait que Georg Lukács a défini le roman comme l'expression de ce qu'il nomme «l'individu problématique». C'est en voulant représenter «la vie de l'individu problématique», en inventant et raffinant la «forme biographique» que le roman trouve une forme d'équilibre entre «l'universelle souveraineté de la vie» et la puissance d'exemplarité de la singularité<sup>1</sup>. Une ligne majeure du roman occidental va ainsi explorer les secrets de ce qui fait «une vie» pour reprendre le titre emblématique du roman de Maupassant, dans l'incertitude de l'unité du trajet ainsi raconté, ainsi constitué.

Problématique, cette vie trouve sa cohérence incertaine dans la tension entre une identité socialement imposée (particulièrement pour les héroïnes féminines du roman réaliste du dix-neuvième siècle, d'Emma Bovary à Effi Briest) et les aspirations secrètes, intérieures du personnage. Le parcours jusqu'à la mort ou au terme de l'existence dessine, entre hasard et destin, la courbe d'une existence dont la contingence se mue en nécessité rétrospective. En plongeant dans ce que Tolstoï appelle «le gouffre» de la vie personnelle<sup>2</sup>, le romancier complique la signification morale et

(1) Voir les pages 72-73 de *La Théorie du roman* (traduit par J. CLAIREVOYE, Paris, Gallimard, «Tel», 1989).

(2) L'expression se trouve dans *Anna Karénine* (p. 210 du tome I de l'édition GF chez Flammarion, traduit par S. LUNEAU, 1988). Elle est employée par Karénine à propos de sa femme. Je l'ai commentée dans *Tolstoï et la conversion invisible*.

*Remarques sur "Anna Karénine" in Un autre Tolstoï*, dirigé par C. DEPRETTO, «Bibliothèque russe de l'Institut d'Études Slaves», tome CXXVI, 2012. Voir pages 21-32. Ce travail – comme les réflexions que je propose ici – s'inscrit dans le prolongement des analyses que j'ai menées dans *Le Roman et le sens de la vie* (Corti, «Les Essais», 2010).

exemplaire d'un récit qui doit épouser le point de vue du personnage même, en révélant les méandres et les richesses d'un monde intérieur séparé et opaque.

Polyphonique ou stéréophonique, la narration romanesque joue donc de ce double point de vue entre l'extériorité d'une forme de vie qui obéit aux règles sociales et la conscience intérieure d'une subjectivité déchirée. Et c'est dans cet écart que se forme le rêve proprement romanesque d'une «vie à soi», d'une «vraie vie» qui pourrait réconcilier l'aspiration intérieure et la pression extérieure. Ressentant son existence comme aliénée, l'héroïne bovaryenne rêve d'une vie qui serait pleinement sienne, mais elle ne peut la projeter que dans les stéréotypes les plus aliénants, qui accusent le fossé irréductible entre la réalité et l'imaginaire.

Le roman moderne aggrave le divorce entre l'apparence d'une biographie ordonnée par la suite des événements et le bouillonnement chaotique de la vie intérieure. Dans l'écart dynamique de ce double foyer, l'individu problématique du roman se construit sans dernier mot résolutoire. Le conflit ou la «négociation», pour reprendre un terme cher à Virginia Woolf, entre la temporalité unidirectionnelle du monde objectif et les circonvolutions de la conscience (à l'intérieur de laquelle passé, présent et avenir s'entremêlent et défont, dans le jeu de leurs échos et de leur superposition, la trame linéaire de la durée) passe au premier plan du roman européen du vingtième siècle. C'est alors bien le temps qui est devenu la matière même du roman.

2. Il me semble préférable de penser en ces termes tensionnels la représentation que propose le roman d'une vie, saisie dans sa singularité en quête d'exemplarité problématique. Car c'est bien la possibilité d'une cohérence de l'existence qui se trouve posée, plutôt que réglée ou résolue par une forme ouverte qui permet d'exposer dans toute sa complexité la dialectique entre achèvement et inachèvement d'une vie, entre forme globale et caractère informe de ce qui peut se produire sans logique préalable.

Dans sa somme magistrale, *Temps et récit*, Paul Ricœur a montré comment les apories proprement philosophiques de la question du temps pouvaient être levées dans la configuration narrative complexe que le récit de fiction réalise, réconciliant pour ainsi dire temps vécu et temps raconté, expérience vécue du temps avec sa mise en mots. Prolongeant avec *Soi-même comme un autre* son enquête, le philosophe postule de façon souple une cohérence du sujet, qui se définit moins par la mêmeté d'une identité stable (ce que Ricœur appelle l'identité-*idem*) que par la permanence d'une identité-*ipse*. Cette dernière se négocie entre l'affirmation d'une persévérance du caractère propre de l'individu et la persévérance d'une promesse que le sujet doit se faire à lui-même<sup>3</sup>. Le récit que je peux faire de ma propre existence assure ainsi une forme de cohérence ou de solidité à ce qui demeure, au-delà des variations temporelles et des inévitables et nécessaires changements de l'évolution personnelle, le socle d'une auto-affirmation de soi.

Récit de soi et récit de l'extérieur composent ainsi pour dessiner la figure mobile d'un sujet qui se reprend, qui se comprend dans la narration, elle-même temporalisée, de sa vie. Si l'accent semble surtout mis sur cette capacité à nous raconter à nous-mêmes nos vies, selon une accentuation de nature autobiographique, ce récit prend cependant toujours la forme d'une histoire qui se raconte pour l'autre: elle se fait même du point de vue de l'autre, depuis le point de vue qu'adopte alors celui qui est bien, selon la belle expression du titre choisi par Ricœur, «soi-même comme un

(3) Pour la présentation par RICŒUR de ces deux notions, à mes yeux essentielles, voir la page 148 de

*Soi-même comme un autre* (Paris, Seuil, «Poétique», 1990).



autre». Cela veut dire que le sujet se perçoit depuis le point de vue d'autrui, et aussi qu'il vaut comme singularité autant que tout autre.

3. Dans le sillage de Ricœur, s'est développé tout un courant qui promeut ce que Galen Strawson a qualifié polémiquement de «thèse de la narrativité psychologique». Dans son article *Against Narrativity*<sup>4</sup>, il s'oppose en effet à cette nouvelle doxa qui réunit à ses yeux deux dimensions. La première est descriptive: c'est en se racontant sa propre vie que chacun la constitue comme telle. La nature de l'existence humaine tiendrait à cette activité anthropologique de mise en récit. La deuxième dimension est, cette fois, d'ordre éthique: aggravant la première, elle consiste à plaider pour le bénéfique de cette mise en récit qui oriente le sujet vers une vie meilleure, plus pleinement reconnue ou assumée. Contre ce schème de reprise narrative, Galen Strawson met en avant la figure de *l'individu épisodique*, qui vit au présent, sans souci de (se) raconter des histoires, sans obsession du passé ni de la projection dans l'avenir. Individu qui laisse venir les événements séparés ou disjoints, qu'il ne rapporte pas forcément à une cohérence à trouver.

Le mérite de l'article de Strawson est de rappeler que tout ne doit pas s'ordonner au récit de soi, que l'existence des individus est aussi faite de bribes et de fragments, de sentiment du présent, dans une sorte de diffraction qui est aussi essentielle au sentiment de l'existence. Qu'une vie ne doit pas forcément se penser dans le projet d'une cohérence qui passerait par une ressaisie narrative. Contre la totalisation du récit de soi, l'article rappelle l'importance de ce qui relève plutôt de «l'expérience de soi» (*self-experience* en anglais). Même si Strawson ne prend pas ses exemples dans la poésie, on peut souligner que, dans cette même perspective, tout le champ du lyrisme moderne peut ainsi revenir au premier plan et réintégrer la réflexion sur les différentes verbalisations ou mises en forme des expériences vitales, du côté de ce qu'on appellera des essais de figuration de soi.

L'opposition catégorique entre «individus diachroniques» et «individus épisodiques» me semble cependant de nature trop psychologique, fabriquant deux types de rapport à soi et à l'existence qui sont sans doute plus mêlés en chaque individu. S'il note que ces deux types sont «radicalement opposés»<sup>5</sup>, Strawson ménage heureusement la possibilité d'un jeu entre les deux polarités qu'il constitue. Car pour moi, il s'agit moins d'opposer deux classes de caractère, ou deux manières de se rapporter au sentiment d'être soi, que de voir dans ces deux grandes inflexions deux façons divergentes de configurer les expériences, et éventuellement de les combiner ou de les compliquer l'une par l'autre. Le même sujet sera sans doute enclin selon les circonstances, selon les destinataires, à privilégier tel mode, mais sans que cela ne doive relever d'une distinction définitive ou catégorielle.

C'est peut-être d'ailleurs plutôt dans la cohabitation problématique des deux modes de rapport que se situe notre expérience la plus vive. Contre la cohérence toujours excessive d'un récit qui fabrique l'unicité factice d'une vie, le discontinu du présent, la remémoration hasardeuse, la part d'oubli et de détachement envers soi peuvent constituer de précieux antidotes. Mais contre le sentiment d'une dispersion (heureuse aussi bien que malheureuse), chacun éprouve aussi le besoin de raconter le récit qui assure à ce qui a été vécu une manière de nécessité et de signification globale.

(4) Paru d'abord en 2004 dans la revue «Ratio», il est disponible en traduction française (assurée par M. COMBE et M. MACÉ) sous le titre: *Contre la Narrativité*, in «Fabula-LhT», n. 9, *Après le bova-*

*ryisme*, mars 2012, URL: <http://www.fabula.org/lht/9/strawson.html>, page consultée le 01 juillet 2014.

(5) *Ibid.*, paragraphe 13.

4. Car il s'agirait (et je retrouve maintenant, après ce long détour, ma question initiale) peut-être aujourd'hui de rendre compte d'une expérience individuelle contradictoire de la multiplicité des vies, des régimes existentiels en un même sujet. Certes le roman peut garder sa fonction séculaire en ordonnant dans le récit complet le trajet d'une ou de plusieurs existences, en faisant apparaître le désir d'une vie enfin réalisée, désaliénée, ou en montrant comment on peut se duper dans l'illusion d'une vraie vie. Les remarques que je vais faire sur un certain nombre d'expérimentations littéraires ne doivent donc pas être vues comme une façon d'invalider des projets plus classiques qui gardent toute leur dignité, toute leur nécessité artistique. Mais plutôt comme une manière d'éclairer par les marges ou par des tentatives encore en gestation des problématiques nouvelles de l'individu contemporain.

Cet éclatement du récit, on peut en prendre une première mesure avec le développement récent et révélateur des microfictions, en France comme partout dans le monde<sup>6</sup>. Cette forme très brève de récit autorise une prolifération des possibles, des potentialités, selon une accélération des scénarios, qui fonctionne souvent sur la complicité entrer l'auteur et le lecteur dans la reconnaissance des codes fictionnels mobilisés. Régis Jauffret s'est illustré dans cette manière avec plusieurs livres, particulièrement *Univers, univers* (2003) et affichant dès son titre le choix de cette forme: *Microfictions* en 2007. Le régime temporel auquel il recourt est volontiers celui du conditionnel, mode de la rêverie de la vie possible, mais que la multiplication des textes contradictoires frappe d'irréalité. Les scénarios se mettent à proliférer de façon presque cauchemardesque, et la vie – souvent banale, triviale – des personnages qui se réduisent à des silhouettes est prise dans une machine à générer sans fin des fictions. La brièveté des récits provoque paradoxalement un sentiment ambivalent où la force libératrice de l'imagination se heurte au côté convenu d'un scénario aussitôt épuisé. L'avalanche de fictions semble devenue le milieu de vie postmoderne, fictions produites massivement par l'industrie culturelle (livres, films, séries) mais aussi par chaque sujet devenu organisateur des fantasmes de sa propre existence. Les cinq cents morceaux qui composent *Microfictions* finissent par composer, par empilement et fatras, une galerie désabusée (qui hésite entre violence, ironie et cynisme) de l'évanouissement de la différence individuelle, puisque, comme le proclame la quatrième de couverture: «Je est tout le monde et n'importe qui».

5. Jean-Max Colard a récemment proposé de voir dans la filmographie un des modèles possibles d'un «récit de vie non plus linéaire, mais au contraire, discontinu, irrégulier». C'est dans une étude consacrée à Olivia Rosenthal, plus particulièrement à son livre: *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*<sup>7</sup> qu'il formule cette hypothèse que je reprends à mon compte. S'intéressant à un texte composé d'une série de monologues où plusieurs personnages (simplement identifiés par un prénom) disent, les uns après les autres, quel film a joué pour eux un rôle décisif dans leur existence, Colard remarque que c'est donc dans une identification ponctuelle, avec tel acteur ou telle actrice, avec tel scénario que se propose une façon – décalée et indirecte – de raconter sa vie. Celle-ci n'est plus saisie dans un récit d'ensemble, mais par un détail qui fonctionne comme une sorte de *punctum* barthésien. Quelque chose tout d'un coup

(6) Sur ce sujet, je me permets de renvoyer aux études que l'on trouvera dans le premier numéro de la revue électronique: *Revue critique de fixation française contemporaine*, intitulé: *Micro/Macro*, que j'ai co-dirigé avec P. SCHOENTJES, mis en ligne en décembre 2010. Sur Régis Jauffret, on lira la belle analyse d'Alexandre Gefen.

(7) O. ROSENTHAL, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales, «Minimales», 2012. L'article de J.-M. COLARD s'intitule: *Filmographie et récit de vie: autour des "Larmes" d'Olivia Rosenthal*. Il est à paraître dans le volume collectif dirigé par F. GRIS et L. DEMANZE aux Classiques Garnier début 2015.

agit, émeut, provoque une projection de tout le sujet qui se précipite, avant de s'y reconnaître, dans la scène qui le ravit.

Le film choisi peut certes constituer la trame fantasmée d'une existence, mais il joue plutôt comme une ponctuation, comme le révélateur d'une discontinuité constitutive. Il permet de s'identifier à un personnage imaginaire en construisant sa vie sur le modèle imaginaire du film aimé (à la façon de *Mon oncle d'Amérique*, le film d'Alain Resnais). Mais il peut aussi faire entrevoir une façon d'échapper à sa propre existence bornée, de rêver à une échappée. À la façon de la filmographie d'un acteur, c'est une suite de titres, de personnages plus ou moins habités, une série de rôles ou même de moments de rôles qui composent alors le portrait instable de l'individu contemporain. Reprenant les analyses de Murray Pomerance<sup>8</sup>, il souligne le changement de paradigme que le nom de l'acteur Johnny Depp incarne pour le théoricien du cinéma. Alors que la star de cinéma hollywoodienne se voyait dotée d'une personnalité transcendant ses divers rôles, personnalité fabriquée pour construire une manière de permanence par des attitudes typiques ou des accessoires symboliques, l'acteur modèle du cinéma contemporain doit au contraire surprendre par «la plasticité de ses métamorphoses, par la diversité et l'imprévisibilité de ses rôles», en changeant à chaque film d'apparence, de registre, de style de jeu.

Ce basculement, dont le nom de Johnny Depp souligne une sorte de limite idéale, fonctionne alors comme le symbole d'une représentation de l'existence comme montage de rôles plus ou moins stéréotypés, comme la liste hétérogène des possibilités d'un individu, dont il n'y a plus lieu de se demander ce qu'il serait authentiquement. Et Jean-Max Colard inclut dans le paradigme qu'il construit les photographies de Cindy Sherman, des textes de Pierre Alferi ou de Nathalie Léger, notamment *Supplément à la vie de Barbara Loden* qui date de 2012, ou certains des projets de Sophie Calle.

6. Dès lors, c'est moins la problématique de l'identité d'un individu, fût-il évidemment *problématique*, qui compte que celle, plus diffuse, de l'identification comme processus de constitution subjective partielle et mobile. C'est en ce sens que je lis certains des livres d'Olivia Rosenthal qui interrogent explicitement le pouvoir de révélation lié à la force d'une projection – au sens à la fois littéral et second – d'une œuvre cinématographique qui propose à l'héroïne de *Que font les rennes après Noël?* des modèles contradictoires et impossibles à dire publiquement de ses désirs les plus secrets<sup>9</sup>. C'est ainsi que la narratrice relate les sentiments ambigus qu'elle ressent en voyant avec sa mère *King-Kong*, ou l'identification qu'elle opère envers l'héroïne maléfique du film de Jacques Tourneur: *La Féline*.

C'est pourquoi la plupart des livres de Rosenthal croise au moins deux séries de motifs: ceux des animaux avec le récit plus ou moins continu de la révélation de son homosexualité par la narratrice dans *Que font les rennes après Noël?*, ou des bribes de récits éclatés provenant des patients, des membres des familles, ou des soignants, et l'évocation de la carrière du Docteur Alzheimer dans *On n'est pas là pour disparaître* (paru en 2007). Car c'est précisément dans le jeu entre les séries que se dessine un sens implicite et réservé, selon des dispositifs d'énonciation qui, s'ils singularisent la voix de celui ou celle qui prend la parole, ne les constituent plus volontairement en personnages autonomes.

(8) Voir son livre paru en anglais en 2005:  *Ici commence Johnny Depp* (traduit par P. SOULAT, Nantes, Capricci, 2010).

(9) O. ROSENTHAL, *Que font les rennes après*

*Noël?*, Paris, Verticales, 2010. Je me permets de renvoyer à mon étude, à paraître dans le même ouvrage collectif sur cet écrivain, et intitulé: *Fonctions de l'identification*.

Le sens circule ainsi entre les registres du texte, un peu à la façon de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, où c'est dans l'écart entre le récit autobiographique partiel et tronqué (amputé des premiers souvenirs manquants) et le double récit fictionnel de la quête de l'enfant perdu et de l'île de W, que se constitue la figure incertaine de l'orphelin. La fiction d'aventure policière qui occupe la première partie du livre joue ainsi des échos qui se tissent avec la partie autobiographique. Elle fonctionne comme un écran où se projette quelque chose d'indicible de l'histoire personnelle de l'écrivain: écran qui révèle et cache dans le même mouvement.

7. La stratégie narrative duelle mise en place dans *W ou le souvenir d'enfance* fait jouer ligne autobiographique et ligne romanesque dans un rapport de recouvrement ouvert et pluriel. Un tel dispositif me semble cependant aux antipodes de l'auto-fiction (ou d'une certaine dérive récente de l'auto-fiction) qui consiste plutôt à brouiller les distinctions entre réalité et imaginaire, à rendre indécidable ce qui relève de la fabulation de soi et de l'aveu autobiographique. On sait que, pour Jacques Lacan, le sujet ne peut s'appréhender qu'à travers «une ligne de fiction»: cette formule, souvent rappelée, ne me semble pas autoriser à confondre les deux plans que le psychanalyste maintient fermement distincts entre Imaginaire et Symbolique. La formule insiste d'ailleurs sur l'aspect asymptotique et fuyant de ce qui reste une «ligne», un point de fuite, une trame fictionnelle que l'analyse doit déconstruire. Reconnaître que tout individu entretient avec lui-même un rapport en forme de construction fictive où il se raconte ne revient pas à dire que la subjectivité est tout entière de l'ordre de la fiction, dans une sorte de radicalisation généralisée où s'évanouit dangereusement l'assignation morale d'un sujet qui doit répondre de son désir et de la parole qu'il donne.

Ce que montre le livre de Perec est au contraire que c'est dans le jeu de deux paroles, de deux registres textuels que se cherche un *inter-dit* qu'aucun discours ne peut seul subsumer. La ligne autobiographique reste bien distincte de la ligne romanesque, posée à côté, dans la juxtaposition volontaire des chapitres pairs et impairs, dont rien n'atténue la disparité. Mais le plan romanesque se développe sans autonomie possible, de même que la ligne autobiographique la plus classique (celle qui consiste à raconter sincèrement ses «souvenirs d'enfance») pointe sa défaillance et fait signe vers ce qui se raconte autrement, dans les emprunts aux codes du roman d'aventures, dans le jeu des identités usurpées. Ce n'est pas de la confusion des deux que surgirait enfin un sujet révélé, mais bien dans l'entre-deux maintenu (et impossible à suturer complètement, à abolir) qu'il se dit nécessairement en pointillés.

8. Il en va donc d'un rapport complexe à la fiction, fiction multipliée, qui exhibe ses codes à la limite du pastiche et de la parodie. Fiction qui semble proposer spontanément tous les codes de récit pour une gamme infinie (et cependant répétitive, stéréotypique) de rôles et de situation. L'œuvre de Tanguy Viel s'inscrit dans ce rapport problématique à la fiction: elle sur-joue les codes romanesques que chaque livre met en scène et en intrigue, du roman noir à la française pour *L'Absolue perfection du crime* au «roman américain» qui constitue précisément le fantasme de l'écrivain dans *La Disparition de Jim Sullivan*. Presque condamné à répéter des formules déjà éprouvées, le narrateur de ces romans les fait fonctionner entre hommage sérieux et détournement ironique. Un peu à la façon du personnage de *Cinéma* qui visionne inlassablement *Le Limier* de Mankiewicz comme s'il voulait en devenir l'auteur ou le nouveau metteur en scène alors qu'il ne peut que répéter le déjà-filmé, Tanguy Viel revendique cette position tardive du romancier qui vient après tant d'histoires, de romans, de films, d'images, encombré et écrasé par les chefs d'œuvre du passé, par les lois des genres majeurs ou mineurs. Dans le bureau où il écrit, dans la chambre où il repasse sans fin le film hollywoodien, le personnage de Viel hésite entre devenir l'in-

venteur d'un nouvel agencement de ces codes, ou le simple vecteur d'une magie qu'il faudrait réanimer alors même qu'on est trop conscient des trucs qui la font opérer.

9. Car c'est bien dans la prolifération des codes narratifs que nous vivons aujourd'hui, dans un univers surchargé d'images et de catalogues de rôles ou de costumes, que domine le modèle américain d'une culture industrialisée mondialement. Monde de fictions qui semble parfois recouvrir tout accès direct à une réalité, filtrée et conditionnée – voire irréaliste – par les représentations médiatiques. Monde où chaque individu semble condamné à devenir le «héros» éphémère d'un programme déjà défini.

Mais c'est justement dans le jeu complexe de ces strates de fiction que peut se déployer un nouvel exercice critique et inventif de la littérature. C'est cette possibilité que je voudrais maintenant aborder avec l'œuvre de Camille de Toledo qui me fournira le dernier exemple de cette réélaboration des façons d'écrire les vies multiples de l'individu aujourd'hui. Je partirai du livre publié en 2011 au titre presque programmatique pour mon propos : *Vies potentielles*<sup>10</sup>. Sous-titré «roman», ce texte se signale d'emblée par son dispositif formel. En ouverture, on lit en effet que «ce livre est composé de trois strates de textes». La première est constituée par «les histoires», brefs récits qui ont l'allure de microfictions, et qui présentent sur deux ou trois pages des brefs récits, des évocations, des petites scènes. Elles peuvent ressembler à des ébauches de Kafka ou de Walser. Chacune porte un titre, impose une image parfois violente comme celle du premier récit intitulé «Le boucher, une hache sur sa tête». Certaines reviennent au long du livre, d'autres sont ponctuelles et fugitives. Ces amorces pourraient constituer des débuts de romans, mais elles ne sont jamais développées.

Car ces «histoires» sont systématiquement suivies par des «exégèses» (ou plus exactement, selon une graphie volontairement détournée, par des «exègèSes»). Dans cette deuxième strate, c'est le raconteur de l'histoire qui se met en scène, qui s'interroge sur le sens du récit qui précède, sur la nécessité de son surgissement, sur la valeur de ce qui tentait de s'y raconter. L'exégèse pratiquée est moins celle d'une interprétation du sens, qu'une mise en rapport de cette fiction brève avec ce qu'elle provoque ou révèle en lien avec la vie de son inventeur. C'est la charge émotive, fantasmatique du noyau de fiction qui est reliée à l'histoire du narrateur, Abraham, histoire faite des deuils successifs du frère qui s'est suicidé, de la mère et du père. Cette deuxième strate n'est donc pas moins narrative, en un sens, que la première, mais elle se joue sur un plan clairement autobiographique (plus ou moins romancé mais qui renvoie très directement à la vie de l'auteur).

Mais comme pour rompre ce tête-à-tête de la fiction et de son explication, pour sortir de ce rythme binaire, un troisième type de texte appelé «chant» scande la fin de chaque partie. Ce contrepoint marque un changement frappant d'écriture, poétique dans l'allure coupée et saccadée des phrases rythmées qui deviennent comme des vers, avec des mots fragmentés, des différences de police de caractères, des onomatopées. C'est alors une énonciation lyrique qui surgit, parole trans-personnelle en première personne du pluriel, qui semble célébrer l'avènement d'une modernité inouïe, l'âge nouveau que le livre nomme comme celui de la «fissure de l'être» en immédiate corrélation avec le pouvoir démiurgique et catastrophique que les hommes ont déchaîné en fissurant l'atome.

(10) C. DE TOLEDO, *Vies potentielles*, Paris, Seuil, «La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle», 2011. On consultera

avec profit le site de l'écrivain : [www.toledo-archives.net](http://www.toledo-archives.net).

10. La force – souvent pathétique – du «roman» de Camille de Toledo tient dans la tension entretenue entre les contradictions que le dispositif formel manifeste et que le texte souligne constamment. L'hétérogénéité est affirmée comme condition de l'homme aujourd'hui. Elle doit même être qualifiée plus brutalement comme coupure, scission, schize. Quelque chose du noyau de l'être s'est fissuré que le texte littéraire doit contradictoirement proclamer et réparer.

L'originalité de *Vies potentielles* tient aussi à l'équilibre instable entre quelque chose de démonstratif, où s'affiche le goût de Camille de Toledo pour une forme de théorisation du monde actuel, et la production discontinuée des microfictions, des évocations autobiographiques. Le livre fait son propre commentaire, mais se laisse aussi bien entraîner au-delà. Il ne se résume pas à une thèse mais à faisceau d'affirmations fortes, à une série de formules que certaines inventions langagières (souvent entre plusieurs langues) cristallisent. Car tout tourne, selon les «trois strates» de diction ouverte par le livre, autour de la question de la filiation et de la rupture, autour de l'invention nécessaire de soi et de la non moins nécessaire inscription dans une lignée, dans une histoire, dans une famille. C'est le jeu de mot récurrent entre «relire» et «relier» qui résume cet enjeu partout évoqué.

Mais c'est aussi le choix initial du pseudonyme de Camille de Toledo qui conditionne le régime d'énonciation de celui qui, comme écrivain, a inventé son nom, en empruntant à la lignée maternelle cette part juive espagnole et cosmopolite qu'il faut affirmer contre la tradition capitaliste et commerçante du père. Refuser le nom d'origine, ne plus s'appeler Alexis Mital, c'est rompre avec la filiation, avec le destin familial, c'est opposer l'énergie d'une révolte contre la voie toute tracée. Mais là où le premier livre publié, *Archimondain, jolipunk* (en 2002 chez Calmann-Lévy) saluait et faisait advenir cette nouvelle naissance à soi, *Vies potentielles* dit l'ambivalence d'un rapport nouveau à la filiation. Ce déplacement tient à plusieurs facteurs: le narrateur est devenu lui-même père, et il se retrouve après trois deuils seul survivant de sa famille. Comme il l'évoque dans plusieurs passages poignants du livre, c'est aussi parce qu'il a accompagné son père dans le chemin de la mort, tout au long du cancer qui l'a emporté.

Il ne s'agit pas pour autant de reprendre la place désignée mais de renouer de façon mélancolique avec un héritage à alléger. La méditation personnelle consonne avec une réflexion plus large, de caractère historique et politique que Camille de Toledo a déployée dans *Le Hêtre et le bouleau*, qui porte comme sous-titre: *Essai sur la tristesse européenne*<sup>11</sup> et qui se présente comme «une tentative d'adieu au xx<sup>e</sup> siècle». Dans un continent hanté par les expériences de mort des totalitarismes, voué au devoir de mémoire comme aux mécanismes de l'oubli, à la mélancolie des commémorations, il s'agit de rouvrir une voie utopique qui passe par ce que l'auteur appelle «l'entre-des-langues», où la part de la création et de la polyphonie linguistique est essentielle. C'est en appelant à la refondation d'une communauté nouvelle, celle des traducteurs européens par exemple, que peut se reconstruire un «nous» porteur d'avenir, gardant conscience collective de son devoir d'héritage et de rupture.

11. Une vie? Des vies? À cette question, le livre de Camille de Toledo répond par l'expression: «des vies potentielles» qu'il écrit avec un O barré qui en rend la diction problématique, qui en inscrit donc le caractère nécessairement écrit – comme il le fait pour l'expression «exégèses». Ce sont des vies hypothétiques, sous emprise de

(11) Publié en 2009 au Seuil dans la collection «La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle».

fiction, vies possibles, rêvées, fantasmées, vies qui pourraient être comme ces scénarios que se raconte au conditionnel Françoise Horvald (pp. 51-55). Ce sont aussi des «histoires en morceaux» (p. 127) qu'aucune continuité ne peut plus ordonner.

Dans l'entretien donné dans *Micro/Macro*<sup>12</sup>, l'écrivain parle de «la fièvre fictionnelle» qui s'est emparée de tous aujourd'hui. Il désigne cette «sueur» de fiction comme le lot de notre monde saturé de *storytelling* et de références. Dans cette production de masse de fiction, c'est d'ailleurs le statut de l'auteur qui change dramatiquement, puisqu'il est pour ainsi dire dépossédé de son traditionnel pouvoir de fabriquer des mondes possibles, de producteur de scénarios imaginaires. Il se retrouve à égalité parmi tant d'autres et sa tâche critique est dorénavant plutôt de démonter les mécanismes de ces fictions, de prendre du recul sur cette folie de récits. Refusant de participer à ce que de Toledo nomme dans cet entretien la «storytaylorisation» actuelle, où chacun devient le petit producteur, tailleur individuel, de microrécits qui contribuent à l'irréalisation exponentielle de nos existences, l'écrivain sera de fait du côté de l'agencement. Son travail est de construire le lieu de conflit entre des «strates» de réalité et de discours qu'il faut faire entrer en concurrence et en dialogue. Avec l'espoir que dans ce heurt chaotique, dans les interstices de ces strates hétérogènes, nous pourrions peut-être voir apparaître des trouées vers une réalité inédite.

DOMINIQUE RABATÉ

(12) Voir dans ce numéro le texte *Camille de Toledo répond aux questions de Dominique Rabaté*.

## *Un testo sconosciuto di Jean Miélot: la traduzione dei “Vaticinia de summis pontificibus”*

### *Abstract*

This study is an initial attempt to investigate an unknown text by Jean Miélot: a Middle French translation of the *Vaticinia de summis pontificibus* transmitted by the manuscript Giessen, Universitätsbibliothek, Hs 633a. This series of illustrated Pope prophecies was attributed in 1862 to “Jo. Imelot” by Johan Valentin Adrian, who transliterated in this way the name of the writer and caused the volume to be forgotten for a long time.

In the first part of the article, results of an early codicological analysis are shared; then, the research provides an overview of the story of the *Vaticinia* Latin version, which encountered a remarkable success between the XV and the XVI centuries. A detailed central section aims to describe Miélot’s peculiar layout and points out his interest both in vernacular and in the material aspect of the book. Finally, the study suggests some philological hypotheses: the use of more than one source as well as the adoption of a model possibly coming from Italy is discussed. In conclusion, the results of this study highlight the importance of the Giessen manuscript and support further researches. Being actually one of the first *Vaticinia* translations in vernacular, Miélot’s text also improves our knowledge of his literary production and allows refining our notion of his working methods.

Gli studi pionieristici di Paul Perdrizet e di Robert Bossuat<sup>1</sup> hanno guidato ricercatori provenienti da settori disciplinari diversi nella riscoperta di una figura di spicco nel panorama letterario borgognone del Quattrocento: Jean Miélot. Canonico della Collegiata di Saint-Pierre a Lille dal 1453, Miélot era stato nominato quattro anni prima «secrétaire aux honneurs» da Filippo il Buono e incaricato di «escripre et translater de latin en françois plusieurs livres et y faire plusieurs histoires»<sup>2</sup> per la biblioteca ducale. L’esame della sua ampia e variegata produzione<sup>3</sup> rivela che Miélot

(1) P. PERDRIZET, *Jean Miélot, l’un des traducteurs de Philippe le Bon*, «Revue d’histoire littéraire de la France», 14, 1907, pp. 472-482; R. BOSSUAT, *Jean Miélot traducteur de Cicéron*, «Bibliothèque de l’École des Chartes», 99, 1938, pp. 82-123.

(2) J. PAVIOT, *Mention de livres, d’auteurs, de copistes, d’enlumineurs, de miniaturistes (“historiens”) et de libraires dans les comptes généraux du duc de Bourgogne Philippe le Bon (1419-1467)*, in *Miscellanea in memoriam Pierre Cocksaw (1938-2008)*, II («Aspects de la vie culturelle dans les Pays-Bas Méridionaux»), Bruxelles, Archives et bibliothèques de Belgique, 2000, documento 153, p. 442.

(3) L’opera di Miélot comprende la traduzione, la trascrizione, l’adattamento, la compilazione e la trasposizione in prosa di testi religiosi, morali e storici. A titolo esemplificativo, tra le traduzioni dal latino, ricordiamo il *Miroir de la salvation humaine* (cfr. J. LUTZ, P. PERDRIZET, “*Speculum humanae salvationis*”. *Texte critique. Traduction inédite. Les sources*

*et l’influence iconographique principalement sur l’art alsacien du XIV<sup>e</sup> siècle*, Mulhouse, Meininger, 1907-1909), l’*Epistre que Tulle jadis envoya a son frere Quintus* (cfr. S. LEFÈVRE, *Jean Miélot, traducteur de la première “Lettre” de Cicéron à son frère Quintus*, in *La traduction vers le moyen français*, Actes du II<sup>e</sup> Colloque de l’AIEMF [Poitiers, 27-29 aprile 2006], a cura di C. GALDERISI e C. PIGNATELLI, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 126-127), la *Controverse de noblesse* con il *Desbat d’honneur* (cfr. A. VANDERJAGT, *Qui sa vertu anoblist: the concepts of “noblesse” and “chose publique” in Burgundian political thought including Fifteenth-century French translations of Giovanni Aurispa, Buonaccorso da Montemagno and Diego de Valera*, Meppel, Krips Repro, 1981; A. SCHOYSMAN, *Jean Miélot traducteur du “Débat de la vraie noblesse” de Buonaccorso da Pistoia*, in *La traduction vers le moyen français* cit., pp. 323-336). Tra gli adattamenti, si può citare quello dell’*Epistre Othea*, trasmesso dai manoscritti Aylesbury, Waddesdon Manor, 8 e Bruxelles, kbr, 9392 (cfr.



s'interessò a tutti gli aspetti della creazione del libro, dalla scelta delle fonti alle tecniche di compilazione, dall'impaginazione del testo alla coordinazione di elaborati progetti iconografici. La complessità di queste funzioni e l'assiduità con la quale il «prestre indigne»<sup>4</sup> si prestò ad assolverle consentono di studiare le sue opere da molteplici punti di vista<sup>5</sup>, con la consapevolezza che l'analisi del singolo testo non può prescindere dall'aspetto materiale dei codici che lo trasmettono.

Questa nota metodologica è utile premessa allo studio di un'opera di Miélot finora sconosciuta: la traduzione in francese dei *Vaticinia de summis pontificibus*, una serie di trenta profezie papali illustrate, che nella versione latina ottenne un enorme successo nei manoscritti e nei libri a stampa tra XV e XVI secolo.

L'opera di Miélot è trasmessa dal ms. Giessen, Universitätsbibliothek, Hs 633a. Si tratta di un volume cartaceo di dimensioni abbastanza grandi (26 x 39 cm), composto da 30 fogli. Le carte presentano sul recto, in alto a destra, una doppia numerazione moderna: la più antica, a penna, non corrisponde a quella più recente, a matita; la differenza tra i due sistemi induce a credere che, quando la numerazione più antica fu realizzata, le carte del manoscritto fossero slegate e in disordine. Il testo è vergato in inchiostro bruno in una grafia gotica bastarda corsiva, inclinata a destra. Il codice è caratterizzato da un ricco programma iconografico, che non è però stato ultimato: si contano ventinove disegni che occupano i tre quarti della facciata (ventidue righe di scrittura), ma il ventiduesimo è in realtà solo un abbozzo (c. 23r); inoltre, lo specchio di scrittura prevedeva spazi di varie dimensioni per l'inserimento di letterine, che non furono mai realizzate<sup>6</sup>.

Registrato per la prima volta da Johan Valentin Adrian (1793-1864) nell'*Additamenta ad catalogum codicum manuscriptorum Bibliothecae Academiae Gissensis* (1862), il testo del manoscritto era attribuito a "Jo. Imelot"; lo studioso tedesco trascrisse in questo modo l'«explicit»: «Fine la papaliste de l'abbé Joachm [*sic*] translaté de latin en François par Jo. Imelot prestre chanoine de Lille... l'an de grace mil cccc lx»<sup>7</sup>. Solo nel 1976, il nuovo catalogo attribuì correttamente il testo del codice a Jean Miélot<sup>8</sup>; tuttavia, questo inventario, redatto in forma dattiloscritta, ebbe diffusione limitata.

Delle due grafie, "Imelot"/"Mielot", la seconda è l'unica autorizzata dall'autore stesso. In primo luogo, sembra possibile confermare che il vero nome dell'autore

G. MOMBELLO, *Per un'edizione critica dell'«Epistre Othea» di Christine de Pizan*, «Studi Francesi», n. 24, 1964, pp. 401-417; A. SCHOYSMAN, *Les deux manuscrits du remaniement de l'«Epître Othea» de Christine de Pizan par Jean Miélot*, «Le Moyen Français», 51-53, 2002-2003, pp. 505-528). Tra le compilazioni, le due serie dei *Miracles de Notre Dame* comprendono anche le trasposizioni in prosa di quarantacinque miracoli originariamente in versi (cfr. L. DELISLE, *Les miracles de Notre-Dame. Rédaction en prose de Jean Miélot*, «Bulletin historique et philologique du comité des travaux historiques et scientifiques», 1886, pp. 32-45).

(4) È in questo modo che Miélot si presenta in molte opere dedicate a Filippo il Buono e a Carlo il Temerario. L'appellativo si legge anche nella traduzione dei *Vaticinia de summis pontificibus* alla c. 30v.

(5) Il fascicolo 67, 2011 della rivista «Le Moyen Français», che riunisce gli Atti di un Convegno su Miélot tenutosi nel 2009 all'Università di Siena (*Te-*

*sti, manoscritti e miniature: l'atelier di Jean Miélot*), illustra i risultati che si possono ottenere in una prospettiva critica interdisciplinare.

(6) Una completa descrizione materiale del codice verrà fornita in sede d'edizione, quando potrà essere affrontata anche la questione dell'autografia/autorialità del manoscritto, sulla base delle linee guida proposte da O. DELSAUX, T. VAN HEMELRYCK, *Les manuscrits autographes en français au Moyen Age. Guide de recherches. Avec trois articles de Gilbert Ouy*, Turnhout, Brepols, 2014 («Texte, Codex & Contexte», 15).

(7) J.V. ADRIAN, *Additamenta ad catalogum codicum manuscriptorum Bibliothecae Academiae Gissensis*, Giessen, 1862, p. 11.

(8) *Katalog der Nachträge zum Gießener Handschriftenkatalog von Adrian (1840), 1840-1952, und der Anmerkungen zu den Handschriften 1840-1975*, ora digitalizzato e disponibile sul sito della Biblioteca universitaria di Giessen.

è “Mielot” e non “Imelot”. Il codice Paris, BnF, fr. 17001, manoscritto autografo e personale di Miélot, contiene almeno tre riferimenti inequivocabili al suo nome. Percorrendo i labirinti disegnati sulle cc. 2v e 27r, si leggono, infatti, una dopo l'altra, le lettere che formano il nome “Mielot”; inoltre, gli studi di Pascal Schandel<sup>9</sup> hanno permesso di interpretare il rebus alla c. 5r, che rivela così il nome “Mielot” nascosto dietro ad una nota musicale (il “mi”), una sagoma a forma di “e” ed un recipiente che ha la capacità di un “lot”. Nonostante queste prove che appaiono incontestabili, esiste un manoscritto che contiene una versione abbreviata e illustrata della *Vie de saint Foursy* redatta da Miélot<sup>10</sup>, nel quale il nome dell'autore appare tre volte: in tutte le occasioni, il primo tratto grafico sembra sormontato da una tilde, invitando a leggere il nome dell'autore come “Immelot”. Una ricerca condotta sull'attestazione di questa grafia nei documenti storiografici ha rivelato che questa forma, riferita a Jean Miélot, si legge nella raccolta *Scriptores Insulenses*, conservata nel manoscritto settecentesco Lille, BM, 381<sup>11</sup>. Evidentemente, non tutti gli eruditi dei secoli passati hanno interpretato i grafemi corrispondenti al nome di Miélot nello stesso modo: di fronte a quattro trattini verticali, le due letture, “Imelot” e “Mielot”, sono entrambe possibili<sup>12</sup>.

Miélot cita i *Vaticinia de summis pontificibus* con il titolo di «Papaliste» e li attribuisce all'abate cosentino Gioacchino da Fiore (c. 1135-1202). In epoca tardo-medievale, i *Vaticinia* erano chiamati dai chierici “papalarius” o “paparium”<sup>13</sup> e venivano registrati negli inventari in lingua volgare sotto il nome di «Libro Papalista» o «Papalista»<sup>14</sup>; inoltre, si credeva che le profezie fossero il risultato delle rivelazioni ricevute da Gioacchino da Fiore sul fondo di un calice che un angelo gli aveva consegnato<sup>15</sup>. A questa leggenda, inventata per porre l'opera sotto l'autorità di un personaggio illustre, si deve in parte la popolarità del testo, le cui origini sono però più complesse.

Innanzitutto va precisato che i *Vaticinia* sono un adattamento quattrocentesco di due testi, composti in momenti diversi e designati con i loro «incipit»: *Genus nequam* e *Ascende calve*<sup>16</sup>.

All'inizio del Novecento, le ricerche di Herbert Grundmann<sup>17</sup> hanno dato avvio

(9) P. SCHANDEL, “A l'oeuvre congnoist on l'ouvrier”. *Labyrinthes, jeux d'esprits et rébus chez Jean Miélot*, in M. HOFFMANN, C. ZÖHL, *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 295-302.

(10) Questo volume, di piccole dimensioni e composto da soli quindici fogli, ha fatto parte della collezione di Bernard Blondeel ad Anversa fino al 1986 e si trova attualmente in mani private. Lo studio completo della *Vie de saint Foursy*, opera agiografica in prosa la cui redazione interessò Miélot dal 1462 al 1469, è confluito nella mia tesi di dottorato: *Édition critique de “La genealogie, la vie, les miracles et les merites de saint Fursy” de Jean Miélot (ms. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Series Nova 2731)*, sotto la direzione di P. CIFARELLI e T. VAN HEMELRYCK, Università degli Studi di Torino/Université Catholique de Louvain, maggio 2014. La tesi è in corso di revisione in vista della pubblicazione.

(11) «Joannes Immelot, canonicus insignis collegiatae S. Petri Insulis, anno 1458, ad instantiam potentissimi Burgundionum ducto, Philippi boni, vertit e latino in gallicum sermonem vitam S. Adriani martyris atque miracula, quae Deus per sui martyris merita patrarat Gerardimonti: exstant manuscripta perantiqua cum figuris vitam et ejus

martyrium apud D. Eubertum Guilielmum Scherer de Cherbourg, equitem, toparcham de Tourmignies, de Leprez, etc.», in M. LE GLAY, *Catalogue descriptif des manuscrits de la bibliothèque de Lille*, Lille, Vanackere, 1848, p. xxvii.

(12) Bertrand Schnerb considera “Imelot” come un *alias* di Miélot. B. SCHNERB, *La piété et les dévotions de Philippe le Bon, duc de Bourgogne (1419-1467)*, «Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 149, 2005, pp. 1319-1344, in particolare p. 1331, nota 71; A.M. LEGARÉ, B. SCHNERB, *Lièvres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Age et Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 235 e 346.

(13) H. MILLET, “Il libro delle immagini dei Papi”. *Storia di un testo profetico medievale*, Roma, Viella, 2002, p. 125. Il volume è stato edito anche in lingua francese: ID., *Successeurs du pape aux ours. Histoire d'un livre prophétique médiéval illustré (“Vaticinia de summis pontificibus”)*, Turnhout, Brepols, 2004.

(14) D. RINI, I “*Vaticinia de summis pontificibus*” e la copia del “*Genus nequam*” dell'Art Institute of Chicago, Scuola di specializzazione in Storia dell'Arte, Università di Pisa, a.a. 2009-2010, p. 36.

(15) H. MILLET, “Il libro delle immagini dei Papi”. *Storia di un testo profetico medievale* cit., p. 217.

(16) *Ivi*, pp. 79-98.

(17) H. GRUNDMANN, *Die Papstprophetien des*

ad un appassionante filone di studi che, grazie ai contributi di numerosi esperti<sup>18</sup>, ha fatto luce sulla genesi di *Genus nequam*. In particolar modo, è stato possibile scoprire che, non oltre la primavera del 1287, in ambiente angioino si realizzò probabilmente il primo adattamento in chiave ecclesiastica degli *Oracoli di Leone*, un'opera politica greca illustrata, giunta in Occidente intorno al 1274 o poco più tardi<sup>19</sup>. Sei criptiche strofe sui sovrani orientali furono tradotte e reinterpretate: venne così redatta un'invektiva contro i cardinali della famiglia Orsini, accusati di corruzione e nepotismo (*Oracoli dei cardinali*). Tra il 1280 e il 1305<sup>20</sup> maturò poi l'idea di riprendere integralmente gli *Oracoli di Leone* e di attribuirli ai papi che avevano raccolto l'eredità di Niccolò III: nacque così la serie *Genus nequam*<sup>21</sup>. Il libello, composto da un numero di profezie variabile da quattordici a sedici, riprendeva essenzialmente i testi e le immagini del modello greco, limitandosi ad amplificare i titoli e a inserire gli emblemi pontificali nei disegni. In questo modo, gli imperatori bizantini diventavano dei papi e la prospettiva escatologica, da essi originariamente veicolata, poteva essere usata per celebrare la positiva venuta messianica dell'ultimo papa.

Nella prima metà del Trecento, probabilmente intorno agli anni Venti del secolo<sup>22</sup>, comparve l'*Ascende Calve*, la seconda serie di profezie papali<sup>23</sup>. Ancora oggi si ritiene valida l'ipotesi espressa da H. Grundmann, secondo la quale il testo sarebbe stato prodotto da un nucleo di francescani spirituali a chiari fini propagandistici. Composto da quindici profezie, questo gruppo riproponeva la sequenza del *Genus nequam*, ma si caratterizzava per la presenza di immagini rinnovate e di testi, intessuti di citazioni bibliche, che ribaltavano il messaggio dell'antecedente: pur partendo da Niccolò III, la successione dei papi terminava, infatti, in un senso profondamente pessimistico e anticlericale, con la bestia dell'Anticristo<sup>24</sup>.

Mittelalters, «Archiv für Kulturgeschichte», 19, 1929, pp. 77-138. L'articolo è stato ristampato in: ID., *Ausgewählte Aufsätze*, vol. II: *Joachim von Fiore*, Stuttgart, Hiersemann, 1977, pp. 1-57.

(18) Tra i principali studi è possibile menzionare: A. DANEU-LATTANZI, I "Vaticinia Pontificum" ed un codice monrealese del sec. XIII-XIV, «Atti della Reale Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo», Ser. 4,3, 2/4, 1944, pp. 757-792; M. REEVES, *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages. A study in Joachimism*, Oxford, Clarendon Press, 1969; E.R. LERNER, *Weissagungen über die Päpste: Vat. Ross. 374 (Eine Einführung)*, Stuttgart, Belsers Verlag, 1985; E.R. LERNER, *On the Origins of the Earliest Latin Pope Prophecies: A Reconsideration, in Fälschungen im Mittelalter*, Internationaler Kongress der Monumenta Germaniae Historica [Monaco, 16-19 settembre 1986], Hannover, Hahnsche Buchhandlung, 1988-90, pp. 611-635; A. REHBERG, *Der "Kardinalsorakel"-Kommentar in der "Colonna"-Handschrift Vat. lat. 3819 und die Entstehungsumstände der Papstvatizinen*, «Florensisia», 5, 1991, pp. 45-112; M. REEVES, *The "Vaticinia de summis pontificibus": a Question of Authority, in Intellectual Life in the Middle Ages: Essays Presented to Margaret Gibson*, London, Rio Grande, Ohio, Hambledon, 1992, pp. 145-156; H. MILLET, D. RIGAUX, *Aux origines du succès des "Vaticinia de summis pontificibus"*, in *Fin du monde et signes des temps, visionnaires et prophètes en France méridionale (fin du XIII-début XV siècle)*, Toulouse, Privat, 1992 («Cahiers de Fanjeux», 27), pp. 129-156; E.R. LERNER, *Recent Work on the Origins of the "Genus*

*Nequam" Prophecies*, «Florensisia», 7, 1993, pp. 141-157; F. TRONCARELLI, "Vaticinia pontificum". *Dal Codice 25. F 16 [recte 17] della Biblioteca Comunale di Monreale*, Bari, Mario Adda, 2007; G.L. POTESTÀ, *L'uomo con la falce e la rosa. Dagli "Oracula Leonis" ai "Vaticinia pontificum" della Biblioteca Estense, in Profezie illustrate gioachimitiche alla corte degli estensi*, Modena, Panini, 2010, pp. 131-179.

(19) G.L. POTESTÀ, *L'ultimo messia*, Bologna, Il Mulino, pp. 159-160.

(20) E.R. LERNER, *Recent Work on the Origins of the "Genus Nequam" Prophecies* cit., pp. 155-156.

(21) Per un'edizione critica di *Genus nequam* si può far riferimento a M. FLEMING, *The Late Medieval Pope Prophecies. The "Genus nequam" Group*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 1999.

(22) G.L. POTESTÀ, *L'ultimo messia* cit., p. 178.

(23) Edizione critica di: O. SCHWARTZ, E.R. LERNER, *Illuminated Propaganda: The Origins of the "Ascende calve" Pope Prophecies*, «Journal of Medieval History», 20/2, 1994, pp. 157-191; ristampa in italiano: ID., *Propaganda miniata: le origini delle profezie papali "Ascende Calve"*, Milano, Biblioteca Francescana, 1994. Inoltre, si vedano gli studi di: R. BLUMENFELD-KOSINSKI, *Poets, Saints and Visionaries of the Great Schism 1378-1417*, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 2006, in particolare pp. 165-200 e di H. MILLET, D. RIGAUX, "Ascende Calve". *Quand l'historien joue au prophète*, «Studi Medievali», 33, 1992, pp. 695-719.

(24) G.L. POTESTÀ, *L'ultimo messia* cit., p. 178.

Fu proprio la possibilità di attribuire al testo delle profezie nuovi significati a favorire la creazione dei *Vaticinia de summis pontificibus*. Nei difficili anni del Grande Scisma d'Occidente (1378-1417), e in particolar modo all'epoca del concilio di Costanza (1414-1417) o nel periodo immediatamente precedente<sup>25</sup>, le due serie profetiche furono riunite, invertendone l'ordine rispetto alle relative date di composizione e orientando in questo modo il senso dell'opera in prospettiva filo-papale<sup>26</sup>; in altre parole, i promotori della nuova raccolta ribadivano la loro fedeltà alla Santa Sede e si auguravano l'avvento di un pontefice in grado di riportare unità in seno alla Chiesa. I *Vaticinia* si componevano allora di trenta profezie, in genere conformi a quelle trasmesse dalle serie originali, salvo qualche piccolo intervento iconografico. L'opera aveva come obiettivo di invitare i lettori a cogliere sottili allusioni storiche sui pontefici, mediante un gioco di confronti: se Urbano VI, il fautore del Grande Scisma, finiva per corrispondere al dragone dell'Anticristo, come si sarebbe dovuto interpretare il ruolo di Giovanni XXIII, la cui immagine assomigliava a quella del dimissionario Celestino V? È probabile supporre che i redattori del libello fossero vicini agli ambienti della curia e che avessero lo scopo di spingere Giovanni XXIII all'abdicazione<sup>27</sup>. In effetti, quando quest'ultimo fu destituito, l'obiettivo primario della diffusione dei *Vaticinia* si esaurì, ma ne emerse uno nuovo: i numerosi manoscritti realizzati sotto il pontificato di Martino V, Eugenio IV e Niccolò V lasciano così trasparire grande riguardo nei confronti dell'autorità ecclesiastica e rinnovata fiducia in un papato in piena rinascita<sup>28</sup>. La storia dei *Vaticinia*, documentata dai trenta codici conservati<sup>29</sup>, è quindi quella di un *best-seller*. Quanto alla loro diffusione vernacolare, nonostante la scarsità degli studi sulla ricezione dell'opera nelle lingue moderne, sembra possibile affermare che, tra le più antiche traduzioni in volgare<sup>30</sup>, ci fu quella in italiano ad opera del domenicano Leandro Alberti, stampata a Bologna da Girolamo Benedetti nel 1515, in un'edizione identica dal punto di vista editoriale a quella latina apparsa in contemporanea<sup>31</sup>. Appare quindi ancora più rilevante che il manoscritto Giessen, Universitätsbibliothek, Hs 633a trasmetta una traduzione in francese anteriore di oltre cinquant'anni, datata 1460. Tenendo conto che in Francia i *Vaticinia* furono inizialmente accolti con freddezza, perché il paese si batté a lungo per il trionfo dell'obbedienza avignonese, e che solo nel XVII secolo l'opuscolo riuscì a beneficiare di maggiore considerazione<sup>32</sup>, la traduzione di Miélot desta grande inte-

(25) H. MILLET, "Il libro delle immagini dei Papi". *Storia di un testo profetico medievale* cit., pp. 111-136, in particolare p. 112.

(26) E.R. LERNER, *Weissagungen über die Päpste: Vat. Ross. 374 (Eine Einföhrung)* cit., p. 60; P. GUERRINI, *L'Anticristo "Bestia terribilis" nelle profezie figurate del Quattrocento e del Cinquecento*, in *Il profetismo gioachimita tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di G.L. POTESTÀ, Genova, Marietti, 1991, pp. 87-96, in particolare p. 88.

(27) H. MILLET, "Il libro delle immagini dei Papi". *Storia di un testo profetico medievale* cit., p. 134.

(28) *Ivi*, p. 183.

(29) G.L. POTESTÀ, *L'uomo con la falce e la rosa. Dagli "Oracula Leonis" ai "Vaticinia pontificum" della Biblioteca Estense* cit., p. 131. Per un elenco completo dei manoscritti che trasmettono le serie profetiche, consultare H. MILLET, "Il libro delle immagini dei Papi". *Storia di un testo profetico medievale* cit., pp. 260-262.

(30) Il prof. Robert Lerner, che ringrazio senti-

tamente per le informazioni che mi ha fornito, conferma che ad oggi non si conoscono volgarizzamenti anteriori al XVI secolo.

(31) Le edizioni gemelle avevano questi titoli: *Iachimi abbatis Vaticinia circa apostolicos viros et Eccle(siam) R(omanam) et Propbetia dello Abbate Ioachino circa li pontifici et R(omana) C(hiesa)*. Cfr. R. RUSCONI, "Ex quodam antiquissimo libello". *La tradizione manoscritta delle profezie nell'Italia tardo-medievale: dalle collezioni profetiche alle prime edizioni a stampa*, in *The use and abuse of eschatology in the Middle Ages*, Leuven, Leuven University Press, 1988, pp. 441-472, in particolare p. 461 (ripubblicato in R. RUSCONI, *Profezia e profeti alla fine del Medioevo*, Roma, Viella, 1999, pp. 161-186). La più famosa traduzione in italiano dei *Vaticinia* è tuttavia quella di Pasqualino Regiselmano, pubblicata a Venezia nel 1589, insieme al testo latino. Cfr. H. MILLET, "Il libro delle immagini dei Papi". *Storia di un testo profetico medievale* cit., p. 244.

(32) *Ivi*, pp. 124-126.

resse: potrebbe trattarsi infatti di uno dei primi tentativi di trasposizione dell'oscura materia profetica in lingua francese<sup>33</sup>.

L'«explicit» rivela che Miélot si avvicinò al testo dei *Vaticinia* con prudente deferenza. Definendo le profezie come «scabreuses, incorrectes et moult obscures», l'autore si propone di presentarle «sans y riens adjoûster du sien qui detrays a la matiere» [c. 30v]. Il consueto atteggiamento di rispetto nei confronti dell'originale latino, percepito come un *auctoritas* da seguire scrupolosamente nel timore di tradire il significato delle profezie<sup>34</sup>, si declina tuttavia nell'opera di Miélot in maniera originale. I *Vaticinia* sono tradizionalmente composti da tre elementi: l'immagine, il titolo<sup>35</sup> e il testo profetico; ad essi si aggiunge talvolta l'attribuzione degli oracoli ai papi, dato non sempre presente nei manoscritti latini. Se da un lato Miélot scelse di mantenere questa struttura, dall'altro decise di adottare soluzioni d'impaginazione autonome e moderne<sup>36</sup>. La disposizione di queste componenti sulla pagina merita dunque di essere osservata nel dettaglio. Ogni profezia occupa due facciate ad iniziare sul verso del foglio; in questo modo, a ciascun papa viene riservato uno spazio visualmente uniforme e al lettore si consente di impegnarsi nella decifrazione del testo, senza interrompersi per voltare pagina. Sul verso di ogni foglio si leggono dunque: il nome di battesimo del pontefice in alto, al centro; la dicitura «Prophecies» seguita dal titolo in latino e in francese; la traduzione francese del testo profetico; il testo profetico latino<sup>37</sup>. Sul recto, invece, si trovano: il nome assunto dal pontefice in alto, al centro; l'immagine; la dicitura «Extrait de la Cronique martinienne», seguita da una breve biografia del papa. È molto probabile che Miélot avesse colto nella specificità strutturale dei *Vaticinia* la possibilità di sperimentare le tecniche di “mise en page” che gli erano care: gli studi effettuati sulle sue opere, in particolare quelli sull'adattamento dell'*Epistre Othea*<sup>38</sup> e sui VII *Sacremens de l'Eglise*<sup>39</sup>, hanno infatti evidenziato come Miélot s'impegnasse costantemente nel tentativo di ottenere impaginazioni molto regolari quanto al numero di righe destinate al testo e alla posizione delle immagini, fattori chiamati a svolgere un ruolo fondamentale nell'organizzazione della pagina. La lettura completa del «Papaliste» conferma la preoccupazione estetica di un autore/copista in cerca di efficaci soluzioni formali per i suoi volumi. Di fatto, è possibile notare che, nel caso di dodici oracoli<sup>40</sup>, il testo latino non è stato copiato per

(33) Per descrivere la sua opera, Miélot usa l'espressione «translaté de latin en François» [c. 30v].

(34) D. RINI, I “*Vaticinia de summis pontificibus*” e la copia del “*Genus nequam*” dell'Art Institute of Chicago cit., p. 43.

(35) In accordo con E.R. Lerner (Id., *Recent Work on the Origins of the “Genus Nequam” Prophecies* cit., pp. 150-151, n. 20), ho scelto di adottare il termine “titolo” al posto di “rubrica” perché i titoli, sebbene fisicamente separati dal testo profetico, non sono propriamente “rubricati”.

(36) Questo implicherebbe l'autografia/autorialità del manoscritto. Si rinvia pertanto alla nota 6.

(37) L'unica eccezione a quest'ordine è costituita dalla quindicesima profezia, nella quale il nome di battesimo del pontefice è seguito dal testo profetico latino, dalla traduzione francese e, infine, dalla dicitura «Prophecies» con il titolo e la sua traduzione.

(38) R. BROWN-GRANT, *Illumination as reception. Jean Miélot's reworking of the “Epître Othéa”*, in *The city of scholars. New approaches to Christine de Pizan*, a cura di M. ZIMMERMANN, D. DE RENTIS, Berlin, De Gruyter, 1994, pp. 260-271; A. SCHOYSMAN,

*L'écriture mythographique de l'histoire à la cour de Bourgogne. Les “Genealogie deorum gentilium” de Boccace exploitées par Miélot, remanieur de l’“Epître Othea” de Christine de Pizan*, in *Écritures de l'histoire (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Actes du Colloque du Centre Montaigne [Bordeaux, 19-21 settembre 2002], éd. D. BOHLER, C. MAGNIEN-SIMONIN, Genève, Droz, 2005, pp. 73-82; T. VAN HEMELRYCK, C. VAN HOOBEECK, *L’“Epistre Othea” de Christine de Pizan par Jean Miélot*, «Le Moyen Français», 67 cit., pp. 111-128.

(39) M. COLOMBO TIMELLI, “*Les VII Sacremens de l'Eglise*”. *Édition critique*, «Studi Francesis», n. 163, pp. 63-81; M. COLOMBO TIMELLI, “*Les VII Sacremens de l'Eglise*” de Jean Miélot: *une œuvre “originale”?*, in *Original et originalité*, Colloque international du Groupe de recherche sur le moyen français et de l'AIEMF [Louvain-la-Neuve, 20-22 maggio 2010], Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2012, pp. 45-52.

(40) Si tratta delle profezie 4, 6, 7, 15, 17, 18, 19, 22, 23, 26, 27, 28.

intero sulla pagina di sinistra: questo avviene soprattutto in corrispondenza di testi profetici lunghi, la cui traduzione soprastante occupa molto spazio. È forse azzardato supporre che i testi latini siano stati inseriti per riempire degli spazi che sarebbero altrimenti rimasti vuoti, ma è evidente che il copista attribuiva importanza maggiore alla versione vernacolare, copiata per intero. Ed è sempre con un occhio di riguardo all'aspetto materiale del libro che venne probabilmente scelto di inserire, sotto le effigi dei pontefici, alcuni estratti di una delle continuazioni della *Cronaca martiniana*<sup>41</sup>. In effetti, le immagini dei papi occupano quasi tutta la pagina, ma lasciano libere otto righe, che vennero sapientemente riempite con aneddoti storici e letterari utili ad interpretare gli oracoli. Non è da escludere, infatti, che un'altra delle ragioni per cui Miélot s'interessò ai *Vaticinia* fosse proprio la loro enigmatica natura: riunendo gli indizi disseminati tra immagini e testi, Filippo il Buono, il raffinato mecenate al quale l'opera è dedicata, avrebbe potuto interpretare i "profetici" indovinelli, traendo piacere dallo sforzo intellettuale.

Per quanto riguarda il contenuto dell'opera, la tabella illustra le profezie secondo l'ordine in cui si presentano nel manoscritto di Giessen.

| Profezie | Pontefice  | Tratti salienti delle immagini                                |
|----------|--|---|
| 1        | Niccolò III (1277-1280)                                    | Papa che nutre due orsi                                       |
| 2        | Martino IV (1281-1285)                                     | Aquila trafitta dal giglio                                    |
| 3        | Onorio IV (1285-1287)                                      | Uomo con bastone  |
| 4        | Niccolò IV (1288-1292)                                     | Due dame con drago  |
| 5        | Celestino V (1294-1296)                                    | Volpe che cerca di strappare la tiara al papa                 |
| 6        | Bonifacio VIII (1294-1303)                                 | Gallo e piccolo ecclesiastico                                 |
| 7        | Benedetto XI (1303-1304)                                   | Serpente tentatore  |
| 8        | Clemente V (1305-1314)                                     | Cavaliere che abbandona la dama                               |
| 9        | Giovanni XXII (1316-1334)                                  | Papa con spada in bocca e antipapa con la mitra               |
| 10       | Benedetto XII (1334-1342)                                  | Colomba e sei stelle  |
| 11       | Clemente VI (1342-1352)                                    | Gambe del papa in un calderone                                |
| 12       | Innocenzo VI (1352-1362)                                   | Chiavi, rasoio e lupo   |
| 13       | Urbano V (1362-1370)                                       | Pavone e angelo   |
| 14       | Urbano VI (1378-1389)                                      | Anticristo con serpente e scorpione                           |
| 15       | Bonifacio IX (1389-1404)                                   | Papa con due orsi   |
| 16       | Innocenzo VII (1404-1406)                                  | Serpente che lotta con uccello                                |
| 17       | Gregorio XII (1406-1415)                                   | Ragazzo, uccello e unicorno                                   |
| 18       | Alessandro V (1409-1410)<br>- eletto al concilio di Pisa   | Tre colonne con testa coronata, testa con tonsura e mezzaluna |
| 19       | Giovanni XXIII (1410-1419)<br>- eletto al concilio di Pisa | Falce, fiore, lettera B e gamba                               |
| 20       | Martino V (1417-1431)                                      | Vacca   |
| 21       | Eugenio IV (1431-1447) <sup>42</sup>                       | Orsa  |

(41) L'identificazione della continuazione della *Cronaca martiniana* che fu utilizzata come fonte richiede ulteriori ricerche. Per il momento, ci si può limitare a rilevare la presenza di indicazioni non corrette, come alcune date o il luogo di nasci-

ta di Bonifacio VIII (Avignone invece di Anagni), che potrebbero essere dovute tanto ad un errore presente nel modello quanto ad una cattiva lettura di Miélot o ancora ad una trascrizione sbagliata da parte del copista del manoscritto di Giessen.

|                          |                         |  |
|--------------------------|-------------------------|--|
| 22                       | [Niccolò V (1397-1455)] | Città con guardie<br>(disegno incompiuto)              |
| 23                       |                         | Città e mani tese                                      |
| 24                       |                         | Volpe  |
| 25                       |                         | Papa nudo  |
| 26                       |                         | Quattro canidi posti di tergo                          |
| 27                       |                         | Papa incoronato dall'angelo                            |
| 28                       |                         | Tendaggio sostenuto da due angeli                      |
| 29 + 30                  |                         | Animale incoronato simile a un leone<br>e a un montone |
| + «autres»<br>prophécies |                         |  |

Questa galleria dei papi manifesta tre evidenti particolarità. Innanzi tutto, l'ultimo pontefice a cui è stata chiaramente attribuita una profezia è Eugenio IV: in linea di principio, è possibile ritenere che l'ultimo papa menzionato è quello in carica al momento in cui il codice viene redatto. Nel caso del manoscritto di Giessen, datato 1460, tuttavia, le attribuzioni si fermano al 1455, ignorando ben due pontefici: Callisto III (Alfonso Borgia, 1455-1458) e Pio II (Enea Silvio Piccolomini, 1458-1464). L'ultima attribuzione a un papa la cui missione terrena si era conclusa da circa dieci anni potrebbe dunque dare informazioni sulla fonte usata da Miélot. Le profezie successive, prive di uno specifico riferimento, corrisponderebbero ai papi del futuro, suggerendo ai lettori la possibilità di continuare a cogliere le coincidenze della storia<sup>43</sup>.

La seconda caratteristica di questa successione di pontefici è che, sebbene il canonico piccardo avesse manifestato nel prologo il desiderio di esporre le profezie associate a trenta papi «passez et advenir»<sup>44</sup>, il manoscritto presenta solo le immagini di ventinove pontefici. Infatti, alla c. 14v s'incontrano il nome e la profezia di Pierre d'Estouillefort, verosimilmente quel Pierre Roger de Beaufort che divenne Gregorio XI (1370-1378), mentre alla c. 15r si leggono il nome di Urbano VI e la sua biografia. Ne consegue che è possibile supporre l'esistenza di una lacuna materiale, causata dalla perdita di un foglio su tallone. Il recto della carta mancante avrebbe potuto presentare l'immagine e la biografia di Gregorio XI; il verso avrebbe invece trasmesso il nome di battesimo e la profezia di Urbano VI.

Infine, è utile segnalare un terzo aspetto. Concordemente alla tradizione dei *Vaticinia*, il libello di Miélot si chiude presentando una fusione testuale e iconografica delle profezie 15 e 16 della serie *Genus Nequam*<sup>45</sup>. L'impaginazione mostra, tuttavia, un trattamento particolare dei testi latini: la c. 29v riporta due profezie (29 e 30) e aggiunge quella che Miélot chiamò l'«autres prophécies»; dietro a questa apparente complessità, si nasconde di fatto una riorganizzazione degli oracoli del *Genus Nequam*<sup>46</sup>, già presente con ogni probabilità nel modello usato dall'autore.

(42) Eugenio IV è l'ultimo papa il cui nome compare per esteso nel manoscritto e di cui è inserita una biografia. Del successore, Niccolò V (1447-1455), al secolo Tommaso Parentucelli, si legge solo parte del nome di battesimo: "Thomas" [c. 22r].

(43) D. RINI, *I "Vaticinia de summis pontificibus" e la copia del "Genus nequam" dell'Art Institute of Chicago* cit., p. 31.

(44) «Cy commence ung livre nommé le Papalyste, jadis fait et composé en vision par l'abbé Joachin, touchant les prophécies et advenues de XXX papes passez et ad venir» [c. 1r].

(45) H. MILLET, *"Il libro delle immagini dei Papi"*.

*Storia di un testo profetico medievale* cit., pp. 169-170.

(46) Il titolo della ventinovesima profezia corrisponde alla seconda parte del testo profetico del sedicesimo oracolo di *Genus nequam*, mentre il suo testo è quello del quindicesimo oracolo; la trentesima profezia, composta da un solo elemento, è il titolo del quindicesimo oracolo; l'«autres prophécies», anch'essa composta da un solo elemento, è la prima parte del testo profetico del sedicesimo oracolo. Le tre profezie vengono associate all'immagine del papa con la bestia coronata, metà leone, metà montone.

L'individuazione delle fonti che Miélot ebbe modo di consultare non è priva d'interesse. I cataloghi pubblicati da Barrois non segnalano la presenza di manoscritti contenenti i *Vaticinia de summis pontificibus* nella biblioteca dei duchi di Borgogna<sup>47</sup>. Un primo esame del «Papaliste» consente tuttavia di formulare delle considerazioni che si fondano su argomenti iconografici e traduttologici, e quindi di aprire alcune piste di ricerca.

Hélène Millet e Dominique Rigaux hanno analizzato i codici del xv secolo che trasmettono i *Vaticinia* e li hanno suddivisi in tre famiglie: Arundel, Regina ed Este<sup>48</sup>. Il criterio principale alla base della classificazione è l'ordine in cui compaiono i *vaticinia* da 21 a 26. Il manoscritto di Giessen presenta le immagini corrispondenti a quelle profezie in questa sequenza: vacca; orsa; città con guardie; città e mani tese; volpe; papa nudo. L'ordine è il medesimo dei manoscritti del gruppo Regina. Il confronto dei disegni del codice di Giessen con quelli del gruppo Regina conferma questa relazione. Tra i numerosi punti di contatto, si possono ricordare alcuni motivi iconografici: l'antipapa che indossa la mitra nella profezia 9 (nelle versioni Arundel ed Este, l'antipapa indossa una tiara); la mezzaluna sulla colonna di destra nella profezia 18 (nelle versioni Arundel ed Este, c'è la lama di una falce rivolta verso la testa appoggiata sulla colonna centrale); le sembianze di leone e montone dell'animale coronato nell'ultima profezia (nelle versioni Arundel ed Este, l'animale è un cervide peloso). H. Millet ha sottolineato che le scelte iconografiche adottate dai redattori del gruppo Regina si caratterizzano per una sorta di «ritorno alle origini». In altre parole, mentre i compilatori del ramo Arundel-Este manifestarono maggiore fantasia creativa, quelli del ramo Regina preferirono riprendere le immagini degli archetipi<sup>49</sup>, ovvero di *Genus nequam* e di *Ascende calve*<sup>50</sup>. Altri studi volti a identificare l'area di diffusione dei codici hanno dimostrato che il nord e il centro Italia costituirono i fulcri della produzione tardiva<sup>51</sup>. In conclusione, tenendo presente che il manoscritto di Giessen

(47) Secondo H. Wijsman, che non dà peraltro ulteriori precisazioni, né rinvii agli inventari editi da Barrois, un manoscritto latino, realizzato in Germania intorno al 1415 ed intitolato *Vaticinia sive prophetiae et imagines summorum pontificum*, avrebbe fatto parte della biblioteca dei duchi di Borgogna (cf. H. WIJSMAN, *Bibliothèques princières entre Moyen Age et Humanisme. A propos des livres de Philippe le Bon et de Matthias Corvin et de l'interprétation du xv siècle*, in *Matthias Corvin, les bibliothèques princières et la genèse de l'état moderne*, a cura di J.-F. MAILLARD, I. MONOK, D. NEBBIAI, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2009, pp. 121-134, in particolare p. 131). In ogni caso, da un punto di vista iconografico, il manoscritto in questione, attualmente Paris, BnF, lat. 10834, non può essere messo in relazione con il manoscritto di Giessen perché appartiene ad un'altra famiglia testuale (Arundel). Cf. L. VON WILCKENS, *Die Prophetien über die Päpste in deutschen Handschriften. Zu Illustrationen aus der Pariser Handschrift Lat. 10834 und aus anderen Manuskripten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 28, 1975, pp. 171-180. Infine, ritengo opportuno segnalare che i cataloghi pubblicati da Barrois registrano tre manoscritti consacrati alla storia dei pontefici: due volumi intitolati *C'est le livre historié des Papes, Emprereurs et Cardinaulx* (numeri 968 e 1951) e un volume dal titolo *Histoire de plusieurs Papes* (num. 2076); la presenza di queste opere nella biblioteca ducale sarà oggetto d'indagine più approfondita in sede di edizione. Cf. J.B.J. BARROIS, *Bibliothèque protypographique, ou Librairies des*

*filz du roi Jean, Charles V, Jean de Berri, Philippe de Bourgogne et les siens*, Paris, Treuttel et Würtz, 1830, pp. 153, 278 e 295.

(48) Il nome attribuito a ciascuna delle famiglie fa riferimento alla segnatura dei testimoni antichi più rappresentativi. H. MILLET, «*Il libro delle immagini dei Papi*». *Storia di un testo profetico medievale* cit., pp. 64-67.

(49) L'unica innovazione imputabile a questi redattori è l'introduzione della mezzaluna sulla colonna di destra nella profezia 18, stemma di famiglia di Benedetto XIII. Cf. H. MILLET, «*Il libro delle immagini dei Papi*». *Storia di un testo profetico medievale* cit., pp. 145-146.

(50) Queste soluzioni iconografiche arcaiche, abbinate a un notevole rispetto nei confronti dell'autorità papale, hanno condotto la studiosa francese a situare l'origine della famiglia Regina nel periodo successivo alla deposizione di Giovanni XXIII: d'altronde, la maggior parte dei manoscritti del gruppo venne redatta alla fine del Grande Scisma, sotto il pontificato di Eugenio IV (1431-1477). Le famiglie Arundel-Este testimonierebbero, per contro, della fase più antica della diffusione dei *Vaticinia*. H. Millet sottolinea, in particolare, che nessun testimone della famiglia Arundel venne realizzato dopo il pontificato di Giovanni XXIII. *Ivi*, pp. 142 e 183-186.

(51) L'origine tedesca è invece dominante nella prima fase di diffusione dei *Vaticinia*: tre dei cinque esemplari più antichi furono realizzati nella Germania meridionale. *Ivi*, p. 128.



s'inserisce nella tradizione della famiglia Regina, è verosimile supporre che Miélot abbia potuto usare come modello un testimone di questo gruppo, redatto probabilmente in Italia in anni recenti.

Già R. Bossuat e G. Mombello avevano notato un grande interesse da parte del canonico di Lille per l'attività letteraria degli umanisti d'oltralpe<sup>52</sup>. In questo caso, la possibile origine italiana del modello parrebbe supportata da un significativo dato di natura testuale. Per esaminarlo, è opportuno leggere per esteso il testo profetico del ventunesimo oracolo, in francese e in latino [c. 21v]:

[L']autre ourse seconde sera paissant ses *cayaulx*, c'est a dire ses *petis ourseaulx*, en tous lieux et places fors que en l'umbre. Toutefois la nature des temps de sa nativité est escripte abortive, car en son dernier eage elle sera navree d'un *audrag ulcereux*, c'est assavoir de pape Felix, esleu au concile de Basle. Certes les tribulations subsolaires manifesteront a l'un et a l'autre des *corbeaulx* la division de toute puissance en la reduction des Grecz au concile de Ferraire etc.<sup>53</sup>

[A]lia ursa secunda catulos pascens et in omnibus illa preterquam in umbra. Tamen scripta natura temporum nativitatibus abortiva. In ultima enim scribitur ultime subsolares aut utrumque cor hominis manifestans divisiones totius produne [sic] etc.

La traduzione di Miélot presenta alcune differenze rispetto al testo profetico del *vaticinium*. Dopo una glossa lessicografica («cayaulx» è la forma piccarda di «cael», che significa “piccolo di un animale”, ma assume in questo caso il senso specifico di “cuccioli dell'orsa”), l'aggiunta di «car en son dernier eage elle sera navree d'un audrag ulcereux»<sup>54</sup> chiarisce in che senso la natura dei tempi è abortiva. I testi medici di fine Quattrocento fanno riferimento all'«audrag» come ad una piccola pustola purulenta<sup>55</sup>; in questa profezia, esso è addirittura «ulcereux» e ha dunque la capacità di ferire profondamente e di espandersi<sup>56</sup>. Un'altra glossa, «c'est assavoir de pape Felix esleu au concile de Basle», esplicita la metafora: la pustola ulcerosa è il duca di Savoia Amedeo VIII (1383-1451), eletto antipapa con il nome di Felice V al concilio di Basilea nel 1439. L'aggiunta, «en la reduction des Grecz au concile de Ferraire», permette poi di contestualizzare l'ingiuria: durante il Piccolo Scisma d'Occidente (1439-1449), nelle aree dell'Italia centro-settentrionale, vicino alle città di Ferrara e Firenze, in cui si riunirono le assemblee destinate ad opporsi ai prelati di Basilea, i *Vaticinia* vennero usati come *pamphlet* per esprimere l'avversione nei confronti di Felice V<sup>57</sup>. È poco plausibile ritenere che Miélot sia intervenuto con un pesante commento personale su un personaggio morto nove anni prima della sua traduzione; è molto più probabile che abbia usato un modello che già presentava quest'aggiunta rispetto al testo canonico del *vaticinium*. A questo punto, appare altrettanto logico supporre che il testo latino copiato sotto la profezia non sia la fonte che Miélot usò per la traduzione<sup>58</sup>.

(52) R. BOSSUAT, *Jean Miélot traducteur de Cicéron* cit., p. 105; G. MOMBELLO, *Per la fortuna del Boccaccio in Francia. Jean Miélot traduttore di due capitoli della "Genealogia"*, «Studi sul Boccaccio», 1, 1963, pp. 415-444, in particolare p. 185.

(53) Corsivo mio.

(54) L'inserzione non fa parte della tradizione testuale di *Genus nequam*. Cfr. M. FLEMING, *The Late Medieval Pope Prophecies. The "Genus nequam" Group* cit., p. 164.

(55) «Andrac et charboncle, ce sont apostumes petites et pustulles venimeuses et en charboncle est plus grant adustion et le lieu est noir come charbon» in B. DE GORDON, *La Practique de maistre*

*Bernard de Gordon appellee Fleur de lys en medecine*, Lyon, 1495, I, 18. Cfr. *Dictionnaire du moyen français* 2012, «anthrax».

(56) F. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1880, vol. 10, p. 822.

(57) H. Millet ha rilevato che i codici prodotti in queste aree ignorano del tutto Felice V. Cfr. H. MILLET, «Il libro delle immagini dei Papi». *Storia di un testo profetico medievale* cit., p. 215.

(58) La parola «corbeaulx» in corrispondenza del latino «cor hominis» potrebbe essere il risultato di un errore paleografico.

In effetti, immaginando di suddividere il «Papaliste» in due parti, corrispondenti alle antiche serie *Ascende calve* e *Genus nequam*, si percepiscono differenze nel rapporto tra le profezie latine e la relativa traduzione in lingua volgare. Nelle profezie derivate dall'*Ascende calve*, la traduzione francese aderisce perfettamente al testo latino trascritto in calce. Laddove il testo del *vaticinium* è corrotto, come accade, per esempio, nella seconda profezia [c. 2v], la traduzione lo segue in maniera letterale: «Post lunam ascendit mors sitiens sanguinem baptismalem»<sup>59</sup> / «Après la lune monte la mort aiant soif de sang de baptesme». Anche quando le corruzioni riguardano le citazioni bibliche, la traduzione è fedele, come si constata nel caso del versetto II Mac. 6,30, che compone il titolo della terza profezia [c. 3v]: «Duros corporis sustinebis labores»<sup>60</sup> / «Tu soustendras les durs labeurs du corps». Inoltre, quando i *vaticinia* agguingono dei sintagmi rispetto all'*Ascende calve*, la traduzione li ripropone accuratamente; ecco un esempio tratto dalla tredicesima profezia [c. 13v]: «Annuncia iustum vel iusticiam»<sup>61</sup> / «Annunce le juste ou justice». Infine, si noterà che in questa prima parte dell'opera il testo francese non presenta addizioni rispetto a quello latino<sup>62</sup>.

Al contrario, nelle profezie derivate da *Genus nequam*, la traduzione francese appare più indipendente dal testo latino che segue: la presenza di numerose lezioni discordanti porta a chiedersi se in questa parte dell'opera Miélot non si sia addirittura basato su due fonti diverse. Qualche esempio potrà servire a chiarire l'ipotesi. Nella quindicesima profezia [c. 15v], il *vaticinium* riporta «primus filius fere habentis quinque oculos», mentre la traduzione recita «la premiere fin de la beste sauvage ayant V yeulx». L'archetipo *Genus nequam* ammette le varianti «filius»/«finis», dove «filius» sarebbe la lezione più antica<sup>63</sup>; Miélot avrebbe dunque potuto tradurre a partire da un modello che presentava la lezione «finis». Un caso analogo si verifica nella diciannovesima profezia [c. 19v]: il *vaticinium* registra «tertium autem duplicatum primum elementum diversa sunt», mentre la traduzione restituisce «le tiers element double et le premier son <t> devisez». Ancora una volta l'archetipo ammette le varianti «divisa»/«diversa»<sup>64</sup>, ma la soluzione presente nel testo francese non si accorda a quella del *vaticinium* sottostante.

Le osservazioni esposte in via preliminare in queste pagine saranno ampliate e approfondite nell'edizione critica del testo, che mi propongo di realizzare in un prossimo futuro; tuttavia, esse consentono già di mostrare l'importanza del manoscritto di Giessen. Da un lato, il codice porta a rivedere la ricezione vernacolare dei *Vaticinia de summis pontificibus*, dall'altro permette di migliorare la nostra conoscenza della produzione di Miélot. Le carte di questo volume mettono in luce la personalità di un traduttore tutt'altro che passivo, impegnato nel difficile compito di volgarizzare un testo sibillino e denso di corruzioni. Non da ultimo, il ritrovamento del «Papaliste», sconosciuto alla critica per via dell'attribuzione a «Jo. Imelot», induce a chiedersi se

(59) «Post lunam ascendit Mars sciens sanguinem baptismalem». Cfr. O. SCHWARTZ e R. LERNER, *Illuminated Propaganda: The Origins of the "Ascende calve" Pope Prophecies* cit., p. 187. Tutti i corsivi nelle citazioni sono miei.

(60) «Duros corporis sustinebit dolores». Cfr. *ivi*, p. 188.

(61) «Annuncia iustum». Cfr. *ivi*, p. 191.

(62) La traduzione «edefera ses portes es troux d'une pierre» [c. 6v] per «in petre foraminibus edificans» costituisce a mio avviso un'eccezione non significativa. «Edificans» è la lezione corrotta di «nidificano» («in petre foraminibus nidificano»; cfr. *ivi*, p. 189); Miélot avrebbe potuto decidere di ag-

giungere il complemento oggetto «ses portes» per rendere più chiaro il senso della frase. Allo stesso modo, credo che l'assenza nel *vaticinium* 13 della frase interna al testo corrispondente alla traduzione «eslieve toy et comme fort et robuste que tu es metz a mort Neron et tu seras asseur» sia semplicemente da attribuirsi ad un'omissione da parte del copista del manoscritto di Giessen; l'*Ascende calve* riporta, infatti, la frase «surge, et esto robustus, interfice Neronem, et eris securus». Cfr. *ivi*, pp. 190-191.

(63) M. FLEMING, *The Late Medieval Pope Prophecies. The "Genus nequam" Group* cit., p. 190.

(64) *Ivi*, p. 160.

altri copisti, come nel caso della *Vie de saint Foursy*, o catalogatori, come per il codice di Giessen, abbiano erroneamente interpretato le lettere che compongono il nome di Miélot: sulla base di questa ipotesi, non è da escludersi che altri rinvenimenti possano un giorno accrescere le nostre conoscenze sulla vita e sull'opera del canonico di Lille.

ELISABETTA BARALE

# “Le chevalier Bérinus” et ses impressions parisiennes, rue Neuve-Notre-Dame

## Abstract

*Le chevalier Bérinus*, a 14th century novel, has been printed four times in the 16th century by some printers/booksellers settled in Neuve-Notre-Dame Street in the heart of Paris. It was established that the first edition was that of Jehan Janot (1521). But now, a new examination of typographic characters and woodcuts used in known copies changes the chronological order of the four publications: the first edition would be that of Jean Trepperel's widow; then, the neatly finished edition by Jehan Janot; Alain Lotrian in 1540; John Bonfons after 1543. This study aims to highlight the importance of the material bibliography in order to give meaningful conclusions on the editorial policy in the trades of the Parisian book in the 16th century.

*Le chevalier Bérinus* est une mise en prose du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> d'un poème vraisemblablement écrit un siècle auparavant. Le roman commence et se termine à Rome, sous le Bas-Empire, avec le récit de la vie et des tribulations de Bérinus, puis celui des aventures de son fils Aigres, qui le mènent entre autre jusqu'en France. Ce récit est fait de multiples rebondissements, dont certains empruntés à un fonds de contes, comme le *Conte du Trésor*, lui-même issu de la tradition du *Roman des sept sages*, et de *La montagne d'Aimant*. Dans la partie consacrée à Aigres, qui est en réalité le champion du roman, c'est-à-dire celui qui rachète par sa conduite vertueuse et valeureuse les fautes de Bérinus, des emprunts (épisodes et noms propres) sont faits à des chansons de geste, dont celle d'*Élie de Saint-Gilles*, et à des épisodes historiques du XIII<sup>e</sup> siècle.

À la suite de Bossuat<sup>2</sup> et L.H. Rouday<sup>3</sup>, une analyse pertinente du texte du roman de Bérinus a été menée récemment par Mme Ferlampin-Archer<sup>4</sup>: «Dans un premier temps, avec Bérinus, qui se présente comme un anti-Perceval et est confronté à un Logre dévalorisé, le roman arthurien en vers est rejeté; puis Aigres, son fils lui succède, qui tient du Perceval de la *Queste du Saint Graal*, sans mise à distance; enfin l'errance conduit Aigres en France, dans un récit qui ressemble aux romans de chevalerie de la fin du Moyen Âge<sup>5</sup>. L'auteur se pose également la question d'une mise en prose complète, dans la mesure où des passages sont des inventions.

De ce texte, il n'est connu que quatre éditions imprimées<sup>6</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, toutes réalisées à Paris, rue Neuve-Notre-Dame, par un groupe d'imprimeur-libraires unis par des liens de famille et de succession. Le texte imprimé est le même dans les quatre

(1) Il est mentionné en 1380 dans l'*Inventaire de la librairie du Louvre*, BnF, Mss, Français 2700: cf. A. THOMAS, *Les plus anciennes mentions du "Roman de Bérinus"*, Romania, 1923, 49, pp. 271-273.

(2) R. BOSSUAT, *Bérinus: roman en prose du XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Société des anciens textes français, 1931-1933.

(3) L.H. ROUDAY, *Étude littéraire de Bérinus, roman en prose du XIV<sup>e</sup> siècle*, thèse, Montréal, McGill University, 1970 ([http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder\\_](http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_)

[id=0&dvs=1372401128442~48](http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1372401128442~48)).

(4) C. FERLAMPIN-ARCHER, *Bérinus, le piège et l'errance: entre roman à tiroirs et roman de chevalerie*, in *Moyen Âge, livres & patrimoines: liber amicorum Danielle Quéruel*. Textes réunis par M.C. TIMELLI, M. LACASSAGNE et J.-L. HAQUETTE. Édition révisée: Reims, Epure, 2012, pp. 51-63.

(5) C. FERLAMPIN-ARCHER, *op. cit.*, p. 61.

(6) De ces quatre éditions, il ne reste que 6 exemplaires connus.

éditions, qui se suivent toutes page à page. D'après Bossuat, soit le texte a été établi d'après la version la moins ancienne, connu aujourd'hui grâce au manuscrit Français 777<sup>7</sup>, avec ajout de passages et changements lexicaux, soit il s'agit d'une version modernisée, qui aurait disparu. De surcroît, parfaitement conscient de l'enjeu commercial de proposer un nouveau roman imprimé au public, le premier éditeur introduit un élément mystérieux à la fin du titre: «Nouvellement réduit de langaige incogneu au vulgaire langage françoys». Cette indication toute publicitaire, et fautive, lui permet ainsi de faire la liaison entre roman de chevalerie et origine merveilleuse du récit.

L'édition la plus soignée, mais pas forcément la première, comme nous le verrons plus tard, est celle publiée par Jehan Janot<sup>8</sup> en décembre 1521<sup>9</sup>.

L'ouvrage, dont le texte est imprimé sur deux colonnes, est illustré de 24 figures, soit 21, dont trois sont répétées une fois. Parmi celles-ci, certaines sont inédites et correspondent au texte de façon précise. En effet, 16 gravures sur bois appartenant à une série de 111 mm de hauteur sur 112 mm de largeur<sup>10</sup>, ont été créées pour illustrer les aventures de Bérinus et de son fils Aïgres. Les gravures sur bois ne sont pas toutes de la même main, et les scènes illustrées ne suivent pas le même schéma de composition, mais il est certain qu'elles ont fait partie de la même commande, répartie entre plusieurs dessinateurs et/ou graveurs.

En voici la liste et leur place dans l'ouvrage<sup>11</sup>:

- 1 L'auteur écrivant, au f. A1, en tête du prologue [Bonfons: savant pensif dans sa chaise, vue 21].
- 2 Naissance de Bérinus [iconographie de la naissance de la Vierge], au f. A3, chap. 3 [Bonfons: scène de baptême dans un encadrement architectural, vue 25].
- 3 Bérinus pleure sur le tombeau de sa mère, au f. C1 v°, chap. 10 [Bonfons: idem, vue 38].
- 4 Bérinus embarque dans une des cinq nefs de marchandises demandées à son père, au f. C3, chap. 11 [Bonfons: idem, vue 41].
- 5 Combat de Bérinus contre Logres sur l'île de Blandie, f. L1, chap. 55 [Bonfons: idem, vue 117], répété f. GG2 v° chap. 147 (Combat d'Orcas) [Bonfons: idem, vue 288].
- 6 Aïgres a des visions sur la montagne de l'Aimant, au f. O4 v°, chap. 74 [Bonfons: idem, vue 148] et, de façon inexacte, au f. E5 v°, chap. 21 [Bonfons: idem, vue 62].
- 7 Aïgres combat des larrons, au f. Q1 v°, chap. 79 [Bonfons: idem, vue 166].

(7) Parmi les manuscrits retrouvés du roman en prose (5 au total dont 1 à l'état de fragment), c'est celui-ci que Bossuat a édité dans son étude sur *Bérinus*.

(8) Jehan Janot a utilisé plusieurs orthographes pour son nom. Cette dernière est celle qu'il donne en 1521. L'orthographe retenue comme forme internationale dans les autorités de nom de personnes de la Bibliothèque Nationale de France est Jean Jehannot, celle qu'il employait à ses débuts, voir: (<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb1222965281/PUBLIC>)

(9) *Sensuit la description en forme de romant de lhystoire du noble chevalier Bérinus. Et du vaillant, et tres chevaleureux champion Aygres de laymant...*, Paris, Jehan Janot, 18 décembre 1521 [date du privilège accordé à Jehan Janot pour deux ans]; seul exemplaire connu: BnF, Res-Y2-671; collation: 172 f. n. ch. sig. ââ6, A-D4, E8, F-14, K8, L-O4, P8, Q-T4,

U8, X-Y4, AA-BB4, CC8, DD-GG4, HH8, II-MM4, NN6; 41 l. sur 2 col.; marque typogr. de J. Janot au v° du dernier f. (Ph. RENOARD, *Les marques typographiques parisiennes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1928, n. 474)

(10) Sur la constante d'un même format pour une même série d'illustration, cf. S. RAMBAUD, *La "Galaxie Trepperel" à Paris (1492-1530)*, in *Bulletin du Bibliophile*, Paris, 2007, n. 1, pp. 145-150, p. 148.

(11) La 4<sup>e</sup> édition de *Berinus* imprimée par Jean Bonfons, qui contient 12 ou 13 bois de cette même série, édition dont nous parlerons plus loin, a été numérisée: IFN-7300366 (pour BnF, Res-Y2-670); l'url: (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7300366d/f11.image>) donne l'image de la page de titre; il suffit donc de changer le numéro accolé à la lettre «f» pour avoir la bonne vue.

- 8 Aigres combat le chevalier Danemont [ajout du motif des armées se faisant face], au f. R4 v°, chap. 81 [Bonfons: idem, vue 180].
- 9 Aigres combat deux lions du roi Absalon, au f. T3, chap. 89 [Bonfons: idem, vue 193].
- 10 Aigres en combat singulier, auquel son père assiste [iconographie du tournoi], au f. AA1, chap. 111 [Bonfons: idem, vue 229].
- 11 Le corps sans tête de Bérinus est montré dans la ville de Rome sur les conseils des sept sages, au f. CC1, chap. 125 [Bonfons: idem, vue 245].
- 12 Aigres déjoue l’attention en galopant sur un cheval richement harnaché, au f. CC5, chap. 131 [Bonfons: idem, vue 253].
- 13 Disparition du corps de Bérinus; le roi s’entretient avec un nain [deux scènes dans une], au f. E4 v°, chap. 146 [Bonfons: idem, vue 276].
- 14 Aigres combat devant Dijon pour la duchesse de Bourgogne [iconographie de la bataille], au f. II2 v°, chap. 152 [Bonfons: répétition du bois n. 15, vue 312].
- 15 Aigres combat le comte de Savoie, au f. LL3, chap. 156 [Bonfons: idem, vue 329].
- 16 Aigres et Orcas contre le roi Grandomes, au f. NN4, chap. 164 [Bonfons: page manquante dans l’ex. de la BnF].

L’ensemble de la série suit les conventions habituelles de l’illustration des récits épiques ou merveilleux imprimés au début du XVI<sup>e</sup> siècle: scènes de bataille ou de combats singuliers, plusieurs scènes représentées dans la même figure, thèmes iconographiques issus du Moyen Âge. Il est intéressant de distinguer également les mains qui ont œuvré pour cette série:

La figure 3 représentant Bérinus pleurant sur la tombe de sa mère, est la seule illustration dont les personnages portent une casaque, le manteau court de la Renaissance.

Contrastant avec les figures 7 et 9, représentant le champion Aigres vêtu d’une armure ouvragée et faisant le même geste de brandir son sabre au-dessus de la tête, les figures 11, 12 et 13 sont d’un style plus grossier tout en illustrant de façon pertinente les chapitres concernés, avec, en plus, la représentation du gibet de Montfaucon<sup>12</sup> à l’arrière-plan, dans la 12 et la 13.

L’image d’Aigres sur la montagne de l’Aimant, d’une main encore différente, appartient à un tout autre registre en rassemblant dans la même figure plusieurs épisodes fantastiques: surplombant le premier-plan où les nefs sont attirées par la montagne, un enchanteur «tout armé, monté sur un diable en guise de cheval» promet son aide à Aigres; sur la droite, dans la partie supérieure, des soldats s’affrontant en apesanteur illustrent les visions de fantômes d’Aigres. Néanmoins le caractère fantastique ne l’emporte pas totalement sur l’épique puisque le diable de l’enchanteur reste un cheval.

L’édition de Janot est dotée d’un privilège pour deux ans, daté de décembre 1521, ce qui a toujours été pris comme la preuve qu’il s’agissait bien de la 1<sup>re</sup> édition des quatre connues<sup>13</sup>. Mais certaines caractéristiques de l’édition présentée comme la seconde, signée de la veuve de Jean Trepperel<sup>14</sup>, belle-mère de Jehan

(12) Le gibet de Montfaucon, dressé au nord de Paris, fut utilisé du XIII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle pour les condamnations royales.

(13) G. BECHTEL, *Catalogue des gothiques français: 1476-1560*, Paris, G. Bechtel, 2008, notices B-88 à B-91 (les localisations n’y sont pas exactes).

(14) *Sensuyt la description en forme de romant de l’histoire du noble chevalier Berinus. Et du vaillant, et tres chevaleureux champion Aygres de laymant...*, Paris, Veuve Trepperel, s.d. [date supposée: c. 1515]; deux exemplaires connus: Chantilly MC, III F 114 et Londres BL, C. 71 h 4.; collation prise sur

Janot<sup>15</sup>, pourrait laisser supposer que cette dernière a publié ce texte la première. Son édition est imprimée avec un caractère typographique provenant de son feu mari, une gothique bâtarde mesurant 83 mm pour 20 lignes à laquelle elle joint une capitale (la «D») d'une autre gothique bâtarde mesurant 81 mm pour 20 lignes, qu'elle utilise surtout quand elle s'associe avec son gendre. De plus, elle fait imprimer à la fin de son édition la marque typographique utilisée par son feu mari, marque qu'elle finit par ne plus employer par la suite, car trop usée. Le seul argument en faveur de l'édition princeps par Jehan Janot est le meilleur état des bois de la série que nous avons étudiée précédemment. Il est vrai que certains présentent une cassure nette (qui pourrait être un défaut d'encrage) au niveau de leur cadre dans l'édition de la veuve Trepperel. Mais il est facile de réparer des cassures nettes de bois (ce qui est souvent fait pour les marques typographiques), alors que les ébauches de cassures (présentes dans les deux éditions) ne sont généralement pas retouchées. Quant aux autres bois, en dehors de la série des 16, leur état est plus usé dans l'édition de Jehan Janot. Celui-ci aurait donc repris un texte «lancé» pas sa belle-mère, en le copiant page à page; en effet, Jehan Janot a réalisé très peu d'éditions à son nom, et n'a pratiquement fait que travailler en association avec sa belle-mère avant de mourir prématurément au début de l'année 1522.

La troisième édition est celle publiée par Alain Lotrian<sup>16</sup>, qui fait une copie page à page de l'édition de la veuve Trepperel ou celle de Jehan Janot avec des bois qui sont tous copiés sur ceux illustrant les éditions de ces prédécesseurs. Alain Lotrian<sup>17</sup>, tout successeur qu'il est de l'officine Trepperel, ne dispose donc pas de la série des bois de Bérinus autour de 1540, date généralement admise pour cette édition. Mais un fait éclaire ce paradoxe: en 1534, des bois de la série Bérinus et d'autres bois provenant du fonds d'illustration Trepperel sont employés par Antoine Bonnemère pour une édition de roman de chevalerie<sup>18</sup>, certainement le seul texte de ce type qu'il ait imprimé. Il se pourrait donc qu'à la mort de la veuve Trepperel, située dans les années 1530, le matériel de celle-ci ait été vendu et repris par des imprimeurs. Et effectivement, avant 1530, les publications de Jean II Trepperel, fils de Jean I, associé à Alain Lotrian, sont encore réalisées avec le matériel Trepperel<sup>19</sup>.

Des questions demeurent néanmoins: pourquoi Alain Lotrian n'a pas repris pour lui certains bois? Comment se faisait le changement de propriétaire pour ces bois? Ce sont neuf bois de la série Bérinus<sup>20</sup> qui illustrent donc le *Theseus de Cologne* en 1534, ceux dont les thèmes peuvent être aisément repris dans une histoire différente.

l'ex. de Londres: 172 f. n. ch. sig. ââ6, A-D4, E8, F-14, K8, L-O4, P8, Q-X4, Y-Z4, AA-BB4, CC8, DD-GG4, HH8, II-MM4, NN6; 40 l. sur 2 col.; marque typogr. de Jean I Trepperel au vo du dernier f. (Ph. RENOARD, *op. cit.*, n. 1074).

(15) Pour les éléments biographiques sur les Trepperel, voir: S. ÖHLUND-RAMBAUD, *L'atelier de Jean Trepperel, imprimeur-libraire parisien (1492-1511)*, in *Patrons, Authors and Workshops. Books and Book production in Paris around 1400*, edited by G. CROENEN and P. AINSWORTH, ed. Peteers, Louvain, 2006 et S. RAMBAUD, *op. cit.*

(16) *Sensuyt la description en forme de romant de l'histoire du noble chevalier Berinus. Et du vaillant et tres chevaleureux champion Aygres de laymant...*, Paris, Alain Lotrian, s.d. [c. 1540]; un seul exemplaire connu: Londres BL, C. 39. D. 13.; collation: 172 f. n. ch. sig. A-D4, E8, F-14, K8, L-O4, P8, Q-X4, Y-Z4, AA-HH4, II8, KK-NN4, OO6; 2 col.

(17) Pour plus de renseignements et pour connaître les dates d'exercice des imprimeurs-li-

braires parisiens, voir les notices d'autorité de noms de personnes dans le catalogue général de la BnF. Elles sont régulièrement revues par le service de l'Inventaire, dirigé par J.-D. MELLOTO (auteur, avec E. Queval et A. Monaque du *Répertoire d'imprimeurs/libraires (vers 1500-vers 1810)*, nouv. éd., Paris, BnF, 2004).

(18) *L'histoire tres recreative... du noble et vaillant chevalier Theseus de Coulongne...*, Paris, Antoine Bonnemère pour Jean Longis et Vincent Sertenas, 1534, 2 tomes en 1 vol. (BnF: Res-Y2-80 et Res-Y2-81).

(19) Comme, par exemple pour cet ouvrage: *Sensuyt la conquete du tres puissant empire de Trebisonde...*, Paris, [Alain Lotrian] pour Jean II Trepperel (BnF: Res-Y2-578).

(20) Figures de la naissance (2), de Bérinus embarquant (4), du combat contre Logres (5), d'Aigres contre les larrons (7), d'Aigres contre le chevalier Danemont (8), du tournoi (10), de la disparition du corps de Bérinus (13), d'Aigres com-

La quatrième et dernière édition du roman de Bérimus<sup>21</sup> est signée par Jean Bonfons, qui copie page à page l'édition de la veuve Trepperel ou celle de Jehan Janot<sup>22</sup>, avec la série originale des bois illustrant Bérimus, et quelques petits changements, que nous avons cité dans la liste des bois, vue plus haut (J. Bonfons n'utilise pas la figure de la naissance, par exemple). Comment la série passe-t-elle d'Antoine Bonnemère à Jean Bonfons? Le premier n'est plus en activité à partir de 1544, et le second commence la sienne en 1543. De nouveau, une liquidation du matériel de Bonnemère a peut-être remis sur le marché des bois déjà bien utilisés mais connus du public. L'innovation de Jean Bonfons est de placer sur la page de titre le bois 6 des visions d'Aigres, ce qui donne un tout autre caractère à la publication, présentée dans les trois éditions précédentes par une figure illustrant l'entrée d'un souverain dans une ville<sup>23</sup>: le libraire met ainsi l'accent sur le merveilleux du conte.

En conclusion, d'une bibliographie apparemment simple: une édition de 1521 copiée trois fois par des libraires appartenant au même groupe social, nous sommes passée à une situation bien plus complexe qu'il nous reste à éclaircir encore<sup>24</sup> puisque l'étude de la bibliographie matérielle a produit de nouvelles questions. Nous ne pouvons plus nous arrêter uniquement au constat largement répandu depuis le XIX<sup>e</sup> siècle que les imprimeurs-libraires se prêtaient leurs gravures. Il serait donc judicieux de croiser les parcours de certains bois<sup>25</sup> avec les dates d'exercice des imprimeurs-libraires, et de poser la question de la valeur donnée au bois acheté: est-ce pour publier au plus vite, et à moindre coût avec des bois déjà gravés, ou s'agit-il de reprendre des images familières pour le public?

STÉPHANIE RAMBAUD

battant devant Dijon (14) et du combat contre le roi Grandomes (16).

(21) *La description forme [sic] et l'histoire du noble chevalier Bérimus et du vaillant et tres chevaleureux champion Aygres de Laymant...* Paris, Jean Bonfons, [entre 1543 et 1566]; deux exemplaires connus: Paris, BnF, Res-Y2-670 (numérisé dans Gallica) et Paris, Arsenal, Reserve-4-BL-4279; collation de l'ex. de la BnF: 171 f. n. ch. [soit 172 f. pour un ex. complet] sig. a-x8, y4; le f. g3 est sig. g4, les f. i1 et i2 sig. I, le f. y1 est manquant; 40 l. sur 2 col.; marque typogr. de Jean Bonfons au vo du dernier f. (Ph. RENOARD, *op. cit.*, n. 60).

(22) Peut-être plutôt celle de la veuve Trepperel, car les deux ouvrages ont le même nombre de lignes.

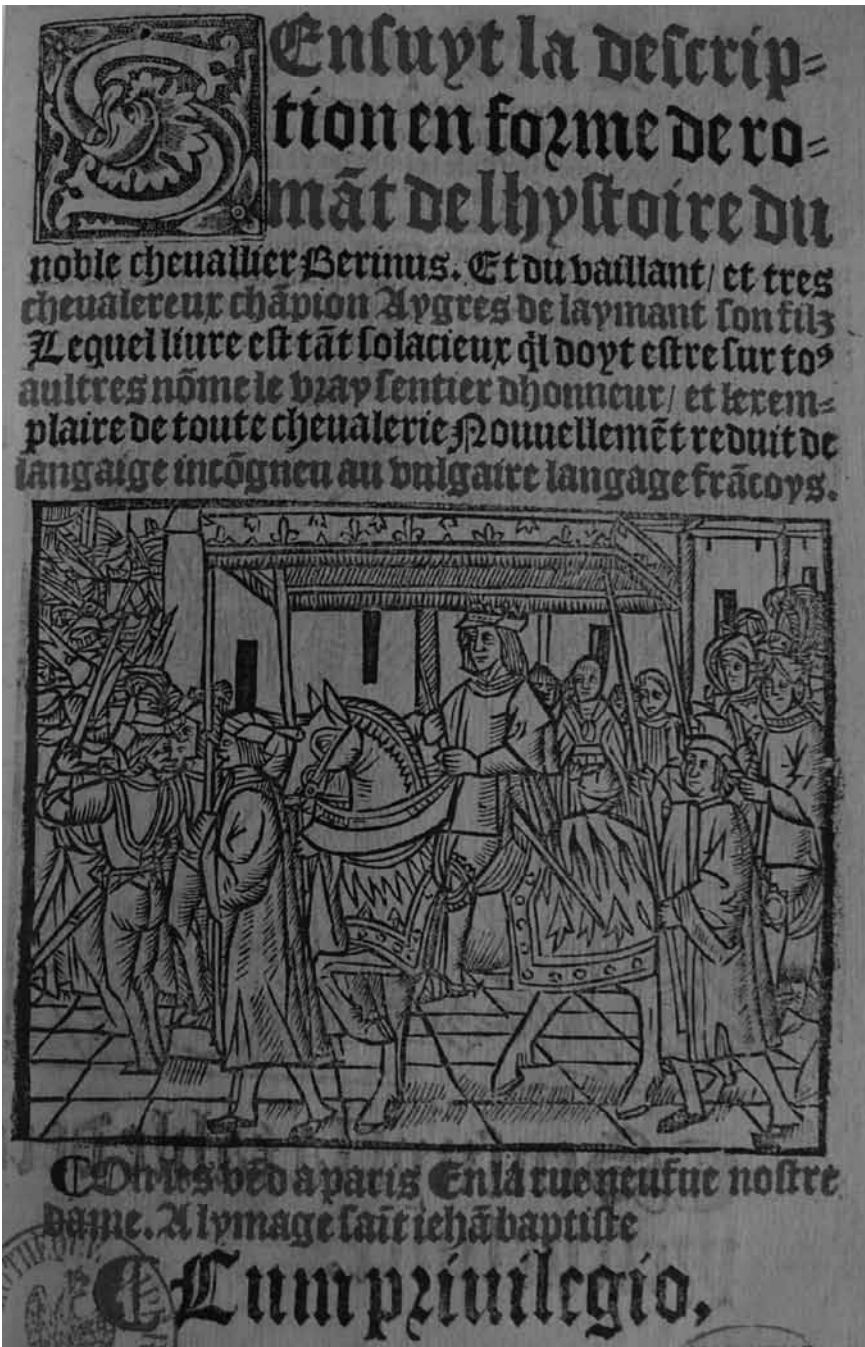
(23) Il pourrait s'agir de l'entrée de Louis XII à

Lyon en juillet 1507.

(24) Le passage de la série de Bérimus entre le *Theseus* de 1534 et le *Bérimus* de J. Bonfons s'est peut-être fait par l'intermédiaire d'un autre imprimeur que Bonnemère...

(25) Le bois de l'Entrée ornant les pages de titres du *Bérimus* de Jehan Janot et celui de la veuve Trepperel est une copie d'un bois vu dans cette édition: *Les Triumpbes messire François Petrarque...*, Paris, Hémon Le Fèvre, 1520 (BnF: Res-YD-82); ce bois original a dû néanmoins illustrer une édition plus ancienne, d'après le sujet représenté. Il passe ensuite dans le fonds des Bonfons pour *L'histoire de Isaie le triste fils de Tristan de Leonnois...*, Paris, Jean Bonfons, s. d. et ensuite pour *La Conqueste du grant roy Charlemaigne...*, Paris, Nicolas Bonfons, s. d. (BnF: Res-Y2-552, numérisé dans Gallica).





### *L'abondance alimentaire et l'inconsistance de la fiction chez Rabelais et Folengo*

#### *Abstract*

This article takes the form of a comparative study of Rabelais and Folengo and places the emphasis on the fundamental importance of food in the narrative strategies of both authors, who link this topic to the very act of writing. Metaphorically speaking, the theme of food reproduces literary activity in general – the writing of the text, the reading of the text, and the actual text itself – conferring a concrete dimension to literary exchange. Furthermore, it is important to notice on the one hand the ambivalent lexicon of food acts as an impetus for textual plenitude; on the other hand, it evokes an obsessive fear of emptiness and gratuity in literary creation in the works of both Rabelais and Folengo. Far from trying to ascertain that Folengo serves as a model for Rabelais, this research will analyse the similarities on the topic of food in the work of both authors.

L'objet sera ici de faire une étude comparative de Rabelais et de Folengo afin de mettre en exergue l'importance fondamentale du thème alimentaire dans la stratégie narrative des deux auteurs, qui y associent l'acte même de l'écriture. Tout en affectant la figure du narrateur et sa relation aux lecteurs, l'isotopie alimentaire détermine un réseau d'images qui s'applique à la réception des œuvres. De cette façon, le thème alimentaire reproduit métaphoriquement l'ensemble de l'activité littéraire, à savoir l'écriture, la lecture du texte et le texte lui-même, en plaçant l'échange littéraire dans le domaine du concret. Par ailleurs, nous insisterons sur l'ambivalence du registre alimentaire, car s'il met l'accent sur la plénitude textuelle, il peut également évoquer la hantise du vide et la gratuité de la création littéraire, dans les œuvres de Rabelais et Folengo.

Avant d'analyser les similitudes dans le traitement du thème alimentaire, nous voudrions aborder la question de l'influence de l'œuvre de Folengo, en particulier de *Baldus*, sur Rabelais. Les deux premières éditions, la «Paganini» de 1517 et la «Toscolana» de 1521, sont antérieures à la publication du *Gargantua* et du *Pantagruel*. Le débat sur l'influence de Folengo sur Rabelais remonte à la traduction anonyme de *Baldus*, intitulée *Histoire macaronique de merlin Coccaie, prototype de Rabelais*, parue en 1606<sup>1</sup>. Tandis que les critiques italiens soulignent les analogies entre les œuvres de ces deux écrivains<sup>2</sup>, les critiques français, tels que Lazare Sainéan et Abel Lefranc,

(1) Voir l'article de C. PRIMOT concernant l'influence de l'œuvre de Rabelais sur cette traduction (*La présence de Rabelais dans l'"Histoire macaronique" de merlin Coccaie*, in «RER», L, Genève, Droz, 2010, pp. 67-94).

(2) A. LUZIO, *Le note marginali della "Toscolana". Imitazioni folenghiani del Rabelais*, in «Studi Folenghiani», Firenze, Sansoni, 1899, pp. 11-52; E. MOSELE, *Rabelais e Folengo fra tradizione popolare e cultura umanistica. Due scritture a confronto*, in

«Studi di letteratura francese», XIX, 1992, pp. 331-348; R. SCALAMENDRE, *Rabelais e le "Maccheronnie" di Teofilo Folengo*, in *Rabelais e Folengo e altri studi sulla letteratura francese del '500*, Roma, Edizioni di Storia e Letterature, 1988, pp. 53-124; G. FERRONI, *Le pecore e la tempesta: qualche appunto su Folengo e Rabelais*, in «RER», XXXVII, 1999, pp. 51-59; M. FAINI, *Vite parallele: François Rabelais e Teofilo Folengo nella cultura del Cinquecento*, in *Annali Queriniani*, II, 2001, pp. 121-166; voir

minimisent toute influence de Folengo sur Rabelais<sup>3</sup>. Loin de vouloir affirmer que Folengo représente un modèle pour Rabelais, nous souhaiterions analyser les affinités relatives au thème alimentaire dans leurs œuvres.

Rabelais a très probablement lu *Baldus*, car il mentionne Fracassus, un des compagnons du héros folenguien, parmi les ancêtres de Pantagruel. Il mentionne également l'auteur sous son pseudonyme de Merlin Coccaie<sup>4</sup>. Par ailleurs, à deux reprises, Rabelais lui attribue l'ouvrage intitulé *De patria diabolorum*. La première allégation figure dans la liste des ouvrages de la bibliothèque de Saint-Victor<sup>5</sup>, et la deuxième dans le *Tiers livre*, lors de l'épisode de la divination par les dés<sup>6</sup>. Il s'agit d'un titre imaginaire. Il peut cependant renvoyer à *Baldus*, car le dernier chant est entièrement consacré à la narration de la descente aux Enfers de Baldus et de ses compagnons. En outre, dans les pièces liminaires de l'édition parue en 1517 de *Baldus*, Folengo évoque Merlin Coccaie comme auteur de «quinque libros de diabolorum patria»<sup>7</sup>. Dans l'édition de 1521, le texte change en «de stanciis diabolorum»<sup>8</sup>. Or, à la fin du *Pantagruel*, le narrateur promet au lecteur de raconter dans les livres à venir «comment il [Pantagruel] combatit contre les diables, et fist brusler cinq chambres d'enfer»<sup>9</sup>. La référence aux «chambres d'enfer» renvoie probablement à *stanciis diabolorum* (le terme *stancia* fait penser à *stanza* «pièce, chambre» en italien) et le nombre *cinq* aux *quinque libros*.

D'ailleurs, les pièces liminaires de la «Toscolana» ont d'autres ressemblances avec l'œuvre rabelaisienne, et notamment avec la découverte de la généalogie de *Gargantua*. Cette dernière est trouvée dans «un grand tombeau de bronze long sans mesure» sur lequel est représenté un «goubelet» et où est écrit «*Hic bibitur*». À l'intérieur se trouvent «neuf flacons» ainsi qu'«un gros, gras grand, gris, joly, petit, moisy, livret»<sup>10</sup>. Le motif du vin accompagne ainsi la découverte de la généalogie. Il est également associé à celle des livres de Merlin Coccaie. Dans les *Laudes Merlini* de Folengo, l'herboriste Aquarius Lodola trouve dans une île les tombeaux de Baldus et de ses compagnons. Le narrateur y souligne comme Rabelais la grandeur des tombeaux:

Uterius procedentes ecce (mirabile dictu) marmoricias undecim adnumeravimus sepulchras, quarum granditudinem non meum est calamo distorchiare<sup>11</sup>.

La description des tombeaux de Cingar et de Bocalus est particulièrement intéressante pour nous. Celui de Cingar est tout enveloppé par des vignes:

[...] apud quem pulcherrimum saxum, totum vignarum maderis circumtorchiatum<sup>12</sup>.

Quant au deuxième compagnon de Baldus, ses restes reposent dans une urne, dont l'épithète est écrite avec du vin:

aussi R. COOPER, *Les lectures italiennes de Rabelais: une mise au point*, in *Le Tiers livre: actes du colloque international de Rome (5 mars 1996)*, publié par F. GIACONE, Genève, Droz, 1999, pp. 25-49.

(3) L. SAINÉAN, *Sources modernes de Rabelais*, in «RER», X, 1912, pp. 384-410; A. LEFRANC, *Les Navigations de Pantagruel. Études sur la géographie rabelaisienne*, Paris, Henri Leclerc, 1905, pp. 309-312.

(4) *Pantagruel*, in *Œuvres complètes*, éd. M. HUCHON, Paris, Gallimard, 1994, p. 220. Nous ferons

toujours référence à cette édition.

(5) *Pantagruel*, 7, p. 241.

(6) *Tiers livre*, 11, p. 383.

(7) C.F. GOFFIS, *Teofilo Folengo*, n. 1, Torino, Vincenzo Bona, 1935, p. 23.

(8) *Le Maccheronee*, II, éd. A. LUZIO, Bari, Laterza e Figli, 1928, p. 280.

(9) *Pantagruel*, 34, p. 336.

(10) *Gargantua*, 1, p. 10.

(11) *Le Maccheronee*, II, 1928, p. 277.

(12) *Ibid.*, p. 278.

In aliam quoque bandam in urna vel potius in maximo botazzo prosam istam vidimus inscriptam vino, ut ab odoratu pensari poterat<sup>13</sup>.

D'autre part, l'urne ressemble à un tonneau, car elle est fermée par un *cocai*, qui signifie «bondon» en dialecte mantouan<sup>14</sup>. Ce terme renvoie également à Merlin Cocaie, le narrateur – personnage de *Baldus*. En effet, à côté des tombeaux, Aquarius Laudola et ses compagnons de voyage découvrent le trésor de Merlin, ses livres parmi lesquels *De gestis e facendis Baldi*. Ses ouvrages sont décrits comme «libros, librettos, libricolos, librazzos et mille alios scartafacios»<sup>15</sup>. Le jeu phonique de cette énumération, fondé sur la répétition de la racine *libr-* de la terminaison *-os* fait penser à celle de Rabelais, centrée sur *gris*, les trois premiers termes commençant par *gr*, les trois derniers se terminant par *i*. De plus, les deux auteurs appliquent le même procédé comique, consistant dans le contraste entre la grandeur et la petitesse des manuscrits trouvés. Nous nous apercevons ainsi qu'il existe des analogies dans la narration de la découverte de *Baldus* chez Folengo et celle de la généalogie gargantuine chez Rabelais. *Laudes Merlini* est antérieur à la publication du *Gargantua*. Cela nous laisse penser que le texte folenguien a pu exercer une certaine influence sur notre auteur.

En revanche, par les rapprochements que nous allons traiter à présent, nous serons loin de vouloir démontrer la dette de Rabelais envers Folengo. Il s'agit plutôt de signaler des points communs dans le traitement du thème alimentaire qui a un rôle prépondérant dans leurs œuvres, et qui les distinguent de leurs contemporains. La matière verbale et la matière alimentaire sont étroitement entrelacées chez les deux auteurs. L'acte d'écrire et l'inspiration sont constamment transférés dans le domaine matériel. Ainsi, dans l'ouverture de *Baldus*, le narrateur qualifie son style comme «ars macaronæ», et invoque les Muses grasses pour chanter les exploits de Baldus:

Phantasia mihi plus quam fantastica venit  
Historiam Baldi grassis cantare Camoenis<sup>16</sup>.

Dans la *Merlini Cocaii Apologetica in sui excusationem*, Folengo donne la définition suivante de l'art macaronique:

Ars ista poetica nuncupatur ars macaronica a macaronibus derivat, qui macarones sunt quoddam pulmentum farina, caseo, botiro compaginatam, grossum, rude et rusticanum<sup>17</sup>.

Le rapprochement de l'écriture avec la nourriture est donc explicite. Les Muses sont également représentées comme nourricières, car elles donnent à manger des macarons au poète:

Pancificae tantum Musae doctaeque sorelle [...] imboccare suum veniant macarone poetam<sup>18</sup>.

Si les Muses sont qualifiées de «pancificae», le poète l'est aussi<sup>19</sup>. De cette façon,

(13) *Ibid.*, p. 279.

(14) M. JEANNERET, *Ma patrie est une citrouille*, in «Études de Lettres», n. 2, 1984, p. 27.

(15) *Le Maccheronee*, II, 1928, p. 280.

(16) *Baldus*, éd. M. CHIESA, Torino, UTET, 1997, I, vv. 1-2, p. 66. Une fantaisie plus-que-fantastique m'est venue de chanter avec mes grasses Camènes l'histoire de Balde (*Baldus*, éd. Y. HERSANT, vol. I, N. Ordine, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 1).

Nous nous sommes référés à l'édition de M. Chiesa pour les citations du texte original et à celle de Y. Hersant pour les traductions en français.

(17) *Le Maccheronee*, II, 1928, p. 284.

(18) *Baldus*, I, I, vv. 13-15, p. 68. «Que donc les pansifiques Muses, les doctes sœurs [...] viennent abecquer leur poète de macaronis» (*Baldus*, 2004, vol. I, p. 1).

(19) *Ibid.*, v. 63, p. 74.

le souffle créateur insufflé par les Muses est identifié aux macarons, et l'inspiration est ramenée au plan alimentaire.

Non seulement à l'ouverture, mais tout au long de l'œuvre, au début et à la fin des chants, l'invocation des Muses et l'acte d'écrire sont associés à la nourriture ou au vin. Par exemple, Folengo souligne la contiguïté du repas et de la narration du cinquième chant. De plus, l'inspiration que donne la muse Gosa est comparée aux soupes qu'elle a préparées pour le narrateur et la lecture par les narrataires à l'action de lécher les plats:

Sat fladonorum mihi praestitit illa suorum  
 Satque menestrarum smaltivit panza suarum.  
 Venimus ad finem mangiaminis, omnia pleno  
 Ventre governantur, vos ergo lecate scudellas<sup>20</sup>.

Au début du chant suivant, la muse est également représentée comme experte en préparation des tripes milanaises: «Gosa, Milanesas peritissima condere trippas»<sup>21</sup>. À la fin du même chant, c'est toujours elle qui prépare un goûter et une soupe pour le poète et la muse Comina:

Tunque, Comina, satis cantasti; Gosa merendam  
 Ecce parecchiavit pro te pro meque modernam.  
 Iam dudum pleno fumat bona suppa cadino<sup>22</sup>.

Tandis que dans le chant V, l'acte de manger accompagne celui d'écrire, le repas sert ici de prétexte pour clore la narration. L'accent est donc mis sur la dépense d'énergie au cours de la narration, comme si chaque chant était un réservoir de paroles susceptible de s'épuiser, un estomac menacé par le vide. Le narrateur justifie la pause qu'il opère par sa propre faim et par celle de sa muse. De même, à la fin du seizième chant, une domestique l'invite à arrêter son récit et passer à table:

Me dudum a studio chiamat fantesca: Patrone,  
 Iam depono cito pennam, calamaria, cartam;  
 Coena parecchiatur, frigescit calda polenta,  
 Compagni totam iam mangiavere salattam.  
 Iste liber vobis finit, mihi coena comenat<sup>23</sup>.

Dans ce passage, le narrateur attire l'attention sur le processus de l'écriture de son poème. Il mentionne le papier, le plumeau et l'encrier, en mettant l'accent sur le support matériel et les outils impliqués dans l'écriture. Du reste, il précise qu'il se trouve dans son bureau. Ainsi, le lecteur, auquel il s'adresse directement à la fin du passage, peut voir le narrateur en train d'écrire son poème. Au moyen de la concrète-

(20) *Ibid.*, V, 469-472, p. 270. «Elle m'a servi assez de ses pâtés, ma panse a digéré assez de ses potages. Nous sommes parvenus à la fin de la mangerie, tout est bien rangé dans mon ventre plein. Quant à vous, léchez donc les écuelles» (*ibid.*, 2004, vol. I, p. 86).

(21) *Ibid.*, VI, v. 3, p. 272. «Goise, si experte à accommoder les tripes à la milanaise» (*ibid.*, 2006, vol. II, p. 1).

(22) *Ibid.*, 1, VI, vv. 560-562, p. 310. «Toi aussi Jaquette, tu as assez chanté; voici que Goise a ap-

prêté pour toi et pour moi une toute nouvelle collation. Depuis longtemps déjà dans le poëlon bien plein fume une bonne soupe» (*ibid.*, 2006, vol. II, p. 19).

(23) *Ibid.*, 2, XVI, vv. 629-633, p. 682. «Moi, il y a un moment que ma servante m'appelle à sortir de mon cabinet: - Maître, pose vite plume, encrier et papier; le souper est prêt, la polenta chaude se refroidit, tes camarades ont déjà mangé toute la salade. Pour vous ce livre s'achève, pour moi commence le souper» (*ibid.*, 2007, vol. II, p. 18).

sation de l'acte de composer, Folengo réduit la distance entre lui et le lecteur, comme si l'œuvre venait juste d'être écrite.

Ce procédé nous rappelle le prologue du *Gargantua*, où Rabelais se représente en train d'écrire et de manger<sup>24</sup>, et engage ensuite un dialogue avec son lecteur/convive<sup>25</sup>. Le climat de convivialité met en avant la complicité entre l'écrivain et le lecteur, et neutralise la distance qui s'était créée au début du *Prologue*, quant le narrateur prétendait détenir un sens caché. De cette façon, la référence au vin et l'emploi de régionalismes<sup>26</sup>, qui sont par définition des termes non savants, contribuent au changement radical de tonalité. Rabelais semble orienter la lecture en un sens privilégié, celui de la drôlerie. La tradition antique, qui considérait l'acte de boire comme source de l'inspiration, est reprise ici sur le mode comique.

Nous pouvons donc observer la volonté des deux auteurs de rapprocher le livre de la sphère du naturel, et de feindre un contact immédiat avec le lecteur. Rabelais, dans ses prologues, et Folengo, à la fin des chants, se servent du domaine alimentaire pour simuler leur présence et résister à l'impersonnalité du rapport avec le lecteur due au domaine écrit. D'ailleurs, les deux s'inventent des pseudonymes, et tout en attirant l'attention sur la figure du narrateur par ses interventions au cours du récit, ils en font aussi des personnages qui participent aux aventures de ceux de leurs fictions.

Parmi les analogies dans la stratégie narrative, hormis celle de la nourriture, il faudrait mettre en lumière la thématique du vin. Chez Folengo, le narrateur donne comme prétexte à la fin du chant non seulement la faim, mais aussi la soif de sa muse:

Sed iam nostra sitit chiamatque Camoena bocalum  
Inchiostroque liber primus calamare vodavit<sup>27</sup>.

Nous pouvons également remarquer le rapprochement entre les deux liquides, l'encre et le vin, comme si les deux représentaient des moyens nécessaires à la production écrite. Le vin est d'ailleurs explicitement évoqué comme la source de l'inspiration du poète, que ce dernier préfère aux eaux froides du Parnasse et de l'Hélicon:

Non ego frigidibus Parnassi expiscor aquabus,  
Ceu Maro castronus, quo non castronior alter  
Dum gelidas Heliconis aquas in corpora cazzat,  
Agghiazatque sibi stomachum vinumque refudat,  
[...] Malvasia mihi veniat: non altra miora est  
Manna, nec ambrosiae nec nectaris altra bevanda<sup>28</sup>.

(24) «Car à la composition de ce livre seigneurial, je ne perdisz ne emplaiy onques plus ny aultre temps, que celluy qui estoit estably à prendre ma refection corporelle: sçavoir est, beuvant et mangeant. Aussi est ce la juste heure, d'escrire ces hautes matiers et sciences profondes» (*Gargantua*, «Prologue», p. 7).

(25) «Mais escoutez vietz d'azes, que le malube vous trousse: vous soubvienne de boyre à my pour la pareille: et je vous plegeray tout ares metys» (*ibid.*, p. 8).

(26) L'insulte *vietz d'azes* désigne les imbéciles (L. SAINÉAN, *Notes linguistiques sur Rabelais*, in «RER», V, 1907, pp. 411-412; *Rabaelasiana*, in «RER», VIII, 1910, pp. 168-170; *La langue de Rabelais*, Paris, E. de Boccard, II, 1922-23, p. 195), l'imprécation *que mauлубec vous trousse* signifie «que l'ulcère aux jambes vous rende boiteux» (L.

SAINÉAN, *La langue de Rabelais* cit., II, pp. 193, 195, 334; K. BALDINGER, *Etymologisches Wörterbuch zu Rabelais (Gargantua)*, Tübingen, Niemeyer, 2001, p. 308; *Französisches Etymologisches Wörterbuch (FEW)*, Basel, Zbinden, 1948-2002, V, pp. 460b-461a) et *ares metys* a le sens de «à présent» (K. BALDINGER, *op. cit.*, p. 55; *FEW*, IV, p. 473a, 807a). Ce sont tous des gasconismes. Les dialectalismes jouent également un rôle important dans le *Baldus*, en provoquant un effet comique au moyen de leur emploi avec le latin.

(27) *Baldus*, I, I, vv. 580-581, p. 116. «Mais déjà notre Camène a soif et réclame le pichet, et puis ce premier livre a vidé mon encrier de son encre» (*ibid.*, vol. I, 2004, p. 18).

(28) *Ibid.*, 2, XIX, vv. 5-13, p. 758. «Je ne m'inspire pas aux froides eaux de Parnasse, comme ce couillon de Virgile – il n'y a pas plus couillon que

Ce passage fait penser au prologue du *Tiers livre*, où Rabelais déclare que le vin est son «vray et seul Helicon»<sup>29</sup>. D'ailleurs, la comparaison au nectar dans l'éloge du vin chez Folengo rappelle l'adjectif «nectarique» qui qualifie le vin dans l'éloge que Rabelais fait du vin et de la vigne, plantée par Noé<sup>30</sup>. Ainsi, les deux auteurs s'amuse à parodier l'invocation traditionnelle des Muses, en ramenant l'inspiration au plan matériel. Comme Folengo qui demande assistance aux Muses pour chanter «horrenda facta balenae», et présente la Malvoisie comme source de l'inspiration, Rabelais s'adresse d'abord aux Muses pour qu'elles l'aident à décrire «l'horrible bataille» entre Pantagruel et Loupgrau, et exprime ensuite son envie de boire du vin:

O ma muse, ma Calliope, ma Thalie inspire moy a ceste heure, restaure moy mes esperitz, car voicy le pont aux asnes de Logicque, voicy le trebuchet, voicy la difficulte de pouvoir exprimer l'horrible bataille que fut faicte. A la mienne volunte que je eusse maintenant un boucal du meilleur vin que beurent oncques ceulx qui liront ceste histoire tant veridicque<sup>31</sup>.

En invoquant la muse épique, Calliope, pour chanter les exploits guerriers de Pantagruel, Rabelais imite le style de l'épopée antique. Cependant, il fait aussi appel à Thalie, la muse de la comédie, en suggérant la portée ludique du passage. L'effet comique est produit par le contraste entre le style élevé et l'épisode burlesque du déluge urinal qui précède l'invocation des Muses.

Si, dans l'œuvre rabelaisienne on trouve surtout des métaphores d'ingestion relatives à l'acte d'écrire, il s'agit chez Folengo autant de consommation que de cuisine. Ainsi, dans l'ouverture de *Baldus*, les Muses sont représentées en train de préparer à manger au poète<sup>32</sup>. Dans la diégèse, ainsi que dans le métadiscours sur les Muses, les mets intéressent moins comme produits finis que saisis dans le processus de fabrication.

La réception de l'œuvre est également transférée dans le domaine de la nourriture. Dans la postface à l'édition *Cipadense*, attribuée à Nicolò Costantini, Folengo ramène la lecture au plan alimentaire:

Ringratiare dunque lui primamente, che ha composto sì miracoloso poema, e dipoi me (se non havete altro chef are), che l'ho recavato di sotto terra, ch'era sepolto in altro che nel formaggio, e l'ho fatto stampare e publicare al mondo, acciò che ognuno possa assaggiare e mangiare di questa ghiotta vianda. Venite dunque tutti che avete fame, leggete, mangiate, sfamatevi, e ricordatevi sopra tutto che non è cosa al mondo più macharonesca ch'esser macharone a' macharoni<sup>33</sup>.

De même, dans le prologue du *Tiers livre*, Rabelais invite les lecteurs assoiffés, en soulignant l'équivalence entre l'acte de boire du vin et celui de lire son œuvre:

Tout beuveur de bien, tout Goutteux de bien, alterez, venens a ce mien tonneau, s'ilz ne veulent ne beuvent: s'ilz veulent, et le vin plaist au guoust de la seigneurie de leurs seigneuries,

lui – qui ingurgite les eaux glacées de l'Hélicon et se gèle l'estomac, et dédaigne le vin [...]. A moi la malvoisie: il n'est pas de meilleure manne, ni de meilleur breuvage, d'ambrosie ou de nectar» (*ibid.*, vol. III, 2007, p. 53).

(29) «Attendez un peu que je hume (boive) quelque traict de ceste bouteille: c'est mon vray et seul Helicon: c'est ma fontaine Caballine: c'est mon unicque Enthusiasme. Icy beuvant je delibere, je discours, je resoulz et concluds. Après l'epilogue je

riz, j'escriz, je compose, je boy» (*Tiers livre*, «Prologue», p. 349).

(30) *Pantagruel*, I, p. 218.

(31) *Ibid.*, 28, p. 315.

(32) *Baldus*, I, I, vv. 47-61, pp. 72-74.

(33) Cité par M. ZAGGIA, dans *Breve percorso attraverso le quattro redazioni delle Maccaronnee folenghiane*, in *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita (1491-1991)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1993, p. 98.

beuvent franchement, librement, hardiment, sans rien payer, et ne l'espargnent. Tel est mon decret<sup>34</sup>.

Le transfert imaginaire du livre dans l'ordre du concret s'observe également dans le prologue du *Cinquiesme livre*:

Pourtant beuveurs je vous advise en heure oportune faictes d'iceux (livres) bonne provision soudain que les trouverez par les officines des libraires, et non seulement les egoussez mais devorez, comme opiatte cordiale, et les incorporez en vous mesmes<sup>35</sup>.

De la sorte, les prologues de Rabelais présentent une sorte de mode de consommation de l'œuvre<sup>36</sup>. Dans le cas des deux auteurs, la matière alimentaire et le vin ont la fonction bien précise d'assurer l'abondance verbale. Les *regna lasagnarum* dans *Baldus* et le tonneau inépuisable dans le *Tiers livre*<sup>37</sup> garantissent tout les deux la productivité littéraire et la plénitude textuelle, en faisant face, comme nous le verrons, à la répétition stérile et à l'inconsistance de la fiction.

Il faut souligner qu'en faisant la description du pays des Muses nourricières Folengo met l'accent sur l'aspect merveilleux. Le moment de la *captatio benevolentiae* s'écarte de toute vraisemblance et associe l'invention du style macaronique à un monde de pure fantaisie. En effet, dès le premier vers, Folengo donne comme source de son art la «phantasia plus quam fantastica»<sup>38</sup>. La fantaisie est, dans la conception renaissante, une puissance imaginative qui permet de percevoir des phénomènes subtils échappant habituellement aux sens<sup>39</sup>. Dans la médecine classique, la *mens fantastica* avoisine également la folie<sup>40</sup>. Par l'utilisation de l'adjectif «fantastica», Folengo met en relief cette acception du terme «phantasia». Ainsi, cette dernière est une source de déception dans la mesure où ce qu'elle présente comme réalité s'évanouit aussitôt. Le style macaronique relève alors à la fois d'une cuisine substantielle, d'une cuisine «grassa», et de la légèreté comique et évanescente.

À la fin de *Baldus*, les personnages sont conduits par un fou à une immense citrouille, qui jadis «certe omni mundo potuisset fare menestram»<sup>41</sup>, mais qui désormais est légère et creuse. Folengo la qualifie de «levis, sbusata»<sup>42</sup>. Conformément à la loi qui veut que le vide attire le vide, «sic leve cum levibus meschientur vanaque vanis»<sup>43</sup>, la citrouille est le séjour naturel des poètes qui remplissent leurs livres d'histoires futiles: «stanza poetarum est [...] complevere libros follis, vanisque novellis»<sup>44</sup>. Pour Merlin Coccaie, c'est l'aboutissement logique de son parcours poétique:

(34) *Tiers livre*, «Prologue», p. 351.

(35) *Cinquiesme livre*, «Prologue», p. 728.

(36) E.N. McMAHON, «Gargantua», «Pantagruel», and Renaissance Cooking Tracts: Texts for Consumption, in *Neophilologus*, n. 76, 1992, p. 189.

(37) «Et paour ne ayez, que le vin faille, comme feist es nopces de Cana en Galilée. Autant que vous en tireray par la dille, autant en entonneray par le bondon. Ainsi demeurera le tonneau inexpuisable. Il a source vive, et vene perpetuelle [...]. C'est un vray Cornucopie de joyuseté et raillerie. Si quelque foys vous semble estre expuysé jusques a la lie, non pourtant sera il a sec» (*Tiers livre*, «Prologue», pp. 351-352). Les épithètes «inexpuisibles» et «perpetuelle» mettent en relief le caractère intarissable de l'œuvre-tonneau, en soulignant la productivité du texte au moment où il commence à s'écrire. Le terme «cornucopie» sert également à

célébrer la plénitude de l'œuvre. L'abondance du vin assure l'abondance verbale. Le prologue donne un exemple de la pléthore langagière de l'auteur avec la liste des verbes qui décrivent l'activité de Diogène.

(38) *Baldus*, 1, I, v. 1, p. 66.

(39) C.-G. DUBOIS, *Imaginaire et prospective au XVI<sup>e</sup> siècle: formalisme scientifique et réalisme imaginaire*, in *Mots et règles, jeux et délires: études sur l'imaginaire au XVI<sup>e</sup> siècle*, Caen, Paradigme, 1992, p. 22.

(40) M. JEANNERET, *Des mets et des mots: banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987, p. 213.

(41) *Baldus*, 2, XXV, v. 605, p. 1040.

(42) *Ibid.*, v. 621, p. 1040.

(43) *Ibid.*, v. 626, p. 1040.

(44) *Ibid.*, vv. 608-610, p. 1040.



Zucca mihi patria est; opus hic perdere dentes  
tot quot in immenso posui mendacia libro<sup>45</sup>.

De cette façon, il rejoint les poètes-menteurs, et se fait arracher les dents par les barbiers pour les mensonges qu'il a écrits. Il faut remarquer que Folengo exploite dans l'épisode final la polysémie du terme latin «vanus», qui désigne à la fois une chose vaine, creuse, vide et trompeuse, afin d'évoquer l'inconsistance et l'invraisemblance de son œuvre.

À l'abondance du pays macaronique, dans les vers liminaires, s'oppose la vacuité de la citrouille, à la clôture de l'œuvre. Pourtant, l'affirmation que la citrouille dépasse en hauteur le mont Olympe<sup>46</sup> pose un rapport de symétrie avec l'ouverture où le Parnasse Macaronique est également comparé à l'Olympe<sup>47</sup>. D'ailleurs, comme il n'y a pas de vrai prologue, il n'y a pas d'épilogue à proprement parler. À la fin comme au début de l'œuvre, nous observons la transformation de la fiction diégétique en fiction métatextuelle. Le narrateur fait aboutir l'intrigue du poème à l'endroit où il parle, en tant que narrateur-présentateur, lorsqu'il prend congé de ses lecteurs. La fiction des personnages et la fiction du narrateur se rejoignent de la sorte. Par ce rapprochement, Folengo met l'accent sur le caractère fictionnel de son œuvre. Les personnages apparaissent comme fruit de l'invention poétique, appartenant uniquement à l'univers imaginaire de Merlin sans aucune relation au monde réel. Ce sont les personnages des histoires fantaisistes, des «vanae novellae» pour lesquels le poète est puni dans la citrouille, la punition étant elle-même fictive.

La descente aux enfers, pleine de réminiscences virgiliennes, s'achève de la sorte dans la frivolité. La gratuité prend le dessus sur le projet héroïque<sup>48</sup>. Le narrateur avoue avoir raconté des mensonges. D'ailleurs, les derniers vers pourraient être considérés comme la contestation des canons classiques de la vraisemblance, car, en reprenant un passage des *Bucoliques* de Virgile<sup>49</sup>, Folengo fait allusion au *De Arte poetica* d'Horace. Ce dernier conseille d'éviter des épisodes merveilleux, car le poète risque de dépeindre un dauphin dans la forêt et un sanglier dans les vagues<sup>50</sup>. Or Folengo finit son poème par les vers suivants:

He heu, quid volui, misero mihi? perditus, Austrum floribus et liquidis immisi fontibus  
apros<sup>51</sup>!

De cette façon, en plaçant son œuvre sous le signe de l'irrationnel, de l'arbitraire, de l'imaginaire et de l'incongru, Folengo assume la fiction comme pure fantaisie. Après avoir exhibé les bizarreries de sa langue, le poète suggère que la plus grande vanité consiste précisément à jouer avec les mots et donner libre cours à la fantaisie créatrice.

De même, l'épisode de la *Phantasiae domus* thématise la vanité de l'écriture et de l'activité intellectuelle. À peine les personnages sont-ils entrés dedans qu'ils sont

(45) *Ibid.*, 2, XXV, vv. 649-650, p. 1042. «La citrouille est ma patrie: il me faut ici perdre mes dents, autant que j'ai mis de mensonges dans ce livre immense» (*ibid.*, vol. III, 2007, p. 179).

(46) *Ibid.*, v. 601, p. 1040.

(47) *Ibid.*, 1, I, v. 23, p. 70.

(48) G. BARBERI SQUAROTTI, *L'inferno del "Baldus"*, in *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo. Atti del convegno, Mantova 15-16-17 ottobre 1977*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 161.

(49) Trad. de H. Goelzir, Les Belles Lettres, Paris 1933: II, vv. 58-59, p. 31.

(50) *Épîtres*, Paris, Les Belles Lettres, 1934, vv. 29-30, p. 203.

(51) *Baldus*, 2, XXV, v. 657, p. 1044. «Hélas! Pauvre de moi, qu'ai-je prétendu faire là? Fou que je suis, j'ai lâché l'Auster parmi les fleurs et les sangliers dans les claires fontaines!» (*ibid.*, vol. III, 2007, p. 179).

gagnés par le vide ambiant. Ils deviennent infiniment légers et se mettent à flotter dans l'air. À côté d'eux volent des arguments dialectiques et des sophismes de la scolastique, des concepts et des méthodes de logiciens, en révélant ainsi leur inconsistance. C'est le monde des philosophes, des grammairiens, des théologiens et de leur vain langage. On pourrait faire un rapprochement entre cet épisode et l'*Éloge de la folie* d'Érasme. Ce dernier consacre le chapitre 49 aux grammairiens, le chapitre 52 aux philosophes et le chapitre 53 aux «subtilissimas subtilitates» des théologiens. Cependant, plus qu'une critique de la réduction de la pensée à un vain jeu, il s'agit chez Folengo d'y participer. En effet, les personnages essaient d'attraper des «phantasiae tenues» qui leur tournent autour. Cingar réussit à en avaler quelques unes comme s'il s'agissait de dragées<sup>52</sup>. Il entame ensuite une discussion avec Falchetto qui répond en bon logicien<sup>53</sup>. Pourtant, ils ne s'entendent pas du tout, et l'échange verbal se réduit en un simple plaisir d'énonciation, perdant toute fonction communicative. De cette façon, Folengo met en relief la dimension ludique du langage, perçu comme une matière inconsistante dont la seule fonction est le divertissement gratuit.

Dans l'édition de la «Toscolana», la *Phantasiae domus* est aussi le séjour des poètes<sup>54</sup> et, dans l'*Orlandino*, la chimère qui résorbe dans sa nullité désigne le poète lui-même<sup>55</sup>. D'ailleurs, l'épisode entier, où Folengo met l'accent sur l'inanité et la légèreté, pourrait symboliser l'activité littéraire, qui procède précisément de la «phantasia quam fantastica». Ainsi, Folengo souligne la vanité de l'imagination artistique et associe une *levitas* à son style fantaisiste. Cette légèreté donne l'impulsion créatrice et représente la source du jeu verbal. Cependant, elle rejoint finalement une vacuité coupable, thématifiée par la *Phantasiae domus* et la citrouille. Pourtant, à la différence des théologiens et des philosophes, dont les arguments volent dans la *domus*, le poète macaronique est conscient de la futilité de son œuvre:

O menchionazzi, qui fraschis tempora perdunt  
talibus atque suos credunt sic spendere giornos  
utilius quam qui macaronica verba misurant [...]!  
Isti nempe sua tandem levitate recedunt,  
vos ad Nestoreos semper stultescitis annos<sup>56</sup>.

De cette façon, l'interruption de la geste de Baldus et de ses compagnons est plus qu'un lieu commun des poèmes chevaleresques, où à la fin de l'œuvre, le narrateur passe le devoir de raconter l'histoire à un autre<sup>57</sup>. C'est plutôt une prise de conscience de l'inconsistance de l'ouvrage et de la nécessité d'y mettre fin, et donc de «levitate recedere».

La tension entre, d'un côté, la fausseté creuse et, de l'autre, l'abondance verbale et alimentaire s'aperçoit également dans l'œuvre rabelaisienne. Néanmoins, dans sa confrontation à un mode de pensée dominant qui veut que la fiction justifie son existence par le dévoilement d'un sens moralement profitable, au lieu de se condamner au silence, Rabelais maintient la force subversive en déplaçant l'enjeu de la fiction d'un contenu sémantique à une légitimité en termes d'effets et en substituant l'utilité morale par l'utilité pratique. Par exemple, il adopte, dans le prologue du *Pantagruel*,

(52) *Ibid.*, 2, XXV, v. 523, p. 1034.

(53) *Ibid.*, v. 526, p. 1034.

(54) *Ibid.*, 2, n. 476, 1997, p. 1031.

(55) *Ibid.*, n. 552, p. 1037.

(56) *Ibid.*, 2, XXV, vv. 574-579, p. 1038. «Oh, les grands benêts, qui perdent leur temps à de telles billevesées et qui croient employer plus uti-

lement leurs journées que ceux qui scandent des vers macaroniques [...]! Ceux-ci du moins, à la fin renoncent à leur légèreté, vous, vous continuez à vous abêtir jusqu'à l'âge de Nestor» (*ibid.*, vol. III, 2007, p. 177).

(57) *Ibid.*, 2, n. 651, 1997, p. 1043.

le ton du charlatan de foire. Dans son discours élogieux des *Chroniques*, le narrateur souligne leur valeur extralittéraire. Sur le ton du bonimenteur, il présente le livre comme une drogue, un remède prodigieux de l'âme et du corps. Les *Chroniques* procurent un réconfort moral aux chasseurs ainsi qu'un soulagement physique à ceux qui souffrent d'un mal de dents. D'ailleurs, on pourrait noter que la matérialité du livre est mise en valeur dans le traitement de la rage de dents:

[...] qui estans grandement affligez du mal des dentz, apres avoir tous leurs biens despenduz en medecins sans en rien profiter, ne ont trouve remede plus expedient que de mettre lesdictes chronicques entre deux beaulx linges bien chaulx, et les appliquer au lieu de la douleur, les sinapizand avecques un peu de pouldre d'oribus<sup>58</sup>.

Si le narrateur du prologue rabelaisien se présente comme bonimenteur de foire qui attribue des propriétés prodigieuses à sa marchandise, celui qui a trouvé et a publié *Baldus* est aussi un charlatan<sup>59</sup>.

L'identification du narrateur à un menteur est donc une manière paradoxale de louer et de défendre les vertus de la fiction. Dans cette démarche, Rabelais s'inspire, comme probablement le fait Folengo, au prologue de Lucien à son *Histoire véritable*. Ce dernier y met en valeur le témoignage fallacieux des poètes, des historiographes et des philosophes qui sont tous des menteurs. Cela lui donne donc le droit de mentir à son tour<sup>60</sup>. Cependant, si Lucien prend le parti de revendiquer le mensonge dans son prologue, il ne cesse de souligner la vérité de son propos au cours du récit, par exemple: «Si quelqu'un ne me veut croire, quand il y aura été il me croira»<sup>61</sup>. Rabelais et Folengo font de même dans leurs œuvres. Si Folengo avoue avoir raconté des mensonges à la fin du poème, on trouve cependant de nombreuses protestations de véracité au cours de la narration. Par exemple, en décrivant le pays de l'art macaronique et en insistant sur son caractère merveilleux, il exige d'être cru par le lecteur:

Credite, quod giuro, neque solam dire bosiam  
possem, per quantos abscondit terra tesoros<sup>62</sup>.

À la différence de Folengo, Rabelais ne dit pas explicitement qu'il raconte des mensonges, mais le suggère par sa stratégie narrative dans les prologues et surtout dans celui du *Pantagruel*. Comme Folengo, il insiste sur la véracité en faisant des affirmations incroyables. Ainsi, lorsqu'il soutient que les *Grandes Chroniques* soulagent le mal de dents, il ajoute entre parenthèses que «ce ne sont fariboles»<sup>63</sup>. Il s'agit de la première attestation du terme «faribole» en français. Il signifie «propos sans

(58) *Pantagruel*, «Prologue», p. 214. La croyance en un pouvoir magique du contact, qui implique que les «propriétés occultes» du livre – expression utilisée dans le prologue – soient diffusées à travers sa couverture et les linges, relève explicitement d'une technique de charlatan qui exploite la crédulité populaire. Par ailleurs, l'emploi du terme *oribus* met l'accent sur les prétentions abusives de la médecine de foire. C'est un terme appartenant au latin macaronique, composé de *or* et *ibus*, à valeur péjorative (éd. M. HUCHON, 1994, n. 5, 1236). Selon Antoine Oudin, il désigne un «remède sans valeur» (*Curiositez françoises*, [1640], Genève, Slatkine Reprints, rééd. 1971, p. 382). Roland ANTONIOLI souligne l'importance prise dans l'œuvre rabelaisienne par les divers aspects du charlatanisme médical

(*Rabelais et la médecine*, in «RER», XIII, Genève, Droz, 1976, pp. 18-26).

(59) Aquario Lodola est *herbolatto*. Comme l'indique Mario Chiesa, ce terme est utilisé avec une connotation négative de charlatan. *Baldus*, 1997, 1, p. 512.

(60) *Histoire véritable*, Nancy, Société de Littérature Générale et Comparée, 1977, p. 3.

(61) *Ibid.*, p. 16.

(62) *Baldus*, 1, I, vv. 30-31, p. 70. «Croyez m'en, car j'en jure et je ne serais dire une seule menterie pour tout ce que la terre recèle de trésors» (*ibid.*, vol. I, 2004, p. 2).

(63) *Pantagruel*, Lyon, Francoys Juste, 1532, p. 2; *Pantagruel*, éd. 1542, in *Œuvres complètes*, éd. M. HUCHON, p. 214.

valeur, sornette, plaisanterie», et est répandu dans les dialectes du Sud de la France, en provençal sous la forme de «faribolo» et en béarnais sous celle de «faribole»<sup>64</sup>. À la fin du *Pantagruel*, Rabelais utilise également son synonyme «baliverne», qui est aussi d'origine provençale<sup>65</sup>. Cette fois pourtant, au lieu de ramener l'in vraisemblable au vraisemblable, il affirme le caractère frivole de son livre:

Si vous me dictes. Maistre, il sembleroit que ne feussiez grandement saige de nous escrire ces balivernes et plaisantes mocquettes (moqueries). Je vous responds, que vous ne l'estes gueres plus, de vous amuser a les lire<sup>66</sup>.

Par ailleurs, Rabelais met l'accent sur l'aspect divertissant de la lecture, en la définissant dans la phrase qui suit comme un «passe-temps joyeux». En conséquence, le livre produit par l'inventivité de l'écrivain est caractérisé par un trait de légèreté comme chez Folengo. Pourtant, si le terme «baliverne» renvoie à un objet vide de substance, les épithètes «plaisantes» et «joyeux» lui donnent une valeur positive. Il est intéressant de remarquer que ce terme est également employé par l'auteur pour désigner les propos des bateleurs que va voir Gargantua:

Alloit veoir les basteleurs, trejectaires et theriacleurs, et consideroit leurs gestes, leurs ruses, leurs sobressaulx, et beau parler: singulierement de ceulx de Chaunys en Picardie, car ilz sont de nature grands jaseurs et beaulx bailleurs de baillivernes en matiere de cinges verds<sup>67</sup>.

Les bonimenteurs débitent des propos pour attirer et convaincre le public, mais Rabelais signale que leurs «balivernes» servent à promouvoir des objets sans valeur par la référence aux «cinges verds», des animaux fantastiques et donc inexistantes. En le faisant, l'auteur dénonce leur tromperie. Ainsi, l'emploi du terme «baliverne» qualifiant le *Pantagruel* semble relier la figure du charlatan de foire à l'invention fictive.

C'est surtout dans le prologue du *Gargantua* que le narrateur joue sur les rapports entre les propos vrais, sérieux et la dimension ludique de la fiction qu'il propose aux lecteurs. Au début du prologue, il nie explicitement la portée uniquement comique de l'œuvre et revendique un sens profond caché sous l'apparence amusante:

Par autant que vous mes bons disciples, et quelques aultres foulz de sejour lisans les joyeux tiltres d'aulcuns livres de nostre invention [...] jugez trop facilement ne estre au dedans traicte que moqueries, folateries (propos plaisants), et menteries joyeuses: veu que l'enseigne exteriore (c'est le titre) sans plus avant enquerir, est communement receue a derision et gaudiserie. Mais par telle legierete ne convient estimer les œuvres des humains [...]. C'est pourquoy fault ouvrir le livre [...]. Lors congoistrez que la drogoue dedans contenue est bien d'aultre valeur, que ne promettoit la boîte<sup>68</sup>.

Néanmoins, la comparaison du livre avec une «drogue» mine la portée sérieuse de son éloge. Comme nous l'avons vu, la référence aux remèdes miraculeux fait penser à un boniment de charlatan<sup>69</sup>. Ainsi, ce qui peut servir à tout peut de manière par-

(64) L. SAINÉAN, *La langue de Rabelais* cit., II, p. 191; FEW, *op. cit.*, 22, p. 163a.

(65) L. SAINÉAN, *op. cit.*, p. 189; FEW, *op. cit.*, 22, p. 162b.

(66) *Pantagruel*, 34, p. 336.

(67) *Gargantua*, 24, p. 72.

(68) *Gargantua*, «Prologue», p. 6.

(69) En empruntant à Platon le motif silénique, Rabelais le modifie considérablement. Il ne s'agit

plus de statuettes, renfermant une divinité, mais des «petites boites telles que voyons de present es boutiqueques des apothecaires pinctes au dessus de figures joyeuses et frivoles» qui contiennent «les fines drogoues, comme Baulme, Ambre gris, Amomon, Musc, zivette, pierreries: et aultres choses precieuses» (*Gargantua*, «Prologue», p. 5). L'expression «fines drogoues» désigne les ingrédients qui servent aux préparations pharmaceutiques des

faitement réversible ne servir à rien. Cette réversibilité de l'utile et du vain est mise en évidence à la fin du prologue par l'emploi de l'expression dialectale «billes vezees», d'origine poitevine, qui désigne primitivement le boyau dégraissé et soufflé, d'où le sens figuré des paroles vides de sens<sup>70</sup>. Cette métaphore contraste de la sorte avec celle de la moelle, utilisée pour souligner la haute valeur du livre. Les deux images proviennent du domaine alimentaire, mais tandis que la moelle désigne une substance nourrissante, les «billes vezees» présentent un objet creux, rempli uniquement de vent. Ainsi, comme chez Folengo, qui oppose les gras macarons à la citrouille vide, le registre alimentaire offre un champ privilégié où se joue le rapport entre la plénitude supposée et la vacuité du simple divertissement. Les deux auteurs essaient, d'un côté, de neutraliser la méfiance du lecteur et, de l'autre, de suggérer l'invéraisemblance et la gratuité de leurs œuvres, en posant donc le problème du statut de la fiction.

Si la nourriture et la sexualité fournissent un cadre de référence constant aux pouvoirs générateurs du texte chez Rabelais, ils suggèrent également la hantise du vide. Ainsi, comme l'a montré Terence Cave, la braguette de Gargantua s'affirme comme une puissante médiation, tout en invitant le lecteur à considérer son vide potentiel<sup>71</sup>. Le renversement de la plénitude et de la créativité verbale en vacuité et en énumération gratuite s'observe dans l'épisode des Andouilles et dans celui de Quaresmeprenant. Les premières renvoient à la matière alimentaire nourrissante et symbolisent également la fécondité, étant phalliques, comme l'indique le nom de leur reine<sup>72</sup>. Ce sont aussi des femmes, puisqu'elles accomplissent la fonction spécifiquement féminine de l'enfantement. Leur capacité à procréer est soulignée à la fin de l'épisode, par l'évocation de la fille de leur reine<sup>73</sup>. La fertilité des Andouilles aussi bien que leur appartenance au domaine alimentaire servent de cadre adéquat à la créativité verbale de l'auteur. Les mots prennent l'initiative dans l'épisode<sup>74</sup>.

En revanche, dans l'épisode de Quaresmeprenant, la fantaisie de l'auteur relève de la vacuité négative. À la fertilité des Andouilles, qui reflète la créativité des mots, s'oppose l'anatomie du monstre, qui évoque la vaine génération et qui consiste en une énumération monotone. L'abondance alimentaire, suggérée par l'épisode des Andouilles, s'oppose aux rigueurs du jeûne de Quaresmeprenant. En ce dernier, tout est signe d'inanité. Le menu est composé de mets indigestes provenant partiellement des jeux de mots: «aubers sallez, casquets, morrions sallez, et salades sallees»<sup>75</sup>. En ce qui concerne la description anatomique, chaque partie du corps est déformée par une comparaison avec un objet inanimé. Ce procédé donne au Quaresmeprenant une rigidité impressionnante et le transforme en un véritable monstre. D'ailleurs, par Pantagruel, il est rattaché à l'Anti-Nature<sup>76</sup>. En effet, la description du géant l'oppose à la sphère du naturel, de l'organique et donc à la vie en général, en manifestant de la sorte son caractère purement artificiel.

apothicaires (éd. M. HUCHON, n. 12, 1994, p. 1062). Or, au XVII<sup>e</sup> siècle, la profession d'apothicaire n'est pas encore organisée, car l'édit de Fontainebleau de 1556 la compte au nombre de celles qui «donnent ordinairement médecines mortifieres pour salutaires» (cité par R. ANTONIOLI, *op. cit.*, p. 21). L'apothicaire se distingue bien mal du guérisseur de carrefour. Par conséquent, en faisant correspondre les «fines drogues» au contenu de son propre livre, le narrateur semble suggérer l'idée suivante: étant donné que les précieuses drogues peuvent être une supercherie de charlatan, l'invitation à interpréter l'œuvre «à plus hault sens» peut aussi se révéler être un leurre du narrateur qui exploite la crédulité de ses lecteurs.

(70) L. SAINÉAN, *La langue de Rabelais* cit., II, p. 163; K. BALDINGER, *op. cit.*, p. 103; FEW, *op. cit.*, 14, p. 675a.

(71) *Cornucopia: figures de l'abondance au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Macula, 1997, p. 215.

(72) *Quart livre, Briefve declaration* p. 709.

(73) *Quart livre*, 42, p. 637.

(74) F. CHARPENTIER, *La guerre des Andouilles. "Pantagruel" IV*, 35-42, in *Études Seiziémistes offertes à Monsieur le Professeur V.L. Saulnier par plusieurs de ses anciens doctorants*, Genève, Droz, 1980, pp. 119-135.

(75) *Quart livre*, 29, p. 66.

(76) *Quart livre*, 32, p. 615.

Son inanité se transmet également à l'écriture qui devient une répétition stérile. Par exemple, l'énumération de ses actions forme une suite de négations, d'inversements et de tautologies:

Travailloit rien ne faisant: rien ne faisoit travaillant. Corybantioit dormant: dormoit corybantiant [...] Rioit enmordant, mordoit en riant. Rien ne mangeoit jeusnant: jeusnoit rien ne mengeant<sup>77</sup>.

La prolifération lexicale se révèle extrêmement gratuite. Les mots s'accumulent comme des signes vides, ne contribuant à exprimer que le néant<sup>78</sup>. De cette façon, tandis que les Andouilles évoquent une matière abondante et consistante, Quaresmenant se donne comme une enflure vide. Cependant, les deux épisodes reposent sur la décomposition du langage et sur le détournement de sa fonction référentielle. Rabelais y montre à la fois le pouvoir créateur des mots et l'inanité du jeu verbal, en suggérant que l'*uber*, terme sémantiquement proche de *copia*, est indissociablement lié à *tuber*, une excroissance maligne. En parlant de la double nature du langage, Érasme explicite ce rapport à l'aide du proverbe suivant: «Là où il y a miel, il y a fiel; où il y a plénitude, il y a enflure»<sup>79</sup>.

Ainsi, les œuvres de Rabelais et de Folengo semblent s'articuler entre la promesse de plénitude, symbolisée par le domaine alimentaire (le vin chez le premier et les *macharoni* chez le dernier) et la menace du vide, thématique par la citrouille et les *billes vezees*.

MARIA PROSHINA

(77) *Quart livre*, 32, p. 614.

(78) A. GLAUSER, *Rabelais créateur*, Paris, Nizet, 1966, p. 99.

(79) *La Langue*, trad. par J.-P. GILLET, Genève,

Labor et Fides, 2002, p. 78. «Ubi mel, ibi fel, ubi uber, ibi tuber» (*Lingua*, in *Opera omnia*, Amsterdam, North Holland Publishing Company, IV, 1, 1974, p. 240).

# Pour une étude esthétique des ‘lazzi’ dans “*Arlequin poli par l’amour*” (1720) de Marivaux

## Abstract

Part of a reflection on the action in Marivaux’s theater, this article proposes an aesthetic analysis of the *lazzo*, represented massively in his first comedy for the Italian Theater. These digressive ‘little things’, aiming at the laughter, ‘verses inside the prose of narrative’, constitute a *répertoire*, building an original discourse on the ground of existing ‘fragments’. The playwright uses them as a modern, taking advantage of inferred tensions: logic of the detail versus that of the scene, graphic versus psychology. Other notions (‘tableau’, metaphor, variation, conversation) intersect the *lazzo* through contradicting or enriching it: Marivaux combines these other esthetic stakes with it. Finally, against the idea of a decline from 1720s, its practice is extended in *La Surprise de l’amour* (1723) and later; the intelligence of the playwright lies in deploying these ‘pearls’ every time differently, making their outlines flicker.

## Introduction

Cet article se propose de procéder à une analyse esthétique du *lazzo* dans la première comédie produite par Marivaux pour le Théâtre Italien: *Arlequin poli par l’amour* (1720). Loin d’une approche de ‘pure érudition’ ou s’appuyant sur l’idée reçue d’un Théâtre Italien ‘populaire’<sup>1</sup>, il s’agit d’une leçon des choses dramatiques portant sur la poétique du *lazzo*, art de constituer un style dramatique à partir de ces petits riens ensorcelants et drolatiques. Elle s’inscrit dans le cadre de notre réflexion sur la dramaturgie marivaudienne<sup>2</sup>: le *lazzo*, procédé original du Théâtre Italien aux retentissements multiples sur la structure, le rythme et *in fine* l’esthétique marivaudienne, constitue un éclairage ponctuel mais essentiel sur son action<sup>3</sup>.

Cet outil de précision fonde une part de la singularité et de l’identité pérenne du Théâtre Italien<sup>4</sup>; la compréhension des codes, l’évolution de ce lieu de production et

(1) On renvoie à la thèse de Bourqui selon laquelle dans le système de production de la *commedia dell’arte*, l’aspect économique induit l’esthétique. «Solution originale aux racines économiques affleurantes», elle pratique la ‘magie de la combinatoire’. «L’utilisation de morceaux préfabriqués, fruits d’une division judicieuse du travail, permet de répondre à la demande et de satisfaire aux critères de rapidité et de souplesse de la production». «Cette ‘taylorisation’ de la production dramatique est une recherche de productivité maximale requise par des professionnels (*commedia dell’arte* signifie en définitive “comédie des gens de métier”）」(C. BOURQUI, *La Commedia dell’arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Armand Colin, 2011, pp. 16-19).

(2) Cette approche dramaturgique participe du projet d’aborder le massif théâtral marivaudien

sous un biais complémentaire de celui conventionnellement nommé ‘marivaudage’, réduction des pièces aux dialogues amoureux et à la psychologie qu’on y rattache. Sans les éviter, nous subordonnerons ces questions à celles dramaturgiques posées par le *lazzo*.

(3) Certains commentateurs (Bourqui/Vinti) remontent pour l’étymologie au mot action; il semble que celle-ci soit toutefois fort discutée. L’étymol. partant du lat. *actio* «action» (*REW* n° 116; Bl.-W.<sup>15</sup>: *lazzi* serait né de l’abrév. *Lazzi* pour *l’azzioni* «les actions, les actes», qui aurait servi à indiquer aux acteurs les jeux de scène bouffons) n’est pas vraisemblable du point de vue phonétique (CNTRL, *Lazzi*).

(4) Le Théâtre-Italien n’a pas eu la chance de trouver aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles un théoricien de la stature d’un Diderot pour chanter les louanges du

les rapports de forces entre acteur, *corago* et dramaturge, seront donc pris en compte pour penser le *lazzo* marivaudien. De même, des comparaisons de l'auteur du *Jeu de l'amour et du hasard* avec ses prédécesseurs (Molière)<sup>5</sup> et contemporains (Autreau) permettront de mieux saisir sa singularité esthétique. On fera enfin résonner le terme de *lazzo* avec le lexique marivaudien (variation, allégorie, petit format, gradation, nouveau sublime, moderne) solidaire de celui-ci.

Après avoir cerné les traits caractéristiques du *lazzo*, et rappelé son fonctionnement ainsi que le système variable de notation qui le porte, nous verrons de quelle manière Marivaux s'approprié cet outil pour le plier à son esthétique dans cette comédie féérique. Au delà d'une typologie des *lazzi*, notre analyse tentera de voir comment le dramaturge les organise pour en faire une part authentique de son langage. On s'intéressera aux effets spécifiques produits par eux dans cette pièce: émotion, poésie, dimension fonctionnelle pour le récit. Et on fera résonner ce procédé d'écriture avec ceux du tableau ou du gag pour en cerner les singularités et en éclairer les aspects énergétiques et rythmiques. On s'interrogera aussi sur les incidences esthétiques de l'articulation des *lazzi* à la psychologie et leur nouage à la ligne narrative. Environnés d'autres pratiques dramatiques, quels jeux de tensions fructueux en résultent? Pour finir et en guise d'élargissement, on se demandera s'il y a poursuite de l'utilisation du *lazzo* après l'entrée dans les "terres du marivaudage" (1723). *Arlequin poli...* Est-ce que l'usage du *lazzo* constitue un *hapax* dans le trajet du dramaturge ou bien annonce-t-il d'autres expériences dramatiques redevables en partie aux *lazzi*?

### Définitions du concept

Le *lazzo* est un concept essentiel qui peut servir de fondement pour une approche de l'esthétique dramatique des Italiens<sup>6</sup>. Une définition précise vise à «établir une nette distinction entre le *lazzo* dans sa singularité italienne et tout autre jeu de scène à caractère comique»<sup>7</sup>. Le *lazzo*, dans son sens le plus général, correspond aujourd'hui à une «suite d'actions bouffonnes dans le jeu de scène» (*Lazzi*, CNTRL). Andrea Perucci dans son ouvrage *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso* (1699) le définit comme «*l'arte comica, l'arguzia di parole, e di fatti*»<sup>8</sup>, l'art comique (également jeu d'acteur) conjuguant la finesse de la parole et de l'acte. Selon Gherardi (1700), il signifie «tour et jeu italien»<sup>9</sup>. Pour Luigi Riccoboni (1728-31), c'est «ce que l'Arlequin ou les autres acteurs masqués font au milieu de la scène, qu'ils interrompent par des épouvantes, ou par des badineries étrangères au sujet de la matière que l'on traite [...] inutilités qui ne consistent que dans le jeu que l'Acteur invente

*lazzo*, un de ses outils dramatiques les plus percutants et spécifiques: mépris de Lelio qui rêve de franciser le Théâtre-Italien; non aptitude de la génération précédente (Gherardi) à penser en profondeur ces gestes et moments.

(5) Molière, chose singulière pour le théâtre français de son temps, pratique la 'rétractation' (R. GUI-CHEMERRE, «Molière imitateur de lui-même. La retractatio dans ses dernières comédies», in *Visages du théâtre français au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1994) ou 'récupération intelligente de structures au rendement éprouvé' au rang desquelles les *lazzi* (C. BOURQUI - C. VINTI, *Molière à l'école italienne; le lazzo dans la création moliéresque*, L'Harmattan Italia, 2003, p. 191).

(6) Outre les *lazzi*, le Comédie Italienne se

marque par un certain type de jeu (*all'improvviso*), des personnages issus du répertoire (Arlequin en est la figure la plus célèbre en France), des *scenarii* nourris des recueils de bons mots et de tirades à faire (*zibaldone* et *generici*) concrétisations de *sogetti*, «dispositions générales des scènes et du contenu d'un certain sujet» (BOURQUI, *op. cit.*, p. 82).

(7) BOURQUI - VINTI, *op. cit.*, p. 25.

(8) Dans son traité paru à Naples en 1699, *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso* (ed. moderne A.G. BRAGAGLIA), Firenze, Sansoni, 1961.

(9) E. GHERARDI, *Théâtre Italien*, Paris, Société des Textes Français Modernes, Klincksieck, 1969 réédition 1994 (1<sup>er</sup> tome).



selon son génie<sup>10</sup>. Partant de l'idée que le terme vient du lombard *lazzi*, 'liens', il note que celui-ci «coupe le cours de la scène et dénoue, pour ainsi dire, le fil d'un ouvrage [...] et qu'il faut, à la fin, rentrer dans le sujet de la scène interrompue»<sup>11</sup>. Synthétisant avec justesse sa poétique et son fonctionnement intime, Moureau écrit que «le *lazzi* serait à la fois en dehors et à l'intérieur de la matière dramaturgique, une perle baroque, objet étranger qui met en valeur le sujet qu'il parasite. Aussi bien chez Perrucci que chez Riccoboni, le *lazzi* fonctionne dans une totale indépendance par rapport au discours scénique. [...] Il rompt le discours théâtral logique. Gherardi dit joliment de ces 'scènes italiennes' qu'elles ne sont "point susceptibles de raisonnement". Les *lazzi* les plus primitifs ne commentent pas l'action dramatique, ils la bousculent: moment de simple acrobatie, géométrie gestuelle qui se suffit à elle-même»<sup>12</sup>. Le *lazzo* est un concept qui ne peut être défini que par rapport au canevas sur lequel il va se greffer, et auquel il va induire un caractère de disjonction, une sortie de la ligne droite narrative; son utilisation s'appuie nécessairement sur la présence d'une série, l'inscription dans un cadre ou une séquence avec laquelle il entre en dialogue. En outre, il y a un caractère métaphorique dans le *lazzo*, «assimilation à la métaphore, ces "tropes par ressemblances", présentation sous le signe d'une autre idée plus frappante» (Fontanier, 1830, 2<sup>de</sup> partie, chap. 3). Cette dimension métaphorique serait une sorte d'équivalent au vers poétique, mis en geste; il tranche sur la prose du récit qui l'environne<sup>13</sup>. Son caractère gestuel est prédominant mais pas exclusif<sup>14</sup>: comique du corps et de l'incarnation, il peut être aussi porté par la voix<sup>15</sup>. Enfin, jouant des "ressources de la disposition"<sup>16</sup>, les mêmes *lazzi* seront intégrés dans un ordre différent et sous une forme légèrement autre d'une pièce à l'autre constituant des "unités discrètes" (au sens de 'séparées') selon Mario Apollonio et «amovibles, donc transposables d'un scénario à l'autre»<sup>17</sup>. De fait, le fragment est toujours valorisé et prisé par la *Commedia dell'arte*, et à ce compte, le plus petit l'emporte sur le plus grand, le *lazzo* sur la scène, la scène sur l'acte<sup>18</sup>.

(10) L. RICCOBONI, dit LÉLIO, *Histoire du Théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine (1728-31)*, Paris, Cailleau, 1731, 2 voll. in-8°.

(11) RICCOBONI, *op. cit.*, vol. 1, p. 66.

(12) F. MOUREAU, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992, pp. 56-59.

(13) Le contraste entre ces formes distinctes de spectacle venant 'rompre l'illusion' (Bourqui).

(14) On doit inscrire le *lazzo* dans la perspective d'un langage des gestes où la rhétorique intervient pour part (cf. «métaphore» pour définir le *lazzo*). De fait, un geste ne signifie rien en soi, il s'inscrit dans un système de pensée ou plutôt dans un langage: rhétorique, politique ou anthropologique. Et aussi en fonction du genre dans lequel il s'inscrit; il induit alors l'action du genre considéré (P. FRANTZ, *L'Esthétique du Tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998, pp. 121-123). Ainsi la gestuelle de la *commedia dell'arte* n'est pas alignée sur la rhétorique de la Comédie-Française où l'on tire alors vers l'éloquence du discours. La *commedia dell'arte* constitue un lieu singulier d'expérimentation dans l'histoire de la dramaturgie par cette attention portée aux gestes et micro-actions.

(15) Ainsi la célèbre réplique des *Fourberies de Scapin*: «Que diable allait-il faire dans cette galère?», par son exploitation moliéresque, tient d'une série de *lazzi* verbaux.

(16) BOURQUI, *op. cit.*, p. 15.

(17) *Ibid.*, p. 69.

(18) Le spectacle italien résulte de l'addition de petites unités plus que de la division d'une unité globale, modèle classique nourri aux thèses aristotéliennes; la nécessité dramatique est mise à mal par l'arbitraire dont fait preuve Gherardi dans l'agencement de scènes. Cette tendance est encore lisible dans le Nouveau Théâtre-Italien où nombre de *patchworks* et fragments sont donnés. Entre 1716 et 1729, période de grands chefs-d'œuvre marivaudiens: *Lélio Prodigo* et *Arlequin prisonnier par complaisance (Lélio prodigo)*, pièce moderne en trois actes «raccommodée» par Lelio (1716). *Les Fragments italiens* (1718). *Le Pot pourri ou Arlequin mari sans femme* (1720). *Les Comédies esclaves* (1726), *Arlequin soldat de camp de Porche-Fontaine* (Dominique & Fuzelier, 1722) définies comme rhapsodies et assemblages (O. FORSANS, *Le Théâtre de Lelio: étude du répertoire du Nouveau Théâtre Italien de 1716 à 1729*, SVEC 2006-08, pp. 33-55).

## Les lazzi dans "Arlequin poli par l'amour"

L'arrivée de Marivaux dans le Théâtre-Italien (1720) survient peu après la reformation de la troupe. Avec son nouveau chef de troupe Lélío, à partir de 1716, le Théâtre-Italien prend un tournant. Les tensions entre tradition et modernité, oralité et mise en vers, italien ou français se posent plus encore qu'avant la fermeture du théâtre en 1697<sup>19</sup>. Et alors que le *topos* de la rhétorique du geste supérieur à la parole, a prévalu longtemps à l'époque de Gherardi<sup>20</sup> et que le lien apparaît presque naturel entre l'expressivité gestuelle (pantomime) et la comédie, et à un niveau plus fin entre geste et théâtres Italien ou Forain (comique «bas»), celui-ci se voit contesté par la vision plus ambitieuse de Lélío qui «voudrait que les Français se déprissent des arlequinades au profit des belles adaptations de Racine qu'il leur promettait»<sup>21</sup>. De même, son jugement sévère sur les techniques traditionnelles du Théâtre-Italien, en particulier du *lazzo*, «témoigne de la rupture produite dans le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle entre une certaine tradition italienne et les nouveaux acteurs/dramaturges»<sup>22</sup>. Si Lélío conteste le *lazzo*<sup>23</sup> c'est que la cible visée révèle plus profondément la crise d'identité qui secoue le Théâtre-Italien en même temps que le statut de cet outil gestuel à la disposition du créateur italien. Le *lazzo* s'inscrit au croisement de deux pratiques et des trois corporations de créateurs du Théâtre-Italien, acteurs, dramaturges et *corago*; plus de poids pour l'un, c'est de fait moins de latitude pour les autres. À l'origine, «la fonction du chef de troupe *capocomico* ou *corago* est de négocier avec les acteurs, le sujet, la conduite de l'action, la place des *lazzi* et régler la mécanique pour éviter la cacophonie. Le *corago* ne fournit que la concaténation des actions scéniques. Il doit soumettre le sujet à concertation avant de jouer, afin que le contenu de la comédie soit bien connu, qu'on comprenne où les interventions individuelles doivent se terminer et qu'on puisse rechercher par la concertation quelque bon mot ou nouveau *lazzo*»<sup>24</sup>. Plus de 100 canevas seront "préparés par Luigi Riccoboni" selon cette méthode dans les années 1716-1718<sup>25</sup>. De son côté, «le texte de l'acteur, même laissé à sa totale responsabilité en l'absence de version écrite commune, a été élaboré à l'avance, à partir d'éléments de son 'fond', qu'il a organisés en prévision de ce que nécessite la scène»<sup>26</sup>. Marivaux écrit donc *Arlequin poli...* dans le cadre du "Théâtre

(19) Une évolution nette opère dès la fin du premier Théâtre-Italien qui sous l'incidence de l'influence française modifie sa façon de travailler; les caractères d'improvisation et d'oralité se voient remis en question ainsi que les traits fondamentaux de cette poétique si originale: «Un long séjour en France des 'comédiens de l'art' les conduisit à insérer, dans le canevas primitif, ce qu'ils appelaient des 'scènes françaises', vraisemblablement destinées à expliquer au spectateur français les péripéties probablement complexes de leurs scénarios. [...] Ainsi, en moins de dix ans, on passe de la technique du canevas joué à la découverte à l'interprétation d'un texte écrit, parfois versifié, où la *commedia* survit dans les masques, le caractère des types et l'indifférence flamboyante des Italiens à la vraisemblance dramatique» (MOUREAU, *op. cit.*, p. 27).

(20) *L'Avertissement* de Gherardi (1700) (*Théâtre-Italien Tome 1*, Genève, Slatkine Reprint, 1969, pp. aiiij-b) et *Les Chinois* de Regnard et Dufresny (IV, 2) en font état.

(21) MOUREAU, *op. cit.*, p. 56.

(22) *Ibid.*

(23) Le *lazzo* est d'entrée défini par défaut sous

la plume de Riccoboni; celui-ci met l'accent sur l'aspect gestuel comme «ressource ordinaire des comédiens qui ne se sentent pas assez de fond pour soutenir le dialogue». Position ambiguë car dans le même temps qu'il est habité du sentiment de déclin du *lazzo*, le *corago* formule une tentative de sauvetage et de légitimation de cette pratique de 'l'écart fécond'.

(24) BOURQUI, *op. cit.*, p. 30.

(25) M. GILOT - J. SERROY, *La comédie à l'âge classique*, Paris, Belin Sup, 1997, p. 245.

(26) Une incarnation de cette triangulation est constituée par Marivaux, Lélío et Silvia. On mettra les écrits définissant les fonctions du *corago* en regard avec la célèbre anecdote (vraisemblablement apocryphe) rapportée par d'Alembert dans son *Éloge de Marivaux* sur la lecture faite par le dramaturge à Silvia à l'occasion de la création de *La Surprise de l'amour*: «Peu content de la manière dont elle avait rempli le premier rôle qu'il lui confia, mais prévoyant sans doute avec quelle perfection elle pouvait s'en acquitter, (Marivaux) se fit présenter chez elle par un ami sans se faire connaître [...] il prit le rôle sans affectation, et en lut quelques

de Lelio” auquel il doit rendre des comptes, à savoir écrire une comédie répondant à un certain cahier des charges, une esthétique et des moyens de production qui sont ceux de la troupe du *Nouveau Théâtre-Italien*. Mais comme l’écrit Xavier de Courville: «Marivaux n’est certainement pas homme à recevoir comme son ami Saint-Jorry un canevas de la main de Riccoboni. On peut gager que ce créateur entêté ne se prêtait pas aux leçons ni d’un Lelio, ni d’une Flaminia. L’influence de la scène italienne ne s’exerça sans doute pas d’une telle manière; il y eut influence pourtant, et décisive, si inconsciente, si indirecte qu’elle fût»<sup>27</sup>. La pratique d’écriture dramatique de Marivaux se rattache d’avantage à la position de maîtrise d’un écrivain (comme Autreau avec sa pièce *Le Port de l’Anglais* en 1718, date marquante de cette nouvelle impulsion donnée aux Italiens<sup>28</sup>). Et c’est dans ce contexte que doit se penser l’esthétique du *lazzo* dans *Arlequin poli...* ménageant deux façons de composer et de créer.

Repérer des *lazzi* ne va pas de soi. Les identifier est déjà problématique dans un livret lorsque le mot ne figure pas en toutes lettres. Qu’est-ce qui fait saillie? Qu’est-ce qui apparaît comme digression ou comme matière extérieure, intégrée provisoirement au corps de l’action, tout en étant partiellement rejeté par elle? Il faut en outre définir la dimension de comique gestuel traditionnel. L’identité du *lazzo* est quelque peu fantomatique puisque dès lors que celui-ci est mis en mot de façon trop précise et cadrée, il perd son statut originel d’improvisation de l’acteur et ses dimensions de fraîcheur et de surprise liées à l’irruption de l’imprévu<sup>29</sup>. L’esprit plus que la lettre importe pour penser le *lazzo*, quintessence de l’esprit du spectacle vivant. Marivaux couche sur le papier des indications scéniques du type «Arlequin ajoutera ce qu’il peut de fantaisie...»<sup>30</sup> qui laissent une part d’autonomie à l’acteur. Dans ce cas, la formulation n’est pas secondaire; elle identifie le *lazzo* en tant que tel dans le trajet dramatique. Avec luxe de détails, le dramaturge décrit certains passages qu’il aurait suffi de ramasser en un laconique ‘*lazzo* du mouchoir’ ou ‘*lazzo* du baiser’, une formulation concise et une latitude laissée à l’acteur étant les meilleurs indices de sa présence. C’est clairement le cas de l’entrée d’Arlequin pour laquelle Marivaux a pris le soin de préciser: «Il entre la tête dans l’estomac ou de la façon niaise dont il voudra» (scène 2, p. 115). Pour le *lazzo* de la révérence, le dramaturge précise «Arlequin égaie cette scène de tout ce que son génie peut lui fournir de propre au sujet» (scène 2, p. 116). De façon plus subtile, le *lazzo* de “parade amoureuse” tel qu’il est décrit par Marivaux donne ceci: «Dès qu’Arlequin l’aperçoit, il vient à elle en sautant de joie; il lui fait des caresses avec son chapeau, auquel il a attaché le mouchoir, il tourne autour de Silvia, tantôt il baise le mouchoir, tantôt il caresse Silvia» (scène 8, p. 126). Description précise (chorégraphie du chapeau et du mouchoir, mouvements

endroits avec tout l’esprit et toutes les nuances qu’un écrivain tel que lui pouvait y désirer. “Ah! Monsieur, s’écria-t-elle, vous êtes l’auteur de la pièce”; dès ce moment, elle devint au théâtre Marivaux lui-même et n’eût plus besoin de ses conseils» (D’ALEMBERT, *Éloge de Marivaux* (1785), in *Théâtre Complet de Marivaux*, éd. B. DORT, Seuil, 1964, p. 19). Le parallèle permet par la bande de lire l’infléchissement de la méthode du Théâtre Italien; mettant l’accent sur la rectification du phrasé et du jeu, sans référence aux effets dramatiques (place et invention de *lazzi*), cela pourrait participer du passage de l’ère du *corago* à celle des dramaturges/ auteurs dans ces lieux.

(27) COURVILLE, *op. cit.*, p. 208.

(28) J. AUTREAU, *Le Naufrage au Port de l’Anglais ou Les Nouvelles Débarquées* (1718), in *Œuvres, Tome 1*, Genève, Slatkine, 1973, pp. 13-41.

(29) Que les *scenarii* soient rédigés sous forme de canevas à caractère narratif/descriptif ou de dialogues sans didascalies, on rencontre pour désigner les *lazzi*, parfois les termes de *scena* (‘il fait une scène’) ou de *cosa* (truc). Mais telles des traces à l’encre invisible, ils se dérobent à une lecture littérale. Ainsi «dans le recueil de *scenarii* le plus célèbre, *Il teatro delle favole rappresentative* de Flaminio Scala, le terme *lazzi* n’apparaît qu’à des rares occurrences – ce qui ne saurait signifier nullement que les *lazzi* sont inexistantes: il faut simplement les retrouver ‘derrière’ le texte imprimé» (BOURQUI, VINTI, *op. cit.*, pp. 34-35).

(30) MARIVAUX, *Arlequin poli par l’amour*, in *Théâtre Complet*, édition H. COULET - M. GILOT, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, volume I, 1993. Toutes les références qui suivent proviennent de l’édition indiquée.

scéniques scrupuleusement indiqués selon une progression en quatre temps: vision, saut, caresse, cercle tracé autour de Silvia) qui laisse par le traitement du temps suggérer («tantôt, tantôt...»), une brèche permettant à la fois l'improvisation et une ligne de fuite pour sortir de l'axe dramatique principal (les mouvements circulaires décrits par Arlequin autour de Silvia peuvent se poursuivre longtemps).

Dans *Arlequin poli par l'amour*, les *lazzi* sont exclusivement dévolus au fantasiste acrobate et clown d'exception, Arlequin. Ainsi, on peut renvoyer au numéro des mouches (scène 2, «Arlequin prend des mouches»), solo traditionnel dans le Théâtre-Italien qui pose, d'entrée de jeu, le personnage à son origine scénique de bouffon poétique et balourd de la *commedia*. La mutation d'Arlequin, qui marque le tournant de la pièce et l'entrée dans le nœud de l'intrigue, ne freine en rien ses extravagances et ses moments acrobatiques. Les *lazzi* apparaissent tout au long de la pièce: dans l'ordre, ce sont les *lazzi* de la tête dans l'estomac (n. 1, scène 2, p. 115); celui des mouches (n. 2, scène 2, p. 115); celui du 'sourd' (n. 3, scène 2, p. 115); celui de la bague (n. 4, scène 2, p. 116); celui du baiser de la main (n. 5, scène 2, p. 116); celui de la révérence (n. 6, scène 2, p. 116); celui de la joie (n. 7, scène 2, p. 116); le *lazzo* des sifflets (n. 8, scène 3, p. 116); celui du spectacle (n. 9, scène 3, p. 117); celui du sommeil (n. 10, scène 3, p. 117); celui du volant (n. 11, scène 5, p. 119); celui de la mutation (n. 12, scène 5, p. 119); le *lazzo* du baiser de la main (n. 13, scène 5, p. 120); celui des saluts (n. 14, scène 5, p. 121); celui du mouchoir (n. 15, scène 7, pp. 122-123); celui de la "parade amoureuse" (n. 16, scène, scène 11, p. 127); le *lazzo* des pleurs (n. 17, scène 11, p. 126); celui du baiser de la main (n. 18, scène 11, p. 127); celui du compas (n. 19, scène 12, p. 128); le *lazzo* du cœur (n. 20, scène 14, p. 129); celui de l'entrée triste (n. 21, scène 18, p. 132); celui des pleurs (n. 22, scène 18, p. 132); celui du suicide (n. 23, scène 18, p. 132); le *lazzo* de la saisie de la baguette (n. 24, scène 21, p. 135); celui de la joie (n. 25, scène 21, p. 135) et enfin celui de la baguette magique (n. 26, scène dernière, p. 136)<sup>31</sup>.

### Les "lazzi" comme éléments d'une poétique

Le nombre de *lazzi* intégrés à l'écriture d'*Arlequin poli...* est le plus important qui soit dans une pièce de Marivaux. Au-delà de sa présence massive, il affecte la poétique de cette pièce sur un plan d'exception par rapport à ses autres pièces italiennes. Le tissu en est tellement noué qu'il structure l'économie globale de l'action et la généalogie des *lazzi* imprime sa marque sur le tissu dramatique de la pièce. De plus, il ne s'agit pas simplement avec le *lazzo* de technique d'interruption du récit. Le *lazzo* participe d'une tradition à laquelle doit puiser le dramaturge, c'est-à-dire en récupérer le lexique gestuel. Pratiquer le comique gestuel en inventant un vocabulaire original éloigne du *lazzo*. Le *lazzo* commande conjointement l'utilisation de gestes légués par la tradition, une logique de suspension narrative, ainsi qu'un effet de comique gestuel attendu. La question esthétique est donc de voir comment

(31) Confirmation par Perrucci de l'agencement scrupuleusement pensé des *lazzi*: «Le comédien chargé de la concertation détaille et explique les *lazzi* et l'intrigue, disant: 'Là, il faut tel *lazzo* qui soit ainsi, là telle scène d'équivoque, là telle métaphore, là telle hyperbole, tel jeu d'ironie' et ainsi pour tous les *lazzi* et toutes les plaisanteries» (1699). On retrouve chez Desboulmiers (1768) le même témoignage sur la disposition des *lazzi* qui «doivent se répandre les uns aux autres» (J.-A.J. DESBOULMIERS,

*Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769*, 6 voll., 1768. Réédition: Genève, Slatkine, 1968). Ces témoignages encadrent chronologiquement l'œuvre de Marivaux et confortent cette science de l'agencement des *lazzi* chez un dramaturge dont l'approche est enrichie par cette pratique. Ce n'est pas une gestation organique, mais pas pour autant arbitraire.

construire une poétique à partir de ces petits gestes évanescents constamment mis en danger d'être 'absorbés' par la trame narrative elle-même. Pour conserver leur statut de *lazzi*, ceux-ci doivent maintenir cette position ambiguë et double à la frontière extérieur/intérieur du récit. Une tendance consiste, à l'opposé, pour le dramaturge à amalgamer ces *lazzi* de telle manière que l'action comme dimension de cohérence les absorbe, surtout si le dramaturge vise à faire de ces fragments détachés et gratuits des moyens de faire avancer l'action, de permettre au personnage d'être caractérisé, ou, à des niveaux symbolique et poétique, de créer des effets.

On note d'abord des répétitions d'un même *lazzo* (celui des pleurs, n. 17 et n. 22 – celui des baisers de main, n. 5 et n. 13) comme par effet de variations sur un thème – il peut s'agir d'une sorte de rime qui n'a pas le même effet comique la première et la seconde fois. Par ailleurs, les entrées d'Arlequin sont multiples, et se répondent; ce sont des moments équivalents à ceux qui débute une parade de cirque et visent à déclencher une salve de rires en début de séquence – entrées de la tête dans l'estomac, de l'entrée avec volant, enfin celle du clown triste (n. 2, 11 et 21). De façon symétrique, la sortie de scène s'achèvera par un éclat de rire: saut de joie avec maître de danse et salut d'Arlequin à Silvia (n. 7 et 14). La localisation des *lazzi* est telle qu'ils sont regroupés majoritairement au début de la pièce; leur présence marque à nouveau un pic vers le dénouement (7 pour la scène 2; 3 pour la scène 3; 4 pour la scène 5; 1 pour les scènes 6-7; 3 pour la scène 11; 1 pour la 12; 1 pour la 14; 3 pour la 18; 2 pour la 21; 1 pour la dernière scène). Marivaux déploie les *lazzi* tout le long de la pièce. Le nœud de l'intrigue en comporte toutefois moins comme si une certaine retenue s'imposait pour ne pas gêner le spectateur dans le suivi narratif ou pour d'autres enjeux (la psychologie va contre les *lazzi*). Ce chiffrage est également trompeur dans la mesure où les *lazzi* ne sont pas équivalents. Certains, fort longs brodent des variations sur un canevas, tandis que d'autres sont très brefs. Le *lazzo* peut aller du simple geste à de véritables séquences qui viennent le nourrir et lui donner de l'ampleur, un mouvement que l'on peut comparer à une partition musicale composée de brèves et de longues séquences. Tracer un parallèle avec ce qu'avait théorisé pour la danse Pierre Beauchamp dans sa *Chorégraphie de l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* (1701) où l'on retrouve un relevé précis des postures et positions, enrichit le regard posé sur les *lazzi* perçus dès lors comme des gestes aériens assez similaires à des passages dansés à l'intérieur d'un cadre dramatique. À l'instar des métaphores filées, des "*lazzi* filés" se constituent en séquences presque complètes: celui de la bague qui enchaîne sur celui de la main (n. 4 et 5), celui du spectacle (n. 9), du baiser de la main (n. 13), du mouchoir (n. 15), le baiser de main encore (n. 18). À une moindre échelle, c'est également le cas de celui de la parade amoureuse (n. 16). Des *lazzi* esquissés et sommaires, d'autres appuyés et développés comme celui du mouchoir (n. 15), le plus long de la pièce, se donnent à lire. Le plus long *lazzo* de la pièce, celui du mouchoir se déploie à travers les traces scéniques suivantes:

Arlequin arrive tenant en main le mouchoir de Silvia qu'il regarde et dont il se frotte doucement le visage (scène 6, p. 122). Arlequin arrive au bord du théâtre et il saute en tenant le mouchoir de Silvia, il le met dans son sein, il se couche et se roule dessus; et tout cela gaiement (scène 7). En tirant le pied, et mettant le mouchoir sous son bras (scène 7). Sautant d'aise et comme à part (scène 7, p. 122).

Marivaux effectue ici le nouage de *lazzi* et d'éléments plus graves, qui induisent des changements de registre. Arlequin revient implorer la Fée de lui rendre cet objet auquel il est attaché: «Arlequin va, le chapeau bas et humblement, lui demander le mouchoir» (scène 7, pp. 122-123). Il n'est pas sûr qu'on soit encore dans le cadre du *lazzo* à la fin de la séquence d'action.

Le glissement vers la psychologie, dénature en quelque manière les *lazzi*, purs moments de gratuité et de plaisir, non redevables à la fable ou à la compréhension. On peut renvoyer au *lazzo* n. 18, badinage autour d'un baiser de main qui exprime ce basculement exemplaire du physique vers le psychologique. Marivaux utilise alors le mot 'badinage' et ses dérivés non seulement dans les didascalies (« Arlequin poursuivant toujours la badinerie et riant: Ah! ah! ah! Et puis pour badiner encore: Donnez-moi votre main, ma mignonne», p. 127) mais aussi dans les échanges verbaux («Vous badinez mon amour?», p. 127). La base de *lazzo* est comme infléchiée en badinage par la psychologie. Le badinage présente avec le *lazzo* le point commun d'être une manière d'agrément: «Manière élégante, gracieuse et légère d'agrémenter une conversation; propos dits sur un ton badin»<sup>32</sup>. Mais cette part discursive et psychologique écarte fondamentalement le badinage du *lazzo*. La précision de cette chorégraphie des sentiments amoureux est comme mise en tension avec les "sauts et gambades" du discours gestuel des *lazzi*. Les *lazzi* renvoient à des états assez sommairement dessinés d'Arlequin; ces états occupent près d'un cinquième des *lazzi*. Ce sont les pleurs, le sommeil, la peur (de perdre l'autre), la tristesse (n. 10, 17, 20, 22) – états auxquels il faut rajouter les *lazzi* du saut de joie (n. 7 et 25) et du suicide (n. 23) qui s'inscrivent entre geste et état psychologique. Ces *lazzi* restent à l'état de surface pour notre plus grand plaisir, loin d'états psychologiques fouillés. Les *lazzi* portent aussi sur des interactions entre personnages: révérence, baisers de main, salut, danse de séduction – la parade amoureuse avec chapeau et mouchoir (n. 13, 14, 16, 18). À suivre ainsi les *lazzi*, nous pouvons nous demander si la mutation d'Arlequin a vraiment eu lieu, tant l'éruption de gags donnent à lire une certaine forme de bêtise: la logique du *lazzo* va en quelque sorte contre la logique psychologique. Cette juxtaposition du psychologique et du burlesque gestuel, au sens de ce qui se donnerait à lire comme pure découpe graphique, est justement un des points de friction productif et créateur de cette comédie.

Les dramaturges du Théâtre-Italien construisent un discours original<sup>33</sup> en partant de l'emprunt à ce répertoire de *lazzi*, briques narratives et répertoire public qui ne leur sont pas propres et qu'ils vont faire vivre à nouveau<sup>34</sup>. Marivaux s'est inspiré de nombreux traditionnels du *lazzo* pour nourrir sa dramaturgie et s'inscrire dans cette lignée de la comédie italienne qui lui était jusqu'alors étrangère. Le dramaturge a intégré à la dramaturgie de sa pièce des traditionnels dont l'origine remonte à l'ancien Théâtre-Italien:

(32) Le mot *badinerie* apparaît en toutes lettres dans la définition par Riccoboni du *lazzo*: «Ce que l'Arlequin ou les autres acteurs masqués font au milieu d'une scène qu'ils interrompent par des épouvantes ou par des badineries étrangères au sujet de la matière que l'on traite». Il est vrai que ce texte date de 1731, et peut-être faut-il lire un effet rétroactif (un hommage) et une influence possible de Marivaux sur la formulation de Riccoboni.

(33) Mel Gordon tente de quantifier le nombre de *lazzi*: «deux-cents *lazzi* spécifiques, sur un répertoire de quatre ou cinq cents identifiés, et établit une typologie comprenant douze catégories de *lazzi*» (M. GORDON, *Lazzi, The Comique Routines of the Commedia dell'arte*, New York Theatre Library Association, 1974, *Performing Art Resources*, vol. 7). S'il y a un nombre infini de *lazzi*, cela tend à faire disparaître ce caractère de 'répertoire'. Les *lazzi* écartés par Marivaux montrent des choix esthétiques significatifs: ceux des chaussures, du noyau, du tabac, de l'hyménée, de l'argent donné d'une main et repris de l'autre,

de la volte-face du poltron, des sorties et retours du bavard impénitent, de la consultation impossible à cause d'interruptions parasites... L'absence des 'scènes de nuit' est aussi un bon exemple: quasiment institutionnalisées à certaines époques du Théâtre-Italien, elles constituent, avec leurs cascades de *lazzi* d'équivoques, un moment attendu de spectacle généralement situé dans le troisième acte (cf. *Le Sicilien* ou *Georges Dandin* de Molière). Dans *La Joie Imprévue*, ce sont les masques (*dominos* et *chauve-souris*), non l'obscurité, qui induisent quiproquos et malentendus dans les scènes finales du bal (17 à 21). *La Méprise* (1734) 'comédie des erreurs' repose de même sur un malentendu lié à la vision erronée de deux sœurs.

(34) Comparaison avec les *zibaldones*: il est plus difficile à Marivaux d'emprunter des *zibaldones* pour dérouler sa pensée amoureuse sur scène que de recourir à des *lazzi*, micro-actions qui trouveront plus facilement où s'intégrer dans sa pensée en acte: le dramaturge, doublé du penseur et de l'observateur des plus infimes détails du sentiment,

celui du corps automate ("il marche en silence et comme par compas", scène 12, n. 19)<sup>35</sup>, celui de la révérence ("Alors le maître à danser apprend à Arlequin à faire la révérence", n. 6, scène 2)<sup>36</sup> et encore celui du suicide comique ("Arlequin, en pleurant, sans rien dire, cherche dans ses poches et il en tire un petit couteau qu'il aiguise sur sa manche" scène 18, n. 23)<sup>37</sup>. Le premier est classé par François Moureau dans «les *lazzi* de base: c'est une simple acrobatie, où s'enchaînent parfois divers moments définissant une grammaire et une rhétorique du geste tout à fait primaires, mais sans équivoque de perception». Nous trouvons dans cette catégorie «les *lazzi* de la peur»<sup>38</sup>, du manteau voyageur<sup>39</sup>, de la bataille ou du charivari<sup>40</sup>, de pleurer et rire<sup>41</sup>, du nez au cul<sup>42</sup>. On peut y rattacher le second également. Le troisième *lazzo* est déjà plus complexe (défini en s'appuyant sur la réception du spectateur) et on retrouve dans cette catégorie les «*lazzis* de la rencontre»<sup>43</sup> ou de la lettre écrite ou transmise de façon burlesque<sup>44</sup>. On peut aussi renvoyer au *lazzo* des mouches déjà présent dans *le Festin de Pierre* de Domenico Biancolelli, adaptation du *Dom Juan* pour le Théâtre-Italien, de façon contemporaine au classique de Molière: «Après tous les *lazzi* pour mettre le couvert, pour escroquer quelques morceaux de dessus la table, celui de la mouche que je veux tuer sur son visage, je dérobe un morceau de dessus la table»<sup>45</sup>.

Tous les *lazzi* n'ont pas le même poids ni la même renommée; certains sont des classiques appréciés, attendus avec impatience par un public qui en connaît les développements et tire plaisir à les retrouver, tels ces airs de musique qui accompagnent les spectacles aux Italiens et qu'il peut fredonner, morceaux populaires, et leitmotiv repris aussi bien aux Italiens qu'au Théâtre de Foire (*Réveillez-vous belle endormie* ou *Attendez-moi sous l'Orme*)<sup>46</sup>: le gobage des mouches<sup>47</sup>, le moulinet du chapeau ou le suicide raté<sup>48</sup> (scènes 2, 5 et 18, pp. 115 et 119).

L'exercice de style a ses contraintes puisqu'il s'agit de disposer un certain nombre de numéros comiques au fil d'une intrigue qui a priori n'a rien à voir avec ces *lazzi* traditionnels. Du point de vue de l'action, la brillance du *lazzo* constitue une singularité

se montre réticent à tenir d'autrui des observations de seconde main. Le système du *zibaldone* présente des points communs avec le *lazzo*, d'abord par la difficulté qu'il présente d'être idéifié (les cahiers de *zibaldone* ayant disparu), ensuite par le jeu de tensions, établi dans les deux cas, entre intériorité psychologique et extériorité du jeu italien, auquel ces deux outils se prêtent.

(35) *Les Intrigues d'Arlequin aux Champs-Élysées*, Bordelon, 1691, II, 11.

(36) *Le Festin de Pierre*, Domenico Biancolelli (dit Dominique), manuscrit de Gueulette. «Après les premiers compliments, je me mets à côté de Pantalón, et à chaque fois qu'il me regarde, je lui fais une profonde révérence. Ce *lazzi* répété plusieurs fois l'impatiente; il passe de l'autre côté, j'y passe aussi et recommence le *lazzi*» (T.-S. GUEULETTE, *Le Festin de pierre / Il convitato di pietra*, traduction du scénario ou du recueil des scènes que Joseph Dominique Biancolelli jouait en habit d'Arlequin, dans les pièces italiennes de son temps, rédigé et écrit de sa main (1660-1670), Ms. Bibliothèque de l'Opéra de Paris, cote Réseau. 625 1-2, pp. 192-210).

(37) *Arlequin Empereur dans la Lune*, Fatouville, 1684, sc. du désespoir.

(38) *Colombine avocat pour et contre*, Fatouville, 1685, II, 7.

(39) *Le Divorce*, 1688, Regnard, I, 2.

(40) *Le Marchand dupé*, Fatouville, 1688, II, 9.

(41) *La Fausse Coquette*, Brugière de Barante, 1694, II, 1.

(42) *Arlequin Empereur de la Lune*, Fatouville, 1684, sc. du Fermier de Domfront.

(43) *L'Opéra de Campagne*, Dufresny, 1692, II, 7; *Arlequin défenseur du beau sexe*, Barante, 1694, II, 9.

(44) *L'Opéra de Campagne*, II, 7; *Arlequin défenseur...*, II, 9. Passage de MOUREAU, *op. cit.*, p. 60.

(45) *Le Festin de Pierre* est un document intéressant qui donne à voir le point de vue d'un acteur du Théâtre-Italien (Dominique/Sganarelle) sur son travail et la part qu'y occupe le *lazzo*. Le manuscrit est écrit à la première personne du singulier, ce qui marque déjà l'écart avec le point de vue d'un dramaturge.

(46) Cités par Marivaux, au détour de ses romans de jeunesse. Par exemple dans *Le Télémaque travesti* (1714) sous forme parodique: «Oh là! oh là! lui dit Oménée; réveillez-vous, belle endormie!», in *Œuvres de Jeunesse*, édition Deloffre, Paris, Gallimard, Pléiade, 1972, p. 855.

(47) Pour définir cet outil, Riccoboni fait appel à *Arlequin, Dévaliseur de maisons* citant le *lazzo* de la mouche (et des noyaux de cerises) dans son *Histoire du Théâtre Italien*: «Tantôt, de vouloir attraper une mouche qui vole, de lui couper comiquement les ailes et de la manger, et choses pareilles».

(48) Le 'suicide impossible' constitue un *lazzo* classique du *zanni*: chez Molière: *L'Étourdi* (II, vi), *Le Dépit Amoureux* (III, xi) et *La Princesse d'Élide* (IV, 11).

essentielle de la comédie italienne. Elle est perturbation du flux temporel et narratif linéaire (perle, tour, aspérité, en relief, «extérieur et intérieur à la matière dramatique» selon ses divers exégèses). L'hétérogénéité de la superposition des moments de récit et de *lazzi*, pensée lors de la conception d'*Arlequin poli...* (le dramaturge choisit d'intégrer ces passages obligés pour se rattacher à une tradition et créer une connivence avec le public) est vécue de même dans la perception du spectateur. Nous sommes ici à l'opposé du système classique qui veut plutôt penser la pièce comme un flux continu, avec des effets placés de façon structurale précise (exposition, nœud, dénouement) et générés de façon organique, rejetant par là même cette part du geste, du corps, et du fragment (ce qu'est le *lazzo* par rapport à la scène).

Par analogie avec le concept de *tableau* (plus tardif et circonscrit au drame, secondairement à la tragédie, ses espaces génériques naturels) défini par Diderot comme «variateur d'intensité et d'énergie»<sup>49</sup>, nous pouvons retenir cette idée esthétique de «variateur d'énergie» pour l'appliquer de façon singulière à la Comédie-Italienne: le *lazzo* constitue un phénomène de déliaison dans une chaîne narrative (c'est une coupure ou une interruption). Essentiel, distillé comme trouée de l'action, envolée ou sortie de la narration (de l'intrigue comme agencement narratif), le *lazzo* se positionne où il veut en dehors des moments ou articulations fortes d'une dramaturgie aristotélicienne proprement dite (*climax*). Il s'agit de mettre l'accent sur des moments choisis en décalage ou en phase avec l'intrigue et qui seront valorisés ou qui moduleront le rythme de la pièce prenant ainsi une valeur singulière pour le spectateur<sup>50</sup>. C'est ce qui se produit à la fin de la pièce avec la baguette qui donne lieu à deux séries de *lazzi*: la saisie de baguette (n. 24) et les variations sur les pouvoirs magiques de cette baguette (n. 26). Autant l'un est un moment clé du drame en termes dramatiques – il se confond avec le point de non retour qui conduit au dénouement – autant l'autre n'est qu'un élément comique qui vient servir de *post-scriptum* dramatique et gestuel après le sommet d'intensité de la pièce. Le *lazzo* de la mutation (n. 12) occupe une place particulière tant celui-ci recoupe la fable elle-même: c'est à la fois un geste, un *lazzo* et un résumé incarné de la fable. Dans *Arlequin poli...*, les *lazzi* surviennent aussi bien sur des moments forts (*lazzo* du coup de foudre / métamorphose, scène 5, n. 12; *lazzo* de la baguette subtilisée à la fée, climax scène 21, n. 24) que sur des moments moins stratégiques de l'intrigue (et plus faibles) où on laisse latitude au personnage d'agir à sa guise: «Arlequin égaie cette scène de tout ce que son génie peut lui fournir de propre au sujet» (scène 2).

On peut saisir le *lazzo* par ses fins dernières, à savoir le rire dont il est l'instrument privilégié dans ce type de comédie gestuelle, plutôt identifiée à la basse comédie (le corps y fait irruption; c'est donc une forme moins noble que le pur *logos* de l'esprit comique). Certains des *lazzi* les plus marquants dans *Arlequin poli...* (mouches, n. 2 et bâillement, n. 10...) sont placés en début de pièce pour présenter Arlequin sous un jour avantageux (toujours gagner la sympathie du spectateur pour ce genre de

(49) «Au théâtre, le tableau est un instrument qui doit permettre de passer de la stase au comble, un 'variateur d'intensité'. C'est pourquoi, qu'il y ait scène multiple ou unique dans le tableau, c'est de l'énergie qu'il tient sa vraie unité» (P. FRANTZ, *L'Esthétique du Tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 167). On serait tenté de poursuivre le parallèle et de voir où des outils comme le «tableau-comble» ou le «tableau-stase» (Pierre Frantz), pourraient nous conduire («lazzi-comble» ou *lazzi-climax* (1) par opposition au «lazzi-stase» ou *lazzi* en creux, en arrêt (2)). Il semble que le *lazzi*, orienté vers une intensité émotive qui est

celle du rire tend plutôt à se diffuser dans une seule direction. À la manière de la *catbarsis* comique appliquée au rire, le Tableau nous paraît intéressant pour penser certains aspects du déploiement du *lazzo* dans sa déliaison d'avec le flux narratif.

(50) Du point de vue énergétique, Riccoboni écrit que «ces *lazzi* interrompent toujours le discours de Scapin, mais en même temps, ils lui donnent occasion de la reprendre avec plus de vigueur». Les digressions constituent des élans narratifs qui galvanisent le flux narratif par des changements de vitesse.



spectacle populaire) et aussi afin de fournir au public cette denrée qu'il attend avec impatience: le rire – l'important est de déclencher des rires, élément non négociable du *lazzo*<sup>51</sup>. Nécessité dramatique ou non, nous pouvons penser que la logique du rire infléchit celle de l'efficacité narrative. Il faut compter avec la part de subjectivité dans l'appréciation des moments forts qui constituent cette action. En effet, s'il y a hiérarchisation des actions dans une pièce d'un point de vue objectif – et tous les moments ne sont pas conçus originellement pour avoir le même poids, ni la même importance dans la structure dramatique – les *lazzi* sont des moments forts qui resteront gravés dans l'esprit du spectateur à défaut d'occuper une place essentielle dans l'économie de la pièce: «Pour un spectateur de pièce classique, l'histoire se raconte tout autrement [...] Les moments saillants (morceaux de dialogues, scènes, actes, jeux de scènes), ceux qui marquent la mémoire du spectateur ne coïncident pas forcément avec les articulations logiques de la fable, tendue entre un commencement et une fin»<sup>52</sup>. Pour Marivaux, sensible aux gradations<sup>53</sup> non seulement comme continuité dramatique, mais aussi au sens «d'effets de variations d'intensité» sur le spectateur, la superposition dans *Arlequin poli...* de ces deux structures logiques – celles du *lazzo* et de la scène – est esthétiquement passionnante à explorer. Elle lui donne l'occasion de tester et de jouer avec la forme. *Arlequin poli...* résout cette tension esthétique, entre *lazzo* et scène<sup>54</sup>, de façon singulière.

#### *Le 'lazzo' chez Marivaux après 'Arlequin poli par l'amour'*

Peut-on encore parler de *lazzi* pour *La Surprise de l'amour*, le premier 'mari-vaudage officiel', pièce de haute comédie, élégante et sophistiquée, mais qui laisse une place au corps, à la gestuelle et à la trivialité? Les gesticulations amoureuses de Colombine et d'Arlequin d'un côté, de la Comtesse et de Lelio de l'autre, peuvent très bien produire un *lazzo* nouveau (marche parallèle d'Arlequin et Colombine, II, 3, pp. 161-162). La sophistication des déplacements et de l'utilisation de l'espace dans cette pièce (mécanique d'horloger) peuvent-ils encore laisser parfois de la latitude pour des sorties du grand chemin narratif? L'absence d'un seul des trois éléments évoqués plus haut (digression, tradition, rire) condamne le *lazzo*, perle, tour, lien ou métaphore à se transformer en autre chose. La question du *lazzo* n'est pas seulement fondée sur l'opposition gestuelle/verbale, l'idée volant que Marivaux ait intériorisé la fantaisie du Théâtre-Italien. C'est également dans le rapport au lexique gestuel mis en œuvre ainsi qu'à la place et à la valeur de ces moments détachés de la pure narration qu'il se définit. En fait, le dramaturge investit d'autres champs gestuels<sup>55</sup>: il y a

(51) Priorité donnée au rire, le Théâtre Italien «privilégie l'effet par rapport au sujet» (BOURQUI, *op. cit.*, p. 42).

(52) J. GOLDZINK, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 253.

(53) Cf. *Journaux II*, éd. E. LEBORNE, J.-CH. ABRAMOVICI, M. ESCOLA, Paris, Flammarion, 2010, p. 51. L'importance de la 'gradation' des sentiments chez Marivaux se trouve mise en tension avec l'impromptu et le fragment italien. Pour le dramaturge, sous influence du roman psychologique et observateur de singularités, l'inconstance combinée à la continuité, parts de son esthétique, sont en soi suffisamment passionnantes pour capter l'attention du spectateur. Ainsi le dramaturge construit avec rigueur sa pièce de telle manière qu'on ne trouvera pas

chez lui ce goût pour le discontinu (contrairement à une influence forte comme Dufresny).

(54) Dans la *commedia dell'arte* de façon similaire à ce qui se produit dans le cinéma burlesque (Chaplin, Keaton, Langdon, Lloyd) entre gag et logique narrative. Le *lazzo* insiste sur ce caractère d'interruption et l'inscription dans la forme globale (lacet, nouage); gag, onomatopée exprimant surprise et aspect éruptif, sur le jaillissement de l'idée comique, mais le sens de 'bâillon' recoupe celui de *lazzo*.

(55) À ce titre chez Marivaux, quantité de *lazzi* sont attachés aux entrées et sorties de scène. Dans *La Surprise de l'amour*: fausses alertes, digressions, sorties du grand chemin sont autant de *lazzi*: (I, 6-7: Lelio; I, 7-8: la Comtesse), déplacements d'Arlequin et Colombine lors des promenades parallèles (II, 3).

une 'démocratisation à revers'<sup>56</sup> du geste comique à des personnages nobles et plus forcément portés par un représentant de la *commedia dell'arte*: il en est ainsi avec le cercle magique du Baron: «Lélio, passe le cercle», «Il l'enferme aussi», «La Comtesse sortant du cercle» agacée et indignée (I, 8, p. 155); ou la recherche de portrait par La Comtesse: «cherchant à terre avec application» son portrait, «cherchant toujours» (II, 7, p. 169). Les gestes ont une dimension ambiguë en termes de registre visé: on pourrait également lire la gémflexion comme un *lazzo* original et fécond<sup>57</sup>: «Arlequin se mettant à genoux» (III, 1, p. 176). En outre, on note la présence massive de didascalies rapidement retournées en psychologie: «La Comtesse touchant à la poche de la veste», «Lélio mettant la main dans sa poche et honteux d'y trouver le portrait», «La Comtesse un peu confuse» (III, 6, p. 185).

Marivaux donnait déjà une inflexion psychologique à nombre de *lazzi* dans *Arlequin poli...* C'est donc plus un renforcement de tendance qu'une cassure. Le geste, même s'il perd de son identité d'improvisation étendue, s'inscrit dans une syntaxe du corps parlant, base traditionnelle à laquelle se rattache Marivaux. Par ailleurs, il est possible de lire l'aspect succinct des didascalies du dramaturge dans le livret de *La Surprise de l'amour*, non comme un renoncement au *lazzo*, mais une confiance grandissante accordée aux acteurs. L'*actio* du comédien italien prend le relais du travail du dramaturge et nombre de passages peuvent être enrichis par des gestes. La propension aux didascalies dans *Arlequin poli...* s'explique à la lumière de faits plus proprement biographiques: il s'agit de la première production de Marivaux à destination du *Théâtre des Italiens* et le dramaturge ne fait pas encore confiance aux acteurs pour improviser, acteurs qui pour beaucoup maîtrisent mal le français; en outre, il est encore à l'époque, avant tout, un romancier habitué à être son propre maître et indique donc tout sur le papier. Mais toute son œuvre portera l'empreinte de la Comédie-Italienne. À cette question de la survie du *lazzo* et plus généralement de la part gestuelle, De Courville tranche de façon abrupte lorsqu'il déclare que Marivaux pour ses pièces ultérieures «ne gardera de la féerie que l'enchantement d'une fête intellectuelle, et réduira le jeu au rythme de son dialogue. Les plus délicats ornements de son discours seront encore accessoires de scène, et qui ne scintillent de leur véritable éclat que dans le feu de la représentation»<sup>58</sup>. Retombant sur l'axiome bien connu du marivaudage comme langage-roi, il tend à ramener toute la brillance ou presque de Marivaux à ses dialogues, écartant donc l'importance du geste auquel le *lazzo* doit tant. C'est de fait aux mêmes conclusions sèches que parvient Moureau<sup>59</sup> à l'issue d'une analyse remarquable sur l'évolution du *lazzo*, entre son âge d'or vers les débuts du premier Théâtre Italien et son déclin dans la dernière décennie du XVII<sup>e</sup> siècle. Il est vrai que la psychologie qui gagne en ce début du XVIII<sup>e</sup> siècle, de même que la volonté de davantage 'construire' les *lazzi*, la place grandissante des décors et costumes, ou la volonté de Lélio de donner une inflexion plus subtile et 'française' au Théâtre-Italien, toutes ces raisons conjuguées, menacent ce fragile et précieux instrument à la mesure du génie italien. L'évolution historique du terme de *lazzo* corrobore ces conclusions.

(56) Démocratisation à revers du *lazzo*: il peut être aussi exécuté par des personnages nobles ou des jeunes premiers. Il constitue à ce titre un chiasme avec le 'nouveau sublime' marivaudien qui s'adresse à tous, aux bouffons comme aux grands.

(57) Exploitation du *lazzo* original de gémflexion. Ce geste apparaît comme un passage obligé de la séquence d'action du trajet amoureux marivaudien (16 comédies). Élément déterminant de sa palette d'expression, Marivaux lui donne des harmoniques diverses, hommage mi-amusé, mi-nostal-

gique aux temps chevaleresques. Par sa récurrence, cela confère à ce *lazzo* une valeur singulière. Plus qu'un simple élément gestuel, c'est presque un *gestus* brechtien: la valeur du geste excède celui d'un élément de caractérisation ou d'une pure action; il s'inscrit entre les deux (P. PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, pp. 152-153).

(58) X. DE COURVILLE, *Un Apôtre de l'art du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle, Luigi Riccoboni dit Lélio*, Tome II, Paris, Droz, 1945.

(59) MOUREAU, *op. cit.*, pp. 60-62.

Entre le «jeu de scène bouffon» de Gherardi (1700)<sup>60</sup> et les «paroles moqueuses» de Lesage (1732)<sup>61</sup>, on observe le changement d'orientation du *lazzo* intervenu dans le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'accent n'est plus mis sur le geste, mais sur la parole. Le *lazzo* prend un caractère plus intériorisé et verbal<sup>62</sup>. On pourrait en ce sens et de façon codée, lire *Arlequin poli...* comme une allégorie sur la mue du Théâtre-Italien dont Arlequin serait l'incarnation; d'abord porteur du geste, donc du *lazzo*, à défaut du vecteur de la parole, il en vient à maîtriser les deux mediums à parts égales (gestes et parole), après avoir été éveillé à l'amour, amour élégant, subtil et raffiné (la muse française). Marivaux referait en quelque manière le chemin depuis les origines pour s'en approprier les codes et en comprendre les techniques: depuis son caractère affirmé à une tonalité plus effacée mais qui doit encore à ces bases gestuelles. Lecture séduisante mais partielle. *L'île des Esclaves* (1725)<sup>63</sup> comme *La Jolie Imprévue*<sup>64</sup> attestent de la permanence des *lazzi* dans les comédies plus tardives de Marivaux (la seconde, date de 1738, année qui suit *Les Fausses Confidences* chef-d'œuvre de maturité). Et si le caractère de *lazzo* est 'abâtardi', sa prégnance continue à être opérante. Le dramaturge a appris à user en virtuose des petits gestes mi-improvisés, mi-écrits et orchestrer leurs effets: la part d'improvisation tend à s'effacer; il n'en est pas moins vrai qu'au Théâtre-Italien, une représentation ne se confond jamais avec le canevas, aussi écrit soit-il. Et Marivaux usera de ces techniques d'improvisation pour soutenir un théâtre on ne peut plus précis.

### Conclusion

Première grande aventure dramatique d'un expérimentateur, *Arlequin poli par l'amour* reste une pièce singulière dans l'œuvre du dramaturge par l'utilisation intensive du *lazzo*. Sur ce point, le trajet créateur de Marivaux évoque celui de Molière<sup>65</sup>: des premières pièces sous influence italienne, on passe à une écriture plus sophistiquée dans laquelle un fond de *lazzo* demeure. En même temps, le dramaturge des Lumières en assouplit l'usage à des personnages nobles, un registre ambigu, l'ajout de

(60) GHERARDI, *Théâtre Italien* cit., t. 1, p. 8.

(61) LESAGE, *Hist. de Guzman d'Alfarache*, Paris, Berquet, 1825, t. 3, p. 127.

(62) En fait, le *lazzo* poursuit sa carrière tout au long du siècle; la lecture par De Courville du virage amorcé par Marivaux et Lelio (par goût du raffinement, prise de pouvoir par le verbe) ne doit pas nous conduire à un raccourci de son usage et de son évolution esthétique. Son usage chez deux des plus grands dramaturges de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle est un signe évident de sa vitalité: à destination des Théâtres de Foire (lisible dans les livrets des années 1710 et jusqu'aux *Parades* de Beaumarchais vers 1760-75) et dans le Théâtre Italien, ce jusqu'à la veille de sa disparition en 1762, comble d'ironie, sous l'impulsion de Goldoni; les *scenarii* rédigés à son arrivée en France (*Métamorphoses d'Arlequin, Vingt-deux infortunes d'Arlequin*) se caractérisent par l'intégration de nombreux *lazzi* «malgré sa réticence de principe» (BOURQUI, *op. cit.*, p. 165).

(63) Dans *L'île des Esclaves* (1725), les interventions d'Arlequin sont autant d'injections de *lazzi* dans une œuvre d'idées, reprise de traditionnels rencontrés dans *Arlequin poli...*: *lazzi* du saut de

joie (scène 2, *Théâtre Complet*, ed. Coulet & Gilot, vol. I, p. 407; scène 6, p. 420), de la révérence (scène 2, p. 409) et des pleurs ('Abattu et les bras abaissés, et comme immobile', scène 8, p. 423) auxquels il faut rajouter les *lazzi* du chant (scène 1, p. 404) de la danse (scène 5, p. 416) et du rire outrancier (scène 5, p. 418).

(64) Coulet et Gilot signalent la présence de *lazzi* non indiqués pour *La Jolie Imprévue* (*Lazzi* de folie, II, note 3, p. 1004). Cette pièce festive est créée après le départ de Lelio, en 1729, ce qui montre la persistance du *lazzo* chez Marivaux par delà les changements de mode ou de *corago*.

(65) Pour *Le Médecin volant*, «outre l'absence de liaisons de scènes, certains passages ne sont pas entièrement rédigés, d'autres laissent supposer des développements supplémentaires: il s'agit d'un texte oral, noté sous forme de memento accidentellement conservé par l'écrit» (MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, éd. C. BOURQUI - G. FORESTIER, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 1721). Ces premières pièces de Molière (*L'Étourdi*) sont exemplaires 'd'intrigue sans action' (H. GOUHIER, *L'œuvre théâtrale*, Paris, Flammarion, Bibliothèque d'Esthétique, 1958, pp. 84-85).

psychologie, un lexique étendu (cf. *lazzo* de genuflexion) le combinant à d'autres enjeux esthétiques. Chez lui, les *lazzi* se déploient différemment dans l'environnement d'une pièce d'idées (*L'île des Esclaves*) ou d'une 'surprise de l'amour'; un simple geste peut superposer au *lazzo*, dimension allégorique, geste brechtien et cœur de la fable, geste porte-manteau auquel suspendre nombre de fonctions. En outre, sa dramaturgie, mécanique de précision (rythme, symétries et parallélismes, utilisation nette de la scénographie, rigueur de la gradation) se trouve bousculée par la présence de *lazzi*, petits pas induisant des sorties narratives – la digression étant aussi partie prenante de son esthétique (conversation, états psychologiques flottants induisant hésitation et repentir). De plus, la simplicité de l'intrigue d'*Arlequin...* (conte de Mme Durand) permet de valoriser les détails, inclus les *lazzi*, qui participent de cette 'esthétique du petit': des petits riens au 'je ne sais quoi' ce sont les capacités d'inflexion du tout par la partie qui se manifestent. Marivaux fait un usage de 'Moderne' des *lazzi*: avec recul, il donne à ces traditionnels du Théâtre Italien des inflexions inédites les intégrant à sa large palette expressive. Au delà d'un *lazzo* prêt à l'emploi, brique interchangeable et sans saveur, ces gestes mis en langage participent pleinement du style singulier de Marivaux dramaturge.

STÉPHANE KERBER

## Léon Bloy's Books of Revelation

### Abstract

Prominent among fine-de-siècle reactionary Catholics, Léon Bloy regarded literature as an instrument of the Apocalypse. Inspired by the 1846 apparition of the Virgin Mary at La Sallette, Bloy believed that unless the wicked reformed, the end of time would come soon and engulf Christendom in fire. Subscribing to the principle of Dolorism, Bloy identified with the wretched whose suffering liquidated the debt of sin accumulated over centuries. In Bloy's eschatological fiction, he complains of a Savior slow to rescue the disinherited. Bloy sees his novels as elucidating the divine message that time has garbled. As Bloy's hero, Caïn Marchenoir, explains: «Toute chose terrestre est ordonnée par la Douleur [...] Elle n'était pas seulement le but, [...] elle était la logique même de ces Écritures mystérieuses, dans lesquelles il supposait que la Volonté de Dieu devait être lue». This is the purpose of Bloy's writing: to supersede the Gospels whose cryptogram it decodes, and turn the opaqueness of God's book into the transparency of Bloy's exegesis.

Fin-de-siècle authors whose works belong to a literature of cultural decadence often harbored hopeful expectations that the end times were approaching. Already in *À rebours*, J.-K. Huysmans's defeated esthete, Jean Floressas des Esseintes, had bemoaned the mounting tide of mediocrity and materialism. Summoning a vengeful Jehovah to appear and smite the wicked, he had called for a reenactment of «les cataclysmes éteints», a raining down of the «pluies de flammes qui consumèrent les cités jadis reprouvées»<sup>1</sup>. In his raging vaticinations, des Esseintes had welcomed an apocalypse that would exterminate a world in which he felt himself to be a superior outsider. «Eh! croule donc, société! meurs donc, vieux monde!»<sup>2</sup> as Huysmans's hero clamored before vacating his Thebaïd en route to Paris.

In 1884, at the time of the publication of *À rebours*, neither Huysmans nor his character entertained a clear millenarian vision. Incredulity still fought against their inchoate wish for faith, and without a belief in God, the future remained a closed and black horizon – unilluminated by «les consolants fanaux du vieil espoir»<sup>3</sup>.

However, anticipation of the apocalypse, in its etymological sense as *revelation*, presumes that the midnight of calamity will be followed by a new dawn. The chiliasm of both Huysmans and Léon Bloy rests on the conviction that the more overwhelming today's evil, the more joyful tomorrow's deliverance. For both writers, the oppression of the poor who underwent the Passion every day must grow heavier, more scandalous so that the messianic return should come more speedily. It is this that accounts for the hope that underlies these authors' sense of gloom and that explains why the apparent triumph of iniquity is a portent of salvation. As Jean-Marie Seillan writes

(1) J.-K. HUYSMANS, *À rebours*, in *Œuvres complètes*, vol. 12, Genève, Slatkine, 1977, pp. 348-349.

(2) *Ibid.*, p. 348.

(3) *Ibid.*, p. 349.

of Huysmans in a comment that applies to Bloy: «il peut être nécessaire d'aggraver le sort des victimes puisque c'est de la catastrophe seule qu'un bien pourra sortir»<sup>4</sup>.

Like Huysmans, Bloy expressed dissatisfaction with a derelict God who was slow to anger, who for too long had restrained the punishing fist that would strike the hedonist and unbeliever. Both Bloy and Huysmans professed acceptance of Church teaching, yet at the same time they behaved like refractory children, exhibiting an insubordination that moved them to question an absentee Savior, «dont il[s] pressentai[ent] la prochaine Venue, quoiqu'il ait l'air de dormir profondément depuis tant de siècles»<sup>5</sup>. As God failed to sanction transgressors or to raise up the stricken, he was chided for his inaction. For Bloy especially, as this paper argues, the writer was both an accuser and a prophet, using his text of vatic indignation to incite the dilatory messiah, whom Bloy hoped «à force de clameurs désespérées, faire, une bonne fois, crouler de son ciel»<sup>6</sup>.

It was against a backdrop of increasing laicization, economic liberalism, and democratic reform that Bloy and Huysmans saw institutional Catholicism as coming under attack, beleaguered by forces of secularism and money-worship, all harbingers of the coming *Weltuntergang*. In *L'Oblat* (1903), Huysmans had impugned the motivations of Pope Leo XIII himself, accusing him of harboring sympathy for republican ideas and social reforms. Horrified by his vision of a world controlled by Satanists and Freemasons, Huysmans anticipated a cleansing Armageddon.

Léon Bloy (1846-1917), today a largely forgotten literary figure, is often counted among those whom John Coombes calls the “*grands exaspérés*”<sup>7</sup>. The most full-throated of the Catholic reactionaries of the fin-de-siècle, Bloy propounded a political ideology that was «antirationalist, antidemocratic, and anti-Semitic»<sup>8</sup>, which he combined with a mystical expectation of eschatological catastrophism. More than Huysmans, Bloy displayed a paranoid discernment of omens of approaching doom, and so evolved his own cult of suffering, poverty, and degradation. Fueling his diatribes against charity-sponsoring society ladies, Bloy's outrage at the apotheosis of the wealthy caused him to predict the redemption of the indigent. The nihilism of both Huysmans and Bloy assumes a paradoxically regenerative quality since, only when nothing remains and the devastation is complete, can the Holy City rise up from a blasted world.

In foretelling the end time, Bloy uses his text to diffuse into an audience that harkens to his warnings. Readers become converts joining a community of the misbegotten, the lowly, and wretched raised up by Bloy's prophesy. On Judgment Day, the doomsayer escapes the desert of his loneliness. «This», as Mortimer Ostow writes, «is the source of fascination of the apocalypse: the opportunity to act out one's fury upon a target and to be rewarded for doing so by the sense of messianic deliverance into a loving and blessed group that will survive the cataclysm»<sup>9</sup>.

For Bloy, the dream of millenarian retribution had been caused by resentment that literary celebrity had eluded him, that his books had not sold better, and that others enjoyed the fame that was rightly his. Worthlessness became for Bloy an emblem of distinction: those subjected to contumely in this world would be crowned with glory in the next. Bloy's personal discontent became a matter of cosmic portent.

(4) J.-M. SEILLAN, *Huysmans: politique et religion*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 396.

(5) L. BLOY, *Le Désespéré*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1983, p. 181.

(6) *Ibid.*

(7) J. COOMBES, «Léon Bloy», *Dictionary of Literary Biography 123: Nineteenth-Century French Fic-*

*tion Writers: Naturalism and Beyond*, ed. by C. BROSMAN, Detroit, Gale Research, 1992, p. 16.

(8) *Ibid.*

(9) M. OSTOW, «Apocalyptic Thinking in the Nuclear Age», *Psychoanalysis and the Nuclear Threat*, edited by H. LEVINE, D. JACOBS, and L. RUBIN, Hillsdale, The Analytic Press, 1988, p. 272.

As Rayner Heppenstall writes, «all his life, Bloy exhibited symptoms of persecution mania»<sup>10</sup>. Singled out for denigration by the successful writers whom Bloy envied and hated, Bloy cast himself as Jesus whose Passion rehabilitated both himself and the poor with whom he felt a sense of solidarity.

As Bloy's angry prophesy is meant to force God to come down, it also elevates the visionary, conferring power on his words, endowing him with the power of the Logos. More importantly, in assuming the role of the ill-treated child, Bloy usurps the father's power, paradoxically by rivaling with Christ in his capacity for suffering. As God the Father made a world filled with misfortune and injustice, the Son undoes the world's evil by undergoing the Crucifixion. In Bloy's delineation of the relationship between God and his afflicted creatures, there is a reallocation of gratitude, a reassignment of guilt: «en attendant que tout se consume, l'exilé du Paradis ne peut prétendre qu'au seul bonheur de souffrir pour Dieu»<sup>11</sup>.

For Bloy's paranoid mystic, everything is a sign, history becomes a cryptogram, and «le mot *Hasard*» is «un intolérable blasphème»<sup>12</sup>. When read through the deciphering intelligence of the visionary for whom the record of human events is a text of pain, the desultoriness of events assumes a new teleological clarity. Life, ordered by the explanatory semiosis of purposeful suffering, moves toward the apocalypse, when meaninglessness will give way to revelation. If, as Cyndy Hendershot says, paranoia is associated «with knowledge and knowledge-producing systems»<sup>13</sup>, religion acquires the value of a universal hermeneutic. This, to Bloy, is the merit of eschatological literature: that it relieves the pain of its gratuitousness and becomes its own explanatory language. As Bloy's hero, Caïn Marchenoir, explains: «Toute chose terrestre est ordonnée pour la Douleur. Or, cette Douleur, était, à ses yeux, le commencement comme elle était la fin. Elle n'était pas seulement le but, le comminatoire propos ultérieur, elle était la *logique* même de ces Écritures mystérieuses, dans lesquelles il supposait que la Volonté de Dieu devait être lue»<sup>14</sup>. Bloy's writing supersedes the Gospels whose cryptogram it decodes, turning the opaqueness of God's book into the transparency of Bloy's exegesis. Washing away «la suie du passé», passing it through «la symbolique des larmes», pain is felt, expressed, interpreted, and assuaged.

For Bloy and Marchenoir, his fictional alter ego, history had emerged from unintelligibility into the light of understanding, when, on September 19, 1846, the Virgin Mary had appeared to two illiterate cowherds, Mélanie Calvat and Maximin Giraud, in the mountain hamlet of La Salette. As described by Bloy in *Celle qui pleure* (1908), Mary had charged the two witnesses with warning the faithful of the consequences of their transgressions: the profanation of the Sabbath and the waywardness of the priesthood. Sparkling in a gown woven of flame, her hair wreathed in flowers of unearthly beauty, the Virgin had cautioned the Catholic world against the worst of their failings: the tepidity of their faith, their desire to buy salvation with cost-free acts of ostentatious charity. «Si mon peuple ne veut pas se soumettre», Mary admonished, «je suis forcée de laisser aller le bras de Mon Fils»<sup>15</sup>.

For Bloy, the weeping Mother completes the work done by her bleeding Son. The relationship that links the Lord to his Church is the same that binds the Virgin to her human children who, through the absoluteness of their hunger, distress, and hu-

(10) R. HEPPENSTALL, *Léon Bloy*, New Haven, Yale UP, 1954, p. 39.

(11) L. BLOY, *Le Symbolisme de l'Apparition*, Paris, Payot et Rivages, 2008, p. 31.

(12) L. BLOY, *Le Désespéré* cit., p. 175.

(13) C. HENDERSHOT, *Paranoia and the Delusion*

*of the Total System*, «American Imago», 54, 1997, p. 16.

(14) L. BLOY, *Le Désespéré* cit., pp. 177-178.

(15) L. BLOY, *Le Symbolisme de l'Apparition* cit., p. 31.

miliation issue a call to God to fill their nothingness with the totality of his presence. As a desiccated Christ had thirsted for the repentance of those he saved (*sitio*), Mary, Bloy writes, «a soif de nos larmes»<sup>16</sup>. Eve, whom God had punished by multiplying the pain of childbearing, bore sons who were different from Jesus, conceived in immaculacy. Yet by crying with remorse, man is cleansed of sin, becoming the offspring of his penance, “*filius tantarum lacrymarum*”<sup>17</sup>.

It was from his predecessor and fellow millenarian Ernest Hello (1828-1885) that Bloy drew his idea of the language of tears – tears which, as in the Act of Contrition – acquire an operational efficacy, making the weak man strong like Samson who, in the middle of the night, took on his shoulders the gates of his prison and carried them to the mountain. The gift of crying is given by God, as Hello writes in *Paroles de Dieu* (1899): «Les prières et les larmes sont les instruments de combat qu’il nous met entre les mains, car c’est lui qui nous les donne, c’est lui qui nous prépare et qui nous arme pour le combat qu’il nous ordonne de lui livrer»<sup>18</sup>.

In the struggle joined by Hello and Bloy, it is the father who equips the child to challenge his authority. Tears are not a sign of weakness. Instead, the child’s victimization makes him a warrior whose weakness turns to force.

Bloy’s sense of the majesty of the poor also stems from Hello’s opposition of man’s emptiness to God’s plenitude, his belief in the mystical passage from the *néant* of the creature to the *être* of the divinity. According to Richard Griffiths, Hello’s expectation of the apocalypse was a product of «wishful thinking induced by disgust at his own physical and mental suffering»<sup>19</sup>. Thus, Hello writes: «de ce néant qui est en moi, je puis, par la pureté, par l’humilité [...] permettre à Dieu de créer le monde; de ce même néant, par amour-propre, je crée l’immonde»<sup>20</sup>. Hello’s longing for deliverance from the prison of corporeity is generalized as a wish for the Second Coming, which he communicated to Bloy (Griffiths, *ibid.*). «La flamme qui brûle dans mon coeur a pour proie le néant, la matière, la forme, toute créature réelle ou possible. Elle brise toute écorce à partir d’aujourd’hui, et la création est un monceau de cendre que le vent disperse aux quatre horizons»<sup>21</sup>.

Like Hello, Bloy revels in masochistic abjection. Homeless, friendless, hungry, and reviled, the poor man suffers, and, in so doing, issues a plea to God for clemency. The indignities he endures are another affront to the Savior, another lash of the whip, another nail in the hand, another mocking apostrophe to the King of the Jews.

Ordinarily, as Janine Chasseguet-Smirgel says of apocalyptic thinkers like Bloy, «mystic paranoia [...] represents an attempt to project the ego ideal on to a divine figure, far from the flesh and blood father»<sup>22</sup>. But it is by becoming flesh and blood that the Son is made identical to the Father, whence Bloy’s focus on the most ignoble aspects of the Incarnation. Christ bleeds, and the poor, who are the members of Christ’s body, answer with their suffering, translated and expressed in “la symbolique des larmes”.

First a language, suffering for Bloy is also a medium of exchange. Anticipating Bloy, Huysmans in *Là-bas* had also reflected on the interrelationship between the Eucharist and capital, suffering and nourishment. While the body of Christ is both food and the ransom for man’s sins, money, as Huysmans’s hero Durtal says,

(16) *Ibid.*, p. 58.

(17) *Ibid.*, p. 192.

(18) E. HELLO, *Paroles de Dieu*, Paris, Perrin, 1899, p. 303.

(19) R. GRIFFITHS, *The Reactionary Revolution: The Catholic Revival in French Literature 1870-1914*, New York, Ungar, 1965, p. 138.

(20) E. HELLO, *Prières et méditations*, Paris, Arfuyen, 1993, p. 18.

(21) *Ibid.*, pp. 14-15

(22) J. CHASSEGUET-SMIRGEL, *The Ego Ideal: A Psychoanalytic Essay on the Malady of the Ideal*, New York, Norton, 1975, p. 121.



is «l'aliment le plus nutritif des importants péchés»<sup>23</sup>. Christ's sacrificial death sublimates tortured flesh into risen spirit. Like money abolishing the material reality it replaces, Christ's Passion brings about a disappearance of the body, transmuting it into gladness born of deliverance from corporeity. Money, too, is an agent of hygienic annihilation, but as it begins by intensifying attachment to the goods that it occults, it ends by fetishizing itself as an instrument of destruction. Like a fetish, it hides absence behind obsession.

Condemned to a life of anonymity and need, Bloy equated the royalties he never earned with *le sang du pauvre* shed in a never-ending crucifixion. In the collection of accusatory essays that carries the same title, Bloy taxes the rich with perverting the sacramental feast, reconverting it to cannibalism. Starving, compelled to grub in the street for offal, the poor are consumed in the banquet of the wealthy. Obligated to dive into shark-infested waters to harvest pearls adorning the throats of aristocratic women, toiling in factories to make silk like the soft skin of its wearers, the poor work in conditions ordered by "le système de la sueur", like "la sueur de sang" shed by Jesus in Gethsemane.

First gravitating to the poetics of squalor, Bloy ends by representing things that are gone: unobtainable nourishment, the home from which one is evicted. It is for this reason that Bloy accords a grudging admiration to the miser, an enemy, like the saint, of self-indulgence and facile pleasure. Thus, the miser worships his divinity «*en esprit et en vérité, comme les Saints adorent le Dieu qui leur fait un devoir de la pénitence et une gloire du martyr*»<sup>24</sup>. Like those haloed by true penury, spiritually enriched by physical suffering, «[l]es avarés sont des mystiques», as Bloy concludes<sup>25</sup>.

When Bloy writes that «le Sang du Pauvre, c'est l'argent» (*Le Sang du pauvre*, p. 23), he refers to the rich man's exploitation of the poor. But the blood of the poor also has a sacramental property: «l'eucharistique argent qu'on boit et qu'on mange», the blood of victims, as Bloy writes «est la Torture et la Volupté»<sup>26</sup>. Money, for Bloy, is the force undoing the miracle of the sacrament. Like language which removes the material reality it symbolizes, it performs the dialectical magic of destruction and resurrection – «l'argent [...] tue et [...] vivifie comme la Parole»<sup>27</sup>.

In Bloy's two novels, *Le Désespéré* (1886) and *La Femme pauvre* (1897), he illustrates the relationship of a spiritual feast to physical famine, worldly privation as the path to heavenly satiety. Bloy's characters are exemplars of the forsaken and oppressed, poor except in the blood and tears which, in their distress, they shed abundantly.

Bloy shared Huysmans's belief in the doctrine of *mystic substitution*, suffering whereby, as Paul writes in his letter to the Colossians, the apostle consents to "do what I can to make up all that has still to be undergone by Christ" (*adimpleo quae desunt passionum Christi*). According to Richard Burton, the «'merits' that [these martyrs] will accumulate will then 'revert' to the benefit not just of themselves but of the rest of non-suffering, impenitent humanity, whence the name of 'reversibility'»<sup>28</sup>.

In *Le Désespéré*, Cain Marchenoir, Bloy's hero, wishes to assume the task of the Carthusians, among whom he makes a winter retreat after the death of his father. He wishes to act as an agent of the apocalypse so that «les choses cachées [qui] nous doivent être révélées un jour» will explain «pourquoi tant de faibles furent écrasés,

(23) J.-K. HUYSMANS, *Là-bas*, in *Œuvres complètes*, vol. 12, Genève, Slatkine, 1977, p. 24.

(24) L. BLOY, *Le Sang du pauvre*, Paris, Stock, 1907, p. 225.

(25) *Ibid.*

(26) *Ibid.*, pp. 23-24.

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

(28) R. BURTON, *Holy Tears, Holy Blood: Women, Catholicism, and the Culture of Suffering in France, 1850-1970*, Ithaca, Cornell UP, 2001, p. xviii.

brûlés et persécutés dans tous les siècles»<sup>29</sup>. The «loi transcendante de l'équilibre surnaturel, qui condamne les innocents à acquitter la rançon des coupables»<sup>30</sup> explains the value of what, otherwise, is the unacceptable affront of gratuitous suffering. Crowning his protagonist with the majesty of his Christ-like mission, Bloy shows how pain is devoted to its eschatological remission, how the martyr's death brings a conflagration that ends the world.

In his novels, Bloy assigns his hero the same prophetic role he professed to exercise himself. Messenger of the apocalypse, he regarded his writing as an incendiary weapon, an instrument of sacred hygiene, ridding a corrupt society of its self-coddling immorality in preparation for the end time. Like Huysmans, whose messianic impatience fostered a sense of kinship with anarchists and bomb-throwers, Bloy used his text to undertake the work of the Exterminating Angel: «Le mot, quel qu'il fût, ignoble ou sublime, il s'en emparait comme d'une proie et en faisait à l'instant un projectile, un brûlot, un engin quelconque pour dévaster ou pour massacrer»<sup>31</sup>.

A guest at a literary banquet attended by the art world's leading luminaries, Marchenoir unleashes poisonous diatribes against his celebrated counterparts – pseudonymous stand-ins for Paul Bourget, Catulle Mendès, Élémir Bourges, and J.-K. Huysmans. These «évangélistes du Rien,” as Marchenoir describes them, are other undeserving fathers against whom Bloy's jealousy is directed, like the Jews whom Bloy, the anti-Semite, unceasingly disparages.

But it is primarily poverty that restores the purity of reality, emptying it of the worthless things with which people try to satisfy themselves. Asceticism recreates original innocence, preparing for the cataclysm that Bloy's character sees approaching. Without their promise of salvation, Bloy's books would be bleak, depressing narratives, stories of unremitting heartbreak and exclusion. As Richard Griffiths writes, it was in 1877 that Bloy met the young prostitute Anne-Marie Roulé, whom he felt obliged to rescue from homelessness and infamy. «In the process they became lovers, and soon Anne-Marie, having been converted, began to have the most amazing religious experiences and revelations»<sup>32</sup>.

Unstable from the outset, Anne-Marie's mental health continued to deteriorate. All the while, her predictions of the imminent dawning of the Third Age of the Holy Spirit became more urgent and incoherent, and more believable to Bloy. Bloy was persuaded that an individual's life, like all of human history, could be envisaged «comme les hiéroglyphes divins d'une révélation par les symboles, corroborative de l'autre Révélation»<sup>33</sup>. It was from his spiritual mentor, Abbé Tardif de Moidrey, who had accompanied Bloy to La Salette in August of 1879, that the author drew his notion of a *universal algebra*, a comprehensive explanatory system for the “cryptogram” of history. As the destitution of the wretched required the Messiah to come and save them, so a dearth of existential meaning supposed a global semiosis. Poverty, consecrated by an embrace of absolute suffering, is what precipitates «l'avènement du parfait Pauvre, en qui se résumèrent les abominations les plus exquisés de la misère»<sup>34</sup>.

Bloy's stories enact on a microcosmic level the calamity of the apocalypse that will usher in a new reign of rejoicing and fulfillment. A seemingly unintelligible sequence of misfortunes besets Bloy's characters and their visionary consorts. After committing Véronique (the character modeled on Anne-Marie) to the asylum of Sainte-Anne,

(29) L. BLOY, *Le Désespéré* cit., pp. 118-119.

(30) *Ibid.*, p. 118.

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

(32) R. GRIFFITHS, *The Reactionary Revolution*

cit., p. 139.

(33) L. BLOY, *Le Désespéré* cit., p. 169.

(34) *Ibid.*, p. 178.

Marchenoir is run down by a truck on his mournful journey home. A letter expedited to his friend bidding him to sit with Marchenoir by his deathbed arrives too late. And a priest called to administer the last rites is occupied with other matters and fails to heed the summons.

Bloy's book stands as another unanswered petition directed heavenward, another cry to Christ who responds – as he had for centuries – with silence: «Les heures sonnèrent, – toutes les heures de cette journée de trépasement... Ni prêtre, ni ami, personne ne venait»<sup>35</sup>.

In both *Le Désespéré* and *La Femme pauvre*, remission from suffering and confusion comes from attaining sainthood and carrying Christ's Passion to its conclusion, so that the end time can arrive, and the world and the self can be reborn. The apocalypse as revelation allows the cryptogram of history to be elucidated by reading it according to "la symbolique des larmes".

In *Crucified with Christ*, Dan Merkur comments on the therapeutic benefits of imaginatively participating in the Crucifixion. In Bloy, aggression targeting a messiah who never saves succeeds anger at a caregiver who never answers, the priest who never succors, the friend who never comes. Guilt incurred by resenting a deaf, delinquent Savior is banished by taking part in Christ's agony. In widening the focus from a persecuted self to the collectivity of the poor, Bloy moves from the Passion to compassion, absolving Jesus and himself, recovering the innocence he had lost. The unfortunate who consent to shed their tears and blood like Christ «cease[...] to be guilty of rage and hate, cease[...] to have unconscious cause to fear retaliation, and [are] additionally able to forgive themselves [...] Self-forgiveness constitute[s] permission to experience the euphoric ecstasy of a clear conscience [so that] resurrection follows»<sup>36</sup>.

The sainthood Bloy aspired to comes not from a relationship with Christ, but from an immersion in the masses whose suffering Bloy imagines easing. Mystic substitution, practiced by suffering on behalf of others, carries out the Redeemer's mission and cements the bond with other outcasts. The persecution mania isolating Bloy's protagonist is overtaken by an experience of the world's death and a shared rebirth. The self-pitying, petulant, and unforgiving character is redeemed and crowned with sainthood through an act of sacrifice and charity. The doctrine of reversibility – «le nom philosophique du grand dogme de la Communion des Saints»<sup>37</sup> – is what affords a sense of brotherhood and holds out the promise of a blessed future. For Marchenoir, «[u]n acte charitable, un mouvement de vraie pitié chante pour lui les louanges divines, depuis Adam jusqu'à la fin des siècles; il guérit les maladies, console les désespérés, apaise les tempêtes, rachète les captifs, convertit les fidèles et protège le genre humain». Done freely, an altruistic act joins the individual to the community, reinforcing «une enveloppante et indestructible solidarité»<sup>38</sup>.

Like Huysmans, who describes male saints' roles as persuasive and rhetorical («ils [...] convertissent les idolâtres, agissent surtout par l'éloquence de la chaire») and who assigns woman the task of writhing «en silence, sur un lit»<sup>39</sup>, Bloy discerns a uniquely female capacity for suffering. In *La Femme pauvre*, the despoliation of woman as a paradisiacal place is enacted in the character of Clotilde Chapuis, the *soror dolorosa* whose pain the author could only imagine. Following her life along the Way of the Cross, Bloy's novel concludes after the heroine has seen her protector die at the

(35) *Ibid.*, p. 439.

(36) D. MERKUR, *Crucified with Christ: Meditation on the Passion, Mystical Death, and the Medieval Invention of Psychotherapy*, Albany, State Uni-

versity of New York Press, 2007, p. 88.

(37) L. BLOY, *Le Désespéré* cit., p. 142.

(38) *Ibid.*, pp. 142-143.

(39) J.-K. HUYSMANS, *Sainte Lydwine de Schie-*

hands of a knife-wielding monster, her infant son choke on squalor and hopelessness, and her husband burn in a conflagration where he perishes rescuing strangers.

Reappearing as a secondary character, yet still a misanthrope and prophet, Caïn Marchenoir describes to Clotilde his own quest for woman as a lost Eden. In a parable of a modern-day pilgrim «qui cherche par toute la terre 'le Jardin de Volupté»<sup>40</sup>, Marchenoir charts his journey toward a day that will bring a repatriation in man's beginnings. Seeking the New Jerusalem "prepared as a bride adorned for her husband" (Revelation 21.4), Marchenoir is told that paradise lost is a leper's colony where Christ walks among tombs beneath the Tree of Life.

Here Bloy seems to solve his own riddle, showing the penitent's translation from an earthly hell into a garden of delight, as he acquiesces to his crucifixion and awakens from time to eternity.

In the same hour that her husband burns alive, Clotilde experiences her own incineration in the furnace of the divine. A liberation which Bloy could experience only through authorial projection, Clotilde accedes to sainthood while still on earth. It is in the character of Clotilde that Bloy describes the consummation of sacred impoverishment, the perfection of destitution, a re-creation of *le néant* which only divine *être* can make full. An inverted image of the unfindable Eden, the mother who loses her child is topologized as the loss of everything, dispossession embodied as woman. Clotilde «a même compris [...] que la Femme n'existe vraiment qu'à la condition d'être sans pain, sans gîte, sans amis, sans époux et sans enfants, et que c'est comme cela seulement qu'elle peut forcer à descendre son Sauveur»<sup>41</sup>.

Without shelter, food, attachments, husband, or children, she awaits completion by the Son and the faithful who emulate him. The poor in Bloy are those who hasten the end time, and Bloy's text is the revelation that delineates their role.

From the outside, the author and his disinherited brethren glimpse the paradise of woman restored to her prelapsarian innocence. Nearby yet unreachable, it is the homeland of sufferers whom the Savior's return will transform into saints. It is the refuge of the lost from whom the burden is lifted and who are delivered instantaneously from time and separation. When one dies with Christ – «quand on est pauvre et crucifié»<sup>42</sup> – waiting is over and one escapes the lazaretto of the world. With his text, Bloy blackens the picture of the Gehenna of life in order to show the Parousia revealed by "la symbolique des larmes". Bloy's writing is a manner of biding his time until, as Jesus on the Cross had announced to the thief by his side: "*Hodie mecum eris in paradiso*"<sup>43</sup>. Until the Age of the Suffering Son is concluded and the era of the Holy Spirit begins, Bloy writes in order to abridge the period of exile – so that the Garden might be here and the apocalypse come today.

ROBERT ZIEGLER

*dam*, in *Œuvres complètes*, vol. 15, Genève, Slatkine, 1977, II, p. 100.

(40) L. BLOY, *La Femme pauvre*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 381.

(41) *Ibid.*, p. 392.

(42) *Ibid.*

(43) *Ibid.*



## Medioevo a cura di G. Matteo Roccati

MARGHERITA LECCO, *Storia della letteratura anglo-normanna (XII-XIV secolo)*, Milano, LED, 2011 («I manuali»), pp. 127.

Il volume è un'agile e informata storia della letteratura anglo-normanna, molto utile per una rapida consultazione e per la didattica universitaria. L'autrice è una specialista della letteratura francese del Medioevo, con all'attivo numerose pubblicazioni su vari generi e opere. Conclude il lavoro una breve antologia di testi di soggetto storico e agiografico.

[WALTER MELIGA]

CORINNE DENOYELLE (dir.), *De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, Orléans, Éditions Paradigme, 2013, pp. 366.

Ce volume, issu d'un colloque international qui s'est déroulé à Toronto en juin 2011, constitue une contribution importante aux études sur la représentation du dialogue dans différents genres littéraires médiévaux, sous plusieurs angles: linguistique, pragmatique, littéraire.

Le caractère théâtral des dialogues dans les romans de Chrétien de Troyes est au cœur de l'article d'Evelyn BIRGE VITZ (*Dialogue and the art of the storyteller in the romances of Chrétien de Troyes*, pp. 27-44). À ses yeux, le romancier donne des représentations vivantes des répliques de ses personnages, dont le ton, la manière, les gestes révèlent les émotions et les passions: tous ces traits devaient être assumés par les jongleurs pendant leurs lectures publiques. D'autre part, Chrétien lui-même garde, en tant que narrateur, le contrôle de sa matière, sur laquelle il n'hésite pas à s'exprimer à la première personne.

Chantal CONNOCHIE-BOURGNE analyse forme et fonction du dialogue dans *Placides et Timeo*: deux véritables personnages, le maître et l'élève, y prennent tour à tour la parole dans de véritables échanges verbaux qui reflètent la mode des *questiones* dans le cursus universitaire. Le dialogue garantit aussi, d'une part, la vérité du savoir communiqué par le philosophe, et offre d'autre part la possibilité pour l'auditeur/lecteur de s'identifier à l'apprenant, curieux et émerveillé à la fois devant le savoir qui lui est présenté (*Ce que la forme dialogue fait au traité didactique: le cas du "Placides et Timeo"*, pp. 45-67).

Le recours à des marques de signalisation des répliques de dialogue dans les manuscrits de fabliaux s'avère exceptionnel: comme le remarque Francis GINGRAS, cela amène à s'interroger sur l'utilisation de ces livres, sans doute aide-mémoire pour le jongleur plutôt que support à utiliser au moment d'une performance orale (*Mettre en scène et en page: les marques du dialogue dans la tradition manuscrite des fabliaux*, pp. 85-98).

Établi sur un corpus vaste, allant du Moyen Âge à la Renaissance, l'article de Jelle KOOPMANS remet en question les frontières génériques qu'une étude du dialogue fait nécessairement sauter. C'est pourquoi J. K. essaie de saisir dans les textes – tous genres confondus, même si le théâtre joue le grand rôle – la possibilité d'une «mise en jeu» qui consiste en la présence de deux voix qui s'opposent et s'organisent sur le plan formel (*Mises en jeu, mises en scène du dialogue*, pp. 99-115).

L'examen détaillé du fabliau *L'Esquiritel* démontre, selon Michel ROUSSE, qu'il s'agit en fait de la transcription de trois scènes dialoguées qui reflètent une représentation théâtrale; à ses yeux, il suffit de retrancher les vers de présentation et de raccord (ce qu'il fait dans la transcription donnée en annexe) pour que ressorte ce caractère éminemment théâtral – farcesque *ante litteram* – de la pièce (*Le dialogue: du théâtre au fabliau*, pp. 117-140).

Denis HÛE offre un vaste panoramique des «procès de Paradis» allant de la tradition latine (Hugues de Saint-Victor et autres pièces moins connues qui forment une complexe nébuleuse de textes) au *Mystère de l'Advocacie Notre Dame* et jusqu'au *Processus Belial* de Jacques de Therano (incunabile illustré de 1483). Dans ce parcours on relève une apparition relativement tardive de la Vierge, mais surtout le poids croissant du style direct, qui permet un passage aisé du texte à la mise en scène (*Autour de l'Advocacie Notre Dame*, de la narration à la dramatisation, pp. 141-168).

Madeleine JEAY repère dans un corpus vaste de textes – du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle – des dialogues où la communication entre les interlocuteurs est manipulée et donne lieu à des erreurs de décodage: *Robin et Marion*, *Aucassin et Nicolette*, le fabliau *Le Roi d'Angleterre et le Jongleur d'Ely*, *Partonopeu de Blois*, le *Dit du prunier*, *Jehan et Blonde* de Philippe de Remi, offrent des cas exemplaires et particulièrement vivaces

de blocage – souvent déterminé par l'emploi de métaphores – que seule la compétence du lecteur/auditeur permet de dépasser; ce «tiers complices» (p. 182) atteint ainsi la connivence recherchée par le narrateur (*La violence de la métaphore, ou comment ne pas se faire comprendre*, pp. 169-183).

Dorothea KULLMANN analyse les scènes de contestation d'un inférieur à l'égard de son seigneur dans trois genres littéraires: la chanson de geste, où ce motif est souvent représenté sous un jour positif, le roman – arthurien en l'occurrence – et le théâtre, où les auteurs semblent en revanche trouver des solutions pour que ces scènes demeurent ou soient ramenées dans les bornes de la politesse. Une évolution dans cette direction se reconnaît aussi en diachronie, surtout à partir de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, et ce dans l'épopée même (*Défier l'autorité. La confrontation avec le seigneur dans l'épopée, le roman et le drame*, pp. 185-205).

Michèle GALLY s'interroge sur l'émergence d'une fiction dramatique au sein des deux jeux d'Adam de la Halle: *Robin et Marion*, qui développe la pastourelle lyrico-narrative par l'accueil et l'amplification des dialogues, et *La Feuillée*, où les figures lyriques se transforment en personnages (*La parole dramatisée d'Adam*, pp. 207-221).

La comparaison entre le *Roman de la Violette* et sa mise en prose, connue sous le titre de *Gérard de Nevers*, pour ce qui concerne en particulier le traitement des insertions lyriques, permet à Isabelle ARSENEAU d'analyser le fonctionnement parallèle du chant et de la parole: chez Gerbert de Montreuil la parole lyrique peut s'avérer efficace tant sur le plan dramatique – en permettant le dialogue entre les personnages – que sur celui de la digressé – en faisant progresser le récit; en revanche, le prosateur anonyme du XV<sup>e</sup> siècle, en gommant la quasi-totalité des insertions, vise très nettement à accélérer la narration. Quelques remarques concernent aussi la mise en page des fragments lyriques dans le ms Paris, BnF fr. 1374 (*Violette*) et Bruxelles, KBR 9631 (*Gérard de Nevers*). Signalons que, entre la date du colloque de Toronto et la parution des Actes, Matthieu Marchal a publié l'édition critique de *Gérard de Nevers*: Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013 (*Chanter pour ne rien dire. L'inefficacité de la parole lyrique dans "Le Roman de la Violette" et sa mise en prose*, pp. 223-239).

Le recueil de *Miracles* de Gautier de Coincy constitue la source d'au moins cinq *Miracles de la Vierge par personnages* du XIV<sup>e</sup> siècle; Pierre KUNSTMANN analyse en particulier le traitement de la parole des personnages, et observe comment – malgré et au-delà de la reprise de vers entiers – les auteurs des textes dramatiques modifient profondément leur(s) modèle(s) (*Les dialogues dans "Les Miracles de Notre-Dame" narratifs et dramatiques*, pp. 241-257).

Juliette VALCKE analyse la fonction des prises de parole des vigneronns dans les pièces émanant de la société dijonnaise de la Mère Folle: personnages typiques de la région, s'exprimant dans la langue locale, ces vigneronns assurent le dialogue entre ce qui se joue sur scène et le public, auquel ils adressent leurs commentaires, qui n'excluent ni la célébration du pouvoir royal, ni la leçon morale (*De l'intermède comique à la leçon de morale. Polyvalence des dialogues dans le théâtre de la Mère Folle de Dijon*, pp. 269-282).

Les interjections – en l'occurrence *di, tenez, he-las* – constituent des morphèmes privilégiés dans la représentation écrite de l'oral: Évelyne OPPERMANN-

MARSAUX analyse leur présence dans un corpus mixte, romanesque (*Jean de Saintre, Comte d'Artois, Jean de Paris*), narratif (*Cent Nouvelles nouvelles*) et théâtral (*Mystères, Passions, Farces, Sotties*) de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. La répartition de ces interjections dans le corpus, leur rôle dans la signalisation du discours direct, leur niveau de pragmatization et leurs valeurs sémantique et énonciative, montrent bien une distribution différente selon les différents genres, et surtout la complexité de la représentation de l'oral dans l'écrit en moyen français (*Les interjections en discours direct. Comparaison entre fictions romanesques et fictions dramatiques en moyen français*, pp. 283-300).

Malgré son titre, la contribution de Mario LONGTIN (*Chœur à chœur. "Le Mystère de Sainte Barbe en cinq journées" et le roman médiéval*, pp. 301-325) ne prend en compte finalement que le *Mystère de Sainte Barbe*, pièce de plus de 24000 vers où un «chœur» de trois femmes aux noms évocateurs de la tradition classique – Athalanta, Cassandra, Thamaris – interviennent quatre fois: leurs paroles, qui ne sont nullement nécessaires à l'intrigue, jouent cependant une fonction fondamentale, en ce qu'elles fournissent un commentaire fondamental de la vie et du martyre de la Sainte et assurent par là un lien entre ce qui se passe sur scène et les spectateurs.

L'examen des polylogues dans *Le Jeu de la Feuillée* et dans *Le Jeu de Saint Nicolas* permet à Corinne DENOVELLE de reconnaître quelques spécificités de cette mise en scène: outre des caractéristiques particulières – l'équilibre des voix dans la pièce d'Adam de la Halle, ou les différences entre les scènes au palais royal et à la taverne dans *Saint Nicolas* –, son étude fait ressortir la spécificité du discours théâtral, profondément marqué par la présence physique des acteurs sur scène, vis-à-vis du roman médiéval en vers et en prose (*La construction des dialogues à plusieurs personnages au théâtre*, pp. 327-349).

Le volume est complété par un *Index des titres et des personnes* (pp. 351-357). Son intérêt repose principalement sur le parallélisme, établi dans plusieurs articles, entre genres littéraires différents, en particulier entre genres narratifs – roman, épopée, nouvelle – et théâtre; en effet, la question ne se résout pas simplement en une opposition nette entre une littérature «écrite» et une représentation «orale»: dans les deux cas, littérature et théâtre, non seulement les prises de parole des personnages ont dû être mises par écrit, mais le cadre de performance et d'exploitation demeure éminemment oral.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Droit et violence dans la littérature du Moyen Âge*, études réunies par Philippe HAUGEARD et Muriel OTT, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 279.

Ce recueil, résultat d'un colloque qui s'est déroulé en mars 2012 à Mulhouse, est organisé en quatre sections.

La première partie porte l'intitulé «Penser le droit, le pouvoir et la force». En mettant en relation le procès contre Ganelon qui clôt la *Chanson de Roland* avec la présentation du même personnage au début du texte, puis avec l'opposition entre Roland et Olivier, Florence GOYET montre bien la complexité idéologique que cache une présentation apparemment simple. Le procès final met en scène en effet des conflits de personnages et de visions politiques que le poème avait déjà développés et qui ont également droit de cité

dans la chanson de geste (*Le procès dans la "Chanson de Roland", homologue de la démarche épique*, pp. 21-38). Une relecture de l'attitude du gardien de taureau que rencontre Calogrenat au début du *Chevalier au lion* à la lumière des interprétations grégoriennes de la *Genèse* permet selon Éléonore ANDRIEU de mieux comprendre le sens et la fonction de la violence exercée par ce personnage sur ses *bestes*, ainsi que leur apparente liberté dans l'essart ("*Si le distraing par mi le cors*": *droit et violence dans l'essart*, pp. 39-51). Sur la base d'un corpus antique et médiéval (Marie de France, Eude de Cheriton, Nicole Bozon), Christopher LUCKEN relève que les fables où s'affrontent la brebis et le loup s'inscrivent dans un contexte judiciaire; c'est au lecteur que revient la tâche d'exprimer un jugement capable de rétablir le droit et la justice au-delà même de la force des prétendants et de la fausseté des témoins ("*La raison du plus fort*". *Le témoignage de la fable*, pp. 53-71).

Cinq articles composent la deuxième partie, «Pratique judiciaire et motif littéraire». Claude ROUSSEL propose la lecture comparée de scènes de duel judiciaire dans un groupe nourri de chansons de geste du XIV<sup>e</sup> siècle. Reflet d'usages juridiques réels, celui-ci sert le but apologétique de textes où un monde désordonné et parfois chaotique trouve, au moins provisoirement, le rétablissement des valeurs de la justice (*Le duel judiciaire dans les chansons de geste tardives*, pp. 75-89). Jérôme DEVARD compare la pratique judiciaire du bannissement au traitement que lui réservent le *Roman de Renart* d'une part et les chansons de geste contemporaines de l'autre (*Huon de Bordeaux, Renaut de Montauban*). Dans les fictions épiques, ce qui compte, plutôt que l'exactitude judiciaire, c'est la réflexion sur la justice royale et ses conséquences sociales, dans un monde où Dieu est l'unique garant de la vérité ("*Qui bon i vont, mal en revenent*". *La pratique du bannissement épique aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles. Triomphe de la violence et échec du droit*, pp. 91-104). Sophie ALBERT examine les personnages impliqués dans les scènes d'humiliation – roi, cité, héros-chevalier – dans trois récits: *Aiol*, *Tristan* de Béroul, *Meliadus*; elle montre comment les textes littéraires visent à promouvoir la classe chevaleresque: le protagoniste n'est jamais véritablement coupable, et le roi exerce non pas la justice mais une violence illégitime, alors que la voix du peuple – que le souverain peut écouter ou non – est souvent représentée sous un jour négatif (*Droit et violence dans l'humiliation publique du chevalier*, pp. 105-119). Patrick MORAN analyse le rôle joué par Syme, personnage certes secondaire dans le *Lancelot-Graal*, mais qui se trouve au centre d'un certain nombre d'épisodes significatifs (dans *l'Estoire, la Queste, le Lancelot*) dans lesquels émerge une fois de plus la succession entre Lancelot et Galaad (*Cbâtiment divin et délivrance dans le "Cycle Vulgate"*, pp. 121-134). Nicolas LOMBART relit *Le Prisonnier desconforté du château de Loches*, long poème anonyme composé vers 1488, très représentatif de la poésie carcérale du XV<sup>e</sup> siècle. Le texte est fortement marqué par la présence du protagoniste, qui exprime, outre son angoisse spirituelle, un profond sentiment de révolte contre l'arbitraire judiciaire et une conscience de la dissidence qui paraît anticiper les expressions des Réformés du siècle suivant (*L'emprisonnement, un supplice paradoxal*, pp. 135-152).

Les articles réunis dans la troisième partie, «Mesure de la violence et limites du droit», proposent encore une réflexion entre textes littéraires et réalité juridique de leur époque. Dorothea KULLMANN offre

ainsi une lecture «juridique» de *Jaufré*: la comparaison entre les épisodes de cruauté, violence, punition, dans le roman et dans les *Usatges de Barcelona* (collection de coutumes sans doute du XI<sup>e</sup> siècle) révèle, par-delà les analogies et les différences, une clé d'interprétation du roman complémentaire, mais tout à fait intéressante (*Droit et violence dans le roman de "Jaufré"*, pp. 155-168). Lydie LOUSON souligne l'omniprésence de la violence dans *Cristal et Clarie*, sous les formes les plus diverses: géants et démons, larrons et brigands, chevaliers et dames, savent tous faire preuve de la plus grande cruauté. Si le héros s'emploie à la punir, c'est d'abord en l'absence du roi Arthur et de tout cadre judiciaire; d'autre part, il peut lui-même être mis en accusation, et il s'avère finalement coupable d'avoir pris par la force la chasteté de Clarie (*Crimes et châtements dans le "Bas Pays" de "Cristal et Clarie"*, pp. 169-184). Sarah BAUELLE-MICHELIS analyse le remaniement en prose de *Renaut de Montauban* par David Aubert. Dans cette réécriture, qui fait une large place aux aspects matériels et économiques, les épisodes de vol abondent et le «prostateur» ajoute de son cru les jugements que ceux-ci exigent. Ce qui interroge le lecteur moderne, c'est d'abord le dévoiement des Quatre Fils Aymon eux-mêmes, qui s'adonnent à des vols, mais surtout l'absence de toute punition à leur égard. La réalité bourguignonne des années 1460 perce peut-être dans cet ouvrage, mais sans pouvoir réellement entamer le prestige traditionnellement rattaché à la noblesse (*Le vol et le droit dans la prose bourguignonne de "Renaut de Montauban"*, pp. 185-199).

La quatrième partie réunit trois contributions à sujet plus proprement historique («Le témoignage de l'histoire»). Benoît-Michel TOCK rappelle les violences qui secouèrent les Flandres entre l'assassinat du comte Charles en mars 1127 et l'avènement de son successeur Thierry en juillet 1128. Les sources narratives latines conservées montrent néanmoins la persistance de la notion de «droit» (canonique et féodovassalique, pratique du serment juridique) même en des moments aussi troubles ("*Crimina universo mundo execrabilia*", pp. 203-218). Bernard RIBÉMONT examine un autre cas d'espèce: la ville de Cambrai et sa région, dont l'histoire semble profondément marquée par la violence, mais aussi par l'adoption, dès 1227, de la «loi Godefroy», loi constitutionnelle qui restera une référence jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle (*Réglementation de la violence en contexte urbain (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, pp. 219-238). L'article de Florence TANNIOU concerne enfin les *Mémoires* de Philippe de Novare, œuvre apologétique du lignage de Beyrouth contre Frédéric II: Philippe oppose la violence illégitime de l'Empereur au droit coutumier de Chypre et de Jérusalem, qui légitime et régule l'emploi même de la force ("*Esgart de court*", "*Espée forbie*". *Droit et violence dans les "Mémoires" de Philippe de Novare*, pp. 239-252).

Il faudra encore souligner l'intérêt de la «Bibliographie» (pp. 253-266), qui sépare les sources primaires citées dans les textes, et deux sections thématiques: «Histoire et droit», «Droit et littérature». Suivent encore l'«Index des auteurs ou des titres d'œuvres» (pp. 267-269) et l'«Index des thèmes» (pp. 271-275).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*In marsupii peregrinorum. Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media*, actas del congreso internacional Santiago de Compostela, 24-28 marzo 2008, al cuidado de Esther



CORRAL DÍAZ, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la fondazione Ezio Franceschini, 2010 («Archivio romanzo», 18), pp. XXVII-550.

Le volume rassemble une trentaine de contributions, dont certaines concernent plus particulièrement les textes d'aire française: Giuseppe TAVANI, *Au commencement était la route et le sanctuaire*, pp. 25-37; Antonio PETROSSI, «*Occursus in itinere ad locum sanctum*». *Pellegrini e giullari lungo il Cammino di Santiago*, pp. 159-172; Isabel TRUAN VERETERRA, *La leyenda de la peregrinación jacobea de Saint Julien l'Hospitalier*, pp. 173-186; Maria Luisa MENEGHETTI, *Dal "marsupium" al "claustrum": qualche riflessione sulla "Nota emilianense"*, pp. 217-228; Cesare SEGRE, *Il cronotopo nell'epica francese delle origini*, pp. 229-242 (quelques exemples du traitement dans le récit du temps et de l'espace: Roland, *Couronnement de Louis*, *Ami et Amle*, *Berte aus grans piés*); Dominique BOUTET, *Route de Saint Jacques ou conquête de l'Espagne? Chroniques et chansons de geste (XII<sup>e</sup> - début du XIV<sup>e</sup> siècles)*, pp. 243-260 (les références à la voie de pèlerinage s'inscrivent dans une logique de territorialisation de la souveraineté franque); Santiago LÓPEZ MARTINEZ-MORÁS, *Textos épicos franceses en torno al Camino de Santiago*, pp. 261-280; Marco PICCAT, *La versione occitanica dello "Pseudo Turpino" nel panorama delle traduzioni romanze*, pp. 281-294; Luciano ROSSI, *Cercamon et Saint-Jacques-de-Compostelle*, pp. 325-353 (à propos du plan sur la mort de Guillaume d'Aquitaine); Marina MELENDEZ CABO, *Influencia del "Pseudo Turpin" en el cantar franco-veneto "L'Entrée d'Espagne"*, pp. 415-426; Isabel Sofía CALVÁRIO CORREIA, *Em torno da circulação peninsular da matéria arturiana: o "Libro de Don Galás" e o "Lanzarote del Lago"*, pp. 455-469. Le volume comporte enfin l'«Indice degli autori, dei personaggi storici principali e delle opere».

[G. MATTEO ROCCATI]

MARC GIL, *Le rôle des femmes dans la commande de manuscrits à la cour de France vers 1315-1358: la production de Jean Pucelle et de ses disciples*, dans «Bulletin du bibliophile» 2, 2013, pp. 225-239.

Le rôle que les femmes de pouvoir ont joué dans la production des livres manuscrits a fait l'objet encore récemment de quelques recueils importants: on rappellera au moins *Livres et lectures de femmes en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2007 («Studi Francesi» n. 159, p. 604), *Women at the Burgundian Court. Presence and Influence – Femmes à la cour de Bourgogne. Présence et Influence*, Turnhout, Brepols, 2010 («Studi Francesi» n. 166, p. 124). Marc GIL étudie ici le cas des volumes produits au XIV<sup>e</sup> siècle par Jean Pucelle et ses collaborateurs, Mahiet et Jean Le Noir, pour la famille royale (Charles IV et Jeanne d'Evreux, puis Philippe VI de Valois et Jeanne II de Bourgogne) et leur entourage. Ses recherches sur les commandes, leurs dates, et sur l'exécution des manuscrits lui permettent de mettre en relief non seulement les caractères intrinsèques des volumes commandités par des femmes – essentiellement des bréviaires et des livres de dévotion – mais aussi leur rôle dans le succès dont Jean Pucelle et après lui Jean Le Noir ont joui à la cour de France.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*L'accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, actes de colloque établis sous la direction de Michèle GUERET-LAFERTE et Claudine POULOUIN, Paris, Honoré Champion, 2012 («Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge», 12), pp. 550.

L'«Introduction» (pp. 7-31) brosse les grandes lignes de la réception des textes médiévaux de la Renaissance au XVIII<sup>e</sup> siècle et présente l'ouvrage. Une première partie est consacrée aux *best-sellers*: Jean DUFURNET, *Les "Mémoires" de Comynnes, best-seller de l'époque classique*, pp. 35-54; Didier LECHAT, *Sort et présentation des traductions de Valère Maxime aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, pp. 55-72; Francis GINGRAS, *Quand la chanson devient roman: l'exemple de la transmission de "Huon de Bordeaux" du Moyen Âge à la Révolution*, pp. 73-85.

Les contributions sont ensuite regroupées par siècle (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup>), chaque section étant ouverte par une étude à caractère général: Marian ROTHSTEIN, *La situation des textes littéraires médiévaux au XVI<sup>e</sup> siècle*, pp. 91-103; Emmanuel BURY, *Entre philologie et littérature: quelques aspects du Moyen Âge dans le discours critique du XVII<sup>e</sup> siècle*, pp. 235-249; Henri DURANTON, *Éditer la littérature médiévale au temps des Lumières*, pp. 357-371.

Dans la partie consacrée au XVI<sup>e</sup> siècle on trouvera d'abord des études sur les travaux d'érudition de l'époque – Nicolas LOMBARD, *Une "défense et illustration" de la poésie française médiévale: le "Recueil de l'origine de la langue et poésie française" de Claude Fauchet (1581)*, pp. 105-142; Éléonore LANGELIER, *Les auteurs médiévaux dans "Les Recherches de la France" d'Étienne Pasquier*, pp. 143-154; Jean-Claude ARNOULD, *Le Moyen Âge d'Antoine Du Verdier*, pp. 155-170 –, puis quelques contributions consacrées à des textes particuliers: PASCAL MOUNIER, *"Pierre de Provence" revisité: un roman de chevalerie à succès à la Renaissance*, pp. 173-195; Sebastián Garcia BARRERA, *Fidélité et ruptures dans la transmission de l'"Amadis de Gaule" du Moyen Âge à la Renaissance*, pp. 197-215; Magali JEANNIN, *Jacques Gobory ou l'alchimisation du Moyen Âge*, pp. 217-229.

La section suivante porte le titre de «Érudition et culture mondaine au XVII<sup>e</sup> siècle»: Emmanuelle MORTGAT-LONGUET, *Une lecture de la poésie médiévale dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle: les "Vies des poètes français" de Guillaume Colletet*, pp. 251-266; Tony GHEERAERT, *Sacy traducteur de l'"Imitation de Jésus-Christ": du "barbare" au français*, pp. 267-292; Théodora PSYCHOYOU, *Des "Auctoritates" à l'objet philologico-historique: statut du texte médiéval dans les écrits sur la musique au XVII<sup>e</sup> siècle*, pp. 293-331; Alicia MONTROYA, *L'Académie des Inscriptions entre érudition et imaginaire littéraire, ou de la construction d'un discours savant sur le Moyen Âge*, pp. 333-354.

On trouvera dans la dernière section, intitulée «Redécouverte et invention du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle»: François BESSIRE, *L'abbé Lenglet Dufresnoy éditeur d'œuvres médiévales*, pp. 373-394; Xavier BISARO, *Posséder le passé: les sources médiévales de l'enquête liturgique du père Lebrun (1710-1720)*, pp. 395-406; Jean SGARD, *Prévost et le Moyen Âge*, pp. 407-417; Lise ANDRIÈS, *Les romans de la Bibliothèque bleue de Troyes*, pp. 419-433; Véronique SIGU, *De l'érudition au périodique: la matière médiévale dans la "Bibliothèque Universelle des Romans"*, pp. 435-454; Maria COLOMBO TIMELLI, *La réception du "Chevalier au Lion" de Chrétien de Troyes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle: La Curne de Sainte-*

Palaye et la "Bibliothèque Universelle des Romans", pp. 455-469; Patrick TAÏEB, *La musique ancienne dans trois opéras de Grétry et Dalayrac: "Richard Cœur-de-Lion" (1784), "Sargines" (1788) et "Raoul, sire de Créqui" (1789)*, pp. 471-489.

Un bref article relatif à l'exposition organisée à la Bibliothèque Mazarine autour de la collection du peintre Daniel Dumonstier (1574-1646), *Un amateur inconnu de romans de chevalerie* (par Isabelle de CONIHOUT, pp. 493-497), la «Bibliographie» (pp. 499-525) et l'«Index nominum» complètent le volume.

[G. MATTEO ROCCATI]

*Gormund e Isebart*, a cura di Andrea GHIDONI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013 («Gli Orsati. Testi per un Altro Medioevo», 36), pp. 175.

Il breve frammento (661 versi) della canzone di gesta conosciuta per abitudine editoriale come *Gormund et Isebart* va collocato (stando al ragionamento sviluppato nell'«Introduzione» dal curatore) tra il 1060 e il 1088: quanto basta per farne, se non la più antica canzone di gesta che conosciamo (è quasi contemporanea alla *Chanson de Roland*), sicuramente uno dei più antichi (e ancor imperfetti) esemplari delle caratteristiche costitutive del genere epico antico-francese e dal punto di vista formale e dal punto di vista dei contenuti (la guerra e il mondo carolingio), così come si sviluppano nei due secoli successivi.

Al netto della coloritura linguistica anglo-normanna dell'unico testimone (il manoscritto II 181 allocato presso la Bibliothèque Royale de Belgique di Bruxelles), la provenienza linguistica dell'autore è da collocarsi a parere del curatore nel sud-ovest. Tale autore narra della morte eroica di Gormund e Isebart alla testa di un esercito saraceno volto alla conquista della Francia di re Ludovico: come Ghidoni mostra con chiarezza, si tratta di una narrazione scopertamente fondata su eventi storici reali e in particolare sulle razzie vichinghe che, nel corso del IX secolo, colpirono sia le zone costiere della Francia sia (attraverso il corso dei fiumi) le regioni interne.

Il lacerto era già stato in passato più volte pubblicato (in ultimo da Bruno Panvini, *Gormund et Isebart*, Parma, Pratiche, 1990), ma questa edizione curata da Alessandro GHIDONI (che nasce da una tesi di dottorato discussa nel 2013 presso l'Università di Macerata) pare finalmente ben contemplare, da una parte, il criterio di conservatività rispetto al testo manoscritto e, dall'altra, il dovere del filologo di avanzare ipotesi ricostruttive (in questo caso in relazione all'«ipotetico antitràgrafo del manoscritto» medesimo, p. 45), attraverso principi di edizione e criteri di trascrizione decisamente funzionali: così come funzionali appaiono sia l'impostazione dell'apparato in due fasce (una per le lezioni del manoscritto rigettate; l'altra per le note di carattere variamente ecdotico, esegetico, linguistico o letterario) sia l'impaginazione, con il testo originale a sinistra e la traduzione (ad un tempo aderente all'originale e scorrevole) a fronte.

Chiudono il volume due accurate «Appendici» dedicate a «La lingua del poema» e alla «Versificazione».

Si tratta di un lavoro ben condotto e capace di rispondere alle esigenze sia dello specialista di letteratura in lingua d'oil sia del lettore colto interessato all'epica antico-francese. Spiace soltanto constatare qualche indulgenza di troppo a registri formali colloquiali (ad esempio a p. 12 il pronome «lui» da riferirsi, a quel che

intendo, a «un poema») e un tono a tratti a mio avviso eccessivamente baldanzoso nei confronti delle mende dei Maestri del passato (Bruno Panvini è, ad esempio, accusato di «errori «maccheronici»» a p. 42).

Esaustiva e ben organizzata la bibliografia esibita nelle note e al fondo del volume.

[GIUSEPPE NOTO]

MADELEINE TYSSENS, «*La Tierce geste qui molt fist a prisier*». *Études sur le cycle des Narbonnais*, Paris, Classiques Garnier, 2011 («Recherches littéraires médiévales», 9), pp. 239.

Il volume è una raccolta di dodici saggi già editi, e per lo più dispersi o di difficile reperibilità, sul cosiddetto *cycle des Narbonnais* o di Garin de Monglane (secondo la celebre tripartizione delle *chansons de geste* operata da Bertran de Bar-sur-Aube, e ripresa nel titolo del libro) scritti dalla celebre specialista dell'epica francese, che proprio alla *geste* dei Narbonesi ha dedicato molti altri studi e un importante saggio sulle canzoni che hanno Guglielmo d'Orange come protagonista. Di questo ampio lavoro una dettagliata bibliografia alle pp. 9-11 fornisce le coordinate bibliografiche.

In particolare, sono presenti nella raccolta alcuni notevoli articoli sulla questione dell'oralità dell'epica in rapporto da una parte ai giullari e ai copisti e dall'altra alla pratica editoriale che rappresentano una parte molto rilevante della discussione critica su questi argomenti.

[WALTER MELIGA]

*A Companion to Marie de France*, Edited by Logan E. WHALEN, Leiden-Boston, Brill, 2011 («Brill's Companions to the Christian Tradition», 27), pp. 335.

Il volume raccoglie vari saggi su aspetti importanti della personalità e dell'opera di Maria di Francia, in particolare su *lais* e *fables*, ma con qualche vuoto, in particolare per la rilevante assenza di un contributo sulla dibattuta questione dell'identità dell'autrice.

I lavori presenti nella raccolta riguardano: i prologhi e gli epiloghi delle opere di Maria (L. E. WHALEN, *The prologues and the epilogues of Marie de France*, pp. 1-30); il rapporto con la cultura classica nei *lais* (E. J. MICKEL JR., *Marie de France and the learned tradition*, pp. 31-54); la presenza e la manifestazione dell'amore nei *lais* (R. L. KRUEGER, *The wound, the knot, and the book: Marie de France and literary traditions of love in the "lais"*, pp. 55-87); diversi aspetti letterari e culturali dei *lais* (J. R. ROTHCHILD, *Literary and socio-cultural aspects of the "lais" of Marie de France*, pp. 89-116); il confronto fra i *lais* mariani e quelli anonimi (G. S. BURGESS, *Marie de France and the anonymous lays*, pp. 117-156); il ruolo degli animali nei *lais* e nelle *fables* (M. T. BRUCKNER, *Speaking through animals in Marie de France's "lais" and "fables"*, pp. 157-185); i rapporti delle *fables* con la tradizione bestiaristica e favolistica e con il genere degli *specula principum* (C. BRUCKNER, *Marie de France and the fable tradition*, pp. 187-208 e *The "fables" of Marie de France and the mirror of princes*, pp. 209-235); le differenze di impostazione fra l'*Espurgatoire saint Patriz* e l'altra opera religiosa attribuita a Maria, la *Vie sainte Audree* (J. H. McCASH, *Gendered sanctity in Marie de France's "L'Espurgatoire saint Patriz" and "La Vie sainte Audree"*, pp. 237-266); la fonte della traduzione della *Vie sainte Audree* (R. T. PICKENS, *Marie de France "translatrix" II: "La Vie sainte Audree"*,

pp. 267-301); gli aspetti codicologici della tradizione manoscritta delle opere di Maria (K. BUSBY, *The manuscripts of Marie de France*, pp. 303-317).

Si tratta dunque di una raccolta molto ricca di informazioni e aggiornata sul complesso *dossier* Maria di Francia, alla quale tuttavia manca, come già accennato, un lavoro sulla questione dell'identità storica dell'autrice, liquidata come «mystery» (p. IX) sul quale non esisterebbero prove convincenti; al contrario, una ripresa della questione avrebbe potuto fornire, oltre a un quadro di riferimento per il lettore, anche varie suggestioni per la comprensione dell'opera di Maria e dei punti che i saggi raccolti hanno ben evidenziato.

[WALTER MELIGA]

BEROUL, *Tristano e Isotta*, a cura di Gioia PARADISI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013 («Gli Orsatti. Testi per un Altro Medioevo», 35), pp. 419.

Il *Tristan* di Béroul (autore che lavora in Inghilterra e scrive in normanno) è tradito da un unico testimone (il parigino BnF fr. 2171), il quale ci consegna 4495 versi (mancano la parte iniziale e quella finale). L'opera è da collocarsi, a parere della maggior parte degli studiosi, tra gli anni Sessanta ed i primi Ottanta del XII secolo, pur se nessuno degli elementi valutabili ai fini di una datazione è tale da essere realmente dirimente.

Il volume curato da Gioia PARADISI offre finalmente – e se ne sentiva davvero la mancanza – una traduzione in italiano, accompagnata da una densa introduzione e da note filologiche ed esegetiche, dell'opera, fondandosi su un testo critico affidabile costituito sulla base del testimone unico e in un'ottica «conservativa» (e comunque sempre segnalando tramite asterisco ogni intervento), pur se la curatrice interviene laddove a suo avviso necessario e tenendo conto (ottimamente) delle principali edizioni preesistenti e dei contributi specialistici di taglio ecdotico. L'apparato affianca ai dati relativi alle lezioni rigettate la discussione di una serie di *loci* significativi sia dal punto di vista della *constitutio textus* sia sotto il rilievo filologico ed interpretativo.

Nell'«Introduzione» si segnalano in particolare per interesse e originalità le osservazioni sugli aspetti essenziali che l'amore incarnato da Tristano e Isotta riveste nella versione elaborata da Béroul: un amore ben lontano dall'«avere come «paradigma di riferimento» il «codice comportamentale tipico degli innamorati proposto dalla lirica d'amore» (p. 16). Notevole anche l'analisi del percorso che ha portato una storia legata nei suoi nuclei più antichi alla trasmissione del potere regale a divenire una vicenda d'amore, così come l'approfondimento delle relazioni che la vicenda instaura con i racconti della tradizione celtica.

Forse, pensando alla «spendibilità» didattica del volume, sarebbe stata necessaria qualche nota esegetica in più, così come sarebbe stato auspicabile accompagnare con una traduzione i testi letterari in antico francese diversi dal *Tristan* citati. Va tuttavia notato che è la curatrice stessa a dichiarare che «in attesa di una più ampia pubblicazione, nella quale possano figurare lo studio analitico della veste grafico-linguistica e della versificazione, il glossario e un commento più completo, si presentano in questa sede il testo critico, la traduzione e una strumentazione esegetica essenziale» (p. 47, nota).

Chiude il volume una ricca e ben organizzata «Bibliografia».

[GIUSEPPE NOTO]

JACQUES CHOCHÉYRAS, *Réalité et imaginaire dans le «Tristan» de Béroul*, Paris, Honoré Champion, 2011 («Essais sur le Moyen Âge», 49), pp. 160.

Le volume rassemble treize articles parus d'abord entre 1992 et 2012; il est organisé en deux parties: «Sur les traces du poète Béroul» et «A la recherche du sens de l'«estoire» selon Béroul». L'«Introduction» (pp. 9-14) brosse une lecture «littéraire» et romanesque du texte et formule quelques hypothèses «à partir de constatations d'évidence» (p. 10): les deux amants s'astreignent non à la chasteté, mais à la continence, les oreilles du roi Marc sont un avatar des cornes, les trois barons agissent car ils craignent la naissance d'un héritier qui limiterait leur pouvoir, tout le monde est subjugué par Iseut, magicienne irlandaise, Tristan préfigure Hamlet.

Voici les titres, avec la date de leur première parution. Première partie: «Boron», «buron» et «borie» de Béroul à nos jours (1998), *Trois lieux historiques du «Tristan» de Béroul: le «cellier» d'Orri, la Table Ronde d'«Isneldone», «Saint Lubin»* (2004 et 2012), *Les lieux dits «La Croix Rouge» au Moyen Âge et leur signification* (2005), *La «Vie de saint Gilles» et le trafic maritime à l'époque du «Tristan» de Béroul* (1992-1995), *La voix de «Beros» dans son «Purgatoire de saint Patrice»* (2004). Deuxième partie: *Souffrance physique, souffrance psychique dans le «Tristan» de Béroul* (2002), *Le sens du terme «félon» dans la «Chanson de Roland» et le «Tristan» de Béroul* (1997), *De la tromperie à l'erreur, sémantique du «faux» au Moyen Âge* (2002 et 2005), *Sur le dernier épisode du «Tristan» de Béroul* (2004), *Chrétien de Troyes et «Tristan»: une nouvelle approche* (1996), *Le personnage d'Arthur dans le «Tristan» de Béroul* (1995), *Le regard d'Iseut la Blonde* (1995), *Du «Tristan» de Thomas au «Tristan» de Béroul. La querelle d'Iseut* (2004). L'«Index des noms propres» et l'indication des références des premières parutions terminent l'ouvrage.

[G. MATTEO ROCCATI]

ALFONSO D'AGOSTINO e SERENA LUNARDI, *Il «fabliau» della Vedova consolata* (NRCE, 20), prefazione di Olivier COLLET, Milano, Led – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2013 («Biblioteca di Filologia e Linguistica romanza», II. Testi. «Sfuggiti all'Indice», 2), pp. 230.

Con i suoi sei testimoni (e dunque con una tradizione manoscritta ben nutrita, se calibrata all'interno del *corpus* fabliolistico a noi giunto) il duecentesco e anonimo «conte à rire» di norma conosciuto col titolo *Cele qui se fist foutre sur la fosse son mari* si presenta come «una germinazione isolata nel tronco tradizionale della cosiddetta *Matrona di Efeso*, meccanismo narrativo e successivamente anche teatrale» (p. 19) che per secoli è stato fonte di continua ispirazione e molteplici rielaborazioni.

Nella prima parte il libro ricostruisce con rigore e perizia il «viaggio», o meglio i «viaggi» nel tempo, nello spazio e attraverso culture e sensibilità differenti che il tema della «vedova consolata» compie, a partire da Petronio e Fedro (e parzialmente da Esopo) per giungere – attraverso più rivoli – alla rielaborazione fabliolistica e alle versioni di poco posteriori a questa, ma derivate per altre strade da fonti comuni.

L'edizione del testo, cui è dedicata la seconda sezione del volume, mi pare davvero esemplare, poiché è capace di rispondere alle necessità sia del rigore scien-

tifico sia della «spendibilità» (e della funzionalità) didattica, attraverso una strategia ecdotica «totalizzante» in cui ogni elemento (ovvero i capitoli dedicati a: *Questioni filologiche*; *La lingua e la versificazione*; *Testo, versioni e note*, unitamente ad un *Glossario* e ad un *Rimario*) è parte del sistema che – nella sua globalità – costituisce appunto, unitamente al testo, l'edizione critica: la *constitutio textus*, in particolare, risponde alle ragioni di «un prudente lachmannismo, verificato lezione per lezione, senza accordare privilegi speciali ad alcun manoscritto» (p. 136); l'apparato critico è organizzato in modo da separare le osservazioni del filologo dalla mera registrazione delle varianti e contempla anche (aspetto a mio parere del tutto commendevole) le lezioni più importanti delle precedenti edizioni critiche.

Alla luce dell'accorta analisi condotta, il breve racconto (poco più di 120 versi) si rivela – in conclusione – come il crocevia di molteplici relazioni intertestuali, frutto di ri-scrittura (a fini comici) di opere sia della tradizione latina classica e medioevale sia del patrimonio volgare: in questo senso almeno, esso appare dunque testo esemplare per comprendere i meccanismi della tradizione letteraria del Medioevo romanzo.

Davvero esaustiva e ben organizzata la bibliografia (comprensiva di una sezione dedicata ai «Materiali consultabili in linea») esibita al fondo del volume.

[GIUSEPPE NOTO]

*La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*, a cura di Lino LEONARDI, atti del Convegno Internazionale Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011 («Archivio Romanzo», 21), pp. 476.

Il convegno ha come oggetto lo studio diacronico dei canzonieri lirici romanzeschi e dei loro rapporti all'interno delle rispettive tradizioni. Della lirica d'oil tratta il contributo di M. S. LANNUTTI, *Sulle raccolte miste di lirica galloromanza* (pp. 153-178), che tratta in particolare dei canzonieri con sezioni in lingua d'oc, e quello di L. BARBIERI, *Contaminazioni, stratificazioni e ricerca dell'originale nella tradizione manoscritta dei trovieri* (pp. 179-240), che affronta varie questioni della tradizione dei trovieri, in particolare per quanto riguarda il problema della contaminazione.

[WALTER MELIGA]

HEDZER UULDERS, «*Salutz e amors*». *La lettre d'amour dans la poésie des troubadours*, Paris-Leuven-Walpole, MA, Peeters, 2011 («Mediaevalia Groningana. New Series», 17), pp. 200.

Il lavoro è un serio approccio al genere poetico del *salutz*, che rappresenta una parte rilevante della produzione non-lirica dei trovatori occitani. Si tratta di un genere minore ma che occupa uno spazio letterario non piccolo e che doveva godere di un certo apprezzamento da parte del pubblico, come una recente edizione complessiva ha dimostrato («*Salutz d'amor*». *Edizione critica del "corpus" occitanico*, 2009: si veda «Studi francesi», LV, n. 165, pp. 618-619).

Nel volume di UULDERS si segnala in particolare la parte dedicata alla tecnica letteraria e allo statuto del *salutz* («Technique poétique et statut générique»), dove sono presenti anche una bella analisi del più celebre fra i *salutz* di Arnaut de Marueil, maestro riconosciuto del genere, insieme a un esame della tradizione manoscrit-

ta e della presenza del *salutz* nel resto della produzione contemporanea.

[WALTER MELIGA]

DENIS FOULECHAT, *Éthique chrétienne et philosophie antique. Le Policraticus de Jean de Salisbury, Livres VI et VII*, édition critique par Charles BRUCKER, Genève, Droz, 2013, («Publications Romanes et Françaises», 260), pp. 750.

Le *Policraticus: de nugis curialium et vestigiis philosophorum* de Jean de Salisbury (1159) fait partie des ouvrages qui s'intéressent à des aspects précis du gouvernement d'un royaume embrassant des problèmes à la fois politiques et moraux. En 1372, le frère mineur Denis Foulechat a transposé la pensée de Jean en moyen français, tout en laissant apercevoir les analogies et les contrastes entre la société de l'époque d'Henri II Plantagenêt et celle du milieu du règne de Charles V, ainsi qu'en ajoutant à ce miroir des princes composé en latin quelques interventions personnelles qui insistent davantage sur l'éthique chrétienne.

Même si l'influence de l'*Institution de Trajan* du Pseudo-Plutarque et de la métaphore du corps, dont se dégage l'argumentation du Livre V, se poursuit dans une bonne partie du Livre VI, l'éditeur considère les Livres VI et VII une «unité bien soudée»; le choix de les publier à part s'explique par la prédominance dans le Livre V du problème politique alors qu'à partir du Livre VI la démarche de Jean est orientée plutôt vers l'étude de la nature humaine, notamment de l'éthique chevaleresque et militaire, pour s'ouvrir ensuite, dans le Livre VII, sur des questions de morale étayées par les réflexions des philosophes de l'Antiquité.

Le *Policraticus* français est conservé par cinq témoins, dont deux fragments (voir la description et le classement des mss. dans l'éd. des Livres I-III, Droz 1994, pp. 24-35). Comme pour ses éditions précédentes, l'éditeur a choisi comme manuscrit de base celui de dédicace, Paris, BnF fr. 24287 (sigle N), en se servant des mss. de contrôle Bibl. de l'Arsenal, 2692 (sigle A) pour le Livre VI (pp. 123-276) et Bibl. de Sainte-Geneviève, 1145 (sigle G) pour le Livre VII (pp. 277-517). Si l'édition du Livre V était accompagnée d'un riche appareil de variantes figurant à la fin du texte édité, ici elles ont été réduites à l'essentiel et placées en bas de page, ce qui permet des comparaisons immédiates. Même si les variantes se trouvent au même niveau des autres notes explicatives et si l'on souhaiterait simplifier les renvois en redémarrant la numérotation dans chaque page, les artifices graphiques choisis permettent une lecture claire et aisée de l'ensemble de l'apparat.

L'édition est précédée d'un «Avant-propos» (pp. 7-20) qui rappelle les données principales concernant l'ouvrage, le traducteur et la tradition manuscrite et énonce les critères d'édition; cette partie liminaire enchaîne avec l'analyse commentée des Livres VI et VII articulée suivant les paragraphes du texte (pp. 23-80). Les «Remarques sur la langue de Denis Foulechat d'après le manuscrit de base» (pp. 81-116) intègrent par des nouveaux exemples le riche dossier textuel des autres éditions en apportant une contribution remarquable à l'étude du moyen français. La bibliographie ici publiée est minimale, son intention étant de compléter celle qui figure dans les travaux précédents (pp. 117-121). L'édition est suivie par des listes: «Proverbes, phrases sentencieuses» (pp. 519-520), «Thèmes clés et champs notionnels des énoncés proverbiaux» (p. 521),

«Répertoire thématique» (pp. 523-529), «Index des citations et des allusions aux textes cités par Jean de Salisbury et Denis Foulechat» (pp. 531-542), «Index des noms propres» (pp. 543-567). L'ouvrage est clôturé par un riche «Glossaire» (pp. 569-744), visant à enregistrer les vocables non attestés avant 1372, les termes qui ont pris un sens nouveau avec leurs références contextuelles, ainsi qu'un bon nombre de locutions et tournures du moyen français.

[GRAZIELLA PASTORE]

*Vindes esperiteiles. Sermoni del XIII sec. dal ms. BnF fr. 1822, edizione critica, introduzione e note a cura di Giovanni STRINNA, Roma, il Bagatto, 2012, pp. 205.*

Le manuscrit 1822 du fonds français de la BnF, copié d'une seule main vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle dans le Nord de la France, transmet un recueil d'ouvrages religieux, didactiques et moraux parmi lesquels figurent les *Sermons* de Maurice de Sully, le corpus complet des traductions du dominicain Jofroi de Waterford, l'*Image du monde* de Gossuin de Metz et les *Fables* de Marie de France. Giovanni STRINNA fournit l'édition critique des quatorze sermons anonymes qui ouvrent le recueil, ensemble encore peu connu par rapport à d'autres textes de ce même codex. L'introduction (pp. 9-102) nous livre une étude approfondie du corpus édité ici, consigné dans ce seul témoin, en précisant tout de suite qu'il ne s'agit pas de la transcription d'homélies effectivement prononcées, mais de «sermons composés», «lecture pensante per una meditazione personale» (p. 12), destinés à des laïcs cultivés et soucieux de leur édification. Plusieurs indices amènent G. Strinna à localiser la rédaction du petit recueil dans un milieu monastique cistercien, peut-être dans une abbaye de la Wallonie, comme le prouveraient les traits régionaux cohérents et unitaires de la langue (l'argument du contexte manuscrit privilégiant les ouvrages d'auteurs du Nord-Est de la France nous semble moins pertinent). L'époque de composition se situerait après le premier quart du XIII<sup>e</sup> s., postérieurement à la traduction des sermons de Maurice de Sully, considérée comme un modèle pour les traités pieux en langue vernaculaire. La discussion de ces questions préliminaires est suivie de l'analyse ponctuelle des quatorze textes, dont G. Strinna illustre avec clarté et compétence la structure, l'utilisation des sources, les procédés stylistiques. Une attention particulière est consacrée aux thèmes de la tradition monastique qui caractérisent la spiritualité de l'auteur anonyme: le *desertum*, l'*orison de cuer*, les illusions diaboliques, la psychomachie, la contemplation. Le manuscrit dans son ensemble peut être considéré comme un recueil organique, fondé sur un projet encyclopédique cohérent de vulgarisation culturelle pour un public laïque, peut-être inspiré par le commanditaire du volume. La mention du nom du copiste, Servais Copale, probablement d'origine wallonne, associé à celui de Jofroi de Waterford dans le colophon de sa traduction du *Secretum secretorum*, a amené quelques critiques à imaginer une collaboration dans la fabrication du recueil, ma G. Strinna se limite, prudemment, à en situer la production dans un *scriptorium* dominicain ou dans un atelier travaillant pour l'Ordre. L'insertion d'un ensemble de sermons de provenance cistercienne prendrait alors son sens «all'interno di quel virtuale passaggio di consegna della *Clergie* tra i chierici di Cîteaux e i frati di San Domenico» (p. 85), parmi les

faits majeurs de l'histoire religieuse et intellectuelle du XIII<sup>e</sup> s. Le dernier chapitre de l'introduction est consacré à l'analyse linguistique. Sur le plan graphique et phonétique tous les textes du manuscrit partagent des traits propres aux dialectes de l'Est et du Centre à cote d'autres plus spécifiquement wallons; selon G. Strinna le wallon pourrait être aussi la langue de l'auteur des sermons, vu l'absence d'éléments propres à d'autres dialectes au niveau morphosyntaxique et lexical, et la présence de quelques régionalismes, qui ne sont néanmoins signalés ni dans ce chapitre ni dans le glossaire.

L'édition proprement dite (pp. 103-147) doit être utilisée avec beaucoup de prudence; quelques sondages menés sur le manuscrit, numérisé dans Gallica, montrent en effet qu'il y a des lectures à rectifier, par ex.: I.1 *jors* et non *jours*; II.3 "*Voleiz vous que nos l'enostum?*", lire *l'en ostum* et supprimer *enoster* dans le glossaire; II.22 *les siecles des siecles* et non *le s. de s.*; V.2 et 4 *Peres* au lieu de *Pere*; VI.12 le ms. a *ses pechiés* et non *les p.*; VII.9 lire *il i vindrent*; VIII.3 *piteit* et non *priere*; VIII.17 lire *Vient l'ewangile* au lieu de *Ment l'e.*; IX.7 *il serunt saolei* (avec a ajouté dans l'interligne), au lieu de *solei*, à corriger aussi dans le glossaire (supprimer *soler* "consolere", *saolei* est le p.p. de *saoler* "saziare"), etc. Parfois la compréhension en est gênée, comme dans les passages suivants: le par. 12 du deuxième sermon, évoquant la parabole du grain et de la zizanie, se termine par la phrase, plutôt obscure, *Qui tous les maus en osteroit por ireman droit des boens*; les définitions du glossaire, «combattre» pour *osteroit* et «collera» pour *ireman* (?), ne sont pas convaincantes; en effet, en revenant au ms. on peut rétablir la leçon *poi*, au lieu de *por*, et proposer pour la séquence graphique *iremandroit* la segmentation *i remandroit*. Le texte devient alors plus clair: *Qui tous les maus en osteroit* («enlèverais») *poi i remandroit des boens* (supprimer *ireman* dans le glossaire). Dans III.2, après l'appel du Christ aux pêcheurs "*Revenetz, et si vos faites novel cuer et novel esperit*", on lit: *porquoi moutis vous en vous pechiés*, qui ne fait pas de sens. En effet le ms. a *mories* et non *mouts*; par conséquent il faut transcrire: *Pourquoi mories vous en vous pechiés?* sans fermer les guillemets après *esperit*. Par ailleurs les mots qui suivent: *Ne vuel la mort al pecheor, mais miex vuel qu'il sei convertisse et vive*, seraient aussi à attribuer au Christ, comme le confirme la P1. Je signale enfin qu'il faut supprimer le point d'interrogation dans les séquences suivantes: V.1 *Che dist nostre Stres a ses apostles?* et XIII.17 *Che dist li evangelistes?* puisque *Che* n'est évidemment pas un pronom interrogatif, mais le démonstratif neutre. Les passages dont l'interprétation est incertaine ne sont pas rares; les notes au texte (pp. 149-179) en examinent quelques-uns, mais d'autres auraient mérité d'être discutés. Les notes rendent compte aussi du précieux travail d'explicitation des renvois intertextuels et d'identification des sources réalisé par l'éditeur; en outre, la citation intégrale de tous les passages d'ouvrages latins traduits littéralement permet d'étudier le travail du traducteur médiéval. Le glossaire, l'index des noms propres et la table alphabétique des *incipit* (pp. 191-205) trouvent place après une riche bibliographie (pp. 181-190). Bien que sélectif, le glossaire est assez large; un examen rapide suggère quelques observations: *aert* (XII.1) n'est pas l'adj. «forte», mais le p. passé du verbe *aerdre* avec le sens de «attaché, accroché»; le sens de «offerta» pour *eslevemens* (dans XIV.17 *Molt est necessables li e. des larmes, chou est le seint e. après le Baptemme*) ne convient pas, s'agissant très vraisemblablement d'une forme de *eslavement* < *eslaver* «purifier» (cf. FEW, V,

218b); dans les deux cas suivants (sermon sur la nativité du Baptiste), l'intertexte évangélique (Lc 1,64 et Mt 3,4) aurait pu éclairer l'interprétation des mots *muesche* (XIV.7 *Il delivra son pere de m.*), qui ne signifie pas «infelicità» mais «mutité», et *haire* (XIV.8 *locust et miel silvestre fu sa viande; b. fu sa vesteure*) qui n'est pas l'adj. «dimessa, modesta», mais plutôt le subst. désignant une «chemise faite de crin ou de poil de chèvre». En conclusion, si la première partie de l'édition représente un apport significatif à la connaissance de la littérature parénétiq ue en langue vernaculaire, le travail philologique sur les sermons nécessiterait d'une révision attentive qui amène à l'établissement d'un texte sûr.

[BARBARA FERRARI]

TIZIANO PACCHIAROTTI, *Il teatro dell'ambivalenza. Per una dramaturgia medievale del "jeu"*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 274.

Il volume (costituito in parte da contributi già editi in altra sede: e questo nuoce forse alla sua organicità) muove dall'assunto che il passaggio dall'età feudale a quella comunale coincida, a grandi linee, con gli esordi del teatro profano medievale e assegna correttamente il primato al Nord della Francia, più in particolare all'area artesiana.

Difatti il *Jeu de saint Nicolas* di Jean Bodel, il *Courtois d'Arras* di autore anonimo e il *Jeu de la Feuillée* di Adam de la Halle (ovvero le opere attorno alle quali sono state elaborate «diverse proposte circa la

nascita della dramaturgia medievale profana», p. 12) sono stati tutti composti e rappresentati ad Arras nel corso del XIII secolo. E da questo punto di vista mi pare da condividere il rilievo avanzato da PACCHIAROTTI, il quale contesta l'idea – di molti studiosi – secondo la quale è al *Jeu* di Adam de la Halle che bisogna guardare come punto di riferimento per la nascita del nuovo teatro, mentre invece «è possibile rintracciare una prassi dramaturgica, con analoghe caratteristiche, già a partire da Jean Bodel (1200 ca.)» (p. 16).

Dopo un'interessante ed esauriente definizione dello *status quaestionis*, Pacchiarotti passa ad una puntuale disamina delle varietà tipologiche dei testi teatrali e dei percorsi storici multiformi cui il termine *jeu* rinvia. Notevole in particolare, a mio parere, la proposta di vedere nel genere anche il riutilizzo del modello scolastico della *quaestio*, con ciò rimandando ad ambiti universitari e strettamente collegati alla borghesia nascente: in tal modo il teatro di Arras, lungi dall'essere sprovvisto di una propria coscienza sociale (come ancora spesso viene affermato), appare «capace di esprimere la necessità del dramma nella società che l'ha concepito» (p. 57). E tuttavia, accanto a tale dimensione, c'è anche quella della carnevalizzazione: davvero interessante mi pare, in questa prospettiva, il capitolo (10) dedicato a «La taverna», luogo scenico denso di significati e di riferimenti materiali e tematici, vera e propria costante della produzione dramaturgica di tutto il genere del *jeu*.

Esaustiva la bibliografia proposta nelle note e al fondo del volume.

[GIUSEPPE NOTO]

## Quattrocento a cura di Maria Colombo Timelli e Paola Cifarelli

JANE H.M. TAYLOR, *Rewriting Arthurian Romance in Renaissance France. From Manuscript to Printed Book*, Cambridge, Brewer, 2014, pp. 278.

Ce beau volume explore le rapport entre la présence du roman arthurien en France et les changements socio-culturels qui ont eu lieu au tournant du XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle; il offre donc à tout chercheur la possibilité de suivre un parcours inédit qui se dénoue entre les choix des auteurs, les techniques des imprimeurs et les attentes du public, dans le but d'évaluer la portée du renouveau qui a intéressé la matière de Bretagne à la Renaissance.

L'analyse débute avec la figure de Pierre Sala (chapitre 1). Bibliophile, écrivain et remanieur, l'érudit lyonnais rédigea une version en vers du *Chevalier au Lyon* (*Yvain*) de Chrétien de Troyes (1522) et une en prose du *Tristan* (1527). Ces ouvrages manifestent le désir croissant d'adapter les textes originaux à la société contemporaine. Avec *Yvain*, l'auteur déploie des procédés de réécriture intra-linguale qui privilégient la clarté et la cohérence narrative; dans *Tristan*, il va bien plus loin: en ajoutant des passages tirés de la *Tavola Ritonda*, il réinterprète la source principale et met l'ac-

cent sur l'amitié, l'une des valeurs les plus célébrées au sein du débat humaniste.

Les textes arthuriens, on le sait, sont impliqués dans le passage 'hybride' du manuscrit à l'imprimé; cet aspect de la transmission des textes fait l'objet du chapitre 2. Cherchant à s'assurer le succès de leurs entreprises, les marchands-libraires s'engagent dans des collaborations entre ateliers, s'essaient à obtenir la protection de la propriété intellectuelle par le biais des «privileges» et s'efforcent de cerner des stratégies commerciales. La bonne sélection des ouvrages à publier est donc fondamentale pour éviter le risque de pertes économiques. La grande popularité des romans arthuriens dans les cours princières semble rassurer les imprimeurs de la fin du XV<sup>e</sup> siècle (chapitre 3); c'est pour cette raison que Jean le Bourgeois et Jean du Pré publient, peut-être en collaboration avec Antoine Vêrard, une version intégrale du *Lancelot du Lac* (1488), et que Vêrard même et Jean le Bourgeois publient la prose de *Tristan* (1489). Ces éditions présentent des mises en page qui évoquent celle des manuscrits et fournissent des textes abrégés, légèrement modernisés (changements orthographiques, variations dans l'ordre des mots, substitution de formes sorties de l'usage).

L'édition du *Meliadus* par Galliot du Pré (1528), des *Propphéties de Merlin* par Antoine Vêrard (1498) et de la *Queste del saint Graal* par Galliot du Pré, Jean Petit et Michel le Noir (1516) permettent par contre d'observer les techniques employées dans le remaniement de textes médiévaux moins populaires, qui auraient pu par conséquent susciter moins d'intérêt à la Renaissance (chapitre 4). *Meliadus* révèle la nécessité de mettre en ordre les événements de l'histoire et de concevoir le dénouement en paragraphes et l'introduction de rubriques n'expliquent pas le contenu du texte, mais favorisent la consultation et la mémorisation des données. Le *Graal* constitue enfin un travail de réécriture plus élaboré: d'un côté, il cherche à résoudre les problèmes textuels posés par la fusion de deux romans (*Perlesvaus* et *Queste del saint Graal*) à travers l'établissement de liens logiques internes au texte; de l'autre, il manifeste un souci de brièveté qui comporte l'élimination de plusieurs passages.

Les éditeurs décident parfois de s'approprier complètement les originaux, comme il s'avère pour *Giglan* de Claude Platin, publié par Claude Nourry (vers 1520), et pour *Perceval le Gallois* publié par Jean Longis, Jean Saint-Denis et Gaillot du Pré (1530) (chapitre 5). Platin réunit trois sources indépendantes (*Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, *Jaufré* et le *Roman de Laurin*) selon le paradigme standardisé du roman, en appliquant des principes de condensation et en intervenant occasionnellement avec des ajouts autonomes. Ce sont les goûts des lecteurs qui orientent les choix des éditeurs: c'est ainsi que *Perceval* se présente comme un modèle d'excellence chevaleresque dans lequel le regard ironique de Chrétien de Troyes n'a plus raison d'exister.

L'influence du milieu socio-culturel sur l'activité des adaptateurs détermine le succès de la série d'*Amadis de Gaule*, dont le premier volume a été publié en 1540 par Denis Janot, en collaboration avec Vincent Serテナ et Jean Longis (chapitre 6). Cet ouvrage «pseudo-arthurien» constitue la traduction par Nicolas d'Herberay des Essarts d'un roman castillan de Garcí Rodríguez de Montalvo. L'exaltation de l'esprit français, l'élégance du langage rhétorique, les gravures séduisantes qui transmettent un sens du réel éclipsent la matière arthurienne traditionnelle, perçue comme fossilisée et impersonnelle.

L'étude s'achève sur l'analyse de deux tentatives de faire renaître le roman arthurien dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle: le *Nouveau Tristan* de Jean Maugin (1554) et le *Lancelot* de Benoît Rigaud (1591) (chapitre 7). Le *Nouveau Tristan* se caractérise par une éloquence qui glisse vers un langage hyperbolique et qui déstructure le mythe au profit d'une galanterie typique de la Renaissance. Le *Lancelot* de B. Rigaud manifeste une réduction drastique du texte original: la réécriture, organisée en chapitres, se borne à l'exposition d'une séquence d'événements qui ne laisse guère d'espace aux analyses approfondies; la présence d'un index alphabétique, qui renforce le contenu du texte sans jamais répéter les rubriques, paraît souligner une certaine sobriété historique. Malgré tous les efforts de modernisation, cette édition n'a pourtant pas été republiée.

[ELISABETTA BARALE]

«Revue des Langues Romanes» 117, n. 2, 2013.

Ce fascicule contient une première section thématique consacrée à *La guerre au Moyen Age: des motifs épiques aux réalités du xv<sup>e</sup> siècle* (vol. 2); nous rendons compte ici des contributions concernant le xv<sup>e</sup> siècle.

Liliane DULAC et Earl Jeffrey RICHARDS, *Guerre sainte ou guerre juste? Le nouveau discours polémologique, juridique et humaniste chez Christine de Pizan après la débâcle de Nicopolis*, pp. 321-340; dans le *Livre des Faits d'armes et de chevalerie*, qui renferme les considérations de Christine sur la guerre, la réflexion humaniste italienne influence le scepticisme à l'égard de la chevalerie traditionnelle et de la guerre sainte. Filtrée aussi à travers l'*Arbre des Batailles* d'Honoré Bouvet, la distinction opérée par le courant juridique italien entre guerre juste et guerre sainte informe la perspective adoptée par Christine, nettement distincte des positions très influentes de Geoffroy de Charney, pour qui «le caractère sacré des chevaliers transforme automatiquement les expéditions militaires en guerre sainte» (p. 328). L'autre aspect original des *Faits d'armes*, encore une fois sous le signe de l'influence italienne, est l'accent mis sur la nécessité d'établir un lien étroit entre sagesse et chevalerie, ce qui a comme conséquence un renouvellement profond des valeurs associées au chevalier.

Cette importance de la sagesse pour le «nouveau» chevalier du xv<sup>e</sup> siècle ressort également des recherches de Danielle QUÉRUEL sur les représentations littéraires de la guerre dans les romans composés en milieu bourguignon au xv<sup>e</sup> siècle (*Du chevalier au 'chevetaine': images de la guerre dans les romans bourguignons du xv<sup>e</sup> siècle*, pp. 341-357). L'A. prend en considération une série de romans écrits surtout dans les dernières années du règne de Philippe le Bon, dans lesquels le personnage du chevalier subit des transformations profondes par rapport à l'image de celui-ci dans le roman arthurien; ces héros fictifs agissant dans un contexte contemporain profondément marqué par la guerre contribuent certes à entretenir le prestige de la chevalerie, selon un projet politique pour lequel le culte de la prouesse est un élément fondamental, mais ils se font aussi porteurs de valeurs nouvelles, telles l'intelligence, les capacités stratégiques dans la bataille, leur discernement. Les textes, destinés surtout à un public bourgeois, s'apparenteraient aux romans de formation et oscilleraient entre tradition et innovation, aussi pour ce qui concerne les types d'affrontement guerrier et le théâtre des combats.

Jean-Pierre MARTIN (*Les motifs de combat dans la version d'«Ami et Amile» en alexandrins*, pp. 359-376) se penche sur la version en alexandrins de la chanson de geste *Ami et Amile* élaborée au xv<sup>e</sup> siècle et transmise dans quatre manuscrits, en se concentrant surtout sur la manière dont l'auteur, dans la première partie de la geste, a exploité les techniques de narration des épisodes guerriers pour renouveler et moderniser le texte-source. L'organisation interne des récits de combat et la manière de les raconter, plutôt que le type de combat et leur localisation, sont les éléments où l'originalité du remanieur se manifeste de façon plus évidente; le trait le plus marquant est l'image de confusion et de désordre qui se dégage de ces épisodes, dans lesquels la guerre reste un objet littéraire.

Beaucoup plus original en tant que genre consacré à la guerre est celui du journal, auquel appartient, entre autres, le texte écrit entre 1437 et 1469 par Jean Maupoint, prieur de Sainte-Catherine à Paris. Ce témoignage de première main, précieux surtout pour le

récit au jour le jour de la Guerre du Bien Public (1464-1465), constitue un objet de recherche intéressant pour l'étude des techniques d'écriture adoptées dans ce type de textes, ainsi que pour l'analyse du point de vue adopté par l'auteur pour le récit des événements contemporains (Jean DEVAUX, *Le «Journal» de Jean Maupoint et la Guerre du Bien Public*, pp. 377-391).

Jean DUFOURNET (*Commynes et la guerre*, pp. 393-406) parcourt les *Mémoires* de Commynes à la lumière de la thématique de la guerre, en mettant en évidence la démythification que le grand mémorialiste opère au sujet des conflits militaires, conçus comme une sorte d'*extrema ratio*, à laquelle le prince devra faire recours seulement lorsque l'action diplomatique se sera révélée inefficace; le désordre et le hasard qui dominent dans toute bataille sont à l'origine de la vision caricaturale de la guerre chez Commynes, dont l'œuvre se démarque nettement de la production littéraire contemporaine.

[PAOLA CIFARELLI]

«Le Moyen Français» 72, 2013.

Le fascicule 72 réunit les textes des communications présentées lors de la Journée d'études sur les mises en prose organisée à l'Université Lille 3 en avril 2012; en effet, un fil rouge relie les différentes contributions, qui montrent toutes la vitalité des études sur les réécritures tardives et l'originalité de ces textes, qui sont beaucoup plus que de simples dérivages.

Dans le but de mettre en évidence la valeur intrinsèque des proses fondées sur un hypotexte en vers, Sarah BAUELLE-MICHEL analyse le cycle consacré à Renaud de Montauban, encore inédit, sur la base du texte conservé dans les manuscrits Paris, Arsenal, 5072-5075 et Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. gall. 7, copiés par David Aubert (*La prose bourguignonne «Regnault de Montauban». Problèmes de «conjointure»*, pp. 3-18); les stratégies matérielles et textuelles adoptées pour rendre cohérente la vaste matière réunie dans la geste et la faire apparaître comme un produit 'fini' (p. 7) comprennent la mise en page, les transitions d'un chapitre à l'autre, la progression de la narration, les prolepses et analepses, les commentaires métatextuels, les renvois pléonastiques; l'analyse permet de faire ressortir le motif central de la prose, à savoir la quête des origines, et le genre auquel elle se rattache, qui est indubitablement celui du roman.

C'est encore une mise en prose presque entièrement inédite qui fait l'objet de la contribution de Maria COLOMBO TIMELLI (*Sur le lexique de la «Troisième continuation de Perceval» en prose*, pp. 19-45). L'A. mène une analyse comparative du lexique de *Perceval le Gallois* (une seule édition: Paris, B. Aubry, 1530), adaptation anonyme du cycle du Graal, et de celui d'une de ses sources, à savoir la *Continuation* de Manessier, utilisée pour les chapitres 94-109 de la prose; trois aspects sont pris en considération, à savoir les cas où des mots devenus archaïques (*abrivé, bretesche, dois, eslaisser, de eslais, esteller/enasteler, meschine, nepourquant, seri, viitence*) ou simplement en train de sortir d'usage (*adés, andremantes que, branc, respasser*) sont substitués systématiquement par des termes plus actuels, puis les substitutions non systématiques et finalement les mots posant des problèmes au prosateur, qui en court parfois dans des contresens. Les mises en prose se révèlent donc un terrain très fertile pour l'étude des transformations que le moyen français subit au tournant du xvi<sup>e</sup> siècle.

Les proses tardives révèlent leur qualité littéraire aussi dans la caractérisation des personnages; c'est ce que prouve l'étude d'Hélène GALLÉ, consacrée à la manière dont le portrait d'Hernaut de Beaulande, protagoniste de la chanson de geste homonyme, est construit dans la *Geste de Garin de Monglane* en prose et dans *Guerin de Monglave*, prosification datant du xvi<sup>e</sup> siècle (*Le personnage d'Hernaut de Beaulande: de la «Geste de Monglane» à «Guerin de Monglave»*, pp. 49-73); par-delà les *topoi* obligés du genre, tels la nécessité d'établir un lien étroit avec le lignage paternel d'un côté, sa descendance de l'autre, le prosateur de *La Geste de Garin de Monglane* sait parfois prendre les distances de son modèle et montrer son talent d'auteur à part entière.

Cette originalité dans l'écriture en prose ressort également des descriptions de combats singuliers continues dans l'*Histoire de Gerard de Nevers et de la belle Euryant*, mise en prose bourguignonne du *Roman de la Violette*; en effet, les sections du texte consacrées aux affrontements guerriers se caractérisent par une grande autonomie par rapport à la source en vers. En outre, l'analyse de la version conservée dans le manuscrit Bruxelles, KBR 9631, réalisé dans l'atelier du 'Maître de Wavrin' permet à l'A. de dégager les caractéristiques qui distinguent l'écriture en prose dans les textes issus de cette officine; celle-ci se caractérise surtout par la présence de formules épiques, de traits lexicaux et de motifs narratifs récurrents, constituant une sorte de 'marque d'origine' de ce *scriptorium* (Mathieu MARCHAL, *La description des combats singuliers dans «Gerard de Nevers»*, pp. 75-94).

Muriel OTT (*«Gaufroi de Danemarche» et le «chevalage», des décasyllabes aux proses*, pp. 95-114) se livre à un travail de comparaison thématique d'un épisode tiré de la légende d'Ogier le Danois; l'A. prend en considération cinq versions du récit, à savoir la rédaction anonyme en décasyllabes datant de 1200 environ, la réécriture en alexandrins transmise par l'imprimé de l'atelier Vêrad (vers 1498), la mise en prose due à David Aubert dans les *Croniques et Conquestes de Charlemaigne* (1458) et la chanson de geste de *Gaufrey* (seconde moitié du xiii<sup>e</sup> siècle).

Par contre, Mariagrazia RICCI adopte une approche philologique pour son analyse de la mise en prose de *Robert le Diable*, réalisée vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle à partir du *Dit* homonyme; dans le but d'identifier le texte de base pour l'édition critique du texte (*Pour une édition critique de «Robert le Diable» en prose*, pp. 115-128), l'A. analyse les variantes de quatre parmi les nombreux témoins parvenus jusqu'à nous, tous diffusés par l'imprimerie, et parvient à établir la supériorité du texte sorti en 1501 des presses de Pierre Reberget, imprimeur à Lyon.

Les deux mises en prose réalisées à partir de la chanson de geste de *Maugis d'Aigremont* (mss Paris, BnF, fr. 19173 et Arsenal 5072, version amplifiée issue du remaniement en vers du xv<sup>e</sup> siècle de *Renaut de Montauban; édition princeps* de 1518, prose ajoutant aussi *Vivien de Monbranc et Beuves d'Aigremont*) permettent à François SUARD d'établir la physionomie propre à chacune des deux réécritures, surtout à partir des ajouts de nouveaux épisodes qui font de la prose imprimée de *Maugis* une composition cyclique servant de prologue à l'histoire de Renaud de Montauban, puis de Mabrien (*Les prologues en prose de «Renaut de Montauban»: le «Maugis» imprimé et la prose bourguignonne*, pp. 129-142).

La dernière contribution de ce fascicule est consacrée aux *Cent Nouvelles Nouvelles* bourguignonnes, que Geoffrey ROGER soumet à une analyse linguistique



ayant comme objet la reproduction du langage parlé dans le texte; une comparaison avec le corpus recueilli dans la base *Frantext Moyen Français* permet de mettre en évidence les techniques utilisées pour parvenir à un réalisme conversationnel sur le plan syntaxique (*avoir* et *être* «en écho responsif», *y* précédant l'adverbe négatif *pas*, *quelqu'un* en emploi adjectival), tandis que l'étude du texte au niveau phono- et morpho-graphématique et lexical (*grau*, *bodé*, *mutemaque*, *redder*) permet d'identifier quelques-uns des stéréotypes caractérisant la représentation de la langue parlée, tels les traits dialectaux (Geoffrey ROGER, *Direct Speech in the "Cent Nouvelles Nouvelles": A Linguistic Analysis*, pp. 143-167).

[PAOLA CIFARELLI]

«Le Moyen Français», 73, 2013.

Le deuxième fascicule de l'année 2013 contient cinq articles, dont trois concernant le xv<sup>e</sup> siècle.

Les pièces uniques et/ou inédites conservées dans l'un des exemplaires connus de la *Belle Dame sans merci* d'Alain Chartier, dont un nouveau témoin de la *Ballade des langues ennuyées* de Villon, font l'objet de la contribution d'Olivier DELSAUX (*Découverte d'un témoin inédit d'une ballade de François Villon* («Testament», vv. 1422-1456). *Le manuscrit Saint-Pétersbourg, Bibliothèque Nationale de Russie, fr. f. v. XIV.7*, pp. 3-24) qui fournit une comparaison du texte de Villon avec l'édition Rychner-Henry qui permet de le rapprocher du témoin I, ainsi que la transcription de onze textes poétiques; celle-ci est accompagnée d'une description fournissant les autres attestations éventuelles, ainsi que le texte des ajouts postérieurs sur les feuillets de garde et les blancs.

Dans le domaine linguistique, Estèle DUPUY (*La cataphore. Approche diachronique et émergence dans la prose du moyen français*, pp. 49-87) aborde la question de la présence, dans la prose en moyen français, du procédé de la cataphore sur la base d'un corpus formé par les *Quinze joies de mariage*, les *Chroniques* de Froissart et les *Mémoires* de Commines. Après une mise au point terminologique sur les notions de référenciation, saillance, calcul inférenciel, chaîne anaphorique, l'A. discute la définition de la cataphore proposée par le linguiste M. Kesik et l'applique à son corpus afin de montrer les particularités du moyen français dans l'usage de ce procédé; quelques hypothèses sont formulées sur sa rareté dans la tranche temporelle considérée. Une bibliographie très utile sur l'anaphore et la cataphore clôt cet article.

Anneliese POLLOCK RENCK (*The Prologue as Site of "Translatio Auctoritatis" in Three Works by Octovien de Saint Gelais*, pp. 89-110) se concentre sur le paratexte de trois traductions dues à la plume d'Octovien de Saint Gelais, à savoir l'*Estrif de Science*, de *Nature et de Fortune* (vers 1488, mise en français d'un ouvrage latin perdu, composé par Jacques de Saint Gelais, frère d'Octovien), les *Heroides* d'Ovide (1492-1497) et l'*Enéïde* (1500). La lecture en parallèle des trois prologues permet à l'A. de montrer que le traducteur construit son propre portrait de manière laudative et valorisante, dans un contexte à la fois politique et culturel; de plus, il «translate» la source antique vers un nouveau public, courtois, tout en lui donnant une signification renouvelée, non plus morale, mais adressée vers «pleasure and recreation in the service of political mental conditioning» (p. 98). Enfin, surtout dans la préface à la traduction de Virgile, Saint Gelais revendique le rôle politique de son texte: en compa-

rant les exploits des héros virgiliens au roi Louis XII, il contribue à soutenir la campagne militaire en Italie et le principe de la *translatio studii et imperii*. La transcription du prologue aux *XXI Epistres d'Ovide* est fournie en annexe.

[PAOLA CIFARELLI]

ELISABETH J. MOODEY, *Illuminated Crusader Histories for Philip the Good of Burgundy*, Turnhout, Brepols, 2012 («Ars Nova, Studies in Late Medieval and Renaissance Northern Painting and Illumination»), pp. 312.

Ce bel ouvrage, imprimé sur papier glacé et richement illustré, intéressera les spécialistes de plusieurs domaines: historiens de l'art, du livre, de la littérature et de la politique bouguignonne. Il concerne en effet un des aspects les mieux connus et les plus cités – parfois avec quelque condescendance – de la politique extérieure de Philippe le Bon: ce «rêve», et le mot n'est pas anodin, d'organiser une croisade qui l'a accompagné tout au long de sa vie, avant et après la chute de Constantinople dans les mains des Turcs en 1453. Disons tout de suite que la perspective de E.J. Moodey est celle d'une historienne de l'art, et que par conséquent il serait injuste de prétendre de sa part une égale connaissance dans les différents domaines qu'elle s'efforce d'aborder; on verra cependant que les questions proprement littéraires auraient mérité un approfondissement ultérieur.

Après l'*Introduction* (pp. 1-17), consacrée à une bonne synthèse sur le patronage artistique de Philippe le Bon en rapport avec la Croisade, et en particulier sur les textes et les manuscrits qu'il a commandités, reçus ou fait illustrer, le livre est organisé en cinq chapitres.

Les deux premiers concernent la production bourguignonne sur l'Histoire et en particulier l'histoire des Croisades: fort opportunément E.J. Moodey signale que la partition entre chroniques et romans historiques n'est que conventionnelle (p. 15). Dans le chapitre I (*The Literature of Fact: History Writing at the Burgundian Court*, pp. 19-51), un rapide aperçu de l'écriture historique médiévale introduit les œuvres plus centrées sur les territoires bourguignons et dont Philippe le Bon possédait une ou plusieurs copies: *L'estoire des contes de Flandres*, *Chronique des ducs de Brabant* (version latine d'Edmond de Dintjer et traduction française de Jean Wauquelin), *Chroniques de Hainaut* (version latine de Jacques de Guise et traduction du même Wauquelin), *Chronique de Hollande, de Zeelande et de Frise*. Une dernière section est consacrée à Georges Chastelain et à l'importance de sa charge d'historiographe officiel du Duc. Le deuxième chapitre (*The Literature of Fiction: Historical Romances and "mises en prose"*, pp. 53-78) est intéressant dans la mesure où il fournit une vision d'ensemble de la littérature de fiction où le thème de la Croisade représente un noyau fondamental du récit; les spécialistes de littérature bourguignonne n'y feront pas de découvertes, à plus forte raison que la bibliographie utilisée est souvent périmée voire incomplète. On regrette surtout que les textes soient cités sous des intitulés anciens et parfois méconnaissables (pourquoi avoir adopté *Istoire royale*, «sometimes known as *Roman de trois fils de Roy* or *Chroniques de Naples*», p. 76, plutôt que *Les trois fils de rois*, selon l'édition de Giovanni Palumbo, Paris, H. Champion, 2002, pourtant citée? Et, pire, pourquoi avoir inventé le titre *L'Ystoire de Helayne, Mère de Saint Martin, évesque de Tours* pour la mise en prose de Jean Wauquelin, titre qui ne se lit

même pas dans le manuscrit Bruxelles, KBR 9967, alors que *La Belle Hélène de Constantinople* est le titre couramment adopté?) et que les éditions critiques parues ces dernières années soient tout à fait ignorées: pour me limiter à ce dernier exemple, l'édition par Marie-Claude de Crécy, pourtant publiée il y a douze ans et dans une collection diffusée dans toutes les bibliothèques (Genève, Droz, 2002, «TLF» 547), n'est citée ni dans le texte ni dans la bibliographie finale; les citations du prologue sont tirées de la monographie de Richard Straub (*David Aubert, 'escripvain' et 'clerc'*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1995), importante certes, mais dépassée pour ce qui concerne justement l'édition des textes. Je signale en outre que les études sur l'iconographie du manuscrit unique de cette *mise en prose*, illustré par Loysel Liédet, abondent et ne devraient pas être inconnues à une historienne de l'art (voir à ce propos la notice *Belle Hélène de Constantinople* sur le site <http://users2.unimi.it/lavieenproses/>). Sans multiplier les exemples, signalons au moins que *Le Châtelain de Coucy* est maintenant édité (par Aimé Petit et François Suard, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1994), ainsi que *Gilles de Chin* (et non pas *Gilles du Chin*: p. 72; éd. par Anne-Marie Liétard-Rouzé, même éditeur, 2010): les deux éditions contiennent la reproduction – la première sur papier, la seconde sur CD – des enluminures dues au 'Maître de Wavrin'. Tous ces textes sont cités de seconde main à partir de l'ouvrage de Georges Doutrepoint (1939).

Trois autres chapitres concernent spécialement l'histoire des Croisades. Plus en particulier, dans *Crusader Past* (chap. III, pp. 78-123), E.J. Mooney parcourt la suite de ces guerres entre le XI<sup>e</sup> siècle et 1453, en soulignant la participation des ancêtres de Philippe le Bon et le reflet de ces événements, parfois tragiques pour les Valois (ainsi, l'emprisonnement de Jean sans Peur à Nicopolis, le jour même de la naissance de Philippe), dans la «librairie» ducale. Les œuvres prises en compte vont du *Livre d'Éracle* aux *Récits d'un Ménéstral de Reims*, de la *Chronique de Baudouin d'Avesnes* à l'*Histoire de saint Louis* de Joinville, de la *Fleur des Histoires de la Terre d'Orient* de Hayton au *Liber secretorum* de Marino Sanudo; entre la fin du XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle les textes se multiplient et se différencient: l'*Épître lamentable* de Philippe de Mézières côtoie sur les rayons de Bourgogne les rapports de voyage de Guillebert de Lannoy ou le *Voyage d'Oultramer* de Bertrandon de la Brocquière, mais aussi le *Desbat du Chrestien et du Sarrazin* de Jean Germain. Sont aussi rappelés quelques événements marquants du règne de Philippe le Bon qui eurent des retombées profondes sur ses collections: le mariage avec Isabelle du Portugal en 1430 et, la même année, la création de l'ordre chevaleresque de la Toison d'or. Un chapitre à part est bien entendu consacré à *The Fall of Constantinople and the Banquet of the Pheasant* (chap. IV, pp. 125-173); la synthèse offerte par E.J. Mooney s'appuie sur la bibliographie existante, très abondante: on pourra y ajouter, pour ce qui concerne l'habitude de porter du noir à la cour de Bourgogne, le bel article de Sophie Jolivet, *La construction d'une image: Philippe le Bon et le noir (1419-1467)* (in *Se vêtir à la cour en Europe, 1400-1815*, Université de Lille 3 – Charles de Gaulle, 2011, pp. 27-42). Le chapitre *Crusades Present* (V, pp. 149-173) reprend et approfondit l'analyse de quelques œuvres et manuscrits spécialement consacrés au renouvellement du projet de Croisade après la chute de Constantinople: le *Voyage* de Bertrandon de la Brocquière (conservé dans le ms KBR 9087 avec deux traductions de Jean Miélot: l'*Avis directif pour faire le voyage d'Oultramer* et

la *Description de la Terre Sainte*, 1455), la «lettre» de Jacopo Tedaldi (ms BnF, fr. 6487; sur ce texte il faudra renvoyer à l'importante contribution de Monica Barsi, *Constantinople à la cour de Philippe le Bon, 1419-1467. Compte rendu et documents historiques, avec l'édition du manuscrit BnF fr. 2691 du récit de Jacopo Tedaldi*, in *Sauver Byzance de la Barbarie du monde*, Milano, Cisalpino, 2004, pp. 131-195), la *Lamentation de Grèce* de Jean Molinet (1464), et l'anonyme *Épître en la contemplacion du saint voyage de Turquie* (1464).

Deux chapitres monographiques sont enfin consacrés à deux manuscrits commandités par Philippe le Bon: les *Croniques de Jherusalem* (Wien, ÖNB, 2533) et les *Chroniques et conquestes de Charlemaine* (Bruxelles, KBR, 9066-68). Les reproductions en couleur des pages et enluminures objet de commentaire permettent de suivre au mieux le discours de E.J. Mooney et d'apprécier son interprétation des programmes iconographiques et de la mise en page de ces beaux livres; il en est ainsi en particulier pour le manuscrit de Vienne (chap. VI, *Godfrey of Bouillon and "Les croniques de Jherusalem abregies"*, pp. 175-208), dont la mise en page horizontale – similaire à celle que Jean Miélot adopta pour ses *Histoires de toute la Bible*, ms KBR II-239 – permet de mettre en relief le déroulement de l'histoire, entre autres en proposant des arbres généalogiques parallèles. Le célèbre manuscrit KBR 9066-68, fait l'objet du dernier chapitre (*Charlemagne et «Les croniques et conquestes de Charlemaine»*, pp. 209-239): copié par David Aubert et décoré par de somptueuses grisailles dues au moins en partie à Jean le Tavernier, ce codex constitue un véritable monument de l'histoire du livre bourguignon. Les analyses des enluminures permettent même à un lecteur peu averti d'apprécier la technique mise en œuvre par l'illustrateur, les détails, la finesse du trait, la mise en relief de quelques personnages ou de leurs gestes. Une telle commande – il est douteux si c'est Philippe le Bon ou Jean de Créquy qui prit l'initiative – s'explique nécessairement par un profond intérêt de la part du Duc pour l'histoire de l'empereur dans lequel il voyait un de ses ancêtres. Dans ce cas encore, je me permets de signaler une contribution toute récente qui porte sur ce même manuscrit et notamment sur le rapport entre texte et enluminures: Martine Thiry-Stassins, *La parole racontée et l'histoire montrée: David Aubert et Jean Le Tavernier («Croniques et Conquestes de Charlemaine», ms. KBR 9068)*, in *Pour un nouveau répertoire des mises en prose. Romans, chansons de geste, autres genres*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 321-345.

La *Conclusion* (pp. 241-245) met d'abord en relief le triple déplacement de Paris vers la Bourgogne qui se reconnaît entre la fin du XIV<sup>e</sup> et la fin du XV<sup>e</sup> siècle: art du livre manuscrit, production littéraire et écriture de l'Histoire trouvent un milieu fertile et de nouveaux patrons et mécènes sous les ducs de Valois et à leur cour. Cette identité culturelle à part s'exprime entre autres dans les projets de Croisade et dans la représentation réservée dans certains manuscrits à des héros tels que Charlemagne ou Godefroy de Bouillon, protagonistes de la lutte contre les infidèles et ancêtres prétendus de Philippe le Bon. C'est dans cette même optique de «propagande» ducale qu'il faudra resituer la charge d'indiciaire assumée par Georges Chastelain ou l'événement politique que fut le Banquet du faisan, ainsi que l'énorme production de manuscrits luxueux commandités par le Duc et ses proches.

Quelques compléments enrichissent ultérieurement ce beau volume: une transcription des *Croniques de Jherusalem abregies* (pp. 247-259), une biogra-

phie de Jean le Tavernier (pp. 261-266), la bibliographie (sources primaires, pp. 267-269, et secondaires, pp. 269-283), index des manuscrits (pp. 285-287) et index général (titres, auteurs, sujets: pp. 289-311).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*L'Histoire d'Alexandre le Grand dans les tapisseries au XV<sup>e</sup> siècle. Fortune iconographique dans les tapisseries et les manuscrits conservés. La tenture d'Alexandre de la collection Doria Pamphilij à Gênes*, sous la direction de Françoise BARBE, Laura STAGNO et Elisabetta VILLARI, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 279.

Ce très beau volume est consacré aux deux tapisseries illustrant la Jeunesse et l'Épopée d'Alexandre le Grand conservées et exposées dans la Sala dei Giganti du Palazzo Doria Pamphilij à Gênes; il réunit une quinzaine de contributions dues à des spécialistes de domaines divers, histoire de la tenture, histoire de l'art, histoire du goût, issues d'un colloque qui s'est tenu à Gênes en 2008: il en ressort un panoramique qui permet de situer cette tapisserie dans le cadre bien plus vaste de la réception d'un des mythes les plus productifs à la fin du Moyen Âge dans l'espace européen. Pour ce qui concerne la France en particulier, il faut signaler l'article de Sandrine HÉRICHÉ-PRADEAU, centré sur la conception et la naissance d'Alexandre telles qu'elles sont présentées dans la compilation de Jean Wauquelin (1447-1448) et dans la traduction de Vasque de Lucène (1468) et illustrées dans les manuscrits produits en pays bourguignon vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle (deux miniatures pour Wauquelin, une dizaine pour Vasque de Lucène). L'étude du rapport texte-image permet surtout de mettre en relief la richesse de l'écriture – qui peut enregistrer des versions différentes, notamment pour ce qui concerne les mythes rattachés à la conception du héros – vis-à-vis du caractère univoque de l'image, où la scène assume nécessairement une valeur de vérité. Les textes donnés en annexe (chapitres III et IV des *Faits et Conquestes* de Wauquelin, chapitre III de l'*Histoire* de Vasque de Lucène) et la reproduction de la plupart des miniatures objet de commentaire, en noir et blanc ou en couleur, permettent de suivre de près l'argumentation de S.H.-P. et de mesurer l'intérêt d'une approche interdisciplinaire mettant en relation histoire des textes, histoire du livre, histoire culturelle (*La conception d'un héros et sa naissance dans "Les Faits et les Conquestes d'Alexandre le Grand" de Jean Wauquelin et dans l'"Histoire d'Alexandre" de Vasque de Lucène*, pp. 165-179).

Signalons aussi, outre le magnifique dossier photographique (une trentaine de planches en couleur, une quarantaine de clichés en noir et blanc), l'importante bibliographie générale réunie aux pp. 235-268.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

DELPHINE JEANNOT, *Le mécénat bibliophilique de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière (1404-1424)*, Turnhout, Brepols, 2012 («Burgundica» XIX), pp. 386.

Issu d'une thèse de doctorat soutenue en 2008, cet ouvrage est organisé en deux parties: une section documentaire, qui comprend notamment la reproduction des inventaires *post mortem* de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière ainsi que de nombreux ta-

bleaux, et un commentaire détaillé fondé sur ces matériaux, qui occupe les 150 premières pages.

Dans cette première partie, essentiellement descriptive, l'analyse porte d'abord sur le contenu des deux «librairies»: quelque 250 volumes pour le duc (livres liturgiques et de dévotion, traités encyclopédiques, œuvres historiques, littérature narrative, celle-ci couvrant roman, épopée, matière antique), une trentaine pour la duchesse, dont plus de la moitié étaient des livres religieux. Un paragraphe à part est consacré à la valeur matérielle des manuscrits, à leur fabrication et au rôle assumé par Jacques Raponde, considéré comme le «fournisseur de manuscrits du duc» (p. 63). Est enfin pris en compte l'apport de Jean sans Peur dans l'enrichissement des collections ducales (chapitre I, *L'évolution des collections de livres sous le principat de Jean sans Peur et Marguerite de Bavière*, pp. 1-74). Le deuxième chapitre concerne le mécénatisme des maisons de France et de Bourgogne dans les premières décennies du XV<sup>e</sup> siècle et la circulation des livres dans ces deux milieux si proches culturellement: au-delà des prêts et des dons, les maisons de Berry et de Bourgogne manifestaient des goûts très similaires, et ce fut par moment une véritable «émulation artistique» (p. 94) qui se mit en place, et qui vit œuvrer les mêmes artisans et artistes, enlumineurs, peintres et même auteurs (que l'on pense aux frères Limbourg ou à Christine de Pizan). D'autre part, l'étude de l'iconographie des manuscrits «bourguignons» permet à D.J. de reconnaître combien celle-ci, et l'héraldique tout particulièrement, participent à la construction d'une véritable «image lignagère» (p. 114) (chapitre II, *Circulation des manuscrits et propagande politique*, pp. 75-115). Un chapitre plus bref concerne *La question de la transmission aux filles* (pp. 117-139); outre Philippe, le futur Philippe le Bon, Jean sans Peur et Marguerite eurent sept filles, dont trois mortes prématurément; quelques documents permettent de reconstituer au moins en partie les goûts des quatre autres – Anne, Marie, Marguerite et Agnès, dont les inventaires sont reproduits aux pp. 302-306 – en matière de livres, possédés, offerts et peut-être lus.

Comme on l'a dit, dans la deuxième partie du volume sont réunies les pièces documentaires: les deux inventaires les plus importants, celui de Jean sans Peur (1420, déjà publié par Georges Doutrepoint en 1906, ici aux pp. 148-245) et celui de Marguerite de Bavière (1424, déjà publié par Gabriel Peignot en 1848, ici aux pp. 245-251; l'éd. de Thomas Falmagne et Baudouin Van den Abeele est toujours sous presse) sont organisés en tableaux qui comprennent des informations importantes, telles la provenance du manuscrit et, dans les rares cas où cela est possible, sa cote actuelle; d'autres tableaux offrent une classification possible des titres sur la base de leur sujet ou de leur «aspect» (reliure, fermoirs...); les inventaires des filles de Jean sans Peur et de Marguerite, déjà mentionnés, sont encore suivis d'une liste chronologique des œuvres de Christine de Pizan (sur la base des travaux de Edith Yenal 1990 et de Angus Kennedy 2004). La *Bibliographie* (sources manuscrites et textes imprimés) occupe les pp. 347-372.

Cet ouvrage a certainement le mérite de réévaluer le mécénat bibliophilique d'un duc qui souffre aujourd'hui encore de la grandeur de celui de son fils; il demeure cependant analytique, et pêche par endroits d'une certaine naïveté: ainsi par exemple dans les pages consacrées à la valeur matérielle des manuscrits ou à leur rôle dans la construction d'une image politique du duché. On mesure sans doute là les résidus

d'une thèse de doctorat qui n'a été revue que partiellement.

D'autre part, une remarque typographique: la police adoptée, tant dans la première partie que dans les Annexes (et surtout dans les notes à celles-ci) rend illisibles des lignes entières, pour lesquelles on est obligé d'avoir recours à une bonne loupe; un tel choix, imposé sans doute par la largeur des tableaux, imprimés pourtant horizontalement, ne peut que décourager même le lecteur le plus intéressé.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Publication du Centre Européen d'Études Bourguignonnes (XIV-XVI<sup>e</sup> s.), n. 53, 2013, Rencontres de Calais (20 au 23 septembre 2012), «Négociations, traités et diplomatie dans l'espace bourguignon (XIV-XVI<sup>e</sup> siècles)».

Deux des contributions réunies dans ce fascicule concernent des écrits «historiographiques» produits dans la Bourgogne de Philippe le Bon.

Alexandre GROSJEAN, *Action diplomatique et relation historiographique: les deux missions anglaises de "Toison d'or" dans ses "Mémoires" (1430-1435)*, pp. 81-99.

Héraut d'armes et grand diplomate de Philippe le Bon, Jean Lefèvre de Saint-Rémy (ca 1396-1468) rédigea vers la fin de sa vie des *Mémoires* où il enregistra entre autres les souvenirs de deux déplacements diplomatiques, l'un auprès du Régent Bedford en 1430, l'autre vers le Conseil d'Angleterre en 1435. A.G. met surtout en relief ce qui caractérise les comptes rendus de Jean Lefèvre vis-à-vis des écrits historiographiques des autres «chroniqueurs» bourguignons, à savoir un style synthétique d'une part, et le but encomiastique de l'autre: si le témoignage de *Toison d'Or* est concis, sa volonté de garantir la *fama* de son maître peu après sa mort ne fait certainement pas de doute.

Loïc COLELLA-DENIS, *Les réconciliations entre Philippe le Bon et ses sujets révoltés dans les "Mémoires" de Jacques du Clercq*, pp. 111-123.

Œuvre peu connue, les *Mémoires* de Jacques du Clercq consacrent deux livres respectivement à la guerre de Gand (1447-1453, livre II) et à la campagne liégeoise (1465-1466, livre V), deux conflits particulièrement violents ponctués par de nombreuses tentatives de réconciliation. Comme le souligne L.C.-D., aux yeux du chroniqueur, c'est l'orgueil, fondé sur la prospérité même de la région, qui détermine la rébellion au pouvoir du Duc, et ce n'est qu'une punition aussi dure qu'humiliante qui peut y mettre fin.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

ALESSANDRO BERTOLINO, *À propos de la première traduction de l'"Enfer" de Dante (Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, L.III.17): quelques questions préliminaires*, «Le Moyen Français» 71, 2012, pp. 3-32.

L'A. examine la traduction partielle de la *Commedia* conservée à Turin dans un manuscrit bilingue italien-français, pour essayer de contribuer à résoudre la question épineuse de sa datation; en plus des éléments matériels, iconographiques et lexicographiques, l'A. rend compte de ses recherches menées dans le but de retrouver la source du texte italien figurant sur la page

de gauche du manuscrit. Il se concentre ensuite sur quelques aspects littéraires du texte français, composé en alexandrins et en rime tierce, ainsi que sur les stratégies de traduction adoptées par le traducteur anonyme: celui-ci serait très vraisemblablement un francophone, ayant une excellente maîtrise du vers et de la langue italienne. Son utilisation de la *terza rima* et son choix de traduire vers par vers révèlent également la volonté de montrer que le texte italien est un exemple «à assimiler, mais que l'on peut dépasser grâce à la précellence du français» (p. 31).

[PAOLA CIFARELLI]

"Jean de Saintré", *A Late Medieval Education in Love and Chivalry. Antoine de La Sale*, translated by Roberta KRUEGER and Jane H. M. TAYLOR, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2014 («The Middle Ages Series»), pp. 235.

Antoine de La Sale dédia son *Jean de Saintré* (1456) à Jean de Calabre, fils aîné de René d'Anjou, dont il avait été le précepteur. Ce roman d'apprentissage avant la lettre qui mêle didactisme, connaissances héraldiques, rire et dérision fut édité par Pierre Champion et François Desonay en 1926; quatre éditions critiques ont paru par la suite, dont celle procurée par Jean Misrahi et Charles Knudson en 1978, sur laquelle se fonde la présente traduction en langue anglaise. Conçue dans le but de «provide students and non specialized readers an entrée into the romance» (p. xxiv), elle rendra les plus grands services au public anglophone, qui dispose maintenant d'une traduction fidèle, correcte et attentive aux différents tons et registres de ce texte complexe et composite.

Dans l'*Introduction*, J.T. and R.K. mettent en évidence de façon synthétique et claire l'importance de cet ouvrage pour le développement de la prose narrative en moyen français, sa place dans le contexte littéraire contemporain et la structure qui sous-tend son «hybrid textuality» (p. viii); un survol rapide sur la vie et les œuvres d'Antoine de La Sale est suivi d'une présentation du roman, des sources diverses auxquelles l'auteur a pu puiser, des genres auxquels il se rapporte. Dans le paragraphe intitulé *Expert in Chivalry* (pp. xvi-xxii) les AA. mettent l'accent sur l'importance des notions liées aux tournois et aux différents aspects de l'expérience chevaleresque tant sur le plan du contenu que sur celui du décor, élément indispensable pour la «glorification of a true chivalry that can [...] be reborn» (p. xxii). Le dernier paragraphe de l'introduction est consacré aux manuscrits et éditions qui nous ont conservé le texte, aux éditions critiques et aux traductions en anglais.

Le texte de la traduction, qui occupe les pp. 1-208, essaie de reproduire au moins partiellement la mise en page du célèbre manuscrit autographe (BnF, n.a.fr. 10057), où les didascalies renforcent la structure dynamique du roman. Une série de notes indispensables pour l'intelligence du texte et un petit glossaire expliquent le sens de quelques termes-clés anglais (ex. *accoutred*, *Book of Hours*, *king of arms* etc.) et de ceux qui ont été conservés en moyen français (ex. *emprise*, *levée*, *sou* etc.). Une bibliographie sélective permettant d'approfondir la connaissance du roman contient la liste des éditions critiques, des traductions, ainsi que les études les plus importantes sur La Sale et sur son œuvre.

[PAOLA CIFARELLI]

ROBERT DESCHAUX, *La Danse Macabre*, dans *Voix des mythes, science des civilisations. Hommage à Philippe Walter*, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 161-165.

Mythe des plus vivants à la fin du Moyen Âge, et dont la diffusion a été promue encore par les éditions imprimées, la Danse Macabre s'avère complexe tant par son mode d'expression, qui allie image, chorégraphie et texte, que par son interprétation. R.D. s'attache justement à l'ambiguïté du thème, qui associe *estats du monde* et inéluctabilité de la mort au motif d'une danse alternant squelettes souriants et individus arrachés à leurs activités humaines: si la Danse Macabre peut être interprétée comme une invitation à se préparer à la mort, elle peut aussi se traduire en une incitation à profiter de la vie sur terre tant qu'il en est temps, voire en une acceptation de la hiérarchie sociale dans l'attente de l'au-delà.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*The Danse Macabre printed by Guyot Marchant, 1485*, Translated by David A. FEIN, Tempe, Arizona, 2013 («Medieval and Renaissance Texts and Studies» 446, «MRTS Texts for Teaching» 7), pp. 58.

Parue dans une série spécialement conçue pour les étudiants, cette édition / traduction anglaise de la célèbre *Danse macabre* de 1485 vise à présenter l'ouvrage à un public non spécialiste. L'introduction fait le point sur les questions principales abordées par la critique: dis-

cussions sur l'origine du texte et de son titre, proximité thématique avec d'autres œuvres littéraires et édifiantes (*Dit des trois morts et des trois vifs*, *Ars moriendi*), imaginaire de la «danse» et du «miroir», rapport avec le genre théâtral, forme versifiée et insertion de proverbes, dimension didactique. Quelques pages sont consacrées au rapport texte-image et à l'édition de Guyot Marchant, imprimeur parisien dont est rapidement rappelée la production. S'il faut saluer l'effort de synthèse de D.A. Fein, on ne peut manquer de signaler aussi la limite principale de ces pages, à savoir le silence absolu sur l'abondante tradition *manuscrite* du texte, illustrée ou non.

Quant à l'édition, elle donne en regard, sur la page de gauche, la reproduction de l'*editio princeps* (exemplaire unique: Grenoble, BM, n. 234), et sur la page de droite la transcription semi-diplomatique du texte accompagnée de la traduction en anglais. La transcription est bourrée de fautes: on n'en compte pas moins de sept p. 31 (*vos* / lire: *vous*, *droiture* / *droiture*, *cueur* / *ceur*, *esioir* / *esjoir*, *aussi* / *ausi*, *fuir* / *suir*, *un* / *ung*), douze p. 53 (*portraiture* / *pourtraiture*, *montre* / *monstre*, *tels* / *telz*, *a* / *aux*, *homme* / *hommes*, *femme* / *femmes*, *cieulx* / *cielx*, *fut* / *fust*, *que* / *qui*, *faitez* / *faitez*, *vult* / *vault*, *vinthuitieme* / *vinthuitisme*), pour ne donner que deux exemples.

L'édition est complétée par une bibliographie d'ensemble (pp. 55-58) où sont réunis les titres principaux sur un des textes les plus célèbres de la fin du Moyen Âge, qui ne connaît cependant pas encore d'édition critique.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

## Cinquecento a cura di Dario Cecchetti e Michele Mastroianni

JEAN-PAUL PITTION, *Le livre à la Renaissance. Introduction à la bibliographie historique et matérielle*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 430.

Il s'agit, disons-le tout de suite, d'un livre qui rendra de nombreux services tant aux étudiants qu'aux lecteurs plus experts mais non chevronnés dans le domaine de la bibliographie matérielle des livres anciens, incunables et éditions du XVI<sup>e</sup> siècle. Parmi ses mérites indiquons: la clarté du plan et de l'exposé, le caractère exhaustif des sujets retenus, la prise en compte de la production européenne du livre à la Renaissance, la volonté d'offrir la synthèse – et, lorsque cela n'est pas possible, de présenter les différents choix et points de vue – entre tradition américaine et tradition européenne dans ce domaine.

Au moment où les études sur le passage du Moyen Âge à la Renaissance, qui remettent en cause la fracture toujours présente dans les manuels scolaires et universitaires, connaissent un important regain d'intérêt, au moment surtout où l'attention s'impose sur les objets – manuscrits et imprimés – qui ont transmis les textes, un ouvrage de ce genre ne peut être que le bienvenu. La matière est répartie comme suit: matériaux du livre (chapitre 1: papier, caractères typographiques, identifier et dater), fabrication du livre (chapitre 2: composition, imposition, corrections, tirages; colophon et page de titre, cataloguer, décrire, trans-

crire), structure du livre (chapitre 3: format, cahiers, signatures; collationner; lire un catalogue d'incunables), décor du livre (chapitre 4: marques typographiques, illustration, reliure). Deux autres chapitres concernent le livre en tant qu'objet de commerce dans l'espace européen (chapitre 5: régime de l'édition, économie de la production imprimée) et en tant qu'objet culturel (chapitre 6: auteur, lecteurs, lectures, bibliothèques). Une telle liste donne déjà la mesure de l'attention portée aux aspects matériels, mais aussi, ce qui est beaucoup plus original, à l'approche que l'on doit réserver aux livres anciens (comment identifier une édition, éléments utiles pour la datation ou la localisation, comment décrire un livre ancien...) et aux instruments existants (principaux catalogues, répertoires et outils divers). La «Bibliographie générale», très étendue (pp. 373-430), mérite d'être au moins parcourue par le lecteur souhaitant approfondir des aspects particuliers: remarquons toutefois que la décision de réunir sous la lettre «C» différents «Colloques» ne rend pas aisé le repérage de certains titres (ainsi: «Colloque 1988» correspond à *Le livre dans l'Europe de la Renaissance* [...], Paris, Promodis, 1988; aucun renvoi à la lettre «L»). Au risque de paraître ingrats, signalons aussi deux ou trois limites qui risquent de rendre un tel ouvrage moins utile pour les enseignants et les étudiants qui voudraient en tirer profit. Premièrement, le nombre des illustrations demeure très (trop) limité:

on doit certes saluer l'effort de l'auteur pour décrire (pp. 32-36) les caractères d'imprimerie, gothiques, romains, italiques; mais il faut aussi remarquer que quelques images auraient rendu immédiatement perceptibles, et facilement mémorizables, similarités et différences à l'intérieur des mêmes familles de caractères; ou encore à propos des «L» cadelés utilisés entre autres par Antoine Vérard ou Jean Du Pré dans leurs pages de titre: una riproduzione aurait permis de rattacher rapidement la description donnée (p. 88) à une image bien connue par les spécialistes, peut-être beaucoup moins par ceux qui débütent sur ce terrain de recherches.

Plus grave, l'absence de glossaire et d'index oblige le lecteur à feuilleter parfois des pages entières pour retrouver un sujet précis. Je ne donnerai qu'un exemple: si on fait allusion au «carton» (p. 63), ce n'est qu'aux pp. 129-130 que le même sujet est traité sur le plan technique; en l'absence d'une table détaillée – la table des matières en ouverture du volume ne comprend pas les subdivisions internes des chapitres –, ce n'est qu'en parcourant les pages consacrées à la collation que le lecteur pourra repérer le paragraphe qui l'intéresse.

En conclusion, Jean-Paul Pittion fournit ici une synthèse importante, claire et certainement utile, qu'il faudra intégrer avec d'autres ressources (pensons par exemple aux banques d'images et aux exemplaires numérisés de plus en plus nombreux sur les sites des bibliothèques), et qui sera certainement appréciée par un public élargi.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

AA. VV., *Commenter et philosopher à la Renaissance. Tradition universitaire, tradition humaniste*, sous la direction de Laurence BOULÈGUE, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014 («Cahiers de philologie», 31), pp. 312.

Il commento a testi filosofici è, nel Quattrocento, una delle pratiche più diffuse nelle università, e si fonda su metodi e schemi ereditati dalla Scolastica. Gli intellettuali umanisti che attraverso il lavoro di edizione, traduzione e commento dei testi antichi rinnovano lo studio della filosofia classica non rompono radicalmente con questa tradizione, ma ne ereditano alcuni aspetti; parallelamente, nelle università vengono accolti nuovi strumenti e metodi di studio, e si guarda a opere che prima di allora non rientravano nel corpus tradizionale: «la dialectique entre les deux courants, scolastique et humaniste, donne lieu aussi à une refonte plus profonde du commentaire scolastique» (L. BOULÈGUE). Il presente volume intende rilevare non soltanto la permeabilità reciproca dei due *courants* qui evocati (parti 1 e 2), ma anche l'apertura del commento filosofico umanista agli apporti di altre discipline – in primo luogo la filologia – e alla sua applicazione in ambiti che tra Quattro e Cinquecento sono al centro di un rinnovato interesse: oggetto di commento non sono più unicamente i testi filosofici, ma anche i trattati di architettura, poesia, drammaturgia, musica (parte 3). Luogo di attualizzazione del pensiero antico e di elaborazione di un pensiero individuale, il commento filosofico si offre quale luogo privilegiato per lo studio della nascita del pensiero umanista, e ne rileva i debiti, più cospicui di quanto non si creda, nei confronti della tradizione scolastica.

Il volume si articola in tre parti e riunisce i contributi seguenti. «Première partie» («Philosophie humaniste et commentaire universitaire: permanences et

mutations»): Carlos LÉVY, *Quelques remarques introductives sur la genèse du commentaire philosophique*, pp. 19-27; Susanna GAMBINO-LONGO, *La question de la mortalité de l'âme dans les commentaires humanistes de Lucrèce de G.B. Pio et D. Lambin*, pp. 29-46; Thierry GONTIER, *Pulex contra elephantum: Pomponazzi et Thomas, lecteurs du "De anima" d'Aristote*, pp. 47-60; Violaine GIACOMOTTO-CHARRA, *Commenter Aristote à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle: L'exemple du "De naturalibus rebus" de Giacomo Zabarella*, pp. 61-75; Demmy VERBEKE, *Entre philosophie et philologie: Le "Vigilia in Somnium Scipionis" (1520) de Juan Luis Vivès*, pp. 77-87; Laurence BOULÈGUE, *Philosophie humaniste et commentaires universitaires. La question de la contemplation dans les "Opuscula moralia" d'Agostino Nifo*, pp. 89-103; Jan PAPY, *Comment lire Sénèque? Les commentaires des "Questions Naturelles" de Libertus Fromondus*, pp. 105-119. «Deuxième partie» («La redécouverte de Platon et l'exégèse néoplatonicienne»): Pierre LAURENS, *"Flos commentariorum". La place du "Commentaire sur le Banquet" dans le corpus des "Commentaria in Platonem"*, pp. 123-134; Michael J.B. ALLEN, *Plato's "Gorgias", Ficino and the Poets*, pp. 135-147; Alain LERNOULD, *De la Nature Universelle chez Proclus (In Timaeum I, 9.25-12.25) et chez Ficin (commentaire sur le "Sophiste" ch. 45)*, pp. 149-161; Stéphane TOUSSAINT, *Francesco Cattani Da Diacceto commentateur du "Banquet". Note néoplatonicienne*, pp. 163-170; Pierre MAGNARD, *Bouvelles lecteur de Denys*, pp. 171-176. «Troisième partie» («L'herméneutique philosophique et les arts»): Pierre CAYE, *Alberti "traducteur" du "De architectura" de Vitruve*, pp. 179-188; Florence MALHOMME, *La musique dans le commentaire au "De Architectura" de C. Cesariano (1521)*, pp. 189-207; John NASSICHUK, *Entre traduction et commentaire. La paraphrase du livre de la "Métaphysique" d'Aristote par Marcantonio Flaminio*, pp. 209-224; Virginie LEROUX, *Commentaire et cadrage du sens: l'"error" tragique selon Francesco Robortello et Martin Antoine Del Rio*, pp. 225-238; Hélène CASANOVA-ROBIN, *Le mythe de Diane et Actéon dans les "Fureurs héroïques" de Giordano Bruno (1585): du commentaire d'un poème ovidien à l'élaboration d'un paradigme philosophique et esthétique*, pp. 239-259; Philip FORD, *Les commentaires philosophiques dans le "Mythologicon" de Jean Dorat*, pp. 261-271.

[MAURIZIO BUSCA]

LOUIS LOBBES, *Des "Apophtegmes" à la "Polyanthée". Érasme et le genre des dits mémorables*, Paris, Champion, 2013 («Textes Littéraires de la Renaissance», 12), pp. 2000 (3 voll.).

Gli *Apophtegmata* di Erasmo (1<sup>a</sup> ed. 1531 in sei libri, 2<sup>a</sup> ed. 1532 in otto libri), raccolta di oltre tremila «dits mémorables», furono, come ben sottolinea L. Lobbes, opera fortunatissima nel Cinquecento (una novantina di edizioni, dodici traduzioni in quattro lingue diverse, vari adattamenti, di cui due in versi), saccheggiate e copiate da Conrad Lycosthenes nei suoi *Apophtegmata*, riassorbita in parte dalle edizioni del secondo Cinquecento della *Polyanthea* di Domenico Nani Mirabelli, enciclopedia quest'ultima di straordinaria diffusione. Tuttavia, forse proprio a causa di questo riutilizzo – e di una critica che vedeva in quest'opera solo una pallida eco degli *Adagia* – sono mancate non solo edizioni critiche ma anche moderne degli *Apophtegmata*. Ora, questo vuoto editoriale è colmato dalla monumentale edizione critica a cura di L. Lobbes, che fornisce il te-

sto latino tenendo conto delle stampe del 1531, 1532 e 1535. A fronte del testo latino di Erasmo vengono pubblicate la traduzione francese di Antoine Macault (dei libri I-V pubblicata nel 1539, condotta con buona probabilità sulla seconda stampa del 1532) e quella di un ignoto continuatore (dei libri VI-VIII pubblicata nel 1553). Viene inoltre offerta la rielaborazione in versi, ad opera di Guillaume Haudent, di una parte degli *Apophtegmata* (*Les Faits et gestes memorables de plusieurs gens remplis d'une admirable doctrine et condition* [...], Lyon, 1557) e la traduzione in versi ad opera di Gabriel Pot (*Les deux premiers Livres* [...], e *Suitte des troisieme et quatrieme Livres* [...], Lyon, 1574). Questo corpus imponente è accompagnato da commentari minuziosi che indicano la fonte di ogni *apophtegma*, segnalando le varianti della versione latina di Erasmo rispetto all'originale greco. Strumenti utili di ricerca sono un *Tableau de concordances* ove la numerazione della presente edizione viene raffrontata a quella delle edizioni del 1531, 1532 e 1535, e a quella delle traduzioni francesi di Macault e del continuatore; un *Lexique* accurato dei testi francesi; un *Index personarum*; e soprattutto un *Index sententiarum* che permette agli editori di testi debitori degli *Apophtegmata* di muoversi agevolmente nella selva di citazioni. Inoltre l'ampia monografia, che costituisce l'introduzione (pp. 13-160), non solo illustra la struttura («Le découplage en livres», pp. 59-92) dell'opera erasmiana, ma affrontando il problema del ruolo rivestito in Erasmo dalla forma breve, sottolinea i rapporti istituiti dal grande umanista con l'opera di Plutarco, i cui testi forniscono un materiale di primaria importanza per la frammentazione in massime operata dagli *Apophtegmata*.

[MICHELE MASTROIANNI]

ROMAIN MENINI, *Rabelais altérateur*. «*Græciser en François*», Paris, Classiques Garnier, 2014 («Les Mondes de Rabelais», 2), pp. 1143.

Romain Menini, cui già dovevamo un interessante saggio su Platone in Rabelais (*Rabelais et l'intertexte platonicien*, Genève, Droz, 2009; cfr. questi «Studi», n. 162, 2010, p. 540), pubblica ora un lavoro di maggior peso sulla greicità in Rabelais, allargando l'inchiesta precedente sull'intertesto platonico a tutti quegli altri autori greci da Rabelais riletti «en philologue pour leur faire subir sa métamorphose comique». In questa sua ricerca, l'A. vuole evidenziare gli elementi caratterizzanti l'*imitatio* messa in opera da Rabelais, per cui questa si configurerebbe più come un processo di *altération* (di qui l'etichetta di *altérateur* impiegata per definire Rabelais nel corso dell'indagine) che come un'imitazione che presuppone una semplice trasposizione di fonti classiche. Il termine *altération*, fra l'altro, ha il merito «de faire porter notre regard sur le nécessaire changement qu'il induit, avec une nuance symptomatique de dégradation qui sied au jeu parodique de la geste pantagruéline, ce miroir déformant où les autorités littéraires sont invitées à venir se dévoyer».

R. Menini considera la lettura e lo studio dei greci da parte di Rabelais come un'impresa di grecizzazione non solo della cultura in genere ma, in particolare, della lingua, dell'espressione e della *forma mentis* che presiede al linguaggio. Stabilita peraltro l'importanza degli autori della greicità, ne sono scelti due che dall'inizio alla fine della vita di Rabelais lo introducono nella conoscenza approfondita dell'ellenismo e lo sostengono nella sua volontà di *græciser en François*: Luciano

e Plutarco. Come giustamente viene sottolineato, «les œuvres profuses et éclectiques de Lucien et Plutarque apparaissent comme autant de prises à travers lesquels Rabelais redécouvrit toute la littérature grecque: le premier jouait avec l'épopée d'Homère, l'histoire d'Hérodote, la comédie d'Aristophane e le dialogue de Platon; le second remettait en jeu les savoirs de l'Égypte, les secrets du pythagorisme tout comme la démonologie et le mythe platoniciens». Il primo, Luciano, è echeggiato soprattutto nel *Quart Livre*, vera e propria corrispondenza a una *fiction* lucianesca, che peraltro traluce in filigrana dietro ciascuno dei cinque libri. Il secondo, Plutarco, è l'autore che figura in prima fila fra i testi greci che Gargantua consiglia a Pantagruel di leggere (*Pant.*, VIII), anche se sono soprattutto il *Tiers* e il *Quart Livre* a usufruirne di spunti narrativi ricavati dai *Moralia*, da cui sono ricavati episodi celebri come la morte di Pan o le parole gelate. Sempre, comunque, appare il carattere ludico ed erudito ad un tempo.

Stabilita l'importanza di questi due autori per l'impresa rabelaisiana di *græciser en François*, non viene applicata la stessa metodologia d'investigazione per stabilire la portata dei debiti contratti nei loro confronti. Per quanto concerne Luciano, «l'étude prend appui, en premier lieu, sur une enquête de type historique destinée à éclaircir la nature et les causes de l'attrait pour le Samosatois». Così, viene ricostruita la diffusione e la fortuna di Luciano presso i contemporanei di Rabelais (uomini di lettere ma anche stampatori); vengono individuati atteggiamenti «luciani» come la *parrhesia*; viene illustrata quella che è definita la «philosophie du rire» della *Chronique*. Per quanto concerne Plutarco, si fonda l'indagine su uno studio di bibliografia materiale. Abbiamo, infatti, volumi provenienti dalla biblioteca di Rabelais che contengono opere di Plutarco e sono arricchiti di annotazioni autografe in margine. È oggetto dello studio dell'A. soprattutto un esemplare dei *Moralia omnia* (BnF GR Rés. g. R. 33: del tutto ignorato dagli studiosi) che Rabelais annotò di sua mano in previsione della stesura del *Tiers* e *Quart Livre*: esemplare che dimostra come il Rabelais *altérateur* fosse anche grande filologo.

Ma è l'aspetto di *altération* che interessa questa magistrale e vasta indagine, ove, come egli stesso dichiara, l'A. ha voluto «envisager les pouvoirs fabuleux de la fiction *altératrice* de Rabelais, cette prodigieuse blague érudite vers laquelle convergent ensemble le rigoureux assèchement nécessité par le labeur lettré et la satisfaction de «hauiser le temps» avec un sourire non dissimulé».

[MICHELE MASTROIANNI]

GUILLAUME BERTHON, *L'Intention du poète. Clément Marot "auteur"*, Paris, Classiques Garnier, 2014 («Bibliothèque de la Renaissance», 13), pp. 654.

L'A., in questa interessante *thèse* che vuole in qualche modo essere anche un manifesto che rivendica l'esigenza di ritrovare il *sens* dopo decenni di derive ad opera di critici strutturalisti e affini, riassumendo e sintetizzando il suo lavoro sottolinea come «les trois parties de l'étude convergent toutes vers un dessein commun: mettre en évidence la façon dont Marot, tentant de tourner à son avantage les contraintes qui s'imposent à lui (la vie de poète-courtisan, l'imprimerie, l'édition non autorisée de ses œuvres et le succès), a lui-même conçu, défini ou exprimé son propre statut d'auteur. À cet égard, les deux premières parties examinent successivement les réalités et les représentations du

métier d'auteur dans l'œuvre de Marot. La troisième, à travers l'analyse de l'ensemble des éditions autorisées des œuvres de Marot, met en évidence la nature et le sens du projet éditorial marotique» (pp. 34-35).

Nel ripercorrere le tappe del *cursum honorum* del poeta, attraverso una minuziosa analisi e reinterpretazione dei documenti in nostro possesso e lo studio sistematico delle opere, così come sono state successivamente pubblicate con varianti di titolo e di testo, l'A. mette in luce in che modo Marot trasformi pezzi di circostanza in un'opera libera da legami occasionali, passando da riferimenti a situazioni biografiche particolari a un discorso di *ethos* più generale. Non solo: Marot riflette sulla propria funzione di "autore", funzione che è denunciata dall'uso stesso dei termini *acteur/auteur/auteur* e dalle scelte lessicali con cui il poeta disegna la sua attività; scelte lessicali che corrispondono a quella produzione, propria del Rinascimento, di una terminologia che comporrà il campo semantico di ciò che noi definiamo *écriture*.

Soprattutto, però, in questo studio che mira a svelare la genesi e lo sviluppo del progetto poetico nella sua completezza e coerenza, l'A. analizza tutta l'attività editoriale di Marot, a partire dagli interventi in questo campo su testi che appartengono ad altri autori, e precisamente dalle edizioni di Villon e Jean Marot, preparate da Clément nel 1533, che svelano nell'ordine imposto ai testi, nei titoli (anche solo mediante il significato che assumono termini come *Recueil* oppure *Œuvres*) e nei paratesti una precisa concezione autoriale. Per quanto concerne la produzione vera e propria di Marot, vengono esaminate le prime versioni de *L'Adolescence clementine* (1532) e de *La Suite de l'Adolescence clementine* (1533), che le circostanze delle pubblicazioni obbligano a dei mutamenti, quanto alla struttura, in vista delle esigenze del mercato. Interessante è l'analisi del manoscritto offerto ad Anne de Montmorency, poiché è l'unico manoscritto antologico concepito dal poeta, nel quale la scelta dei pezzi e la loro organizzazione differiscono dall'edizione a stampa preparata qualche mese dopo, nel 1538, per Étienne Dolet, edizione che rappresenterà l'ultima occasione per Marot di ridisporre le sue composizioni. L'indagine bibliografica di Guillaume Berthon è esemplare ed è uno strumento essenziale per illuminare le *intentions* del poeta. Non solo: essa rende conto una volta più delle difficoltà poste, a livello di scelta testuale, agli editori dei testi rinascimentali, e, per quanto concerne Marot, offre degli utilissimi suggerimenti di metodo e offre piste di lavoro ai futuri editori, che evidentemente debbono riconoscere l'impossibilità di raggiungere risultati definitivi.

[DARIO CECCHETTI]

MICHEL DE L'HOSPITAL, *Carmina. Livre I*, édité, traduit et commenté par Perrine GALAND et Loris PÉTRIS, avec la participation de David AMHERDT, Genève, Droz, 2014 («Travaux d'Humanisme et Renaissance», n. DXXXI), pp. 398.

Nel quadro di un rinato interesse per la poesia neolatina del Cinquecento francese si sono negli ultimi decenni moltiplicate le edizioni di testi (possiamo citare la pubblicazione dei *poemata* di Du Bellay, Jean Second, Jean Salmon Macrin, Étienne Dolet, Jean Dorat, ecc.), che ricordano come questa produzione neolatina accanto all'affermarsi del volgare «dimostri il perdurare di una forte tradizione in latino della poetica *erasmiana* a fianco dell'*illustration* della lingua fran-

cese, che continua ad essere inquadrata e influenzata dal permanere di questa stessa tradizione latina». È ora benvenuta l'edizione critica dei *Carmina* di Michel de L'Hospital di cui esce il primo libro.

L'Hospital è ricordato soprattutto sul piano della storia civile come esponente, nel momento in cui hanno inizio in Francia le guerre di religione, di una politica di pacificazione, quasi precursore dell'idea di tolleranza (peraltro secondo una mitizzazione del personaggio a volte fuorviante). In realtà ha una doppia appartenenza, al mondo del Diritto e al mondo delle Lettere, per la sua attività di magistrato e per la sua formazione umanistica, debitrice delle idee di Erasmo e Budé sulla conciliazione tra esercizio della politica e pratica letteraria. Ottenne d'altronde una fama notevole proprio per i suoi *Carmina* (*Epistolae seu Sermones*) che si apparesentavano, nel momento in cui trionfava il genere dell'ode oraziana, al genere (anch'esso oraziano) dell'epistola metrica e del *sermo*. I *carmina* di L'Hospital offrono anzitutto una riflessione sull'ispirazione poetica che si riallaccia alle nuove definizioni che Poliziano, sulla scorta di Quintiliano e di Stazio, aveva dato della natura del poeta: il *furor* divino descritto da Platone era sostituito dal *calor*, slancio affettivo sostenuto da una profonda erudizione, più adatto alle effusioni intime che all'epopea o alla tragedia; più adatto anche all'espressione dei sentimenti e dei pensieri dell'uomo politico, immerso negli impegni della quotidianità. Il libro I, come saranno anche i libri successivi, è una testimonianza interessante della spiritualità sia dei letterati usciti dall'Umanesimo erasmiano sia di una classe sociale formata da politici e giuristi impegnati nel servizio dello stato. Si tratta di una spiritualità impregnata di evangelismo e di stoicismo. Infatti, da un lato abbiamo considerazioni sul ruolo che la vita spirituale e la fede hanno – al di là di qualsiasi disquisizione di teologia dogmatica – al centro dell'esistenza (I, 11), come pure considerazioni sul senso spirituale della malattia (I, 6) e della morte (I, 9); dall'altro, vediamo tratteggiato il profilo del magistrato integro e inaccessibile ai vizi quasi fosse il modello del saggio stoico (I, 2). Ancora, L'Hospital definisce (I, 7) cosa può intendersi per poesia cristiana, spoglia dell'*ornatus* pagano e incentrata su una semplicità che traduce la sincerità.

L'edizione critica è veramente esemplare, basata sul testo autografo del manoscritto Dupuy, quando esiste; sul testo delle *plaqettes* edite quando L'Hospital era in vita, se ce ne sono; in mancanza di questi testi, su quello dell'edizione del 1732. Oltre ad avere una nitida traduzione a fronte (cosa utile, data la difficoltà a volte del latino umanistico), ciascun *carmen* è accompagnato da un'analisi che lo inquadra nel contesto culturale, illustrandone gli orientamenti spirituali, filosofici e politici, la struttura retorica, i giochi intertestuali; inoltre un «Commentaire», ricco di annotazioni minuziose, evidenzia fonti ed enuclea tematiche. Si segnala, infine, l'accuratissimo «Index des matières» utile per reperire gli argomenti trattati (in funzione del riferimento con la produzione coeva).

[DARIO CECCHETTI]

FRANÇOIS ROUGET, *Ronsard et ses Discours: identifications de nouvelles impressions inconnues* (1564-1565), «Revue des Amis de Ronsard», XXVI, 2013, pp. 23-33.

In questo articolo F. Rouget, cui dobbiamo ampie e fondamentali indagini sulla diffusione dell'opera ronsardiana – diffusione manoscritta e a stampa – e sul nesso tra questa diffusione e la genesi letteraria della stessa opera (*Ronsard et le livre*, Genève, Droz, 2010 e



2012: cfr. questi «Studi», n. 163, 2011, p. 157, e n. 171, 2013, pp. 592-593), nel prosieguo della sua inchiesta volta a scoprire cinquecentine sconosciute delle poesie di Ronsard, pubblicate separatamente o in raccolta, si interessa alle edizioni dei *Discours ronsardiani* comparse fino al 1572 (data delle ultime stampe separate). Si tratta di tre *plaquettes* (*Discours des miseres de ce temps*, Paris, G. Buon, 1565; *Continuation du Discours des miseres de ce temps*, Paris, G. Buon, 1564; *Responce aux injures et calomnies*, Paris, G. Buon, 1564), di cui viene fatto un esame preciso e minuzioso.

[MICHELE MASTROIANNI]

JEAN BRAYBROOK, *Les larmes de Pierre de Ronsard*, «Revue des Amis de Ronsard», XXVI, 2013, pp. 35-46.

L'A. analizza il trattamento del tema delle lacrime nella *Franciade*, leggendo il poema ronsardiano in parallelo con l'*Eneide*. Le lacrime di Francus, come quelle di Enea, sono segno di rimpianto: mentre però Virgilio collega il pianto individuale alla sofferenza universale («sunt lacrimae rerum»), Ronsard disegna un Francus ripiegato in se stesso e sulle sue pene interiori («se laissant en larmes consommer»), le cui lacrime evidenziano sempre una profonda stanchezza. Anche quando le lacrime, in una prospettiva funeraria, sono manifestazione di lutto, la ritualità del canto VI dell'*Eneide* cede al *larmoyer sans confort* della *Franciade*. Diversamente fedele alla classicità, Ronsard riprende il tema delle lacrime nella poesia amorosa di *deuil* (l'A. legge brevemente in questa prospettiva il sonetto «Comme on voit sur la branche au mois de May la rose»).

[MICHELE MASTROIANNI]

JEAN-PIERRE DUPOUY, *La figure de Peithô, déesse de la persuasion, dans la poésie de Ronsard*, «Revue des Amis de Ronsard», XXVII, 2014, pp. 43-65.

Partendo dall'analisi del sonetto XXXII dell'*Amours* – un elenco della qualità di cui le divinità adornano la Cassandre amata dal poeta –, l'A. si sofferma sul significato che riveste il dono – la *voix* – fatto alla donna dalla dea Persuasione (Peithô). Nel sonetto infatti viene capovolta l'immagine esiodica di Zeus che invia agli uomini un regalo avvelenato: la donna, appunto, che con la voce (la parola) ingannerà i miseri mortali. Ronsard invece per celebrare la sua donna crea un'"altra" Pandora, che non "persuade" per ingannare, bensì per esercitare un fascino positivo. L'articolo passa in rassegna vari passi ronsardiani in cui la tematica della parola/persuasione compare e li mette in parallelo con la trattazione analoga del tema da parte di poeti contemporanei (Baif, Pontus de Tyard, Belleau); così pure analizza i differenti significati che assume, in testi ronsardiani celebrativi, la stessa nozione di Peithô.

[MICHELE MASTROIANNI]

IOANNIS CALVINI, *Varia. Volumen I (Congrégations et Disputations)*, edidit Erik Alexander DE BOER, Genève, Droz, 2014, pp. XXV-491.

A Ginevra con il termine *congrégation* si indicava la riunione di pastori, insieme ad altri membri della Chie-

sa, che si teneva la mattina del venerdì dopo il culto mattutino e nella quale su di un testo biblico o su di un problema teologico dibattuto si faceva un'*exposition* da parte di chi presiedeva la riunione, seguita da interventi dei presenti. Con il termine *Congrégation* vengono anche designati i testi (giunti a noi nella trascrizione di uno scrivano). Tra il 1549 e il 1564, anno della morte di Calvino, dovrebbero essersi tenute oltre settecento *congrégations*, di cui moderatore sarebbe stato Calvino, ma ci sono pervenuti soltanto una trentina di testi trascritti. Nelle *Congrégations*, qui pubblicate, abbiamo sia *expositions* del grande riformatore sia sue addizioni, come pure abbiamo interventi di altri membri delle assemblee. Si tratta quindi di una testimonianza eccezionale non solo del pensiero e dell'attività di Calvino predicatore, ma anche della ricezione del suo pensiero da parte della Chiesa ginevrina e della riflessione teologica comunitaria. L'edizione di E.A. de Boer offre l'insieme di questi testi, che in genere offrono commenti biblici (su brani di *Giuda*, di *Giovanni*, dell'*Esodo*, dei *Galati*, di *Giosué*, di *Isaia*) ma anche esposizioni e dibattiti dottrinali, come l'importante *Congrégation sur l'election nouvelle de Dieu* che affronta un tema centrale della teologia calviniana e soprattutto ci informa di un *débat* che fece scalpore, quello contro Jérôme Bolsec. Queste *Congrégations* hanno anche un grande interesse sul piano linguistico, sia per essere frutto di interventi in parte caratterizzati dall'immediatezza sia per essere risultato di trascrizioni ad opera di scrivani uditori, il che pone una serie di problemi filologici illustrati nell'introduzione alla presente edizione. Ogni *Congrégation* è anche preceduta da una limpida prefazione che commenta e inquadra i testi.

[MICHELE MASTROIANNI]

HUGUES DAUSSY, *Le parti buguenot. Chronique d'une désillusion (1557-1572)*, Genève, Droz, 2014 («Tra-vaux d'Humanisme et Renaissance», n. DXXVII), pp. 882.

Hugues Daussy, uno dei più validi storici del protestantesimo francese del secondo Cinquecento, dopo aver consacrato la sua *thèse de doctorat* a ricostruire il pensiero e l'impegno politico di Duplessis-Mornay (*Les huguenots et le roi: le combat politique de Philippe Duplessis-Mornay, 1572-1600*, Genève, Droz, 2002) – e attraverso lo studio di questo personaggio a ricostruire la politica protestante, sul piano pratico e su quello teorico, negli anni che precedono l'editto di Nantes –, ha dedicato il suo lavoro di *habilitation* allo studio delle scelte politiche dei *réformés* negli anni che precedono la Saint-Barthélemy. Sono anni che sono stati relativamente trascurati dalla storiografia, per quanto riguarda la formazione e strutturazione di un "partito" *buguenot*. Il periodo studiato – dal 1557 al 1572 – vede affermarsi, da parte dei protestanti, non soltanto la speranza ma la convinzione di un possibile trionfo della Riforma in Francia, convinzione che si trasformerà, con la Saint-Barthélemy, in disillusione. Per l'A., pertanto, «il a paru intéressant d'étudier non seulement l'imaginai-re, dans lequel s'est enraciné ce fol espoir d'une victoire totale, mais aussi les moyens humains auxquels les leaders du mouvement réformé ont eu recours, afin de transformer leur rêve en réalité». Questi «mezzi umani» sarebbero appunto la messa in opera di una vera e propria organizzazione politica. Ora, mentre gli storici della Riforma francese si sono essenzialmente occupati della formazione e del funzionamento del sistema

ecclesiastico, l'indagine di H. Daussy ricostruisce le strutture politiche – evidenziando quella che definisce l'«autonomisation de la structure politico-militaire», creata in parallelo al sistema presbitero-sinodale – e illustra i movimenti di una società parallela con i suoi centri di potere e i suoi capi, il cui *enjeu* è di fare cambiare rotta alla Francia cattolica, tentando di spostare sulle proprie posizioni la corona (la regina madre e il re). Il discorso dello storico si appoggia su una documentazione ricchissima: corrispondenze, rapporti di ambasciatori, verbali di assemblee politiche e di assemblee sinodali, una grande massa di *pamphlets*, la letteratura polemica (soprattutto poesia e teatro). All'analisi più propriamente storica si intreccia sempre la ricostruzione dei contenuti ideali che animano la politica, soprattutto la ricostruzione di una mitologia *réformée* (di quella, per esempio, che viene definita la *rhétorique du peuple élu*). Per questo il volume, che segnerà una pietra miliare nella storia della Riforma francese, risulta un testo utile anche allo studio e alla determinazione degli atteggiamenti ideologici che caratterizzano parte della letteratura dell'epoca.

[MICHELE MASTROIANNI]

MARJORIE MEISS-EVEN, *Les Guise et leur paraître*, préface de Daniel ROCHE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes/Presses Universitaires François-Rabelais, 2013 (Collection «Renaissance»), pp. 346.

La casata dei Guise occupa un posto di grande rilievo nella storia della Francia sotto i Valois-Angoulême: durante le guerre di religione diventa il polo in cui si identificheranno la parte cattolica intransigente e la Ligue, fino a rappresentare un'alternativa per la successione al trono, quando il protestante Henri de Navarre, poi Henri IV, assumerà la corona dopo la morte di Henri III. L'assassinio di Henri de Guise nel 1588, farà da detonatore per l'ultima fase delle guerre di religione e concorrerà a creare un vero e proprio mito (storico, politico e letterario) che perdurerà nei secoli successivi. L'interessante studio di M. Meiss-Even, però, si occupa dei Guise non per ricostruirne la storia che si intreccia strettamente alla vita politica francese per tutta la seconda metà del Cinquecento, bensì scegliendoli come testimoni privilegiati di un'*élite* che riassume il modo di vita dell'alta aristocrazia all'epoca dei Valois, un'epoca che impone un gusto e una moda all'Europa delle corti e fa circolare un vero e proprio immaginario, che alimenta letteratura e arti figurative. Non per nulla oggetto della presente ricerca è il *paraître* dei Guise, inteso come frutto di una strategia di potere. Viene così sviluppata un'indagine sulla cultura materiale della nobiltà francese del Cinquecento, prendendo come punto di osservazione la potente casata. In una prima parte («La culture matérielle des Guise», pp. 33-194) l'A. esamina l'abbigliamento in quanto forma di rappresentazione aristocratica, l'alimentazione e i rituali ad essa connessi, la composizione della *suite* e le modalità che regolano i movimenti di una vera e propria folla che si situa in coreografie minuziosamente definite, le dimore di cui viene descritta la concezione architettonica e la funzionalità e, infine, l'*ameublement* e gli oggetti raccolti nella dimora per abbellirla e come segno di *status*. Nella seconda parte («La fabrique du paraître», pp. 197-332) vengono studiati i meccanismi socio-economici della *consommation*, con particolare attenzione al problema dei costi, alla *géographie de l'approvisionnement* e alla *consommation* come interazione sociale. Troviamo qui disegnato un quadro, ricco di dati, che

illustra l'uso del fasto e della magnificenza secondo un programma preciso di esercizio del potere, fornendo un utile strumento di indagine allo storico della civiltà cinquecentesca.

[DARIO CECCHETTI]

FRÉDÉRIC TINGUELY, *Le voyageur aux mille tours. Les ruses de l'écriture du monde à la Renaissance*, Paris, Champion, 2014 («L'Atelier des voyages»), 10, pp. 244.

Dopo gli ultimi anni in cui si sono moltiplicati studi e edizioni di testi di viaggio del Cinquecento – basti pensare ai magistrali interventi di Frank Lestringant su Thevet e Léry – Frédéric Tinguely, grande esperto della letteratura di viaggio del Cinque e Seicento, pubblica un interessante lavoro d'insieme, utile per leggere i testi di questa letteratura non solo come un grande repertorio documentario di valore storico o antropologico, ma anche come un *corpus* che obbedisce a precise e sottili strategie di scrittura. Il campo studiato va dai racconti dei pellegrinaggi in Terra Santa alle lettere dei gesuiti della Nouvelle France all'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil* di Jean de Léry, con una particolare attenzione anche a un testo della letteratura canonica quale il *Journal de Voyage* di Montaigne. L'A. apre il suo discorso all'insegna dell'*écriture odysseenne* (pp. 11-20) a significare la particolare prospettiva degli scrittori rinascimentali di viaggio, in quanto «l'art du voyage odysseéen conjugue de façon insoupçonnée la passion pour l'ailleurs et le refus, cher aux humanistes, de la perte d'identité, de la dissolution du sujet dans l'immensité géographique».

La prima parte del volume («Infléchir les modèles», pp. 23-78) «s'attache à dégager, dans les relations orientales toujours riches en phénomènes de réécriture, la discrète reconfiguration des modèles génériques et des matériaux textuels empruntés, leur adaptation fine à des nouveaux contextes idéologiques ou épistémologiques». Una seconda parte («Tours oculaires», pp. 81-139) «aborde les stratégies scopiques – mais aussi les dispositifs descriptifs qui les prolongent dans un corpus plus diversifié où les réalités levantines, américaines et romaines posent toujours des problèmes spécifiques à celui qui les observe et entreprend de les donner à voir». Una terza parte («L'aventure de la connaissance: autour de Jean de Léry», pp. 143-180) si occupa dell'opera di Léry, uno dei maggiori esponenti della storia di viaggio esotico, «afin de mettre au jour les ingénieux procédés narratifs qui permettent de dynamiser la description du lointain et d'opérer de la sorte la délicate synthèse de l'aventure et de l'inventaire». Una quarta sezione infine («Devenir autre», pp. 183-220) concentra l'attenzione su Montaigne e sulle relazioni dei missionari gesuiti nel Nuovo Mondo prendendo per oggetto la dimensione propriamente metamorfica dei loro testi.

[MICHELE MASTROIANNI]

JEAN BRAYBROOK, *Robert Garnier et l'orchestration du deuil*, «Revue des Amis de Ronsard», XXVII, 2014, pp. 67-85.

J. Braybrook, constatando che nel teatro di Garnier abbiamo una rappresentazione quasi ossessiva dell'effusione delle lacrime, pone alcuni interrogativi sul ruolo del pianto come atto pubblico nella trage-

dia di questo autore, in particolare sul ruolo catartico e sul ruolo politico. A tal fine, vengono repertoriati passi che evidenziano le diverse tipologie di lacrime, di cui Garnier sottolinea gli effetti (suscitare compassione, offrire un'arma a chi è disarmato, mettere in atto una resistenza passiva, ecc.). Inoltre, viene evidenziata come Garnier metta l'accento sulla presenza fisica dell'attore, collegando il richiamo alle lacrime con la rappresentazione fisionomica del volto. Infine, viene illustrata la ritualità del piano nella tragedia.

[MICHELE MASTROIANNI]

AA. VV., *Teaching French Women Writers of the Renaissance and Reformation*, edited by Colette H. WINN, New York, The Modern Language Association of America, 2011 («Options for Teaching»), pp. 43 l.

Il presente volume si rivolge a docenti che intendano tenere corsi sulle scrittrici francesi del Rinascimento. Non si tratta di un testo di carattere manualistico, ma di una raccolta di saggi che affrontano questioni di carattere metodologico relative alla didattica della letteratura femminile cinquecentesca. Le prime due parti del volume («Background and Contexts» e «Authors, Works, Genres») concernono l'inquadramento di figure di scrittrici quali Marguerite de Navarre, Louise Labé, Hélienne de Crenne e Pernelle Du Guillet nel loro contesto storico, culturale e letterario. La terza parte («Critical Concerns»), dedicata invece all'organizzazione dell'attività didattica, da un lato propone dei percorsi di insegnamento che contemplan approcci influenzati anche dalla psicanalisi e dagli studi di genere, dall'altro rileva la proficuità di programmi che mettano in relazione opere di diversi autori o più opere di una medesima autrice. La quarta ed ultima parte («Current Resources») riunisce una bibliografia ragionata e una corposa presentazione delle risorse disponibili su internet, oltre a una sezione dedicata a riviste, associazioni e centri di studi specializzati nella letteratura femminile (in particolare del Rinascimento). Alle pp. 377-420 è presente inoltre una lista dei testi citati nel volume.

I contributi raccolti sono i seguenti. Part I («Background and Contexts»): Brigitte ROUSSEL, *Nicole Estienne's "Les misères de la femme mariée" and the Marriage Controversy in the Second Half of the Sixteenth Century*, pp. 25-33; Kathleen WILSON-CHEVALIER, *Picturing Great Ladies of the Renaissance Who Helped Pave the Literary Way*, pp. 34-55; Carrie F. KLAUS, *Jeanne de Jussie, the Convent of Saint Clare, and the Reformation of Geneva*, pp. 56-65; Diane S. WOOD and Laura B. BERGMAN, *Humanism and Women's Writing: The Case of Hélienne de Crenne*, pp. 66-72; Susan BROOMHALL, *Production and Reproduction: Contextualizing Women's Writing as Labor*, pp. 73-83; François RIGLOT, *The Invention of Female Authorship in Early Modern France*, pp. 84-93; Dora E. POLACHEK, *Brantôme's Women: Revising the Masculine Point of Reference*, pp. 94-104; Ann Rosalind JONES, *Pernelle Du Guillet among the "Néoplatonicennes" of Her Time: Private Conversation Meant to Be Overheard*, pp. 105-119. Part II («Authors, Works, Genres»): Zeina HAKIM, *Louise Labé's "Elegies"; or, The Assuming of a Borrowed Voice*, pp. 123-131; Danielle TRUDEAU, *A Case Study in Close Reading: Pernelle Du Guillet's Chanson 7*, pp. 132-142; Jane COUCHMAN, *Gender and Genres: Teaching Women and the Epistolary Genre*, pp. 143-152; Carla ZECHER, *Georgette de Montenay's "Emblemes, ou devises chre-*

*stiennes": Material Object, Digital Subject*, pp. 153-160; Edith JOYCE BENKOV, *The Pasquin and Political Commentary: The Case of Anne de Marquets*, pp. 161-169; Jean-Philippe BEAULIEU, *Feminine Authorial Ethos: The Use of Marie de Gournay's "Discours sur ce livre" as an Introduction to Her Collected Works*, pp. 170-178. Part III («Critical Concerns»): «Approaches and Methodologies»: Leslie ZARKER MORGAN, *Louise Labé and Italian in Sixteenth-Century Lyon*, pp. 181-190; Carla FRECCERO, *Reading the "Heptameron": Feminist and Queer Approaches*, pp. 191-205; Nancy FRELICK, *Reading Hélienne with Transference*, pp. 206-217; Cécile ALDUY, *The Anatomy of Gender: Decoding Petrarchan Lyrics (Labé, Scève, Ronsard)*, pp. 218-229; Claude LA CHARITÉ, *How Should Sixteenth-Century Feminine Poetry Be Taught? The Exemplary Case of Marie de Romieu*, pp. 230-241; Leah CHANG, *The Cross-Dressed Text: Reading Men Writing as Women in Sixteenth-Century France*, pp. 242-253; «Comparative Contexts and Strategies»: Anne R. LARSEN, *Teaching the Influence of Renaissance Women Writers on One Another: The Case of Catherine Des Roches*, pp. 254-263; Gary FERGUSON, *Women's Writing, Anne de Marquets, and the Priority of Poissy*, pp. 264-272; Mary B. MCKINLEY, *Marie Dentièrre's "Epistle to Marguerite de Navarre" and the "Heptameron"*, pp. 273-284; Colette H. WINN, *Variations on the Same Tune: The Love Lyrics of Louise Labé and Gabrielle de Coignard*, pp. 285-301; Deborah LESKO BAKER, *Teaching Louise Labé's Prose in Translation: The Dedicatory Letter and the "Debate of Folly and Love"*, pp. 302-313; Part IV («Current Resources»): Colette H. WINN, *Print Resources for Teaching and Further Study*, pp. 317-338; Colette H. WINN, *Professional Resources and Activities*, pp. 339-348; Graziella POSTOLACHE and Colette H. WINN, *Online Resources*, pp. 349-362; Karen SIMROTH JAMES and Mary B. MCKINLEY, *Rare Books and Web Pages*, pp. 363-370.

[MAURIZIO BUSCA]

*Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. Tome I: xv<sup>e</sup> siècle*, édition d'Aurore EVAÏN, Perry GETHNER et Henriette GOLDWYN, Paris, Classiques Garnier, 2014 («Bibliothèque du xv<sup>e</sup> siècle», 17), pp. 516.

Viene ripubblicato il volume già comparso nel 2006 nelle Publications de l'Université de Saint-Étienne (cfr. questi «Studi», n. 152, 2007, p. 425).

[MICHELE MASTROIANNI]

AA. VV., *Psyché à la Renaissance*, actes du LI<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes (29 juin-2 juillet 2009), textes réunis et édités par Magali BÉLIME-DROGUET, Véronique GÉLY, Lorraine MAILHO-DABOUSSI et Philippe VENDRIX, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 328.

Gli studi apparsi in tempi recenti intorno alla straordinaria fortuna del mito di Amore e Psiche nel Cinquecento sono numerosi. Il presente volume si inserisce in questo filone di ricerca e raccoglie venti contributi che coprono un arco temporale ben più ampio di quello annunciato nel titolo, giungendo fino al Novecento. Riportiamo di seguito la lista degli articoli che compongono la prima parte, quella cioè dedicata alla ricezione del mito di Psiche e, più in generale, delle *Metamorfo*

di Apuleio tra Francia, Italia, Spagna e Germania del Rinascimento.

Véronique GÉLY, *Les Renaissances de Psyché*, pp. 7-19; Étienne WOLFF, *Psyché d'Apulée à Boccace*, pp. 23-31; Francesco TATEO, *Anima e animus: dalla Psyche di Boccaccio all'etica del Rinascimento*, pp. 33-40; Donatella COPPINI, *Amore e Psiche: presenze umanistiche*, pp. 41-59; Grantley McDONALD, *Riding Apuleius' Ass: Transformation, Folly and Wisdom in Ficino, Celtis, Erasmus, Agrippa and Sebastian Franck*, pp. 61-73; Francisco Javier ESCOBAR BORREGO, *Nuevos datos sobre la versión del "Asno de oro" de Diego López de Cortegana: bases para una edición crítica*, pp. 75-107; Raffaele CARBONE, *La curiosité et le droit à la connaissance: Hans Blumenberg et Giordano Bruno*, pp. 109-130; Joke BOURY, "Hyperotomachia Poliphili" or *Lucius' Strife of Love in a Dream?*, pp. 131-144; Silvia FABRIZIO-COSTA, *L'histoire d'Apulée dans "L'Eremita, la carcere e il diporto" de Niccolò Granucci (1569)*, pp. 145-157; Camilla CAVICCHI, *D'alcune musiche sul tema d'Amore e Psiche nel Cinquecento*, pp. 159-178; Audrey NASSIEU-MAUPAS, *Les teintures parisiennes de l'"Histoire de Psyché" au XVI<sup>e</sup> siècle*, pp. 179-187; Magali BÉLIME-DROGUET, *Les amours de Psyché et Cupidon au château d'Ancy-le-Franc*, pp. 189-199.

Nel suo contributo, che ha funzione di introduzione, GÉLY (da molti anni studiosa delle riscritture del mito di Psiche) si interroga sulle ragioni della fortuna di tale mito e ne ripercorre le *renaissances* che ha conosciuto nella letteratura francese. Il saggio seguente analizza più nel dettaglio la diffusione dei testi di Apuleio tra il tardo impero e il XIV secolo: WOLFF sottolinea in particolare come la conoscenza delle opere del maurese (per lo più limitata alle sole opere filosofiche) derivi spesso da fonti indirette (Agostino, Marziano Capella, Fulgenzio). TATEO, COPPINI, CARBONE, BOURY e FABRIZIO-COSTA dedicano i loro articoli agli echi e alla presenza della favola di Psiche nella letteratura e nella trattatistica italiana da Petrarca al Cinquecento. Sempre all'ambito italiano guarda il contributo di CAVICCHI, che ne studia le trasposizioni musicali e in particolare la canzonetta *Crudel fugi se sai* di Bartolomeo Tromboncino. McDONALD segue le tracce del tema metamorfico (nella figura di Lucio/asino) nelle opere di Ficino, Celtis, Erasmo, Agrippa e Franck, mentre ESCOBAR BORREGO si occupa della prima traduzione spagnola dell'*Asino d'oro*, della quale sta curando l'edizione critica. Gli ultimi due articoli della sezione, di NASSIEU-MAUPAS e BÉLIME-DROGUET, sono infine dedicati alle rappresentazioni figurative (arazzi e dipinti) del mito di Psiche in area francese nella seconda metà del Cinquecento.

[MAURIZIO BUSCA]

MORUS - *Utopia e Rinascimento*, Carlos BERRIEL editor, Campinas (Brasil), n. 8, 2012 (Atti del III Congresso Internacional de Estudos Utopicos «Utopia, consenso e livre-arbitrio – séculos XIV-XVII», Chambord-Tours, 26-27 gennaio 2012), pp. 245.

Questo ottavo volume del periodico brasiliano MORUS - *Utopia e Rinascimento* risulta assolutamente stimolante per la scelta del tema, quello del concetto di libero arbitrio nelle alterità utopiche. Questo, infatti, di primo acchito parrebbe quanto di più estraneo al *modus vivendi* in utopia, improntato com'è al rispetto acritico di leggi ferree, a loro volta incompatibili con qualsivoglia forma di contributo individuale e semmai tributarie della volontà del fondatore dell'alterità stes-

sa. Di questa rigidità normativa e del supino attenersi da parte della popolazione utopiana non vi sarebbe in realtà nulla di sorprendente, se non fosse per la seconda imprescindibile peculiarità del *mundus alter* (dopo quella dell'inesistenza implicata dal termine *u-topos*), ovvero la sua positività: questa si trova infatti adombrata nel neologismo stesso di Thomas More (*u-topia = eu-topia*). Eppure l'utopia non è mai stata il regno della libertà, della discrezionalità. Le rare eccezioni, in tal senso, sono rappresentate dal Paese di Cuccagna (della cui trattazione negli studi utopici Hilário FRANCISCO jr. (pp. 149-162) rivendica polemicamente la pertinenza in base a un criterio tematico, che mette in secondo piano quello temporale, implicato dalla distanza rispetto al modello moreano) e da quella singolare realtà che è l'abbazia di Thélème (tributaria, sempre secondo Hilário Francisco jr., del tema di ascendenza medievale che, sorprendentemente, scopriamo essere stato vitale fino a tutto il XVI secolo). Una sintesi della discussione, tenutasi a Chambord nel gennaio del 2012, sull'ermetica del celebre imperativo «Fais ce que voudras» è offerta alle pp. 19-26, con gli interventi di Nicolas LE CADET, Raphaël CAPPELLAN, Mireille HUGHON, Jean CÉARD. Di quest'ultimo è anche il primo contributo (pp. 27-40), dedicato alla ricezione del testo moreano in Francia nel '500 attraverso la lettura di Guillaume Budé e Du Verdier, nonché le traduzioni a cura di Le Blond e Barthélemy Aneau. Di Marie-Claire PHÉLIPPEAU (pp. 41-52) è invece il successivo saggio dal titolo *Les portes étroites d'Utopia* che esplora, sempre nell'opera di More, la percezione della pulsionalità, la sua legittimità, con esiti complessivamente negativi in ragione del vigente orientamento di stampo paolino, secondo cui l'individuo è essenzialmente un peccatore. Di Barthélemy Aneau torna ad occuparsi Yvonne GREIS (pp. 53-64), autrice di una traduzione in portoghese dell'*Alector* (1560), la quale mette in evidenza analogie e differenze tra le città di Amauroto e di Orba (cap. 24) sia da un punto di vista strutturale che sostanziale in relazione all'esercizio del libero arbitrio da parte dei rispettivi abitanti. Sempre all'opera di Rabelais è rivolto l'articolo di Marie-Luce DEMONET, *Utopie et dystopies chez Rabelais de "Pantagruel" au "Quart Livre"* (pp. 105-118), che si sofferma sul binomio utopia/dystopia così come appare nel regno dell'isola des Allianges (*Quart Livre*, cap. IX). All'ambito teatrale è riservato poi quello di Alessandra PREDÀ (pp. 119-130) che esamina questione editoriale e contenuto della tragedia in prosa di Francesco Negri, pubblicata, oltre che in Italia (1546), a Ginevra con il titolo *Tragedie du Roy Franc-Arbitre* (1558) e dove, nel solco della controversia religiosa, l'utopia è rappresentata dal mondo futuro, improntato agli insegnamenti del Vangelo, mentre il presente ha connotati distopici (corruzione del clero, superstizione...). I restanti contributi vertono invece sulla produzione secentesca, in particolare sui seguenti autori e testi: (a) *La Città del Sole* di Campanella (Germana ERNST, *Comunità e libertà in C.* (pp. 175-191); Carlos BERRIEL, *La soppressione della peccaminosità del mondo* (pp. 192-202); Jean-Louis FOURNEL, *Y a-t-il des terres inconnues? Considérations sur l'utopie selon C.* (pp. 203-216); (b) *Il labirinto del mondo* di Comenio (Iveta NAKLÁDALOVÁ, pp. 65-76); (c) *The Isle of Pines* di Henry Neville (Helvio MORAES, pp. 77-85) (Segnaliamo una peculiarità del testo (per l'esattezza un *pamphlet*), ovvero l'allestimento attraverso un *technical device* che sarà caro agli utopisti francesi dell'Ottocento (Le Hon, Franklin, Jules e/o Michel Verne, *Le dernier Adam*), quello della redazione di una sorta di diario, ad uso dei posteri, da parte dei superstiti di una catastrofe

naturale vissuti isolatamente in qualche punto remoto del pianeta); (d) la *Terre Australe* di Gabriel de Foigny (Ana Cláudia ROMANO RIBEIRO, *La "Genèse" réécrite*, pp. 86-95); (e) la *Reipublicae Christianopolitanae* di Andreä (Maurizio CAMBI, pp. 96-104); (f) *Mondo pazzo, mondo savio* di Anton Francesco Doni e *La Città felice* di Patrizi (Gianluca BONAIUTI, *Ritratto dell'utopico politico italiano*, pp. 131-148); (g) *Evandria* di Lodovico Zuccolo (Claudio DE BONI, *Fra ragioni di Stato e nostalgia repubblicana*, pp. 217-229); (h) i *Dialoghi* di Antonio Brucioli (Chiara LASTRAIOLI, *Utopies célestres et terrestres dans la production d'A.B.*, pp. 231-245). (i) In antitesi, le *Pensées* di Pascal (Hélène MICHON, *P. et le rejet de la cité de Dieu*, pp. 163-174). Ciascun

saggio è corredato dalla bibliografia effettivamente utilizzata. Il volume risulta complessivamente ben bilanciato e costituito da contributi di sicuro interesse per l'approfondimento di un tema, quale quello del libero arbitrio, che della modalità speculativa utopica rappresenta sia il tratto distintivo sia il punto debole, in quanto possibile *incipit* di un'involutione verso la distopia (sull'argomento, cfr. *Utopia. Storia e teoria di un'esperienza filosofica e politica*, a cura di Carlo Altini, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 542 ISBN: 978-88-15-245114-4 – nostra recensione in *www.universomondo.it* (in corso di pubblicazione).

[MONIA MEZZETTI]

## Seicento a cura di Monica Pavesio e Laura Rescia

*Fictions narratives en prose de l'âge baroque. Répertoire analytique, Deuxième partie (1611-1623)*, sous la direction de Frank GREINER, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 1403.

Dopo un primo volume, apparso nel 2007 e dedicato al periodo compreso tra il 1585 e il 1610, vede ora la luce il secondo della serie che si prefigge di completare l'indagine spingendosi fino al 1643. Il lavoro, che permette agli studiosi di avvalersi di uno strumento pregevole e di indubbia utilità, è, come noto, coordinato da F. Greiner, affiancato da un gruppo di specialisti del romanzo e della narrativa francese secentesca. L'impresa di Greiner poggia sul lavoro pionieristico di Maurice Lever, risalente al 1976 e – ricordiamolo – relativo all'intero secolo; ma, a differenza del suo predecessore, Greiner si spinge ben oltre la già meritevole catalogazione di un insieme di testi poco noti, poiché l'analisi del corpus è estremamente dettagliata, affrontando problemi di categorizzazione di non semplice soluzione. Primo fra tutti, il tentativo di definizione del "genere" dell'opera repertoriata: una lunga lista di simboli è stata elaborata per dar conto, accanto al titolo, di differenti caratteristiche dell'opera, che si riferiscono alla forma, ma altresì alla tematica e alla funzione; ogni voce (e in questo volume se ne contano ben 195) comporta, a seguito del titolo, la descrizione materiale del testo, l'indicazione dell'esemplare consultato, osservazioni di carattere ecdotico e una dettagliatissima sinossi, suddivisa in sottosinossi riportanti il riferimento alle pagine del testo in cui ritrovare il passaggio riassunto. La mole e la complessità dell'intreccio del romanzo secentesco sono note, e rendono perciò utilissima un'impostazione analitica per chi voglia avvalersi di questo strumento per ulteriori indagini, sia sulle singole opere che trasversali. Tenendo fede ai principi già individuati per il primo volume, in considerazione della flessibilità del rapporto tra finzione e realtà nelle narrazioni del periodo considerato, si sono individuati, oltre ad un nucleo di romanzi e novelle propriamente dette, una nutrita schiera di opere ibride (canards, eroidi, compilazioni erudite, agiografie romanizzate, racconti allegorici, fantasie galanti, dialoghi, traduzioni di poepee in prosa, racconti storici romanzzati) che arric-

chiscono il panorama letterario di inizio secolo, di indubbia utilità per decifrare gli inserti epistolari, poetici, i discorsi proto-scientifici o religiosi, le allegorie e gli echi storico-politici presenti nei romanzi e nelle novelle propriamente detti. Rispetto al repertorio di Lever, sono inoltre stati aggiunti un buon numero di titoli, mentre pochi sono stati gli emendamenti, riguardanti qualche correzione nelle attribuzioni e nelle datazioni. Il corpus di questo volume rispecchia un periodo di transizione tra due regni, la radicalizzazione di un certo cattolicesimo, con il conseguente moltiplicarsi di romanzi religiosi, e l'emergenza del libertinaggio, una cospicua narrativa epico-cavalleresca, nella quale gli influssi ispanici e italiani sono preponderanti, ma anche un nucleo di romanzi eroico-galanti, e come noto pastorali, la terza parte dell'*Astrée* (1619) rappresentando un momento apicale e influenzando un buon numero di narrazioni ricomprese nel periodo considerato. L'emergenza delle prime *histoires comiques* e delle *histoires tragiques* completa il quadro delle narrazioni maggiormente significative dell'epoca. Il repertorio è corredato da numerose appendici: tre articoli dedicati rispettivamente all'analisi delle traduzioni e adattamenti di opere spagnole (B. Mozo Marin e J. M. Losada Goya, pp. 1103-1124) di opere italiane (V. Castiglione Minischetti, pp. 1125-1137), e all'illustrazione della prosa narrativa (J.M. Chatelain, pp. 1139-1156); la classificazione del corpus in base al nome d'autore; un elenco analitico dei libri corredati da illustrazioni; una lista di testi introvabili o non compresi nel repertorio analizzato; la lista dei *canards*; alcuni frontespizi; l'indice dei nomi, dei titoli e – assai meritoriamente – un dettagliato indice tematico.

[LAURA RESCIA]

*Figures et langages de la marginalité aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, dir. Marina RICCI, Paris, Champion («Le Savoir de Mantes» 23), 2013, pp. 190.

Il volume raccoglie gli atti di un convegno svolto presso il "Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance" dell'Università di Tours nell'ottobre 2010, dedicato alle figure degli irregolari e degli antisociali,

quei marginali a cui Bronislaw Geremek a partire dagli anni '70 dedicò buona parte delle sue ricerche storiche, dando avvio a un importante filone di studi interdisciplinari. Il mondo dei mendicanti e dei vagabondi, dei ladri e dei pirati, delle streghe e delle prostitute, così come si articola in Europa nei secoli XVI e XVII, non ha da allora cessato di interessare linguisti, filosofi e letterati: i dieci contributi qui presentati sono articolati su tre sezioni che si occupano rispettivamente della lingua della marginalità (quella *lingua zerga* o *furbesco*, che garantiva una sorta di protezione agli esclusi) di due filosofi maggiori che si sono interessati alla marginalità, ovvero Montaigne e Giordano Bruno, e dei personaggi marginali nella finzione letteraria e artistica. Segnaliamo di seguito gli articoli che hanno rilevanza per la nostra rassegna. M. SAI TLILI, *Le corsaire barbaresque dans l'«Exil de Polexandre» de Gomberville ou éloge de la marginalité*, pp. 117-130 propone una lettura del romanzo del 1629, nel quale la società dei corsari viene descritta come appartenente ad uno spazio che si definisce, nelle sue diverse dimensioni, in relazione alla società europea. Gomberville, nell'evidente intento di glorificare la strategia di politica estera di Richelieu, discreditando Spagna e Italia, dipinge i suoi favolosi eroi corsari, Bajazet, Polexandre e Zelmatide, come alleati della Francia; in particolare, l'A. rileva come le isotopie della barbarie e della crudeltà attraversino assai più le descrizioni degli avversari spagnoli che quelle dei pirati. Una società marginale viene dunque qui riabilitata in funzione della rimessa in causa degli equilibri geopolitici coevi, e l'eroe corsaro presentato come giustiziere e difensore dei diritti dei popoli del Nuovo Mondo contro i *Conquistadores* spagnoli. S. BLONDET, *Pirates et corsaires sur les théâtres parisiens en 1637*, pp. 131-156, dopo aver rilevato la considerevole frequenza di questi personaggi sulle scene francesi negli anni Trenta del Seicento, prende in esame due tragicommedie: *L'illustre Corsaire* di Jean Mairet e *Eurimédon ou l'illustre Pirate* di Nicolas Desfontaines, probabilmente rappresentate nella stessa stagione 1636-37, rispettivamente all'Hotel de Bourgogne e al Théâtre du Marais, e pertanto concorrenti. Entrambe influenzate dal registro romanzesco, esse non sembrano farsi tramite di una visione sovversiva della marginalità espressa da personaggi in contrasto con le norme sociali, in quanto questi non assumono una dimensione critica e non rivendicano un'ideologia contraria all'ordine stabilito, deplorando invece la loro sorte. Dedicato ad un'altra figura di marginale, quella della spia, o traditore, l'intervento di O. AÏME, *Pour en finir avec la littérature encomiastique: "L'Espion turc" de G.P. Marana*, pp. 157-173, si occupa di un'opera pubblicata nel 1684, che inaugura un nuovo sottogenere romanzesco, quello della falsa corrispondenza di spionaggio. Presentato come autentico, il carteggio tra una spia turca e i ministri di Louis XIV avrebbe costituito una delle fonti delle *Lettres Persanes*. A lungo annoverato come appartenente alla letteratura encomiastica, il testo viene qui presentato alla luce delle sue numerose ambiguità: la figura della spia, destinata a grande successo letterario, può a buon titolo essere interpretata come portatrice di uno sguardo e di una parola indipendenti, rivelando in filigrana quella potenzialità sovversiva che con la marginalità ben si accorda.

[LAURA RESCIA]

GÉRARD FERREYROLLES, *Traité sur l'histoire (1638-1677). La Mothe Le Vayer, Le Moyne, Saint-Réal, Rapin*, avec la collaboration de Frédéric Charbonneau,

Marie-Aude de Langenhagen, Béatrice Guinon, Anne Mantero, Christian Meurillon et Hélène Michon, Paris, Champion, 2013, pp. 767.

Si tratta di un'edizione critica realizzata nell'ambito del *CELLF 17-18<sup>e</sup> siècles*, dell'Université Paris-Sorbonne, di cinque trattati francesi seicenteschi che affrontano tematiche storiche e permettono di riconsiderare la storiografia. Nell'introduzione, G. FERREYROLLES sostiene infatti la necessità di confutare l'idea che il Seicento sia stato un secolo antistorico. Nel Grand Siècle la storiografia ha senz'altro incontrato molte resistenze. Da un lato la morale religiosa dell'agostinismo, molto influente, condannando la *libido sciendi* e la *concupiscentia oculorum*, che distolgono dalla considerazione di Dio, frenava l'interesse per la storia, considerata «une vaine curiosité qui s'affuble du nom de connaissance et de science» (p. 20). Dall'altro il cartesianesimo metteva in dubbio la veridicità della storia (per Cartesio la scienza è basata sull'*ingenium* mentre la storia è basata sulla *memoria*, quindi, mentre la scienza permette all'uomo di pensare, la storia si deve accontentare di far sapere cosa pensano gli altri).

Tuttavia lo sviluppo dell'indagine storica fu agevolato dal progredire di alcune scienze, considerate "ausiliarie" della storia (la numismatica, la cronologia, l'archivistica e, più di tutte, la filologia) e dal nuovo interesse per la nazione e per la storia delle istituzioni correlato alla costruzione dello stato moderno (basti pensare alla *Bibliothèque des auteurs qui ont écrit l'Histoire et Topographie de la France*, prima bibliografia metodica delle fonti della storia di Francia, del 1618, a opera di André Duchesne).

Ferreyrolles sottolinea anche l'imprescindibile rapporto che la storia intrattiene con la scrittura, affermando che «l'histoire est écrite "en vue de raconter, non de prouver (*ad narrandum, non ad probandum*)"; l'historien cherche sa propre renommée par la beauté de son style, il ne cherche pas comme l'orateur la victoire par l'efficacité de sa persuasion» (p. 54). Del resto fin dalle origini l'*ars historica* fu considerata come letteratura e modello di eloquenza. I quattro autori di cui si presentano qui i trattati hanno visioni differenti rispetto alla storia che però, essenzialmente, è vista non come scienza ma come genere letterario. Ferreyrolles osserva che Le Moyne, riprendendo l'idea ciceroniana, definisce la storia come «une narration continue des choses vraies, grandes et publiques, écrite avec esprit, avec éloquence et avec jugement, pour l'instruction des particuliers et des princes, et pour le bien de la société civile» (p. 63). Rapin oppone la storia al romanzo: «le roman ne pense qu'à plaire, et l'Histoire ne pense qu'à instruire [...] on en distingue quatre parties dans l'histoire: la narration, le jugement, les harangues et les digressions. La narration a pour matière des faits authentiques et illustres» (p. 64). Per César Vichard de Saint-Réal «la fonction de l'Histoire consiste au contraire à fournir un trésor de faits et de paroles où le moraliste peut saisir la vérité générale du cœur humain» (p. 475). Al contrario François De La Mothe Le Vayer afferma che «il n'est pas du tout sûr qu'écrire l'histoire soit véritablement possible; c'est à défaut qu'il écrira sur elle» (p. 114).

Il volume contiene l'edizione dei testi seguenti.

François DE LA MOTHE LE VAYER, *Discours de l'Histoire* (1638); *Du peu de certitude qu'il y a dans l'histoire* (1668) (a cura di F. Charbonneau e H. Michon). Quest'autore fu sempre critico rispetto allo statuto della storia e alla sua utilità. Nel primo testo, appartenente all'epoca del ministero di Richelieu, egli trattiene però

prudentemente l'espressione del proprio scetticismo mentre nel secondo lo manifesta apertamente.

Pierre LE MOYNE, *De l'Histoire* (1670) (a cura di M.-A. De Langenhagen e A. Mantero). L'opera, mai ripubblicata, era destinata ad accompagnare una monumentale storia sul regno di Luigi XIII che non fu mai editata e il cui manoscritto è andato perduto. Se ne apprezzano la chiarezza dell'esposizione, l'abbondanza delle informazioni e degli aneddoti. L'apparente semplicità racchiude uno spessore informativo e concettuale che, al di là del sapere dell'autore, trasmette una grande varietà di tradizioni storiografiche.

César VICHARD DE SAINT-RÉAL, *De l'usage de l'histoire* (1671) (a cura di C. Meurillon). Ha conosciuto una fortuna editoriale molto contrastata nel tempo: pubblicato nel 1671, rieditato due volte nel 1672, ebbe molte riedizioni tra il 1713 e il 1772 e ben dodici tra il 1803 e il 1830.

Il progetto di Saint-Réal si distingue da quello dei suoi predecessori per il fatto che non si concentra né sul metodo né sulla scrittura della storia, ma sulla lettura. Non pone l'accento sulla produzione ma sull'uso che se ne può fare: «L'intérêt de l'Histoire est double. Par les histoires qu'elle rapporte, elle fait voir la folie ou la faiblesse de l'esprit humain, qui est la chose du monde la plus nécessaire à savoir. [...] Savoir, c'est connaître les choses par leur causes; ainsi savoir l'Histoire c'est connaître les hommes qui en fournissent la matière, c'est juger de ces hommes sainement; étudier l'Histoire c'est étudier les motifs, les opinions et les passions des hommes, pour en connaître tous les ressorts, les tours et les détours, enfin toutes les illusions qu'elles savent faire aux esprits, et les surprises qu'elles font aux cœurs» (p. 474).

René RAPIN, *Instructions pour l'histoire* (a cura di B. Guinon). Pubblicato per la prima volta nel 1677, senza il nome dell'autore, poi rieditato dall'autore nel 1684 all'interno della raccolta *Comparaisons et Réflexions* col titolo *Réflexions sur l'histoire*. Rapin afferma l'importanza della storia osservando che «on ne peut rien savoir en perfection dans les belles lettres, que par le commerce des Anciens» (p. 567). La sua ottica retorica non lascia spazio a interrogativi di ordine epistemologico sulla natura né sulla possibilità della conoscenza storica. La storia è vista come narrazione e, nel trattato, cinque capitoli sono dedicati allo stile e solo l'ultimo alla materia.

[CECILIA RUSSO]

MYRIAM TSIMBIDY, *La Mémoire des lettres. La lettre dans les Mémoires du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 348.

Questo lavoro indaga le interazioni tra i *mémoires* e la lettera, soggetto raramente studiato finora. In particolare riflette sull'utilizzo della forma epistolare (ormai assunta pienamente a genere letterario nel Seicento) da parte dei memorialisti per rilevare come il materiale epistolare partecipi alla costruzione di una rappresentazione del passato, permettendo di effettuare dei *déplacements* enunciativi e temporali che rimodellano l'esperienza del tempo. Deve quindi essere considerata una «forme incontournable dans l'écriture des mémoires» (p. 273).

Nel primo capitolo, «Corpus insérant des mémoires», l'A. presenta il corpus (che comprende 42 *mémoires* riguardanti il periodo 1643-1661, cioè la *minorité* di Luigi XIV), definendone i criteri di selezione. Nel secondo, «Typologie des lettres insérées dans les

*mémoires*», stabilisce la natura e le categorie di lettere più rappresentate nel corpus. Si tratta essenzialmente di lettere di carattere pubblico o politico (e non appartenenti alla sfera intima o privata) presentate come autentiche, la cui presenza all'interno del racconto memorialistico risponde ad esigenze dimostrative e/o informative e non a scelte estetiche. Nel terzo, «La lettre dans la composition des mémoires», si sofferma sul ruolo delle lettere nella narrazione e sulle modalità di inserzione utilizzate dai memorialisti (fusione tra discorso epistolare e discorso memoriale o, invece, eterogeneità delle lettere). Questa operazione di «tissage et démontage du texte épistolaire» (p. 113) riflette due concezioni diverse della scrittura della storia (una tendente alla narritività e una più scientifica) e provoca un cambiamento di livello e di registro nel récit imponendone una lettura frammentata. Nel quarto capitolo, «L'énonciation épistolaire: jeux et enjeux» si concentra sulla variazione che l'introduzione di lettere provoca, a livello enunciativo, nella scrittura dei *mémoires*. La forma epistolare, messa in scena enunciativa che imita una conversazione familiare con una persona assente, crea una situazione comunicativa complessa, in cui il destinatario dei *mémoires* diventa spettatore e il narratore cede la parola, occultandosi. Nel quinto, «La lettre dans le régime et la conduite de la narration» esamina il ruolo delle lettere nella narrazione dei *mémoires*. Pur rivestendo la doppia funzione di documento storico e di fonte di *fictionnalité* necessaria alla narrazione, la lettera vede il suo statuto alterato: perde la sua autonomia per diventare l'elemento di uno scenario. Nel sesto ed ultimo capitolo, «La lettre ou les autoportraits des memorialistes», osserva come le lettere, attraverso i protocolli e le scenografie sociali mobilitati, entrino nella poetica del genere dei *mémoires* e lo modifichino, accentuando il ruolo del memorialista e complicandone l'immagine.

Completano l'opera gli elenchi delle lettere contenute nei *mémoires* analizzati e una utile bibliografia.

[ANTONELLA AMATUZZI]

EMMANUEL BURY e CARSTEN MEINER (sous la direction de), *La Clarté à l'âge classique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 282.

Pochi concetti appaiono tanto centrali nella cultura dell'*âge classique* quanto quello di «clarté». Basti pensare alle due immagini che riassumono i due secoli in questione: quella del Roi-Soleil, che evidenzia l'*éclat* che emana dal sovrano in epoca assolutistica, e quella delle *lumières*, che invece disegna lo spazio, per tanti versi opposto, di un sapere che diventa critico nei confronti del potere. Ma la *clarté* caratterizza anche la lingua francese agli occhi dei dotti dell'epoca, motivando le affermazioni trionfalistiche sulla sua superiorità rispetto alle altre lingue moderne. E non si può dimenticare quanto essa sia centrale nel metodo cartesiano come criterio per accedere ad una conoscenza solida ed esente da errore. La parola insomma torna ossessivamente sia nel discorso filosofico che nella riflessione retorica e grammaticale, nella speculazione teologica come nella teorizzazione estetica. Ma l'unità apparente dell'oggetto di studio maschera una grande varietà di accezioni; per accorgersene basta prendere in considerazione i sinonimi possibili della parola: *distinction* e *lumière*, ma anche *éclat*, *évidence*, *sublime*, *perspicacité*, *sagacité*, *finesse*, *subtilité*, *pénétration*, ecc. Uno studio sulla *clarté* nell'età classica deve quindi superare le di-

stinzioni disciplinari, abbracciare diversi campi del sapere e mostrare gli elementi di continuità ma anche le fratture che le elaborazioni ideologiche sulla *clarté* nascondono, deve poi elaborare delle ipotesi sulle ragioni di questa centralità. È ciò che si propongono i curatori di questo volume, che raccoglie gli atti del convegno tenutosi a Copenhagen dal 26 al 28 maggio 2005. Emmanuel Bury e Carsten Meiner sottolineano nell'introduzione come dai diversi contributi emergano soprattutto tre accezioni della parola: *clarté* come *éclat*, brillantezza che si impone al destinatario in modo incontestabile, *clarté* come evidenza oggettiva che si offre alla conoscenza, *clarté* come *clarification*, come operazione che consiste nell'illuminare, nel chiarire.

I primi articoli si soffermano sul versante filosofico del concetto. Jon SCHOSLER analizza uno dei problemi centrali posti dalla filosofia di Locke: conciliare le posizioni sensualiste con l'universalità dei precetti morali e con l'evidenza dei principi matematici e logici. Per Descartes la *clarté* (evidenza) di questi principi era basata sul loro essere idee innate ispirate da Dio. Locke, polemizzando con Descartes e con la scolastica, non rifiuta l'evidenza, ma la sua relazione necessaria con l'innatismo. L'evidenza è invece legata nel suo sistema a una semplice intuizione dell'intelletto, a una disposizione interna ad esso a cogliere in modo immediato la relazione tra due idee. I filosofi e divulgatori francesi (Condillac, Du Marsais, Quesnay, Helvétius, Fontenelle, d'Holbach, ecc.) che nel Settecento si ispirano a Locke riprendono le sue idee su questo punto, ma le loro interpretazioni spesso divergono, rivelando una comprensione solo parziale del pensiero del filosofo inglese. Denis KAMBOUCHNER si interroga sul significato del sintagma tipicamente cartesiano del "clair et distinct", che si applica alla conoscenza scientifica o a quelle conoscenze che per evidenza sono equiparabili ad essa. La concezione cartesiana della *clarté* e della *distinction* è confrontata con quella di Leibniz, che accusa Descartes di non aver sufficientemente definito questi concetti. Kambouchner conclude la sua analisi di vari passi cartesiani affermando che per Descartes «la *clarté* et la *distinction* ne se trouvent pas dans le donné perceptif lui-même, mais dans notre manière de l'appréhender» (p. 44) e invita a mettere in relazione queste caratteristiche del pensiero cartesiano con la sua scrittura, educata all'atticismo delle lettere di Guez de Balzac.

Uscendo dall'ambito filosofico, Mogens LAERKE si interroga sull'uso nelle controversie teologiche del concetto di *claritas Scripturae* come dispositivo critico ed ermeneutico. I protestanti, contestando la mediazione della Chiesa, sostengono che le Scritture presentano i loro significati più profondi e più sublimi in piena luce in modo che chiunque possa interpretarle nel modo giusto. Tuttavia, i due concetti opposti di *claritas* e di *obscuritas* non vanno intesi soltanto in senso statico, ma anche come categorie dinamiche: *clarté* equivale così a *éclaircissement/clarification*, *obscurité* a *obscurcissement/mystification*. I protestanti utilizzano queste categorie per denunciare l'allontanamento dal senso letterale delle scritture, oscurato dalla ricerca dei sensi allegorici nell'esegesi scolastica. Se nella Scrittura tutto è in piena luce, la sua pretesa *obscurité* è dovuta all'accecamento di chi la interpreta. Ma ciò non impedisce che i protestanti sviluppino un'ermeneutica minima del testo biblico, basata sull'*analogia fidei*. I passi più complessi diventano chiari se spiegati confrontandoli con i passi il cui senso è più evidente. L'autore distingue poi tra le posizioni della scuola di Saumur, influenzata dal cartesianesimo, e la teologia protestante ortodossa, che

hanno posizioni opposte sulla natura dell'evidenza del testo biblico.

Passando al versante più propriamente letterario, Volker KAPP indaga il rapporto che le riflessioni sulla poetica e la retorica tra il XVII e il XVIII secolo in Francia e in Italia stabiliscono tra la *clarté*, cioè la *perspicuitas* dei latini, e lo *style moyen*. Nonostante che la *clarté* entri sia in Italia che in Francia nella definizione dello stile medio, essa diventa, a partire da Bouhours, una discriminante per preferire questa qualità tipica della lingua francese all'*affectation* del Tasso e degli altri poeti italiani. Per tutto il Settecento, fino ad arrivare al celebre discorso di Rivarol, la *clarté* costituisce il principale criterio di definizione del *génie* della lingua francese. Fin da inizio Settecento, però, autori come Algarotti cercano di importare in Italia la *clarté* francese attingendo a una tradizione italiana opposta agli eccessi barocchi, quella che si rifà al *Saggiatore* di Galileo. Si arriva così a Parini che integra il concetto retorico della chiarezza in una riflessione estetica più ampia. Anche Anders TOFTGAARD indaga la nozione di *clarté* legata al "génie de la langue française", ma va a cercare le origini di questo mito nell'accusa di barbarie lanciata da Petrarca ai francesi. Ad essa si sforzano di rispondere gli umanisti d'oltralpe del XVI secolo, che lavorano sul duplice piano culturale e linguistico per far uscire la Francia e la sua lingua dall'oscurità medievale. Prendendo la parola *clarté* in due accezioni distinte, una più propriamente retorico-grammaticale (trasparenza, limpidezza), una politica (splendore, fama), legata all'affermazione militare della Francia, l'autore mostra che è la seconda accezione che prevale nel XVI secolo, in particolare nella *Deffence* di Du Bellay, ma in alcuni autori come Barthélemy Aneau e Pelletier du Mans compare anche la prima accezione: si annuncia così, seppure in maniera ancora esitante, quella celebrazione della *clarté française* che dominerà incontrastata da Bouhours a Rivarol.

Alain MÉROT esamina la nozione di *clarté* nell'ambito delle arti figurative, tracciando un parallelo tra la terminologia retorica e quella pittorica. Il suo ambito di indagine è il cosiddetto "atticismo", un movimento pittorico della metà del XVII secolo illustrato da pittori come Eustache Le Sueur e Laurent de La Hyre. In un'estetica che privilegia l'*inventio* e la *dispositio*, il disegno è fondamentale. Le singole figure e il gruppo si costruiscono poco a poco in un'unità organica attraverso una serie di aggiustamenti e ripensamenti che costituiscono quella che Mérot chiama una *clarification*. Ma la *clarté* propria dell'atticismo non è legata solo alla composizione che traduce in pittura l'idea, ma anche alla gradazione della luce, che sottolinea con chiarezza la disposizione rispettiva degli oggetti.

Giovanni BAFFETTI si propone di definire il ruolo della *clarté* nelle teorie dell'emblema e del motto. In entrambi i generi l'interferenza di due sistemi semiotici diversi produce effetti semantici. Se l'emblema ha un carattere più popolare e rafforza la propria immediatezza espressiva ripetendo lo stesso messaggio con strumenti diversi, il motto ha un carattere più aristocratico e rinuncia all'efficacia esplicitiva del testo. Realizza così l'equilibrio, raccomandato dai teorici, tra chiarezza e oscurità, basandosi su una maggiore partecipazione del destinatario nella decifrazione del messaggio. Uno dei maggiori teorici dei due generi è Tesaurò nel *Cannocchiale aristotelico* (1654). Tesaurò descrive la chiarezza che procede dal motto come un'improvvisa illuminazione sul suo significato, che produce tanto maggiore ammirazione quanto più il significato era parso oscuro inizialmente. In *De l'art des devises* (1666), Le Moyné



polemizza con Tesauro, sottoponendo il motto ai criteri classici della *justesse*, della *régularité* e del *naturel*. Alla chiarezza “che vibra come un lampo nell’intelletto” si sostituisce un’uniforme *clarté* che elimina ogni effetto di chiaroscuro.

Alain FAUDEMAY fa il punto sulle diverse accezioni della parola *clarté* nei più diversi ambiti, religioso, filosofico, linguistico, giuridico. Sottolinea in particolare l’opposizione tra una *lumière* che si impone in quanto *éclat*, che è segno del potere, come mostra l’immagine del Roi-Soleil, e una *lumière* che mostra, che discerne e critica trasformandosi in un contropotere, come nella metafora illuministica delle *lumières*. John PEDERSEN affronta invece l’evoluzione del concetto di *clarté* tra i due estremi cronologici rappresentati da Malherbe e da Diderot. I due ambiti su cui l’autore si focalizza sono l’ambito sintattico con il problema dell’ordine delle parole e l’ambito più generale della comunicazione. Per tutto il corso del Seicento il rispetto dell’ordine “naturale” delle parole è considerata la ragione dell’eccellenza della lingua francese e i principali rappresentanti del razionalismo linguistico condannano l’iperbato come infrazione a questo principio. Ma già nella *Rhétorique* di Bernard Lamy troviamo una posizione molto più sfumata e aperta nei confronti delle inversioni. Se la teoria dell’ordine naturale trova ancora sostenitori per tutto il Settecento, il sensualismo filosofico di un Diderot e di un Condillac portano invece ad una valorizzazione delle inversioni come espressione delle passioni. Se dall’ordine delle parole ci spostiamo sul piano della *clarté* delle idee, vediamo come una componente essenziale della “dottrina” di Malherbe sia il rifiuto dell’*équivoque*, cioè delle ambiguità di senso, un tema che sarà ripreso in senso più ampio da Boileau nella sua dodicesima satira. A questa posizione di rifiuto totale corrisponde cinquant’anni più tardi la riflessione complessa di Diderot, che nei suoi testi filosofici riflette sui limiti della comunicazione e valorizza la componente metaforica del linguaggio.

Anche Anne Elisabeth SEJTEN si concentra sulla figura di Diderot. La studiosa mostra come nel ripensamento del concetto di ragione tra Sei e Settecento sia centrale il rapporto tra filosofia e scienze della natura: se da una parte la nuova filosofia appare dipendente dalle scoperte scientifiche, dall’altra mantiene la sua autonomia e soprattutto la capacità di trarne delle conseguenze filosofiche. Diderot porta all’estremo questa tendenza a trarre dal discorso scientifico tutte le possibilità che esso offre, costruendo ardite ipotesi filosofiche tramite la congettura, la finzione e l’analogia. Il filosofo diderotiano si fa quindi interprete e non solo osservatore della natura. Da qui la tensione che attraversa l’opera di Diderot e soprattutto la *Lettre sur les aveugles* tra esperienza e speculazione: l’*aveugle* non è più tanto un soggetto clinico, quanto una figura di pensiero e un interlocutore del filosofo. Non risulta un ripensamento del concetto di *clarté* che è ancora più complesso e sfumato di quanto possa sembrare ad una lettura superficiale.

Jean-Paul SERMAIN indaga i complessi rapporti tra Marivaux e il classicismo seicentesco. Criticato da D’Alembert per la sua oscurità, segno di un allontanamento dai grandi del secolo di Luigi XIV, Marivaux risponde definendo il pensiero come processo in cui il senso risulta dal contesto, dalle condizioni della sua produzione. Marivaux riprende il concetto barocco di *ingéniosité* sottomettendolo però all’esigenza classica di *clarté* (*ingéniosité claire*). L’espressione dei personaggi in se stessa è chiara e priva di ambiguità, è solo nel contesto che essa acquisisce un carattere di inge-

gnosità nello scarto ironico tra il discorso dell’opera e quello del personaggio, una caratteristica che Marivaux ha in comune con i grandi autori del primo Settecento. L’analisi di alcune scene de *Le Jeu de l’amour et du hasard* conferma che la presa in considerazione del contesto enunciativo e la complessità del dispositivo teatrale conferiscono alla *clarté* del discorso dei personaggi dei sensi ulteriori, in cui non è facile capire dove l’interpretazione debba fermarsi.

Jean-Marc CIVARDI traccia invece una breve storia del termine *galimatias*, uno dei tanti antonimi di *clarté*, nei diversi generi teatrali. Prevalente nella farsa, questo termine non designa tuttavia necessariamente l’assenza di senso, ma oscilla tra il *jargon* specialistico e pretenzioso dei pedanti e il linguaggio convenzionale e manierato degli amanti. Il termine ha soprattutto una valenza polemica e viene rivolto spesso da personaggi di buon senso a pedanti, medici e cattivi poeti. Quest’uso polemico non è frequente solo all’interno delle *pièces*, ma anche nei libelli critici e teorici, dove accusare di *galimatias* significa attribuire all’avversario infrazioni sul piano della logica, dell’espressione o della drammaturgia. L’ambito di applicazione del termine resta comunque poco preciso, e l’A. cerca di identificare alcune costanti di significato in questa varietà di usi.

Infine, Jean-Charles DARMON mostra il ruolo centrale svolto dall’ideale etico e retorico della *clarté* nella tradizione del *libertinage érudit*. Gassendi in particolare valorizza nell’epicureismo l’etica dello stile chiaro in funzione polemica contro i due dogmatismi, aristotelico e cartesiano. La valorizzazione della *perspicuitas* dello stile di Epicuro punta ad escludere ogni dissimulazione e ogni ambiguità, opponendosi in questo alla strategia libertina del chiaro-scuro. In Cyrano, invece, il discorso epicureo diventa oscuro per eccesso di *éclat*, cioè per l’uso e l’abuso di *pointes* che giocano sull’ambiguità tra l’interpretazione seria e quella ludica. Tramite l’uso sistematico del paradosso, la scrittura di Cyrano oscilla tra varie modalità conoscitive, da quella del reale o del verosimile, a quella del possibile o della pura invenzione fantastica. Non risulta una messa in discussione della *clarté* come risultato dell’impostura della ragione dogmatica: a dissiparla ci pensa la retorica libertina che tende a far apparire dietro la *clarté* l’oscurità e la polisemia. La retorica dei libertini, insomma, associa due accezioni contrarie della *clarté*: da una parte il discorso libertino demistifica le superstizioni teologico-politiche, dall’altra ricorre per prudenza ad un’arte consumata della simulazione e del paradosso che copre di oscurità il pensiero.

[FEDERICO CORRADI]

N. L. BRETON DE HAUTEROCHÉ, *Théâtre complet*, Edition de A. BLANC, Paris, Classique Garnier, 2014, vol. I pp. 665, vol. II pp. 611.

L’opera teatrale di Noël Le Breton, signore di Hauteroche, drammaturgo e attore, contemporaneo e successore di Molière, è oggi sconosciuta. Eppure le dodici commedie del drammaturgo (una delle quali rimasta manoscritta e oggi perduta), alcune comiche, altre contenenti una satira piccante della società, ebbero un grande successo, nella Francia di fine Seicento.

L’edizione moderna di A. Blanc, prima edizione completa delle opere di Hauteroche (se si esclude un’edizione pirata pubblicata in Olanda nel 1683) è suddivisa in due volumi. Il primo volume contiene un’introduzione generale – nella quale l’autore ripercorre la lunga carriera d’attore di Hauteroche, la sua

vita privata, le sue qualità come drammaturgo – e le sue prime sei commedie *L'Amant qui ne flatte point*, *Le Souper mal apprêté*, *Crispin médecin*, *Le Deuil*, *Les Apparences trompeuses* e *Crispin musicien*. Il secondo volume raccoglie altre cinque commedie del drammaturgo *Les Nobles de province*, *L'Esprit follet*, *Le Cocher*, *Le Feint Polonais* e *Les Bourgeoises de qualité* e una sua lettera sulla *Sophonisbe* di Corneille.

Tutte le opere sono precedute da una breve presentazione, da un apparato di note esplicative e dalle varianti. Un glossario, una breve bibliografia, un indice dei nomi e delle opere concludono il secondo volume.

[MONICA PAVESIO]

DANIEL VAILLANCOURT, *Les urbanités parisiennes au XVII<sup>e</sup> siècle. Le livre du trottoir*, Paris, Hermann, 2013, pp. 310 (prima edizione: Québec, Les presses de l'Université de Laval, 2009).

L'obiettivo che si pone Daniel Vaillancourt, specialista delle forme semiotiche della sensibilità nel XVII secolo, è quello di mostrare come le trasformazioni urbanistiche che il potere monarchico impone alla città di Parigi nel corso del XVII secolo diano luogo a nuove "pratiques urbaines" che modificano l'*habitus* degli individui, strutturando così indirettamente l'immaginario classico. La città non è soltanto un luogo o un insieme di edifici, ma un insieme di rappresentazioni talvolta divergenti: lo studioso si propone di individuare, sulla scorta di Michel Serres, delle isomorfie tra le *politiques de l'urbanité* e le produzioni culturali dell'epoca. In un periodo in cui, dopo la pausa imposta dalle guerre civili, Parigi conosce una fase di importanti trasformazioni, i re Borboni mettono in opera una politica di intervento urbanistico massiccio con l'obiettivo di razionalizzare gli spazi, di rendere più fluida la circolazione, di imporre un nuovo ordine sia in ambito architettonico che amministrativo. Queste trasformazioni sono la traduzione urbanistica della volontà da parte della monarchia di affermare un'immagine di ordine e di efficienza, avviando così quel processo di curializzazione di cui parlò Norbert Elias nel suo libro classico sulla civiltà di corte. Le trasformazioni urbane rivelano nel loro complesso una monumentalizzazione del potere e una teatralizzazione dello spazio, finalizzata a mettere in scena il commemorativo. La produzione letteraria del tempo si fa eco di questi eventi, per lo più in termini di celebrazione ammirata. Tuttavia a questa politica interventista lo spazio urbano risponde anche con una resistenza, dando luogo ad una "contre-urbanité" che si esprimerrebbe, ad esempio, in La Bruyère e nel suo pessimismo anti-urbano. I due eventi simbolici che delimitano il quadro cronologico preso in considerazione sono l'entrata di Enrico IV a Parigi nel 1594 e la partenza di Luigi XIV per Versailles nel 1673, ma altri due eventi, più strettamente legati all'urbanismo, segnano questo periodo: la nomina di Sully a Grand Voyer e quella di La Reynie a Lieutenant général de la Police. Vaillancourt identifica cinque "strates discursives" all'interno delle quali si esprime l'immaginario della città: il discorso lessicografico, che consente di precisare l'evoluzione semantica dei termini legati alla città, il discorso proto-turistico, cioè i testi degli antiquari che percorrono la storia della città e ne descrivono i luoghi rappresentativi, il discorso tecnocratico, cioè l'insieme degli editti e delle regolamentazioni riguardanti la *voirie*, ma anche i testi prodotti dai funzionari che si occupano della manutenzione urbana, il discorso sull'*ur-*

*banitas* e sulla *civilté*, che regola i comportamenti anche in relazione allo spazio urbano, e infine il discorso letterario e filosofico. Naturalmente un approccio di questo tipo tende a mettere tra parentesi la distinzione tra testi letterari e non letterari, mettendo tutto sullo stesso piano: documenti di ogni genere vengono letti quindi con gli stessi metodi interpretativi applicati alle opere degli autori classici. Il volume, nonostante esibisca una retorica un po' farraginosa di ascendenza foucaultiana, contiene comunque alcuni spunti interessanti e mette a confronto utilmente testi distanti tra loro. Il suo limite è che l'esito dell'indagine è largamente prevedibile, essendo implicito nelle premesse adottate.

Il primo oggetto preso in considerazione, che ha una consistenza sia materiale che simbolica, è il Louvre, che già durante il regno di Francesco I aveva perso la sua funzione tradizionale di fortezza per diventare uno spazio sociale in cui la nuova immagine rinascimentale del potere si dava a vedere. Il Louvre, che sul piano lessicografico passa progressivamente a designare la corte a prescindere dal luogo in cui essa si trova, appare spesso nei testi come spazio in cui la pratica curiale nasconde una violenza incontrollata e un rovesciamento dei valori: è il caso delle *Tragiques* di D'Aubigné e di una favola di La Fontaine. Gli sforzi dei sovrani per modificarne la natura non riusciranno mai a imporre il Louvre come modello compiuto di *urbanité*: sarà Versailles a ereditare questa funzione. Ma le grandi trasformazioni non si limitano al palazzo reale, la nomina di Sully a Grand Voyer e l'acquisizione successiva da parte dello stesso Sully della carica concorrente di Voyer de Paris segnano l'apice della volontà da parte della monarchia da una parte di accrescere la circolazione di merci e denaro, dall'altra di pianificare le trasformazioni urbane secondo una visione pragmatica dello stato efficace le cui origini sarebbero da cercare nella fede ugonotta di Sully ed in una progressiva "protestantisation des esprits". L'A. cerca nel tessuto urbano le tracce di una convivenza, per la verità abbastanza scontata, tra "la quête de la ligne droite et de l'espace cadastré" e il razionalismo cartesiano. È questo spazio matematico, "smaterializzato" la scenografia all'interno della quale si muove l'*honnête homme*, rappresentante dell'*urbanitas*, cioè di una *politesse* etimologicamente legata allo spazio cittadino.

Un'altra esigenza che si manifesta più nettamente nel corso del secolo è quella di pavimentare le strade, relegando così fuori dai margini della città il fango e le idee ad esso associate di cattivo odore, di materia informe, di spazio non civilizzato. L'A. segue questo processo sul filo degli editti successivi, che mostrano come un sistema di pulizia delle strade, pur con difficoltà, si metta progressivamente in opera fin dal regno di Francesco I. Ma per gli autori classici la strada è ancora per eccellenza lo spazio della *crotte* e dell'*embarras*, della circolazione impossibile, segno della resistenza della materia allo sforzo di razionalizzazione. Il burlesco, genere basso per eccellenza, mette in scena questo immaginario rimosso dai grandi generi trasformando in topos ricorrente la lotta del passante con il fango e con gli imprevisti della strada. Ma il *Roman comico*, basti pensare a Furetière e al suo *Roman bourgeois*, evidenzia anche l'*ethos* tendenzialmente borghese che secondo l'A. informa le pratiche urbane: un culto dell'uniformità, della pulizia e della decenza che mette al bando ogni stravaganza e relega in spazi marginali o comunque separati tanto il popolo minuto quanto l'aristocrazia. Già prima del "grand enfermement" descritto da Foucault, una logica di controllo e di repressione presiede alla riorganizzazione del-

l'Hôpital général e della Salpêtrière, ammantata nel discorso proto-turistico di una retorica utilitarista che celebra i vantaggi sociali della concentrazione in un unico luogo di mendicanti e marginali. Ma anche la nobiltà deve adattarsi alle *contraintes* che lo spazio cittadino le impone, tentando a sua volta di piegare la città alle sue esigenze simboliche e pratiche. Dovrà progressivamente acquisire il codice urbano della *politesse*, riservandosi degli spazi – i *salons*, i giardini, i luoghi della *promenade* – che sono come delle isole al riparo dal flusso indistinto della folla e consentono una sublimazione “pastorale” dello spazio cittadino.

Un'altra forma di sublimazione è “l'horreur du pied” e l'“*élog exacerbé de la botte*” che caratterizza il XVII secolo. Il *galant homme* si allontana il più possibile dal proprio corpo e dal suolo stradale, preferendo lo spostamento con un veicolo – carrozza, *fiacre*, *chaise à porteur* – allo spostamento a piedi o a cavallo. All'attraversamento delle strade cittadine, reso pericoloso dal rischio di infangarsi, si contrappone la *promenade*, concepita per le carrozze, che ha i suoi spazi deputati, come i giardini delle Tuileries, il Cours-la-Reine, i giardini del Luxembourg. Luoghi del rituale aristocratico, essi si caratterizzano per la loro frequentazione aperta ma selettiva, opponendosi alla folla indistinta che popola ad esempio il Pont-Neuf. La carrozza, che si impone progressivamente nel corso del XVII secolo come

mezzo di trasporto privilegiato delle classi agiate, non incarna soltanto il bisogno di comodità e di velocità negli spostamenti, ma soprattutto è simbolo di status e, in quanto tale, strumento indispensabile per il *galant homme* che voglia farsi notare nelle compagnie. Ma essa è altrettanto spesso stigmatizzata in quanto sintomo di una “femminilizzazione” dell'aristocrazia e, per i ricchi borghesi, mezzo per usurpare facilmente le insegne della nobiltà. Inoltre, i testi dell'epoca evocano con frequenza gli ingorghi che si formano nei luoghi e nei momenti di maggior afflusso e gli episodi di violenza a cui possono dar luogo. Ne è un esempio ben noto l'episodio dell'assassinio di Enrico IV, reso possibile proprio da un *encombrement* tra rue Saint-Honoré e rue de la Ferronnerie. Ma le rappresentazioni letterarie di incidenti causati dalla cattiva circolazione sono numerose, da un episodio burlesco del *Polyandre* di Sorel alla seconda delle *Rêveries* di Rousseau, che racconta il celebre episodio della caduta del filosofo all'avvicinarsi di una carrozza. Quest'ultimo esempio chiude il volume aprendo una prospettiva sul secolo successivo, che torna a valorizzare la *promenade* a piedi in quanto modo di circolazione più libero e naturale, refrattario all'*urbanité* smaterializzata e repressiva del XVII secolo.

[FEDERICO CORRADI]

## Settecento a cura di Franco Piva e Vittorio Fortunati

SABINE ARNAUD, *L'invention de l'hystérie au temps des Lumières (1670-1820)*, Paris, Éditions EHESS, 2014 («En temps & lieux», 48), pp. 348.

Ripercorrendo, attraverso l'analisi delle diverse enunciazioni dell'isteria, le molteplici interpretazioni che, tra il 1670 e il 1820, associavano i suoi sintomi ad una serie di altre patologie, il presente volume permette di rilevare nella scrittura gli aspetti epistemologici, antropologici, sociali e politici che si celano dietro l'elaborazione di questa categoria medica. La difficoltà nel delimitare i contorni della patologia, dovuta innanzitutto alla varietà dei sintomi che la caratterizzano, ha portato i medici a usare modelli singolari di scrittura per raccontarla, come la corrispondenza, il dialogo, oppure il racconto autobiografico, che rende l'esperienza della malattia da parte del medico un caso a disposizione della collettività, con una prolissità di dettagli raramente reperibili. La resistenza di tale malattia ad ogni tentativo di definizione ha comportato l'uso smisurato di metafore per rappresentarla: diversi tipi di immagini sono convocati, anche ricorrendo alla mitologia greca. Le citazioni, riportate di testo in testo, collocano le affezioni isteriche all'interno di una tradizione medica e conferiscono autorità alle opere, rese più ostiche da un oggetto di studio inafferrabile. Si sviluppano varie strategie di scrittura, atte a rendere conto di ciò che sarà riletto come isteria, creando di volta in volta tante enunciazioni della categoria. Nel

contempo, si registra una trasformazione della figura del medico che sposta la sua sfera di competenza; nel XVIII secolo egli viene, infatti, scelto in virtù della comprensione che offre al paziente, principale criterio di valutazione della sua abilità a curarlo.

L'analisi dei modelli retorici, narrativi e letterari utilizzati nei testi medici nella costruzione di una diagnosi consente di seguire, passo dopo passo, l'evoluzione della concezione della patologia e, al tempo stesso, l'evoluzione attraverso la quale i medici inscrivono il loro ruolo in seno alla società, dal momento che una è inseparabile dall'altra. Di fatto, la costruzione teorica della diagnosi dell'isteria e la pratica terapeutica hanno permesso di valorizzare il ruolo del medico. Come dimostra l'autrice del volume, nel contesto di una nazione nuova, i medici hanno reinvestito il discorso rivoluzionario con la teorizzazione dell'isteria per scolpire il loro ruolo in seno alla nazione; a partire dalla Rivoluzione, si vedono investiti di un nuovo potere che viene loro assegnato proprio dal discorso medico. La teorizzazione dell'isteria finisce con l'essere strumentalizzata e si assiste al passaggio dal medico di corte al medico cittadino e, parallelamente, all'evoluzione da una patologia esclusiva degli aristocratici ad una patologia che riguarda tutti, perché minaccia la nazione nel suo insieme a causa della costituzione vulnerabile delle donne. La salute delle madri e il loro stile di vita sono prioritari per gettare le basi di una nuova società. L'isteria, pensata come una minaccia per la nazione, diventa così il

pretesto per ridefinire il ruolo della medicina che ha il compito importante di prevenire, garantendo nonché istituendo l'ordine pubblico. Il medico, dal canto suo, si configura come lo strumento per evitare eventuali disordini sociali e per assicurare l'ordine morale nella nazione nascente; ormai uomo politico, assicura la coesione della società.

Il volume offre dunque un contributo importante per la storia della medicina, un oggetto di riflessione per i linguisti, uno strumento utile per approfondire la conoscenza dell'evoluzione sociale e politica di un periodo in continuo fermento.

[MARIA IMMACOLATA SPAGNA]

VÉRONIQUE SIGU, *Médiévisme et Lumières. Le Moyen Âge dans la "Bibliothèque universelle des romans"*, Oxford, Voltaire Foundation, 2013, pp. 275.

La «redécouverte» de la littérature du Moyen Âge dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle est un sujet qui attire l'attention de la critique depuis quelques années; la rencontre fructueuse entre médiévistes et dix-huitiémistes sur ce terrain commun de recherche a en effet permis de réévaluer les protagonistes d'une période fondamentale dans l'histoire de la culture française, qui prélude au Romantisme (citons par exemple deux recueils récents: *Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2012; *Mémoires Arthuriennes*, Troyes, 2012). Après les monographies bien connues consacrées à Le Grand d'Aussy et au comte de Tressan (Henri Jacobet, *Le comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, 1923; Idem, *Comment le XVIII<sup>e</sup> siècle lisait les Romans de Chevalerie*, 1932; Geoffrey Wilson, *A Medievalist in the Eighteenth Century. Le grand d'Aussy and the Fabliaux ou contes*, 1975; la thèse d'Elisabeth Jaugin sur les *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque du Marquis de Paulmy*, 1987, est malheureusement restée inédite), notre connaissance de la «BUR» peut aujourd'hui s'appuyer surtout sur le précieux répertoire d'Angus Martin (*La Bibliothèque universelle des romans 1775-1789. Présentation, table analytique et index*, Oxford, 1985), alors que l'étude de Roger Poirier (*La Bibliothèque universelle des romans*, Genève, 1976) fourmille d'erreurs de tout genre. Cependant, ce n'est que récemment qu'on a commencé à relire ces réécritures avec un intérêt et une attention qui ont permis de dépasser le regard quelque peu moqueur et condescendant adopté autrefois.

Le livre de Véronique SIGU, qui constitue la première véritable étude d'ensemble en la matière, se situe dans une perspective éminemment historique: le «Moyen Âge» dont elle étudie la réception dans la *Bibliothèque universelle des romans* (célèbre collection fondée et dirigée par Paulmy entre 1775 et 1778, puis passée sous la direction de Tressan-Bastide jusqu'à sa conclusion en 1789, pour un total de 112 volumes publiés) est le Moyen Âge de l'histoire politique française, avec ses institutions fondamentales, monarchie et chevalerie au premier chef. C'est ce qui explique le plan qu'elle a adopté, et qui s'organise en quatre parties.

La première, «Médiévisme entre philosophie et érudition», donne le cadre des recherches sur le Moyen Âge lancées au siècle des Lumières, entre travail érudit et désir de divulgation. V.S. trace d'abord le portrait des «philosophes» et savants qui participèrent à cette entreprise (chapitre 1, *Ambition philosophique*, pp. 17-26) et rappelle ensuite la question fondamenta-

le des sources primaires sur lesquelles les «miniatures» de la «BUR» étaient fondées – manuscrits, mais surtout imprimés anciens – et critiques – Lenglet Dufresnoy et Barbazan – qui ont inspiré le plan de l'ouvrage et le classement des œuvres répertoriées (chapitre 2, *Travail érudit: le problème des sources*, pp. 27-45); suit une synthèse intéressante des travaux menés au sein de la «Petite Académie», où Paulmy fut admis en 1756 (chapitre 3, *Relations avec l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, pp. 47-67), et des collaborations essentielles qui s'instaurèrent alors entre le Marquis et le cercle des érudits intéressés au Moyen Âge, La Curne de Sainte-Palaye et Le Grand d'Aussy surtout. Un dernier chapitre propose, sous forme d'interrogation (*Un Moyen Âge érudit?*, pp. 69-80) la question fondamentale des tensions qui sous-tendent l'entreprise éditoriale et commerciale que fut la «BUR»: «tension entre l'ambition philosophique du projet et la tradition érudite sur laquelle les rédacteurs s'appuient, tension entre la vulgarisation nécessaire afin de séduire un public mondain et féminin et le travail savant sur les sources» (p. 80); question fondamentale, comme l'on sait, car la «BUR» connut deux périodes distinctes, la «période Paulmy», où l'attention pour les textes «originaux» prime encore, et celle de Tressan-Bastide, où l'érudition tend à disparaître au profit d'une approche des œuvres beaucoup plus libre.

La deuxième partie met l'accent sur le rapport entre «Roman et histoire»: un des buts de la «BUR», et la raison qui autorise la lecture des anciens romans à cette date, est de parvenir à une connaissance du Moyen Âge français à travers sa littérature. À une époque où le genre romanesque, malgré son succès, doit encore se défendre des accusations d'immoralité portées contre lui, le roman médiéval se trouve entaché d'une suspicion encore plus grave à cause du mélange qu'il propose entre réalité et fiction voire merveille: c'est alors une lecture particulière que Paulmy et ses collaborateurs se doivent de proposer, dirigée par la raison et la philosophie (chapitre 5, *Statut du roman en 1775: triomphe et mauvaise conscience*, pp. 87-95). C'est en effet le substrat historique des romans médiévaux que la «BUR» se veut de mettre en relief, et par là leur utilité en vue de reconstruire le passé de la France (chapitre 6, *Histoire du roman ou roman de l'histoire?*, pp. 97-117). Cette lecture guidée de l'ancienne littérature narrative se réalise entre autres par les notes et introductions qui accompagnent les «extraits» de la «BUR»; cet appareil complémentaire fait partie de la stratégie éditoriale de la collection au même titre que la technique adoptée pour la réécriture et condensation des textes médiévaux, car les deux contribuent parallèlement à la défense, à la promotion et au renouveau d'intérêt du public pour une littérature dont les mérites sont toujours sujets à caution (chapitre 7, *Nouvelle légitimité: sous étroite surveillance*, pp. 119-128).

Les deux dernières parties sont centrées sur le protagoniste reconnu du roman médiéval, le chevalier, qui en vient à représenter sous la plume des rédacteurs un modèle moral pour la noblesse de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et en même temps le héros à redécouvrir du passé national.

La troisième section («Un modèle pour l'aristocratie: le chevalier médiéval») met en relief la double dimension de l'ancienne chevalerie, guerrière et courtoise. Pour ce qui concerne la première, dans les extraits de la «BUR» les scènes de combat font l'objet de coupes évidentes, et le chevalier se trouve modernisé, ainsi que la cour dans laquelle il évolue, la cour arthurienne en l'occurrence (chapitre 8, *Le modèle politique*

du chevalier, pp. 139-152). En même temps, la dimension religieuse de la chevalerie tend à disparaître, car il s'agit pour les rédacteurs d'évacuer toute superstition rattachée au merveilleux médiéval, au profit de la dimension courtoise sinon – dans la seconde période surtout – franchement galante et mondaine du héros (chapitre 9, *Un chevalier moderne*, pp. 153-177). D'autre part, la récupération du chevalier se fonde aussi sur son idéalisation en tant qu'ancêtre de l'aristocrate moderne, auquel il fournit un modèle moral, tout comme la cour arthurienne revisitée s'élève en modèle d'une monarchie centralisée et hiérarchisée pour une cour contemporaine objet de critiques parfois acérées (chapitre 10, *Modèle pour l'aristocratie*, pp. 179-189).

Dans la quatrième et dernière partie, comme l'annonce le titre («Le chevalier médiéval: héros des origines nationales»), V.S. souligne surtout la réévaluation du chevalier qui incarne le «génie» français dès les origines de la monarchie. Les deux chapitres dans lesquels elle articule sa réflexion (chapitre 10, *L'histoire médiévale dans le contexte politique moderne*, pp. 197-226; chapitre 11, *Le chevalier: héros national et patriotique*, pp. 227-244) tendent à montrer comment les auteurs de la «BUR», tant dans la première que dans la seconde période bien que selon des modalités et des techniques différentes, utilisent ce protagoniste de la littérature médiévale afin de suggérer des comparaisons avec la situation politique actuelle. Autre aspect essentiel, l'utilisation de cette figure-clé dans le cadre des concepts qui sont en train de se créer, nation et patrie, et que les différents collaborateurs n'hésitent pas à projeter sur le passé lointain représenté par les époques de Charlemagne ou du roi Arthur.

Le volume est complété par une «Bibliographie» qui sépare les «Sources primaires» (*Périodiques, Bibliothèques, Documents manuscrits; Livres imprimés*); mais aussi *Études sur la BUR et ses collaborateurs*) et les «Sources secondaires» (pp. 251-271), et par un «Index» (pp. 273-275).

Bien structuré et tout aussi bien informé pour ce qui concerne l'histoire du XVIII<sup>e</sup> siècle, le livre de V.S. est aussi agréable à lire: parmi ses mérites, il faut signaler la prise en compte de documents qui vont bien au-delà du corpus pourtant imposant de la «BUR», entre autres la presse des années 1770-1790, avec citation des comptes rendus parus dans «Le Mercure de France» et autres périodiques de l'époque, ou des *Mémoires* sur des sujets proches présentés devant diverses Académies. D'autre part on comprend bien que l'A. ait décidé de choisir, parmi de si nombreuses «miniatures» de romans médiévaux, quelques cas paradigmatiques, et c'est là que l'on découvre quelques faiblesses dans l'information. Je prendrai l'exemple des deux extraits de *Perceval le Gallois* que la «BUR» publie respectivement en 1775 et en 1783: Mme Signy n'ayant pas pu voir les articles que Francis Gingras et moi-même avons publiés entre 2009 et 2011 (F.G., *Lumières sur le Moyen Âge: les "Perceval" de la BUR*, in «Revue des Langues Romanes», CXV, 2011, pp. 49-72; M.C.T., *De Chrétien de Troyes au comte de Tressan et retour: "Perceval le Gallois" au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in «La Parola del Testo», XIII, 2009, pp. 223-257, avec édition en regard des deux extraits; «Comment le XVIII<sup>e</sup> siècle (n°) a (pas) lu le Conte du Graals, in *Moyen Âge, Livres & Patrimoines. Liber Amicorum Danielle Quéruel*, Reims, Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2012, pp. 199-211), son analyse est tout à fait indépendante des nôtres et se déploie sur plusieurs pages à l'intérieur de différents chapitres. Or, le rédacteur de l'extrait de 1775 s'appuie non pas sur le roman en vers

de Chrétien de Troyes, mais bien sur la version en prose publiée à Paris en 1530 dont le marquis de Paulmy possédait au moins un exemplaire (Ars. 4-BL-4248), alors que Tressan, auteur du second extrait, ne fit que réécrire la miniature précédente en la colorant de ses traits; V.S. – qui a pourtant vu l'imprimé du XVI<sup>e</sup> siècle dont elle transcrit quelques passages sans avoir recours à l'édition Hilka de 1932 (voir par ex. p. 168) – interprète sans doute mal ce qui se lit dans Martin, p. 85: «Le résumé [de 1775] est fait sur une version en prose du poème de Manessier»; voici du coup notre Manessier – auteur comme l'on sait de la *Troisième continuation* du *Conte du Graal* (XIII<sup>e</sup> siècle) – devenir l'auteur de la mise en prose de 1530: note 3 p. 70, p. 72 («Le *Perceval* de Chrétien de Troyes n'est plus disponible au dix-huitième siècle que dans la *version de Manessier, imprimée en 1530*, contenant le *Conte du graal* et ses continuations», c'est moi qui souligne), et encore p. 136, note 7 p. 137, p. 152, p. 168. Une information à peine plus approfondie – le *Dictionnaire des Lettres françaises, Le Moyen Âge*, suffirait – aurait certainement permis d'éviter une telle bévue qui, sans porter atteinte à la valeur globale de l'ouvrage, ne pourra que déconcerter tout lecteur médiéviste.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

*Recueil d'études sur l'Encyclopédie et les Lumières*, Tokyo, «Société d'études sur l'Encyclopédie», n. 1, mars 2012, pp. 239, n. 2, mars 2013, pp. 288.

Cogliamo molto volentieri l'occasione di presentare, anche se in forma necessariamente molto succinta, l'avvio di questa importante iniziativa che un gruppo di studiosi giapponesi ha voluto intitolare all'opera più rappresentativa di quel secolo dei Lumi di cui l'*Encyclopédie* è, per molti versi, il simbolo e la sintesi più significativa ed universalmente nota. È anche un modo per augurare all'importante e coraggiosa iniziativa il più meritato successo. Il primo dei due volumi raccoglie dodici contributi, di cui i primi tre sono in francese e i restanti nove in giapponese. Grazie a Yoichi Sumi, professore emerito presso l'Università Keio, diamo i titoli in francese dei testi giapponesi nell'ordine in cui appaiono nel volume:

1) Motoichi TERADA, *Une "façon" copiée-collée de l'Encyclopédie?: avatars de texte des HMARS à l'Encyclopédie par l'intermédiaire de E. Chambers* (pp. 1-40); 2) Tatsuo HEMMI, *Les références implicites dans le supplément éditorial de l'article "Âme" de Diderot* (pp. 41-60); 3) Yamato SAITO, *Rameau comme ramage: une généalogie oblique dans la "Satire seconde" de Diderot* (pp. 61-75); 4) Ryuji KOJIMA, *Pour la réorganisation du monde: étude sur la contribution du "Dictionnaire universel de commerce" à la nomenclature de l'Encyclopédie* (pp. 77-93); 5) Takeshi KOSEKI, *À la recherche des sources des articles géographiques de l'Encyclopédie: usage de quatre dictionnaires par Diderot* (pp. 95-114); 6) Kantaro OHASHI, *Buffon et Diderot dans l'article "Animal" de l'Encyclopédie* (pp. 115-134); 7) Kurato HASEGAWA, *Sur le paysage métaphorique dans "Le Neveu de Rameau" et l'article "Encyclopédie" de Diderot* (pp. 135-148); 8) Fumie KAWAMURA, *La chimie de Rouelle, l'intermédiaire entre la chimie mécaniste et la chimie des encyclopédistes* (pp. 149-167); 9) Masashi FUCHIDA, *La lutte des philosophes pour la chimie au XVIII<sup>e</sup> siècle* (pp. 169-186); 10) Nozomi ORIKATA, *Paradoxe de la nature artificielle chez J.-J. Rousseau: entre "instinct"*

et "habitude" (pp. 187-209); 11) Chikako HASHIMOTO, *Cercles littéraires et publications culinaires: rencontres autour du discours gastronomique* (pp. 211-220); 12) Sakurako INOUE, *L'histoire naturelle et les descriptions des animaux dans "Les Mois" (1779) de Roucher et dans "Trois Règnes de la nature" (1808) de Delille* (pp. 221-239).

Il secondo volume raccoglie i seguenti quindici contributi in francese, di cui indichiamo i titoli:

- 1) Yoichi SUMI, *Comment les Italiens lurent-ils le premier tome de l'Encyclopédie? – au sujet des deux rééditions italiennes du dictionnaire parisien* (pp. 1-18);
- 2) Motoichi TERADA, *Repenser Albrecht von Haller comme "encyclopédiste": Son intervention érudite, journalistique et scientifique dans le "Supplément à l'Encyclopédie"* (pp. 19-39);
- 3) Tatsuo HEMMI, *Le temps métaphysique et le temps philosophique – à propos du supplément éditorial de l'article "Âme" (pp. 41-56);*
- 4) Hisashi IDA, *Discours scientifique à voix multiples: organisation textuelle des articles de D'Alembert dans l'"Encyclopédie"* (pp. 57-76);
- 5) Sayaka OKI, *Prisons, hôpitaux, population: l'Economie dans la "Table de l'Académie des sciences de Paris"* (pp. 77-93);
- 6) Takeshi KOSEKI, *Comment passer des récits de voyages au dictionnaire encyclopédique? Quelques remarques sur le "Recueil d'observations curieuses" (1749) de Claude-François Lambert* (pp. 95-114);
- 7) Sakurako INOUE, *Jean-François de Saint-Lambert, lecteur et collaborateur de l'"Encyclopédie": autour d'une note sur "l'Été" des Saisons* (pp. 115-130);
- 8) Irène PASSERON, *Abracad'abaque: Traduction, recomposition, innovation dans les articles "Abaque" et "Figure de la terre"* (pp. 131-151);
- 9) Alexandre GUILBAUD, *L'article "Fleuve" de D'Alembert: de sa manufacture à l'application des mathématiques au mouvement des rivières* (pp. 153-179);
- 10) Olivier FERRET, *La philosophie de l'emprunt: Jaucourt et l'histoire de l'Espagne dans l'"Encyclopédie"* (pp. 181-203);
- 11) Makoto MASUDA, *Forces et langage dans le livre II de l'"Émile"* (pp. 205-222);
- 12) Fumie KAWAMURA, *La mise en liaison de la chimie avec la littérature à partir du "pétrissage": "Le Rêve de D'Alembert" et "Le Neveu de Rameau" de Diderot* (pp. 223-242);
- 13) Nobumichi ARIGA, *The emergence of the "dynamique" in the Paris academy of sciences: From a science of force to a science of motion* (243-257);
- 14) Ryuji KOJIMA, *Le "Dictionnaire universel de commerce" dans l'"Encyclopédie": Recherche sur des articles dans le domaine du commerce* (pp. 259-271);
- 15) Marie LECA-TSIOMIS, *L'"Encyclopédie", conspiration des Lumières?* (pp. 273-286).

[SIMÓN GALLEGOS GABILONDO]

BERNARD HERENCIA, *Les Éphémérides du citoyen et les Nouvelles Éphémérides économiques 1765-1788. Documents et table complète*, Ferney-Voltaire, «Centre international d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle», 2014, pp. 418.

Il presente lavoro costituisce uno strumento inedito proposto al pubblico per lo studio di uno dei principali organi di stampa impegnati in un ampio dibattito pubblico tra i cui effetti vi è la nascita dell'economia politica. Le *Éphémérides* catalogate ed analizzate nel libro che presentiamo rientrano nella proliferazione della pubblicistica economica francese verificatasi nella seconda metà del XVIII secolo, un fenomeno culturale la cui ampiezza e influenza vanno ben oltre la sfera dell'economia dell'*ancien régime*. Effettivamente, quest'immenso corpus del pensiero fisiocratico si presenta, non soltanto al lettore ma anche allo studioso, come un la-

birinto formato da ventiduemila pagine di giornali attraversati da strade che s'interrompono all'improvviso.

Fondate da Nicolas Baudeau, antischiavista convertitosi alla fisiocrazia, le *Éphémérides* diventano una macchina editoriale al servizio della diffusione della dottrina economica elaborata da François Quesnay. Gli argomenti trattati abbracciano gli ambiti più svariati delle lettere e delle scienze, spesso orientati verso questioni d'attualità che alimentano il pensiero economico nel senso più ampio, attraverso una riflessione su temi come il bilancio dello stato, il commercio del frumento, l'industria mineraria, le colonie francesi nelle Indie, il diritto naturale romano, lo spopolamento delle campagne, la storia della navigazione, la proprietà della terra, l'istruzione pubblica, il dispotismo cinese e la storia del continente americano, passando per la pubblicazione di lettere di lettori, recensioni di libri e rubriche diverse. I numerosi collaboratori di quest'impresa pubblicistica, tra cui diverse firme illustri, aspirano a formare cittadini attraverso l'educazione dell'opinione pubblica, in uno slancio riformatore costruito in una trama tutt'altro che lineare e priva d'incognite. Oltre a un indice esaustivo di tutti i contributi, il volume contiene una prefazione di Philippe Steiner (pp. VII-VIII), una presentazione dell'autore (pp. IX-XXIII) e degli strumenti di ricerca di agile consultazione (*Concordances graphologiques; La nomenclature lettrée et ses sources; Auteurs désignés par un pseudonyme, un surnom, un titre, un état ou une abréviation; Avis des libraires et avis aux souscripteurs; Avertissements, notice, table raisonnée et préface; Liste des articles et des suites des articles; Index des noms cités*). Bisogna infine segnalare che tutti i tomi digitalizzati delle *Éphémérides* sono disponibili online (bernard-herencia.com/ephemerides).

Rimane forse il rischio di confondere l'indicizzabile con l'intelligibile, e di vietare l'accesso ai luoghi dove ci si perde.

[SIMÓN GALLEGOS GABILONDO]

RENÉ POMMIER, *Défense de Montesquieu. Sur une lecture absurde du chapitre "De l'esclavage des nègres"*, Paris, Eurédit, 2014, pp. 101.

L'interpretazione di un proposito ironico, solitamente, è fuori luogo nella misura in cui essa non riesce a scavalcarne il senso letterale. L'equivoco, che ha l'abitudine dell'inconsapevolezza, persiste finché confonde lo spirito con la lettera, e se l'ironia può avere una certa efficacia retorica, ciò è dovuto al fatto che questa figura nasce dalla possibilità di non essere colta. In questo senso, il capitolo dell'*Esprit des Lois* di Montesquieu, oggetto del volumetto che presentiamo, è un caso particolarmente emblematico rispetto alla ricezione degli effetti retorici dell'ironia. Non soltanto quelle pagine possono essere intese alla lettera da chiunque, o citate a torto come esempio di razzismo filosofico per contestare il lascito illuminista, ma l'ironia del testo è stata perfino negata esplicitamente, argomentando, al limite del possibile, contro una lettura accettata all'unanimità dai *dix-huitiémistes*.

Consapevole di sorprendere pochi tra i suoi lettori, ma motivato da un preciso bersaglio polemico, René Pommier denuncia uno dei rarissimi libri, forse l'unico, che cerca di dimostrare la «negrofobia» di Montesquieu screditando l'«illusione» dell'ironia e opponendosi al «preconcetto» secondo cui l'autore delle *Lettres persanes* sarebbe stato un convinto e acuto antischiavista. Va da sé che la difesa di un'interpretazione lette-

rale del capitolo «Sulla schiavitù dei negri», proposta da Odile Tobner nel suo libro *Du racisme français, quatre siècles de négrophobie* (2007), rappresenta un buon pretesto per fare della pedagogia.

Attraverso una minuziosa analisi della strategia argomentativa messa in atto contro gli schiavisti, la *Défense de Montesquieu* non lascia alcun sospetto sull'infondatezza di una lettura che confonde il pensiero del filosofo con le opinioni che questi invece voleva respingere evidenziandone l'ottusità. Ma una volta svanito il sospetto di un presunto pensiero razzista, l'ironia conserva le sue sfumature, proprio perché l'uso retorico di questa figura è argomentativo e intende dimostrare che la schiavitù è la conseguenza di cause economiche, antropologiche, politiche, morali e religiose. L'apparente apologia della schiavitù in realtà è una confutazione che esaspera l'assurdità delle proprie tesi: Montesquieu recita la parte di chi sostiene che senza mano d'opera schiavile lo zucchero avrebbe un prezzo eccessivo, che le caratteristiche fisiche dell'uomo nero rendono difficile la compassione nei suoi confronti, che l'intelligenza divina non consente di pensare che gli schiavi abbiano un'anima e nemmeno che siano veramente degli uomini, e via dicendo. Il fatto che gli argomenti dello «schiavismo» di Montesquieu siano a tal punto maldestri e scollegati, e soprattutto che lo siano volutamente, dimostra che le accuse contro il filosofo possono soltanto essere fondate sull'incomprensione propria di chi non coglie l'ironia. Da una parte, il libro procede con rigore e precisione, attraverso una dettagliata spiegazione del testo, che esplicita il pensiero dissimulato nello stile del filosofo; dall'altra, il lettore di lavori accademici potrebbe essere sorpreso dal tono polemico, esplicito e diretto con cui René Pommier, armato non soltanto di erudizione, colpisce il suo bersaglio. Questi due aspetti si riflettono nelle due parti che compongono il volume: «Montesquieu: «De l'esclavage des nègres»» (pp. 11-40) e «La bêtise noire de M<sup>me</sup> Odile Tobner» (pp. 41-85).

Curiosamente, questi fraintendimenti hanno la particolarità di amplificare gli effetti dell'ironia che risuona più di due secoli e mezzo dopo la pubblicazione dell'*Esprit des Lois*, forse perché la letteralità è pur sempre il primo tra i sensi dell'ironia. Se non rimangono dubbi sul fatto che la maschera dello schiavista serva a Montesquieu per esprimere la sua profonda indignazione, al di là di questo libro, sulla questione della schiavitù sotto i governi dispotici, il dibattito rimane aperto.

[SIMÓN GALLEGOS GABILONDO]

VOLTAIRE, *La Bible enfin expliquée*, édition critique par Bertram Eugène SCHWARZBACH, Oxford, Voltaire Foundation, 2012 («Œuvres complètes de Voltaire» 79A, I, II), pp. 828.

Voici dans le cadre de l'édition critique des «Œuvres complètes de Voltaire», *La Bible enfin expliquée*, l'un des trois derniers ouvrages que le patriarche de Ferney a consacrés à un commentaire critique de la Bible. Composé de deux volumes, l'ouvrage se trouve désormais à la disposition du lecteur. Le premier volume contient le texte voltairien présenté par une introduction d'une centaine de pages; le second déploie, sur plus de 300 pages, un appareil critique d'annotations dont l'ambition majeure est de situer Voltaire dans l'histoire des études bibliques. Sans aucun doute, le pari a été tenu.

Publiée en 1776, *La Bible enfin expliquée* n'est pas

seulement un ouvrage de polémique anti-chrétienne qui se rajoute au répertoire voltairien à l'instar de textes comme le *Sermon des cinquante* ou à l'*Examen important*. À cette date, le philosophe avait atteint l'apogée de sa gloire, et cet ouvrage avait d'autres aspirations que la publication d'un énième pamphlet anti-religieux. Dans la *Bible enfin expliquée*, Voltaire veut reprendre le modèle formel du *Commentaire littéral* de Dom Calmet. Cet ouvrage est la référence première de Voltaire qui reconnaît volontiers sa dette envers le moine bénédictin sur lequel il écrit le commentaire suivant: «Rien n'est plus utile que la compilation de ses recherches sur la Bible. Les faits y sont exacts, les citations fidèles. Il ne pense point, mais en mettant tout dans un grand jour, il donne beaucoup à penser» (*Catalogue alphabétique de la plupart des écrivains français du siècle de Louis XIV*). Mais le naturel voltairien revient au galop, et le philosophe mécréant se détourne assez rapidement du modèle érudit. Il préfère entretenir une espèce de dialogue sporadique entre lui-même comme éditeur anonyme et ses créatures de fiction, les quatre «aumôniers du prince de\*\*\*» qui figurent dans le titre de l'édition de Kehl. De fait, il s'agit d'un projet philologique qui cherche à mettre la Bible dans son contexte historique pour mieux renverser les conclusions du moine bénédictin, insérer des commentaires farfelus, proposer des traductions lacunaires, introduire des réflexions et des remarques provocatrices, recycler un bon nombre de textes déjà publiés, construire un tissu de renvois à ces propres ouvrages comme à ceux d'autres auteurs.

Afin d'éclairer un peu mieux le problème des sources, B.E. SCHWARZBACH aborde la question de l'exégèse biblique voltairienne sous l'angle du processus d'écriture de la *Bible enfin expliquée*. Il semble assez probable que le philosophe ait introduit dans cet ouvrage tardif une quantité d'écrits et de brouillons qu'il avait dans son portefeuille et qu'il n'avait jamais publiés auparavant exactement sous cette forme. Mais la conjecture d'une composition systématique de morceaux rédigés à des moments différents dans la vie du philosophe et conservés dans son portefeuille est finalement rejetée. L'hypothèse d'un travail effectué entre 1774 et 1776, qui perdrait en cours de route ses premières énergies philologiques semble plus plausible. Cela expliquerait en partie le fait que l'entreprise soit loin d'être aboutie. Les déficiences révèlent sans doute la difficulté d'un écrivain et philosophe comme Voltaire à se transformer en exégète érudit. Pour B.E. Schwarzbach, l'une des raisons de l'accueil plutôt froid des premiers lecteurs de la *Bible enfin expliquée* réside dans cette incohérence formelle de l'ouvrage.

À cette première incohérence se rajoutent les libertés prises par un philosophe enchanté de subvertir l'autorité des sources, surtout lorsque le but est d'«écraser l'infâme». Selon B.E. Schwarzbach, la diversité des références auctoriales que Voltaire attribue à ses multiples notes qui deviennent au fil du commentaire de plus en plus riches et originales sont pour la plupart fantaisistes. Voltaire exploite ces sources pour mener une critique des écritures saintes, noter les fautes, repérer les incohérences qui trahissent une fusion de sources. Mais son objectif n'est pas de réviser les erreurs scientifiques et éthiques qu'il a découvertes dans les textes bibliques à la suite de l'identification de contradictions internes. La valeur scientifique de la Bible est mise à mal par le philosophe qui s'emploie à identifier les contradictions, les faits invraisemblables et les anachronismes dans les récits bibliques, pour désacraliser un texte dont il reconnaît en partie

l'historicité mais dont il refuse de reconnaître l'authenticité théologique et morale. À ce propos, les passages de l'introduction consacrés à la présentation de l'entreprise philologique de rabbins du XVII<sup>e</sup> siècle comme Eliyahu Ashkenasi (1469-1549) qui tentent d'établir l'âge de composantes du/des texte(s) biblique(s) et les milieux dans lesquels ils avaient été rédigés à partir de manuscrits massorétiques, ainsi que la présentation des critiques et paléographes chrétiens comme Louis Cappel et Johann Heinrich Michaëlis (1668-1738), et tous ceux qui continuent le chemin tracé par les rabbins, ces pages jettent une lumière sur le domaine des recherches bibliques que les non-spécialistes fréquentent rarement; elles sont pour cette raison les bienvenues dans la mesure où elles permettent d'élargir l'horizon polémique et de le complexifier.

Les annotations de l'édition présente visent à identifier tous les passages bibliques ou historiques que Voltaire commente ou résume. Leur objectif second est de suivre Voltaire dans sa lecture de Dom Calmet qui est, on l'a dit, sa source d'érudition principale. De plus, B.E. Schwarzbach, responsable de l'édition critique des *Examens de la Bible* de Mme du Châtelet (Honoré Champion, 2011) a mené dans cet ouvrage une analyse comparée du texte de la marquise et du commentaire de Voltaire, ce qui permet d'éclairer la question de la dépendance mutuelle de ces deux corpus qui sont parallèles mais semblent généralement indépendants. Enfin, cette édition critique élargit le champ des études bibliques en s'attachant à identifier les exégètes juifs médiévaux et les exégètes de la Contre-Réforme qui avaient posé en leur temps les mêmes questions que Voltaire poserait entre 1762 et 1776. L'effort fourni pour déplier de manière les méandres intertextuels tenus du commentaire biblique voltaire offre au lecteur une synthèse érudite de la littérature critique sur la religion avant la Révolution française.

[MICHÈLE BOKOBZA KAHAN]

VOLTAIRE, *Saggio sulla poesia epica*, traduzione e cura di P. GALLO, prefazione di J.-M. ROULIN, Roma, Aracne, 2014, pp. 225.

Publicato per la prima volta in lingua inglese nel 1727 (un anno prima della *Henriade*), tradotto e rimangiato dallo stesso autore nel 1733, *l'Essai sur la poésie épique* si distingue sotto diversi aspetti dalle numerose opere analoghe che lo hanno preceduto. Come sottolinea molto bene Jean-Marie ROULIN nella sua densa prefazione (pp. 9-28), Voltaire respinge ogni pretesa normativa fondata deduttivamente sui modelli dell'antichità classica, optando per un approccio descrittivo e, modernamente, comparatistico. In altri termini, *l'Essai* non è un'arte poetica, ma una sorta di storia sintetica dell'epopea occidentale che, partendo da Omero, giunge fino a Milton attraverso alcune tappe rappresentate da poeti latini (Virgilio e Lucano), italiani (Trissino e Tasso), iberici (Camões e Alonso de Ercilla). Ogni autore viene inserito nel contesto storico e culturale in cui visse e operò; in certi casi non sono trascurate le condizioni materiali della sua esistenza, con una sottolineatura (quasi «romantica», se così si può dire) dell'indigenza e dell'emarginazione di alcuni grandi poeti. Il dato più interessante, però, è che il giudizio sulle opere si ispira a una sorta di relativismo estetico: di ognuno dei poemi presi in considerazione (non esclusi quelli di Omero e Virgilio) sono messi in luce pregi e difetti, senza che a nessuno di essi venga

attribuito il titolo di modello insuperabile. Ogni epopea è, per Voltaire, un prodotto caratteristico della sua epoca, anche se permane l'idea (ereditata dai *Modernes* del XVII secolo) di un progresso nella creazione letteraria: se *l'Iliade* è inimitabile, la *Gerusalemme liberata* lo è, da molti punti di vista, superiore.

Tra le opere prese in considerazione da Voltaire non compaiono, se non citati brevemente e in modo critico, i poemi epici composti in Francia: né le *chansons de geste* (sulle quale pesava ancora il pregiudizio, condiviso dal *philosophe*, verso il «barbaro» medioevo), né i poemi secenteschi ascrivibili al genere del *merveilleux chrétien* (quelli, per esempio, di Desmarests de Saint-Sorlin, di Scudéry, di Chapelain). Voltaire affronta, nel capitolo dedicato al *Paradise Lost* di Milton, l'annosa questione della mancanza di un'epopea nazionale francese e ne individua le cause principali nell'eccessiva razionalità e nella scarsa immaginazione dei suoi compatrioti (almeno in confronto ad altre nazioni europee). Nello stesso tempo, però, vengono rivendicati come valori di una possibile epica moderna la verosimiglianza e la storicità della *Henriade*: Voltaire, in definitiva, è convinto di riuscire laddove altri autori prima di lui hanno fallito.

Nell'accurata traduzione di Pierino GALLO è stata conservata, in gran parte, la punteggiatura dell'originale francese. Il testo è seguito da numerose note esplicative (pp. 189-213) e da una bibliografia (pp. 215-225), suddivisa in alcune sezioni: edizioni e traduzioni dell'*Essai*, opere teoriche sul genere epico, saggi critici su Voltaire e sull'*Essai*.

[VITTORIO FORTUNATI]

MADAME DU CHÂTELET, *Examens de la Bible*, édités et annotés par Bertram Eugène SCHWARZBACH, Paris, Champion, 2011, pp. 1071.

L'importanza del testo che nous allons présenter justifie, croyons-nous, le grave retard avec lequel nous le portons à l'attention des lecteurs des «Studi Francesi». Voici en effet la première édition d'un commentaire sur l'Ancien et le Nouveau Testament que Mme du Châtelet rédigea mais préféra laisser inédit. C'est un texte, long de quelque neuf cents pages, qui révèle au lecteur d'aujourd'hui l'audace et l'autonomie de la pensée intellectuelle et morale d'une des femmes les plus exceptionnelles des Lumières. À bien des égards, les commentaires de la marquise dépassent les idées radicales d'un Richard Simon, auteur de *l'Histoire critique de l'Ancien Testament*, dans lequel l'oratorien met en doute l'idée de l'inerrance de la Bible en soumettant le texte biblique à une lecture critique historique et textuelle. La marquise va également plus loin que Spinoza qui dans le *Tractatus Theologico-politicus*, invoque certes la science naturelle comme contrôle de la vérité et de la vraisemblance de la révélation, mais ne procède pas à un examen en détail comme le fait Mme du Châtelet. C'est donc à la fois la face inavouée d'une grande dame savante des Lumières que les non-spécialistes d'aujourd'hui connaissent plus pour avoir été la maîtresse de Voltaire et un versant original de l'esprit critique anti-ecclesiastique du XVIII<sup>e</sup> siècle, que nous offre Bertram Eugène Schwarzbach grâce à une édition impeccable et à une préface d'une érudition remarquable.

L'édition s'appuie sur trois manuscrits dont l'origine première demeure inconnue, mystère qui ne permet pas de les associer directement et de manière certaine avec Mme du Châtelet. Leur histoire ne peut être



tracée qu'à partir de dates bien postérieures à celle de sa mort en 1749. Le manuscrit qui sert de base à l'édition a appartenu à la comtesse Marie-Thérèse le Pellerin de Gauville au XIX<sup>e</sup> siècle. Le second manuscrit composé de 5 tomes in-16<sup>e</sup> se trouve depuis 1855 à la Bibliothèque municipale de Troyes et le troisième à la Bibliothèque royale de Bruxelles, sans doute depuis 1815. C'est à partir de ces zones de flou que B.E. Schwarzbach procède à un travail de révision de la légende entretenue par les biographes de Voltaire et de Mme du Châtelet selon laquelle celle-ci aurait écrit les *Examens* en collaboration avec celui-là, fruit de lectures bibliques faites pendant le petit déjeuner. Remettant en causes les arguments avancés pour l'authentification de la légende par des biographes éminents comme Ira O. Wade et René Pomeau, puis repris par tant d'autres, B.E. Schwarzbach se propose de reconstruire la légende sur des bases empiriques plus solides. Il confronte pour cela les lettres qui font référence à l'entreprise critique de la Bible, la documentation à la disposition des chercheurs sur les années 1735-1749 passées à Cirey ainsi que les références aux lectures de traités clandestins qui y sont faites. Il ressort de cette présentation que le manuscrit n'aurait pu être écrit qu'entre 1742 et 1745, date du début du travail de Mme du Châtelet sur la traduction des *Principia* de Newton. Il défend par ailleurs l'hypothèse maximaliste selon laquelle la savante est bien l'auteure des *Examens*, mais contrairement à l'idée reçue d'un travail collectif, elle les aurait rédigés seule et sans les montrer à Voltaire. Loin de vouloir s'engager dans une polémique érudite, l'éditrice critique de ce beau volume reprend les hypothèses majeures des biographes cités pour faire renaître le monde intellectuel du XVIII<sup>e</sup> siècle en posant un regard plus soutenu sur l'écriture féminine de la période des Lumières. Dans un second temps, il vise à extraire des *Examens* le portrait-robot d'un auteur qui correspondrait à une femme-écrivain, en l'occurrence, Mme du Châtelet. Une brève prise de distance par rapport aux études féministes d'aujourd'hui permet à B.E. Schwarzbach de mener une lecture textuelle d'une finesse éclairante qui permet en effet de confirmer l'identité de la physicienne. L'analyse met en lumière l'intérêt particulier que porte l'auteure pour les femmes de la Bible, les problèmes d'accouchement, d'éducation des enfants, de sexualité, de séduction et de rapports de force. L'enquête décrite dans la préface éclaire par ailleurs des pans entiers des *Examens* qui apparaissent comme un texte polémique où l'auteure vise non seulement à repérer les contradictions dans les textes sacrés mais encore à déployer un engagement polémique «contre tous ces faquins-là», pour reprendre l'expression de Voltaire citée en tête de la préface. Le fait que Mme du Châtelet puise sa documentation scientifique dans le *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament* du moine bénédictin Dom Calmet, ouvrage d'une orthodoxie redoutable, est à la fois étonnant et compréhensible. Étonnant parce que Dom Calmet se situe aux antipodes des valeurs universelles des Lumières que la marquise défend à bien des égards, compréhensible parce que la Bible du bénédictin était devenue l'ouvrage de référence au début du XVIII<sup>e</sup> siècle et se trouvait à la disposition des hôtes de Cirey. Comme le remarque B.E. Schwarzbach, la marquise fait preuve d'un esprit particulièrement indépendant lorsque loin d'être convaincue par les dissertations éloquentes de Dom Calmet, elle ne prend que ce qui lui convient. Alors que le prêtre entendait donner des solutions à chacun des problèmes de critique de

texte qu'il relevait, Mme du Châtelet adopte les objections citées sans tenir compte des réponses fournies. Son but est de souligner les cruautés multiples dont les livres font état et dénoncer les abominations, les puérités et les contradictions si fréquentes qu'elle trouve dans les textes, pour s'interroger, dans un second temps, sur la pertinence et la cohérence de ces écrits qui prétendaient contenir l'ensemble des connaissances humaines. Or, presque tout ce qui s'y trouve contredit la science naturelle, unique source de contrôle de la vérité aux yeux de la physicienne. Dès le premier chapitre commenté de la Genèse, le ton est donné et elle écrit: «Au verset 4 du chapitre 1<sup>er</sup>, Dieu divise la lumière des ténèbres, comme si les ténèbres étaient quelque chose et qu'on put les séparer de la lumière, avec laquelle elles ne peuvent jamais être mêlées, puisqu'elles n'en sont que la privation: il est fort plaisant de voir 3 jours et 3 nuits marquées par le matin et le soir avant que le soleil soit créé». L'absurdité des récits lus par le prisme de normes éthiques, philosophiques et scientifiques d'une savante qui voyait en l'Église un appareil de coercition redoutable, conduit à des commentaires encore fort inhabituels à l'époque même sous la plume des plus osés. Ainsi, dans l'«Examen de l'Évangile de Saint Matthieu», Mme du Châtelet écrit: «Aux versets 20 et 23 Gabriel apparaît à Joseph pour lui ordonner de garder Marie, qu'il voulait renvoyer à cause de sa grossesse, il lui apprend en même temps qu'il avait l'honneur d'être le cocu du Saint Esprit [...]». Les exemples abondent. À la différence de Voltaire qui distinguait la Bible des juifs de celle des chrétiens en admettant qu'elles ont des statuts historiques et théologiques différents, Mme du Châtelet les traite à l'instar de Dom Calmet comme une unité et leur reproche d'être en contradiction l'une de l'autre. À chaque ligne de la Genèse à l'Apocalypse, Mme du Châtelet met en cause les enseignements bibliques au nom de ses valeurs et de ses principes. Que l'on adhère ou non à son idéologie éthique et philosophique, force est de reconnaître la pertinence de ses dires lorsqu'elle montre la faillibilité des récits historiques de la Bible et les fautes reliées à l'autorité d'une révélation divine. Elle interpelle le lecteur et la lectrice d'aujourd'hui car, hélas, sa démonstration est plus que jamais d'actualité surtout lorsqu'il s'agit d'une femme qui écrit, et le dogmatisme religieux encore bien vivace.

[MICHÈLE BOKOBZA KAHAN]

PAUL PIERRE LEMERCIER DE LA RIVIÈRE, *Pennsylvaniens et Féliciens. Œuvres utopiques (1771 et 1792)*, présentation et transcription par Bernard HERENCIA, Genève, Slatkine Érudition, 2014, pp. 443.

Tra i seguaci di François Quesnay, fondatore della fisiocrazia, Lemercier de la Rivière si distingue, non soltanto per essere stato amministratore coloniale e giurista, ma anche e soprattutto per aver articolato il suo pensiero in un'opera ampia e sistematica. I suoi scritti sono ormai accessibili grazie al consistente lavoro editoriale di Bernard HERENCIA, curatore dell'edizione critica delle opere di Lemercier de la Rivière in tre volumi. Dopo i primi due, *Canevas d'un code constitutionnel. Œuvres politiques (1787-1789)*, e *Liberté du commerce. Œuvres économiques (1765-1770)*, questo terzo volume raccoglie le opere utopiche *Lettres d'Abraham Mansuward (1771)* e *L'Heureuse Nation, ou Relations du gouvernement des Féliciens (1792)*. L'autore, la cui statura intellettuale attirò l'attenzione di Adam

Smith o Caterina II di Russia, pur noto, rimane uno scrittore sconosciuto sotto vari aspetti, particolarmente per quanto riguarda l'interesse del suo contributo alla letteratura utopica e la complessità del legame di quest'ultima con il suo pensiero economico.

[SIMÓN GALLEGOS GABILONDO]

SADE, *Contes étranges*, édition de Michel DELON, Paris, Gallimard, 2014, pp. 384.

Il marchese de Sade diede, come è noto, alle stampe nel 1800 un volume intitolato *Les Crimes de l'amour*, che conteneva una parte dei suoi racconti, mentre altri vennero pubblicati postumi. Questi ultimi (insieme con alcuni inediti) appaiono ora, grazie a Michel Delon, in una nuova edizione basata sui manoscritti autografi. La raccolta comprende una trentina di testi, molto diversi quanto a lunghezza e contenuto: gli aneddoti si alternano infatti a narrazioni più articolate, le novelle galanti o boccaccesche a racconti in cui l'irriverenza supera i confini del blasfemo. L'aggettivo *étranges* del titolo, scelto dal curatore, fa esplicito riferimento a una caratteristica comune a quasi tutte le storie: la presenza di situazioni inattese, insolite, bizzarre, comunque in contrasto coi pregiudizi, coi valori condivisi, con lo stesso senso comune. Come sottolinea M. Delon nella prefazione, questi brevi scritti di Sade «racontent des discordances: discordances du désir avec l'ordre social, de la réalité vécue avec les théories» (p. 11). Tra le isti-

tuzioni prese di mira dalla feroce satira del marchese, un posto di riguardo (per così dire) spetta, accanto al matrimonio, alla giustizia: per esempio, ne *Le Président mystifié*, che non a caso è il più lungo dei *Contes* (pp. 150-232), i magistrati sono descritti come individui ipocriti, crudeli, inetti, profittatori, in ultima analisi come una categoria parassitaria, oltre che pericolosa per la società. Non va dimenticato, naturalmente, che questi racconti furono composti, in gran parte, durante i numerosi periodi di prigionia del loro autore.

Questa edizione è corredata da un corposo apparato di note (pp. 322-381), che, oltre alle varianti e alle necessarie delucidazioni, forniscono la fonte di buona parte dei testi. Il modello più imitato (con passi quasi interamente copiati) sono le *Lettres historiques et galantes* (1707) di Madame Du Noyer. Quest'ultima era una scrittrice protestante di Nîmes: anche per questo (oltre che per le origini del marchese) molte delle vicende narrate si svolgono nella Francia meridionale. Gli specialisti sono concordi nell'affermare che i testi brevi rappresentano una componente importante dell'opera narrativa di Sade, non solo perché alcuni di essi costituiscono il primo abbozzo dei più celebri romanzi, ma soprattutto per la presenza delle principali tematiche e dei più tipici tratti stilistici dello scrittore. La pubblicazione dei *Contes étranges* in una collana accessibile come «Folio classique» sarà senz'altro un'occasione perché essi siano conosciuti e apprezzati anche da un pubblico di lettori non specialisti.

[VITTORIO FORTUNATI]

## Ottocento a) dal 1800 al 1850 a cura di Lise Sabourin e Valentina Ponzetto

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN, *L'Invention littéraire de la Méditerranée dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Geuthner, 2012, pp. 258.

Cet ouvrage rassemble douze études consacrées aux représentations de la Méditerranée au XIX<sup>e</sup> siècle. L'introduction, que l'on doit à l'éditeur du volume («La Méditerranée du XIX<sup>e</sup> siècle: modèles et paradigmes», pp. 5-22) situe fermement et précisément le propos: ce sont les textes qui ont construit l'image complexe d'un espace constamment redéfini à mesure qu'il est mis en mots. La littérature, entendue ici comme un vaste ensemble comprenant récits de voyages, essais, fictions et poèmes, a contribué à façonner «ce que nous appelons aujourd'hui, avec une trompeuse transparence, la Méditerranée» (p. 22). La succession de ces discours est évidemment redevable aux contextes (notamment historiques et politiques) dans lesquels ils s'inscrivent. Le voyage dans le temps, aux sources de la culture et de la religion, est un moyen de refonder une forme de patrie après la fracture révolutionnaire. La rencontre entre Occident et Orient, quels que soient ses inévitables ratages, oblige à repenser la notion de civilisation. L'imaginaire colonial s'alimente aux souvenirs de

l'empire romain. Cette Méditerranée «inventée» n'est en rien coupée du monde comme il va, sachant que les discours peuvent être cause et conséquence de cette marche. Elle n'est assurément pas une forme simple et n'offre pas une configuration stable. Les trois parties selon lesquelles s'organise le livre approchent et scrutent le motif ainsi présenté de façon dynamique et parfaitement problématisée.

C'est à «la Méditerranée des voyageurs» qu'est consacrée la première section de ce collectif dans laquelle on trouve les figures attendues de Chateaubriand et de Lamartine. Alain GUYOT (pp. 25-38) revient sur le périple qui a suscité la publication de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* et soutient de manière convaincante l'hypothèse selon laquelle la relation donne à lire, de manière balbutiante, une communauté qui s'origine dans l'art. Jean-Marie ROULIN (pp. 39-53) lit l'œuvre fictionnelle du même auteur en faisant jouer à la «frontière», notion évidemment centrale pour toute réflexion concernant la structuration d'un espace appréhendé dans le temps historique, son double rôle de barrière et de point de passage. Il nous invite ce faisant à lire *Les Martyrs* ou *l'Abencérage* comme une «mythoïste du catholicisme médi-

terranean» (p. 53). La contribution de Sarga MOUSSA (pp. 54-63) fait écho à celle qui précède. La «pensée méditerranéenne de Lamartine», cependant, permet d'envisager l'abolition des frontières; elle offre surtout l'occasion d'«associer, autour d'un même objet, poésie et action» (p. 63). Le propos d'Édouard GALBY-MARINETTI (pp. 65-84) s'ancre dans un contexte politique précis, celui de la guerre de Crimée, abordé au prisme de témoignages divers consignés dans des récits, correspondances ou carnets qui mettent à jour les mutations de l'espace méditerranéen et celles, indissociablement, de l'identité des scripteurs.

Le titre de la deuxième partie, «Fictions et représentations», a de quoi surprendre puisqu'il était après tout question de romans (quelquefois) et de représentations (toujours) dans ce qui précède. De fait, nous avons affaire ici à un ensemble peu homogène dans lequel sont rassemblés des articles qui ne dialoguent guère entre eux. Le texte de Christine POUZOLET (pp. 87-108), par lequel s'ouvre cette section, est assez peu en rapport avec la problématique du volume, quel que soit par ailleurs l'intérêt des réflexions qu'il contient sur le groupe de Coppet et l'Italie. L'étude de cas qui suit, sur *L'espace méditerranéen du "Manuscrit trouvé à Saragosse"* (Émilie KLENE, pp. 109-122) s'attache à montrer le lien qui unit de manière consubstantielle l'homme et le lieu qu'il habite: dans le roman de Potocki, la Méditerranée, comme carrefour de cultures singulières est aussi «berceau de l'individu» (p. 122) et renvoie à une universalité de la nature humaine. Le bel article de Frank LAURENT (pp. 123-150) aborde une question essentielle (dont on se dit par ailleurs qu'elle aurait pu être posée au début de ce livre): où est l'Orient des «voyageurs romantiques»? L'auteur de cette contribution donne une vue d'ensemble des discours du premier XIX<sup>e</sup> siècle sur l'ailleurs oriental et ses frontières. C'est une carte imaginaire qui prend forme à mesure que nous lisons Chateaubriand, Lamartine, Gautier, Nerval et Flaubert. «Cette géographie souvent fantaisiste, éminemment subjective [...] est une géographie du désir» (p. 150). Dans la chanson «s'expriment de façon spécifique les représentations sociales» (p. 151). Élisabeth PILLET (pp. 151-170) retrace l'histoire des images successives des colonies d'Afrique du Nord telle qu'on peut la lire dans les paroles de ces œuvres populaires qui reflètent et façonnent les discours d'époque, dont on se doute qu'ils sont étroitement corrélés à l'histoire de la colonisation.

Le livre offre enfin un dernier point de vue: la Méditerranée est envisagée comme objet «scientifique», étant entendu que l'impartialité ne saurait être de mise dans une telle approche. Selon Corinne SAMINADAYAR-PERRIN (pp. 173-188), la Méditerranée est pour Michel «un territoire de prédilection pour penser l'universalité du genre humain» (p. 174), bien qu'elle soit une zone d'incessants conflits. Philippe RÉGNIER propose une lecture du *Système de la Méditerranée* de Chevalier (pp. 189-212), un manifeste saint-simonien à la tonalité à la fois esthétique et politique. C'est à l'examen de la construction de savoirs géographiques qu'est consacrée la synthèse présentée par Daniel NORDMAN (pp. 214-228) qui voit dans la description de l'Algérie un modèle à partir duquel est perçue la Méditerranée, exemplifiant une méthode élaborée selon divers principes et concepts: analogie, système, région, comparatisme. Sarah AL-MATARY examine, quant à elle, la manière dont l'œuvre aujourd'hui oubliée de Paul Adam accompagne l'anthropologie culturelle naissante et l'idéologie coloniale qui se fonde sur le postulat d'une

unité historique, géographique et culturelle du bassin méditerranéen (pp. 229-243).

On l'aura compris, cet ouvrage est essentiel pour qui veut prendre la mesure du système compliqué et instable des représentations littéraires de la Méditerranée au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour autant, il ne tient pas tout à fait les promesses formulées dans sa très belle introduction, qui faisait entrevoir la possibilité d'une synthèse (peut-être impossible à écrire) sur la question. L'hétérogénéité du corpus abordé est vraisemblablement en cause, ainsi que le parti pris d'une définition très large de la «littérature», parfaitement admissible mais sans doute peu «rentable» pour un tel objet, si riche qu'il appelle peut-être des études préliminaires, circonscrites par exemple à un genre ou à une période.

[PHILIPPE ANTOINE]

ANGELS SANTA, *La Literatura popular francesa: folletines y melodramas*, Lleida, Pagès editors i Universitat de Lleida, 2012, «El Fil d'Ariadna», pp. 196.

De nos jours, il n'est plus possible d'affirmer que la littérature populaire constitue un domaine peu traité par la critique littéraire. Depuis les années '80 ont vu le jour de nombreux travaux sur l'écriture «populaire» ainsi que sur l'industrie culturelle, héritière en grande partie des procédures ayant caractérisé son ancêtre. Des analyses de Jean-Claude Vareille, de Michel Nathan, jusqu'aux initiatives entamées par l'Association internationale des Chercheurs en Littératures Populaires et Cultures Médiatiques présidée par Jacques Migozzi, maints spécialistes prestigieux – Charles Grivel, Jean-Yves Mollier, Daniel Couégnas, Paul Bleton, pour s'en tenir à quelques-uns – ont focalisé leur attention sur ce genre, s'il peut être ainsi dénommé. L'Espagne compte aussi une certaine tradition dans ce type d'études: Ana González, Antonio Altarriba, Elena Real, Lola Jiménez et Àngels Santa sont des noms réputés pour ceux qui s'intéressent au sujet. Malgré cet apogée, le label du populaire relève d'un corpus large et divers où il reste encore à creuser. Son expérience dans ce champ de recherche permet à l'auteur de présenter ici une synthèse rigoureuse à la fois qu'agréable à la lecture.

Suivant l'esprit de divulgation qui anime la collection «El Fil d'Ariadna», le volume d'Àngels Santa prend pour point de départ l'établissement d'une définition du roman populaire qui, d'après une approche englobante, concentre les différentes positions critiques depuis lesquelles il a été envisagé et, en même temps, résume les traits qui le caractérisent. Elle porte ensuite son regard sur deux manifestations: le feuilleton français et le mélodrame. Ayant une visée didactique, elle détaille les constantes distinctives de chaque sous-genre, considère les multiples modalités de leurs formes (roman maritime, roman frénétique, roman historique dans le cas du feuilleton...), sans pour autant oublier leurs antécédents (la tragédie et les feuilletons par rapport au mélodrame). Dans une perspective systématique, l'ouvrage passe en revue les circonstances sociologiques ayant favorisé le succès de ces produits: la progressive diffusion de la presse dans le lectorat de la France du XIX<sup>e</sup> et l'essor de l'image comme moyen publicitaire deviennent des éléments susceptibles d'expliquer l'extension du feuilleton, phénomène qui, de manière paradoxale, s'accompagne d'une rare réception critique. Quant au mélodrame, l'analyse tient aussi compte des aspects spéci-

fiques de la vie théâtrale: sont déclinés les avatars des salles parisiennes, de ses protagonistes – les acteurs – et des éléments matériels indispensables à la représentation – les décors ou la musique – dont le but est de mettre en relief le message de l'écrivain bien que par d'autres moyens.

Pourtant, ces deux manifestations littéraires sont loin de représenter des entités monolithiques immuables tel qu'il appert dans le volume au moment où il présente les différentes étapes marquant l'évolution des deux sous-genres. Dans ce sens se justifie l'allusion aux auteurs les plus représentatifs: Eugène Sue, Paul Féval, Alexandre Dumas, parmi les plus connus, voisinent avec d'autres tels que Xavier de Montepin, Émile Richebourg, Pierre Decourcelle ou Charles Merouvel pour ce qui est du feuilleton; Pixérécourt, Louis Caigniez, Adolphe Dennery deviennent, à leur tour, les protagonistes du chapitre consacré au mélodrame. Pour chacun d'eux, Angels Santa note les aspects biographiques saillants et souligne dans un deuxième temps les apports les plus novateurs dans le domaine. Malgré les limitations d'un volume à vocation divulgatrice, la spécialiste esquive les poncifs de l'histoire littéraire et fournit une contribution personnelle consistant à réfléchir sur l'intérêt de ces ouvrages chez le lecteur ou pour le public actuel. Pour améliorer l'appréhension, un index nominal contient la biographie littéraire des écrivains cités au cœur de l'analyse. De même, un glossaire de termes critiques et un tableau des événements socio-politiques et culturels ont la vertu de guider les moins initiés, soulignant le lien entre ce type de littérature et les productions littéraires «canoniques». Outre un style clair qui facilite la lecture du livre, l'auteur parseme le texte de nombreuses illustrations significatives puisque, d'après ses thèses, l'image a exercé une fonction essentielle au sein de cette industrie culturelle.

Un autre chapitre compile des textes critiques, dans le but de renforcer les arguments théoriques formulés: la pensée d'Antoine Court, de Charles Grivel, de Jules Janin, de Jean-Marie Thomasseau s'exprime en écho pour compléter les thèses de ce volume. D'autres voix résonnent aussi pour ramener le lecteur à la création originelle puisque des fragments d'œuvres les plus significatives figurent dans le dernier chapitre. Le lecteur peut savourer des échantillons des *Trois Mousquetaires*, des *Mystères de Paris*, de *Philippe Derblay* ou du *Bossu*. En complément du volume, la bibliographie fournit des références intéressantes, mais surtout son mérite consiste à recenser un grand nombre de numéros de revues axés sur le sujet et dont la répercussion se dilue lorsque, habituellement, ces articles sont cités de manière individuelle.

Bref, ceux qui s'intéressent au roman populaire trouveront dans cette édition espagnole un document soigneux où l'équilibre entre ses parties réussit à offrir une vue d'ensemble rigoureuse sans pour autant oublier que le succès de ce type d'écriture se doit à la soif de lecture. C'est pourquoi les morceaux choisis ont une valeur essentielle: celle d'apporter une invitation à la même, de proposer un délicieux aperitif susceptible de révéler l'appétence du lecteur... Phénomène d'autant plus compréhensible que pour apprécier la qualité d'un texte, il est préférable – au moins au premier abord – de s'immerger de cet élixir magique qu'est la littérature.

[SANT M. CARMEN FIGUERO LA]

JEAN-MARC TICCHI, *Le Voyage de Pie VII à Paris pour le sacre de Napoléon (1804-1805). Religion, politique et diplomatie*, avec une préface de Jacques-Olivier Boudon, Paris, Honoré Champion, 2013, «Bibliothèque d'études des mondes chrétiens», pp. 599.

De la venue de Pie VII en France en 1804 et 1805, on retient généralement une image, celle du sacre de Napoléon I<sup>er</sup> tel que l'a mythifié Jacques-Louis David, parfois une entrevue, celle de Fontainebleau, romancée par Alfred de Vigny qui, dans *La Canne de jonc*, fait du capitaine Renaud le témoin de la rencontre entre le pape et l'empereur. De telles représentations en disent long sur la construction de l'imaginaire d'un moment historique; elles n'en demeurent pas moins parcellaires et tendent à oblitérer la complexité d'un voyage de plus de six mois, qui présente pourtant maints aspects romanesques, voire épiques, et constitue un temps fort de l'histoire du catholicisme en France au XIX<sup>e</sup> siècle.

Cette importance historique et symbolique du voyage pontifical, Jean-Marc Ticchi entreprend de la restituer dans un ouvrage qui, tout en retraçant chronologiquement le périple de Pie VII, en dégage les implications politiques et idéologiques. Il propose ainsi tout à la fois une page de l'histoire des relations diplomatiques entre Paris et Rome et un tableau de la piété européenne au lendemain de la Révolution française.

En effet, s'il analyse les enjeux majeurs du séjour parisien de Pie VII – la volonté impériale de faire de la présence du pape un instrument de légitimation du nouveau régime, le souci papal de consolider la reprise religieuse en France, les négociations autour des articles organiques – l'ouvrage de Jean-Marc Ticchi propose également une étude précise et très documentée de chaque étape du trajet. Sont notamment décrits la composition de la suite du pape, les conditions dans lesquels il est reçu, les détails matériels de son voyage, les hommages protocolaires qui lui sont rendus, la ferveur des populations qui viennent assister à son passage. À la surprise de Pie VII lui-même, qui s'attendait à rencontrer en France un peuple déchristianisé, l'accueil qui lui est réservé est généralement triomphal. Jean-Marc Ticchi fait néanmoins habilement la part de la dévotion véritable et d'un phénomène de masse qui tient aussi de la curiosité. Cette relation minutieuse permet ainsi de mesurer les nuances et les variations de la piété de l'Italie à la France, et d'une région traversée à l'autre. Le récit de voyage pontifical s'avère ainsi être un objet méthodologique propre à préciser et à renouveler l'approche de l'histoire religieuse, et l'auteur suggère dans son «Avant-propos» que cet intérêt a guidé le choix de son sujet: «les voyages pontificaux forment une catégorie *sui generis*, pris entre le spectacle de l'événement immédiat (la visite d'une cité) et l'histoire longue de l'Église, de sa théologie et de sa liturgie, de la papauté et des mentalités et pratiques religieuses individuelles ou collectives», écrit-il (p. 18).

Cette tension et cet équilibre entre le détail qui permet de saisir la singularité d'un événement et la vue large qui permet de l'inscrire dans la continuité d'une évolution sont en permanence respectés par Jean-Marc Ticchi. Si les visites successives de Pie VII constituent l'épine dorsale de l'ouvrage, l'auteur sait également s'en affranchir pour conserver cette nécessaire hauteur de vue: il consacre ainsi un chapitre à la situation de Rome en l'absence du pontife et montre comment ce dernier s'efforce d'administrer depuis la France, et avec l'aide du cardinal Consalvi, ses États en proie à une inondation et à une épidémie sur fond de carnaval. Jean-Marc Ticchi reconstitue de la sorte la vaste

toile du fond du sacre, sur lequel il s'attarde peu, tant il a déjà été étudié, et questionne la portée de la visite de Pie VII en France. Un long chapitre est en effet dévolu à la réception immédiate de l'événement, et à la construction d'un «dispositif mémoriel» (p. 403). Une présentation précise des sources documentaires et historiographiques de l'étude vient enfin compléter l'ouvrage.

D'un intérêt historique évident, *Le Voyage de Pie VII* en France se révèle ainsi être également un instrument précieux pour la compréhension d'un mythe artistique et littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il éclaire d'un jour particulièrement net.

[ESTHER PINON]

AA. VV., *Esquisses peintes de l'époque romantique. Delacroix, Cogniet, Scheffer...*, sous la direction de Sophie ÉLOY, Musée de la vie romantique, 17 septembre 2013-2 février 2014, Paris-Musées, 2013, pp. 192.

Cet ouvrage intéressera nos lecteurs dans la mesure où, en cette maison-atelier d'Ary Scheffer, lieu de rencontre entre artistes et écrivains, il présente une similitude entre la perception de l'esquisse et la rénovation des genres littéraires à l'époque romantique. En effet, si l'esquisse *Avant le tableau* (Sophie ÉLOY, pp. 15-21) remonte au XVI<sup>e</sup> siècle, elle prend une portée neuve au XIX<sup>e</sup>: ce travail, généralement brossé à l'huile et de petit format, n'est plus seulement une étude pour le futur tableau, jugé terminé selon les critères traditionnels (traitement du sujet arrêté, équilibre de la composition, fini de l'exécution), mais il devient intéressant en soi, dans sa liberté de facture même, qui correspond à l'idéal romantique. La méthode d'enseignement suit encore les principes académiques: un artiste commence sa formation par la copie dessinée de tableaux célèbres afin d'apprendre la composition, puis, outre l'étude sur modèle vivant, il s'enrichit par celle de la couleur, de la perspective, du clair-obscur. Il est amené parfois à copier des esquisses pour appréhender la progression des maîtres eux-mêmes. Mais peu à peu, comme l'explique Olivia VOISIN (*L'esquisse et l'amateur. Du charnier romantique à la postérité d'une époque*, pp. 25-32), s'introduit l'habitude de glisser des esquisses au milieu des recueils lithographiques, comme le fait la revue «L'Artiste» dès 1832; et les esquisses des peintres reconnus, qui généralement restaient dans leur atelier et n'étaient vendues qu'à leur mort, se mettent à être exposées chez les marchands, puis louées à l'occasion d'une réception, pour l'apprentissage d'un débutant, ou vendues à un public bourgeois d'amateurs, voire de collectionneurs. Le pouvoir s'en mêle parfois, commandant des esquisses pour les bâtiments officiels, les églises, les Salons ou les musées. Apparaît alors un style «esquisse» qui séduit par sa nouveauté, par l'imprécision des contours, par le traitement large des fonds, par l'absence de netteté au profit d'un sentiment coloré, bref par sa version enlevée, presque anecdotique, qui libère l'imagination du spectateur, en une démarche qui préfigure la peinture moderne.

Le catalogue de cette exposition, née de la possession par le musée d'une esquisse d'Ary Scheffer représentant «la reine Marie-Amélie en deuil» (n. 1, p. 56, qu'étudie au sein de toutes les autres Sandra PAARLBERG, *Les esquisses à l'huile d'Ary Scheffer*, pp. 82-88), s'organise autour de l'évolution du genre. C'est d'abord la fonction de préparation, «De l'idée au tableau» (pp. 35-101), qui confronte des esquisses et

des tableaux de Delacroix, Léon Cogniet et Scheffer. Puis c'est «L'esquisse comme exercice» (pp. 103-141) qui est envisagée, dans son format habituel de *Douze pouces par quinze* (S. ÉLOY, pp. 103-104), qu'il s'agisse de composition ou de paysage historiques, de pièces présentées au prix de Rome ou d'envois romains des lauréats, mais aussi dans ses rapports avec la littérature (Emmanuel SCHWARTZ, *L'esquisse peinte entre Homère et Shakespeare*, pp. 136-140). Puis vient son rôle de «validation par l'esquisse» dans «les commandes officielles» (pp. 143-187), qu'elles soient religieuses, avec l'exemple de Notre-Dame de Lorette, ou civiles, telles *Les esquisses de Delacroix pour l'ancien hôtel de ville de Paris* (Maryline ASSANTE DI PANZILLO, pp. 182-187).

[LISE SABOURIN]

TOM REISS, *Dumas, le comte noir. Gloire, Révolution, Trahison: l'histoire du vrai comte de Monte-Cristo*, Paris, Flammarion, 2013, pp. 469.

Cette biographie du premier des trois Dumas, publiée à New York en 2012, a obtenu le prix Pulitzer et Pen en 2013. C'est pourquoi il est particulièrement agréable de pouvoir la lire traduite de l'anglais par Isabelle D. TAUDIÈRE et Lucile DEBROSSE. C'est un livre très documenté, comme l'attestent ses notes précises (pp. 365-418) et sa riche bibliographie (pp. 419-443), mais il est également écrit en un style très alerte pour le grand public, avide de découvrir la destinée aventureuse du général Dumas auquel le sous-titre incite à associer celle d'Edmond Dantès. Son emprisonnement italien, qui devait ruiner sa santé et provoquer son décès, a certainement nourri la créativité de son fils, orphelin en bas âge, dans la vengeance qu'il effectue par l'intermédiaire imaginaire du comte de Monte-Cristo. Mais la naissance bâtarde et le sang mulâtre ajoutaient bien d'autres handicaps à la vie de celui qui devait s'illustrer dans les batailles révolutionnaires. C'est dire si sa biographie a quelque chose d'épique, bien propre à nourrir la saga familiale, comme le remarque le prologue du livre.

Dans une première partie (pp. 31-123), Tom REISS rappelle la richesse de Saint-Domingue au XVIII<sup>e</sup> siècle qui a permis à Antoine Davy de la Pailleterie, aîné d'une noble famille désargentée, de venir vivre chez son cadet, planteur de sucre marié à une riche héritière créole. Mais l'oisif et viveur marquis organise une fuite d'esclaves qui le contraint à se cacher dans les montagnes de l'Ouest: c'est donc à Jérémie que naît en 1762 Thomas-Alexandre, d'une union incertainement légitimée selon le Code noir qui sévit alors dans la «perle des Antilles», avec une esclave, Marie-Cesette Dumas. La vie sociale et culturelle de ce port enrichi par le commerce du café, les paysages exotiques et la première instruction paternelle ne quitteront pas la mémoire du futur général lors du retour de la famille en Normandie. Dûment baptisé en 1777, reconnu en 1778, il se mêle, lors de leur installation à Saint-Germain en Laye, puis logé seul près du Palais-Royal, à la vie parisienne d'Ancien Régime, où sa force physique, son habileté à l'escrime comme au pistolet, son charme naturel lui confèrent un succès lié à la mode américaine lancée par la mission de La Fayette. Pourtant c'est aussi le temps des premières désillusions puisque le jeune gentilhomme mulâtre se voit insulté au théâtre Nicolet par un officier blanc de la Martinique; quant à son père, son mariage avec une fille de vigneron le déçoit et l'incite à s'engager sous le nom de Dumas-Davy

comme simple soldat dans le régiment des dragons de la Reine à l'aube de 1789.

C'est ainsi que le jeune militaire va entrer dans la tourmente révolutionnaire que décrit la deuxième partie du livre (pp. 125-239). Patriote comme les Labouret, aubergistes de Villers-Cotterets dont il va épouser la fille Marie-Louise, il gagne ses premiers galons à la frontière belge contre les Autrichiens en 1790; puis, engagé dans la Légion noire après l'insurrection de Saint-Domingue, il devient rapidement lieutenant-colonel, général de brigade, enfin de division dès 1793. On le voit alors courir aux quatre coins de la France, de l'armée du Nord à celle des Pyrénées, briller de bravoure à celle des Alpes au Mont-Cenis, puis être envoyé en Vendée en 1794 après avoir échappé de peu à la Terreur. Outre l'armée du Rhin en 1795, il participe à l'expédition d'Italie, notamment lors des prises de Milan et Mantoue. Mais le lecteur de Plutarque, Polybe et César commence à s'opposer subrepticement au général Bonaparte dont il n'apprécie pas le traitement envers les civils, ce qui lui vaut le surnom resté célèbre de «Monsieur de l'Humanité», mais aussi la défaveur du futur Consul.

La troisième partie (pp. 243-356) confirme la destinée de ce républicain convaincu que le pouvoir du César conquérant va laisser de plus en plus sceptique. Malgré ses exploits au Tyrol, il est mis en congé fin 1797; intégré tout de même à la flotte toulonnaise, il assiste, déconcerté, à la «libération» de Malte puis à la marche d'Alexandrie au Caire, durant laquelle on confie au respect qu'inspire sa haute stature aux Bédouins le soin de racheter les prisonniers. Rembarqué après le départ de Bonaparte, le général Dumas voit son navire, *La Belle Maltaise*, pris à Tarente, alors en proie aux aléas entre la brève république napolitaine et le retour de l'armée de la Sainte Foi sous la coupe vengeresse de Marie-Caroline. C'est ainsi qu'il se trouve, abandonné de tous, malgré les démarches de sa femme en France, livré aux mauvais traitements, voire à l'empoisonnement par ses geôliers. Rapatrié en 1801, il rentre dans ses foyers pour donner naissance à son fils qu'il hérite durant les quatre dernières années de sa vie, sans jamais obtenir ni reconnaissance de ses exploits, ni aide matérielle du régime napoléonien.

Tom Reiss souligne d'ailleurs dans son épilogue que, seul général d'Empire à n'avoir pas reçu la légion d'honneur, il n'a toujours pas de statue à Paris, depuis celle érigée en 1912, sur la place Malesherbes des «trois Dumas», détruite par les nazis: un monument symbolique à l'esclavage s'est substitué en 2008 à la justice personnelle que la République aurait pu rendre tardivement à son dévouement.

[LISE SABOURIN]

ERIK EGNELL, *Une Femme en politique, Germaine de Staël*, Paris, Éditions de Fallois, 2013, pp. 415.

L'évolution politique de Mme de Staël épouse les aléas de sa vie, entre exils et retours en France, mais suit surtout la trajectoire de nombreux autres intellectuels de son temps, passant du royalisme à la fascination pour Napoléon puis au libéralisme politique. C'est dans l'intention de suivre ce parcours politique qu'Erik Egnell, dans *Une Femme en politique, Germaine de Staël*, retrace, à grands renforts de témoignages puisés dans les écrits de cette époque, les rapports ambigus de la grande dame de Coppet avec la France et Napoléon.

L'ouvrage tient du compromis entre la biographie et l'essai et, fort d'un apport de sources très utiles et éclair-

rantes, permettra au lecteur non familiarisé avec Mme de Staël, sa vie et son œuvre, de s'instruire avec profit. L'on suit ainsi les péripéties bien connues de l'auteur de *Corinne*, autant au gré de ses amours que de ses affinités politiques, si bien que la trajectoire annoncée, bien que liée fortement à la vie amoureuse de Mme de Staël, tend parfois à se mêler à la trame biographique dans une association qui ne permet pas toujours d'aller assez profondément dans les ressorts de la pensée politique de l'exilée de Coppet. Si son passage du royalisme au libéralisme peut être imputé pour une part à sa relation avec Benjamin Constant, l'on aurait aimé une analyse plus approfondie des textes de Germaine de Staël afin de déterminer ce qui l'a conduite, plus intériorément, à cette conversion politique.

Cet ouvrage est d'un intérêt certain, mais l'abondance de citations occulte parfois le fond même du propos. Mme de Staël, brillante animatrice de salon, agitatrice politique, amante et femme de tête, romancière novatrice trop méconnue, opposante farouche à Napoléon qu'elle ne peut s'empêcher d'aduler toutefois, de moins en moins cependant avec le temps même si l'ambiguïté persiste, tout cela est désormais connu. Faute d'aboutir à une synthèse sur la pensée politique de Mme de Staël, que l'on ne parvient pas à saisir assez clairement à la fin de l'ouvrage, l'on demeure sans cesse entre l'analyse éclairée du contexte historique et politique et le récit de vie, sans prendre le parti de l'un plus que de l'autre. Il en ressort qu'il s'agit là bien plus d'un parcours retracé – la vie de Mme de Staël dans les milieux politiques de son époque, avec de nombreux *excursus* concernant ses amours et ses œuvres romanesques ou théâtrales – que de l'itinéraire d'une pensée.

On aurait aimé savoir comment Mme de Staël a pu évoluer ainsi dans ses conceptions politiques et ce qu'elle pensait profondément de la politique en tant que telle, au-delà de formules, aussi belles soient-elles, comme «parler politique, pour moi, c'est vivre» (citée p. 330). La richesse de l'analyse aurait pu nous conduire au sein même de la réflexion politique de Mme de Staël en la positionnant dans le spectre des pensées de son temps en la matière. La conclusion, visant à réhabiliter Mme de Staël, est tout à fait justifiée, tant cet auteur est encore trop minoré par rapport à la richesse véritable de ses œuvres et à la profondeur de sa pensée, mais une certaine proportion doit cependant être gardée: *Dix Années d'exil*, texte inachevé, quoique de très bonne facture, peut difficilement être rapproché des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, ou *Zulma d'Atala*.

[SÉBASTIEN BAUDOIN]

WILHELM VON HUMBOLDT, *Journal parisien 1797-1798*, traduit par Elisabeth BEYER, présenté et annoté par Raymond TROUSSON, Paris, Honoré Champion, 2013, pp. 424.

Des deux frères von Humboldt, Wilhelm est sans doute le moins connu. Les travaux de naturaliste et la destinée d'explorateur d'Alexander ont quelque peu éclipsé le rayonnement intellectuel de son frère. Une récente exposition intitulée «Les Frères Humboldt – l'Europe de l'Esprit» (<http://www.univ-psl.fr/default/EN/all/humboldt/>) a contribué à rééquilibrer et réparer les injustices de l'Histoire et de la postérité en faisant des deux Berlinoises des lumières intellectuelles qui brillent d'un éclat distinct, tout aussi grand l'un que l'autre. La réédition aux éditions Honoré

Champion du *Journal parisien* de Wilhelm von Humboldt, tenu de 1797 à 1799, permet de jeter un regard plus profond sur le moins connu des deux frères Humboldt.

L'annotation scientifique impeccable, précise et très utile du regretté Raymond Trousson permet de saisir tous les reliefs d'un esprit éclectique qui, séjournant en France en pleine période révolutionnaire alors que le pays sort quelque peu étourdi du grand traumatisme de 1789 et de la Terreur, s'immerge dans la vie culturelle des salons, des théâtres et des musées. Reprenant la traduction donnée par Elisabeth Beyer pour les éditions Actes Sud en 2001, cette réédition est dotée d'une introduction fournie qui fédère et analyse les nombreux pôles d'intérêt entre lesquels Wilhelm von Humboldt ne cesse de se déplacer au sein de son journal. Il s'y confie en effet bien moins qu'il n'y mène une réflexion en pointillés sur la nature des Français et de leur culture. Il n'est pas sans intérêt d'y percevoir le point de vue ouvert d'un allemand sur la France révolutionnée: Wilhelm von Humboldt ne cache pas ses désillusions et ses réticences à l'égard de cette nation rivale qui le fascine autant qu'elle le déconcerte. Comme le rappelle Raymond Trousson, Humboldt tient ce journal «entre deux coups d'État», celui de 1797 et celui de 1799, parenthèse non pas enchantée mais tumultueuse où il fait le lien entre les sphères de la politique, des salons mondains et des arts, au premier rang desquels la littérature française, qu'il lit avidement d'un œil sagace et critique.

Wilhelm von Humboldt paraît ainsi dur, parfois intraitable avec les Français, dont il esquisse, au fil des remarques, une forme de typologie: «il étudie l'altérité», note Raymond Trousson, pour établir ce qui fonde le caractère national français. Disparat, le journal d'Humboldt épouse les contours d'un esprit curieux et avide de culture, qui s'essaie très souvent à la métaphysique, relevant l'insuffisance des Français en la matière au gré des conversations de salons. Tantôt plongé dans les œuvres de Montaigne, Rousseau, Corneille ou Molière, cherchant l'essence du génie français dans ses représentants littéraires les plus illustres, il ne cesse d'exercer la sagacité de son esprit critique et se livre très fréquemment à l'exercice du portrait, en adepte des physionomies. Sieyès ou Bonaparte n'échappent pas à son coup de plume vivace. Spectateur investi au conseil des Cinq-Cents, dont il fait des compte rendus détaillés et analytiques, Wilhelm von Humboldt fait de son journal un carnet de bord de sa réflexion et se montre surtout intéressé par la vie théâtrale de la capitale française. Les compte rendus de spectacles, les remarques sur le jeu, ses éloges des performances de Talma, deviennent de plus en plus importants au fil de la progression de son séjour parisien, la densité des remarques épousant l'intérêt grandissant qu'il éprouve pour cet art. La littérature subit le même sort, et si ses visites mondaines le laissent souvent sur sa faim alors qu'il rencontre les plus grands esprits politiques, artistiques ou littéraires de cette époque, les œuvres de Condillac, Mme de Staël, Condorcet ou Voltaire y sont détaillées par le menu, révélant un tropisme singulier de ce grand esprit méconnu.

L'intérêt majeur de cette édition scientifique du journal de Wilhelm von Humboldt est donc double: si elle fait ressortir de la pénombre un brillant esprit qui n'a rien à envier à son frère Alexander, elle présente un éclairage essentiel sur cette période trouble et peu étudiée, et dont la richesse mérite d'être davantage mise en valeur. C'est ce en quoi les notes éclairées de Raymond Trousson nous sont essentielles, remettant

en contexte et en lumière événements et grandes figures aujourd'hui oubliées. Elles permettent ainsi à ce regard d'outre-Rhin, qui balaye de son spectre tous les aspects de la société parisienne de son temps, de briller d'autant plus, ajoutant à la force du témoignage – aussi progermanique fût-il – la richesse d'une réflexion saisie à l'instant de sa germination.

[SÉBASTIEN BAUDOIN]

AA. VV., *Chateaubriand et le récit de fiction*, sous la direction de Fabienne BERCEGOL et Pierre GLAUDES, Paris, Classiques Garnier, 2013, «Rencontres», pp. 498.

C'est aux récits de fiction de Chateaubriand qu'est consacré cet ouvrage collectif, riche de vingt-sept contributions. Le parti pris est clairement affirmé dans l'introduction: il s'agit de fragiliser l'opinion assez largement partagée dans le discours critique selon laquelle les fictions de l'écrivain, qui lui ont valu d'occuper une place capitale sur la scène littéraire de son époque, seraient définitivement datées. L'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* fait-il oublier celui d'*Atala* ou des *Martyrs*? On se convainc, à la lecture de ce livre, qu'il valait la peine de reprendre à nouveaux frais l'étude de tout un pan de la production de Chateaubriand, qu'on ne saurait au demeurant opposer de manière radicale à l'œuvre posthume. Ce collectif fait donc le point sur les textes que l'auteur compose avant les adieux à la fiction par lesquels se clôt *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Il se situe, ce faisant, comme le rappellent les rédacteurs de la préface, dans le sillage des éditions qui ont mis l'accent sur la portée idéologique de ces récits et de quelques essais qui ont souligné leur force subversive.

Un tel volume aurait pu se contenter de donner à lire une série d'études de cas envisageant les différents aspects du *corpus* ainsi défini – qui suffisait à lui seul à contenir le risque de dispersion inhérent à maints collectifs. Il faut dire tout de suite qu'il n'en est rien. Les éditeurs parviennent à organiser un propos critique cohérent en distribuant judicieusement les articles selon un parcours impeccablement balisé qui ménage toutefois la possibilité de ces belles «excursions mentales» (le mot est de Chateaubriand) sans lesquelles un livre paraît bien morne, parce que trop prévisible. Il ne saurait être question de rendre compte ici dans le détail de toutes les réflexions présentées. On se contentera donc de commenter l'architecture de cet ensemble qui est appelé à devenir un ouvrage de référence.

Une première partie, intitulée «Héritages» (pp. 17-138), évalue la dette que l'écrivain contracte envers ses prédécesseurs. C'est avec de la littérature, inévitablement, qu'on fait de la littérature. Chateaubriand en est parfaitement conscient et aime à rappeler la lignée dans laquelle il se situe: la tentation du *name dropping*, à laquelle il cède fréquemment lorsqu'il s'agit de donner ses sources (songeons par exemple aux remarques qu'il adjoint aux *Martyrs*) est le symptôme le plus voyant de l'enracinement de son écriture dans la tradition. Mais il est des modèles qu'on n'avoue pas, ou dont on cherche à se démarquer. La plupart des articles de ce moment inaugural du livre est dédiée au dialogue que l'auteur mène avec la littérature des Lumières, envisagée et revisitée à l'aune de la fracture révolutionnaire (Jean-François PERRIN, *L'amitié au risque de la communauté dans "Les Natchez" de Chateaubriand. Une éthique tragique*, pp. 19-38; Caroline JACOT GRAPA, *L'appel de la forêt et le son de la cloche. Résonances des "Natchez" de Chateaubriand chez Prévost et Diderot*, pp. 39-52;

Jean-Marie ROULIN, "Julie ou La Nouvelle Héloïse" en fiction chez Chateaubriand. *Démarcages et décalages*, pp. 53-68; Fabienne BERCEGOL, *L'héritage de l'idylle dans les fictions de Chateaubriand*, pp. 67-94; Fabienne BERCEGOL, *Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre. Réécriture de "Paul et Virginie" dans "Atala"*, pp. 95-114; Stéphanie GÉNAND, «La délectable mélancolie des souvenirs de l'enfance»? *La fiction face à l'héritage des Lumières dans "René" et "Delphine"*, pp. 115-126; Colin SMETHURST, *Ossian et Chateaubriand*, pp. 127-138). Les fictions de Chateaubriand, vues sous cet angle, ont une incontestable portée idéologique, qui est intrinsèquement liée à des choix esthétiques.

Vient ensuite un temps consacré à «La poétique du récit» (pp. 139-314) selon Chateaubriand. Les récits qu'on pourrait dire romanesques sont ici replacés dans l'histoire des œuvres, des genres et des catégories esthétiques dont elles exemplifient et transforment les propriétés (Pierre GLAUDES, "René": un récit exemplaire?, pp. 141-182; Aude DÉRUELLE, *La conception de la fiction dans "Les Martyrs"*, pp. 183-198). À rebours, l'écriture non fictionnelle, celle du récit de voyage et des mémoires en particulier, est constamment soumise à des formes de «romanisation» (Béatrice DIDIER, "L'Itinéraire de Paris à Jérusalem". *Refus et nostalgie de la fiction*, pp. 199-210; Marika PIVA, *Le dernier troubadour? Aux sources du médiévalisme de Chateaubriand*, pp. 211-228). Le rapport à l'histoire est en tout cas premier dans une écriture qui met en intrigue une série d'interrogations sur l'exil, l'identité ou l'émergence problématique d'une littérature qui cherche à circonscrire son territoire propre (Jean-Marie ROULIN, *Chateaubriand: la fiction émigrée*, pp. 229-244; Olivier RITZ, *Tempêtes sur le Meschacébé. Nature et révolution dans "Atala"*, pp. 245-260; Xavier BOURDENET, *Histoire et mémoire dans "Les Aventures du dernier Abencérage"*, pp. 261-282). Le dernier mot est, pour cette section du livre, laissé à Chateaubriand qui définit et commente sa propre poétique dans les *Mémoires d'outre-tombe* (Hans Peter LUND, *L'Histoire et le je. Sur quelques récits insérés dans "Les Mémoires d'outre-tombe" et "Les Martyrs"*, pp. 283-301; Patrizio TUCCI, *Une poétique rétrospective. Les fictions de Chateaubriand reconsidérées dans "Les Mémoires d'outre-tombe"*, pp. 301-314).

C'est «Autour du style de l'Enchanteur» que s'oriente ensuite l'analyse, dans une troisième partie (pp. 315-364) dont on regrette un peu qu'elle ne soit complétée par un examen des positions quelque peu paradoxales que Chateaubriand adopte sur la question, lui qui hésite à choisir, entre le coup de force que l'on doit au génie et l'allégeance à la tradition. Il importait bien sûr de revenir sur la révolution stylistique dont l'auteur d'*Atala* fut l'initiateur et les polémiques suscitées par cette langue nouvelle qui charma ou révolta les contemporains en jouant un rôle de premier plan dans un débat qui est loin d'être clos, sur les critères définitionnels de la littérarité du texte (Jacques DÜRRENMATT, *Le style de Chateaubriand: naissance d'un mythe*, pp. 317-330). Nous suivons ici très précisément un moment de cette controverse, qui part de la parution d'*Atala* (Sébastien BAUDOIN, "Atala" et ses parodies contemporaines: *Chateaubriand au miroir dépoli de la réception*, pp. 331-348) et aboutit au procès intenté par Sainte-Beuve dans son *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* (Patrick LABARTHE, *Sainte-Beuve et les fictions de Chateaubriand ou «l'école de la métaphore»*, pp. 349-364).

Les lecteurs de Chateaubriand sont à l'honneur dans le dernier pan de l'ouvrage (pp. 365-486). Le

choix était difficile et ne pouvait que se révéler arbitraire. On rencontrera cependant, au fil des articles, bien des noms dont on ne pouvait se dispenser pour dresser un panorama assez vaste du sujet. Ballanche, Pouchkine, Hugo, Tocqueville, Musset, Gautier et Flaubert dialoguent tous à leur manière avec Chateaubriand (Emmanuelle TABEL, *L'expression du sentiment chez Ballanche et Chateaubriand*, pp. 367-380; Véra MILCHINA, *Pouchkine, Mme de Staël et Chateaubriand. Réflexions sur les voies communes*, pp. 381-390; Bernard DEGOUT, *Des "Martyrs" de Chateaubriand aux "Odes" de Victor Hugo*, pp. 391-400; Laurence GUELLEC, *Fictions et non-fictions américaines. Tocqueville et Beaumont, lecteurs de Chateaubriand*, pp. 401-418; Sylvain LEDDA, *Le complexe d'Octave. Musset lecteur de Chateaubriand*, pp. 419-436; Paolo TORTONESE, *Le frère d'Amélie et l'amant de Madeline. Gautier lecteur de Chateaubriand*, pp. 437-450; Gisèle SÉGINER, "Les Martyrs" et "Salammbô", *la réinvention de l'épique*, pp. 451-468) – et il serait faux d'affirmer que le XX<sup>e</sup> siècle s'est totalement détourné de fictions dont l'allure et l'objet paraissaient à première vue appartenir à un autre âge: Gracq et Butor, pour ne citer que deux noms parmi ceux, nombreux, qui prennent place dans cette dernière enquête font figure de témoins à décharge (Fabio VASARRI, *Les mal aimées. Les fictions de Chateaubriand au XX<sup>e</sup> siècle: lectures et transformations*, pp. 469-486).

*Chateaubriand et le récit de fiction* tient les promesses formulées dans l'introduction. En achevant sa lecture, on accepte, sans réticence aucune, l'argument qui lui sert de fil directeur: on ne saurait dresser Chateaubriand contre Chateaubriand, ni passer par pertes et profits ses fictions, ni faire fi de ce romanesque qui confère à l'œuvre complète sa mélodie si particulière.

[PHILIPPE ANTOINE]

HONORÉ DE BALZAC, *Alla casa del "Gatto che gioca a palla"*, traduzione e cura di Riccardo REIM, Roma, Eilint, 2013, «Lampis», pp. 127.

Pubblicate (in due volumi) nell'aprile del 1830 dagli editori Mame et Delaunay-Vallée, Levasseur, le *Scènes de la vie privée* ebbero un immediato e sorprendente successo anche al di là dei confini francesi. La fortuna editoriale di questa raccolta di opere balzachiane, in cui è compreso, nel volume II, il testo di *Gloire et malheur* che assunse il titolo definitivo di *La Maison du Chat-qui-pelote* nell'edizione Furne della *Comédie humaine* (1842), riguardò a pieno titolo anche l'Italia. Tra il 1830 e il 1850, si segnalano quattro edizioni delle *Scène della vita privata*: la prima, pubblicata a Livorno presso Vignozzi nel 1832 costituirà il modello di riferimento testuale delle successive edizioni apparse a Napoli nel 1834 (Tramater), a Milano nel 1835 (Truffi) e a Verona – con il titolo di *Scène della vita privata, parigina e provinciale* – presso Antonelli, nel 1837. La traduzione di *Gloire et malheur* (*Gloria e sventura*), così come quella degli altri racconti presente nella raccolta, è anonima e non redatta da Luigi Mazieri (*sic; lege: Masieri*) come indica Riccardo REIM nella sua *Nota del curatore* (pp. 125-127), a p. 126.

Considerato a ragione uno dei capolavori narrativi della *Comédie humaine*, *La Maison du Chat-qui-pelote* è la *mise en scène* di un amore "difficile" e del fallimento di un matrimonio: quello tra il pittore Auguste de Sommervieux e Augustine Guillaume, un personaggio, quest'ultimo, che rappresenta uno tra i più intensi



ritratti di psicologia e sociologia femminili dell'intera opera balzachiana: vittima prematura e predestinata delle possenti strette del genio artistico, Augustine soccombe, nella morte, come un umile e modesto fiore sbocciato e appassito perché trapiantato troppo vicino «alla volta del cielo, lì dove si formano le tempeste e il sole è ardente».

In questo romanzo, Balzac, osserva il Reim, «rivela già tutti gli straordinari pregi (nonché i difetti, come l'eccessiva tendenza moralizzatrice) che lo accompagneranno nella sua futura vertiginosa attività» (p. 125).

[MARCO STUPAZZONI]

HONORÉ DE BALZAC, *Eugénie Grandet* nella traduzione di Grazia DELEDDA, introduzione di Riccardo REIM, in AA. VV., *I magnifici 7 capolavori della letteratura francese*, edizioni integrali, Roma, Grandi Tascabili Newton, 2013, «I Mammut», pp. 319-439.

In questa raccolta di capolavori narrativi francesi dell'Ottocento, occupa un posto privilegiato la ristampa della attenta e amorosa traduzione di *Eugénie Grandet* da parte di Grazia Deledda. Rispetto al testo originale di questa traduzione – pubblicato nel 1930 da Arnoldo Mondadori all'interno della prestigiosa collana «Biblioteca romantica» diretta da G.A. Borgese – sono riportati, come ci informa Riccardo Reim, curatore di questa edizione e autore di una breve ma efficace nota introduttiva al romanzo (*Balzac, la "Comédie humaine" e la famiglia Grandet*, pp. 321-324), i nomi dei personaggi nella lingua originale con la consapevolezza che «la validità della presente traduzione (in tutto il resto scrupolosamente rispettata) riposi su ben altro che questo» (p. 320).

Il testo di *Eugénie Grandet* è seguito da un'utile *Nota biobibliografica di Honoré de Balzac* dovuta a Stefano DOLGIO, che ritroviamo alle pp. 435-439.

[MARCO STUPAZZONI]

HONORÉ DE BALZAC, *Il Padre Goriot*, traduzione e cura di Cesare DE MARCHI, in appendice il «catalogo» delle opere e la «Premessa» alla *Comédie humaine*, Milano, Feltrinelli, [2004] 2013, «Universale Economica – I Classici», pp. XXIV-263.

Giunto alla terza edizione, il testo di questa traduzione italiana del capolavoro balzachiano si fonda su quello della seconda edizione Werdet (maggio 1835) con la sola eccezione della suddivisione in capitoli che rimanda alla prima edizione del romanzo pubblicata nel mese di marzo dello stesso anno. Come indicato nel frontespizio, il volume propone all'attenzione dei lettori due documenti essenziali per comprendere i fondamenti estetico-programmatici di Balzac in riferimento al sistema-*Comédie humaine*: ci riferiamo al *Catalogo* stilato da Balzac stesso nel 1845 (*Appendice 1*, pp. 239-246) e all'*Avant-propos* del luglio 1842 (*Appendice 2*, pp. 247-262).

Nell'ottimo saggio introduttivo che precede il testo de *Il Padre Goriot* (*Un visionario appassionato*, pp. v-xxi), C. DE MARCHI individua le luci e le ombre che, a suo giudizio, attraversano il tessuto narrativo del romanzo con particolare riferimento alla funzione svolta dai personaggi-protagonisti nell'economia del testo. Nel *Père Goriot*, romanzo «dalla trama incalzante e dalla grande teatralità delle scene principali» (p. XIII),

Balzac, da romanziere assoluto quale egli è, sottopone il processo di rappresentazione del reale «alle esigenze e agli intenti del narratore» (p. xv) forzando romanzevolmente la realtà. Riferendosi alla figura di Goriot, De Marchi osserva che la posizione di colui che incarna religiosamente il sentimento della paternità, e che fornisce il titolo al romanzo, pare essere relativamente marginale rispetto al ruolo assunto da altre figure di primo piano, come, ad esempio, quella di Rastignac. I difetti introspettivi nella rappresentazione del personaggio Eugène conducono De Marchi a precisare il carattere ambiguo di questa figura e a rilevare che «le vicende interiori di Eugène, pur disponendosi in una struttura narrativa robusta, non danno luogo a un romanzo di formazione» poiché, mancando il soggetto unificante, «non c'è la personalità che muta, c'è soltanto il mutamento» (p. XII).

[MARCO STUPAZZONI]

HONORÉ DE BALZAC, *Papà Goriot*, [Catanzaro], Società Editrice MonteCovello, 2013, «I Classici», pp. 177.

Segnaliamo questa nuova traduzione italiana del capolavoro balzachiano curata verosimilmente (visto che non compare in alcun luogo il nome del traduttore) da Giovanna Caridei ed inserita nella collana «I Classici» di questa giovane società editrice calabrese.

Il testo di Balzac è preceduto da tre brevi interventi critici: G. CARIDEI (*Introduzione*, pp. 9-10) ricostruisce sommariamente l'intreccio del romanzo e mette in rilievo alcuni nodi tematici propri dell'opera (i valori della nuova società borghese fondati sul denaro oltre all'ipocrisia e l'ambizione morale senza scrupoli che la caratterizzano); KATIA GOSCIO (*Biografia*, pp. 11-14; *Recensione*, pp. 15-16) traccia, nel primo dei suoi interventi, un profilo biografico e critico del romanziere, non privo di vistosi refusi tipografici, soprattutto di natura cronologica; nel secondo intervento, l'A. si sofferma più in dettaglio su *Le Père Goriot* (la storia, scrive l'A, di «un arrampicatore sociale in lotta con la propria coscienza e con l'onesta povertà della sua famiglia provinciale», p. 15) e sull'ideale di paternità incarnato dal personaggio-protagonista. Non mancano inoltre rilievi circa le figure di Rastignac e di Vautrin che, come Goriot, si collocano all'interno della multiforme e cinica atmosfera del contesto parigino.

[MARCO STUPAZZONI]

HONORÉ DE BALZAC, PHILARÈTE CHASLES, CHARLES RABOU, *Racconti scuri*, traduzione di Mariagrazia PATURZO, Roma, Aracne, 2013, «Toiless», pp. 472.

Frutto della collaborazione di tre (allora) giovani promesse nel campo letterario e giornalistico, la raccolta dei *Contes bruns* vede per la prima volta la luce nel gennaio del 1832, pubblicata – senza nome d'autore – dagli editori Canel e Guyot. Di Balzac, sono presenti due racconti: il primo (*Une Conversation entre onze heures et quinze*) che inaugura la raccolta; il secondo, *Le Grand d'Espagne*, che la conclude; a Ph. Chasles si devono quattro testi: *L'Œil sans paupière*; *Une Bonne Fortune*; *La Fosse de l'avare* e *Les Trois Sœurs*; mentre Ch. Rabou è l'autore di altrettanti racconti: *Sara la danseuse*; *Tobias Guarnierius*; *Les Regrets* e *Le Ministère public*. L'opera, sulla cui copertina risalta l'inquietante doppia immagine satanica di una testa umana rovesciata, ebbe un immediato successo editoriale non soltan-

to in Francia. Se si considera, infatti, il caso dell'Italia, i *Contes bruns* ebbero, nel corso della prima metà dell'Ottocento, oltre dieci edizioni, seppur in forma alquanto parziale, a partire dall'ottobre 1833.

Questa edizione italiana dell'opera, pubblicata per la prima volta, nel nostro paese, nella sua integralità è inserita nella prestigiosa collana «Toiles» della casa editrice Aracne di Roma, il cui proposito è quello di offrire al vasto pubblico la traduzione, con testo a fronte, di testi francesi così come la pubblicazione di testi tradotti in francese da altre lingue.

Ben curata sotto il profilo metodologico e critico da Mariagrazia Paturzo, questo volume dei *Racconti scuri* è preceduto da un saggio introduttivo della stessa curatrice, nel quale l'A. offre una convincente analisi dei registri tematici e delle tecniche narrative comuni ai dieci racconti. Accanto a motivi riconducibili alla tradizione del *gothic novel* inglese e alla matrice hoffmaniana, sono presenti, nella raccolta, tematiche di chiara matrice sociale che «scuotono la coscienza del lettore portandolo a riflettere su una manifesta crisi collettiva in atto all'epoca» (p. 15). Tra queste, segnaliamo la tematica del parricidio e del matricidio, quella della crisi della famiglia; il tema del fallimento dell'artista o quello, tipicamente balzachiano, ma che tocca in modo trasversale anche *Tobias Guarnierus* e *Les Regrets* di Rabou, e *La Fosse de l'avare* di Chasles, della sempre più marcata influenza del denaro sui destini individuali e sociali dei personaggi. I *Racconti scuri*, osserva M. Paturzo, «si presentano al lettore di tutte le epoche come un'eterogenea girandola di fuochi d'artificio [...] che gode pure di un'unità legata alla trattazione di certi temi, e al loro rimando ad una società e una letteratura in crisi assiologica» (*ibid.*). Ed è proprio nel rispecchiamento della letteratura in un contesto globale di crisi che i *Contes bruns* trovano, ancor oggi, la loro indiscussa modernità.

La raccolta completa dei racconti, la cui copia è conforme a quella dell'edizione originale del 1832, è presente alle pp. 18-457; alle pp. 459-461, troviamo l'interessante *Postfazione. Il riutilizzo dei "Racconti scuri" balzacchiani*, mentre alle pp. 463-466 è presente un capitolo in cui sono forniti alcuni riferimenti biografici relativi ai tre autori. L'utile *Nota bibliografica* (pp. 467-472) circa le edizioni (integrali e parziali) francesi e italiane dell'opera e i riferimenti critici relativi ai *Contes bruns* chiude le pagine del volume.

[MARCO STUPAZZONI]

HONORÉ DE BALZAC, *La Ricerca dell'Assoluto*, traduzione di Paolo CARBONINI, Milano, Quintoelemento Editore, 2013, «Arco Giallo», pp. 313.

*La Recherche de l'Absolu* si annovera senza alcun dubbio tra i titoli più prestigiosi della *Comédie humaine*: la varietà e la singolarità dei motivi tematici sviluppati nel romanzo, fanno, di quest'opera, contemporaneamente uno studio privato, una scena di provincia e un romanzo filosofico. La straordinaria ricchezza di questo testo, il solo grande romanzo della *Comédie humaine* che abbia uno scienziato per protagonista e che sia stato ambientato nella cornice storico-sociale della civiltà fiamminga, induce a considerare *La Recherche de l'Absolu* come un momento di raccordo, sotto la prospettiva estetico-letteraria, tra le *Études de mœurs* e le *Études philosophiques*. Pubblicato, in prima edizione, nel settembre 1834 come *scène de la vie privée*, il romanzo troverà la sua definitiva collocazione

tra le *Études philosophiques* nel 1846. L'edizione originale (1834) e la seconda edizione separata del 1839 presentavano una suddivisione dell'opera prima in sette e poi in quattro capitoli: questa strutturazione del testo in capitoli sarà definitivamente abbandonata da Balzac nell'edizione Furne del 1846. Ci risulta pertanto difficilmente comprensibile la scelta editoriale, relativa a questa edizione italiana del romanzo filosofico balzachiano, di presentare il testo dell'opera suddiviso in trentadue capitoli non titolati.

[MARCO STUPAZZONI]

AA. VV., «L'Année balzacienne», 3<sup>e</sup> série, n. 14, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, pp. 479.

Nelle prime tre sezioni di questo nuovo volume dell'«Année balzacienne» sono raccolte e pubblicate le comunicazioni pronunciate in occasione del *Colloque international* organizzato dal *Groupe d'études balzaciennes* presso l'Université de Bâle (4-5 maggio 2012) e avente come oggetto di studio l'opera di Balzac vista tra «mystique, religion et philosophie».

Nello studio preliminare che introduce gli atti di questo importante convegno, André VANONCINI (*D'un Lambert à l'autre ou le "Wunderblock" de Balzac*, pp. 7-19), affronta la delicata questione del rapporto tra argomentazione, enunciazione e ricezione in *Louis Lambert* alla luce delle relazioni che, nel corso dell'opera, si stabiliscono, sotto una prospettiva ideologica e metodologica, tra il personaggio-protagonista e il suo anonimo condiscipolo nella sua funzione di narratore. Balzac, osserva l'A., «a mis en œuvre des moyens remarquablement complexes pour empêcher que certains passages de son texte se figent en exposés théoriques» (p. 17): liberato dai soffocanti vincoli di una dottrina mistica, il discorso balzachiano (che «fonctionne à la façon du Wunderblock» caractérisé par Freud) acquista una specifica profondità estetico-letteraria presentando «la dynamique incessante d'un univers total [...] dans ses expressions individuelles» (p. 18).

La prima sezione («Une mystique au regard des sciences») si apre con il saggio di Hugues MARCHAL (*Sciences, mystères, cercles: topologie du connaissable dans "Le Livre mystique"», pp. 23-39*): l'A. individua una topologia nella quale è stabilita una continuità tra scienze positive, discorso spirituale e dimensione letteraria che determina il superamento dei loro confini epistemici. Questa contaminazione dei discorsi si realizza e si completa in una sintesi, ossia nella formulazione di un sapere alternativo e complementare: uno spazio mistico-letterario inedito nel quale coesistono figure omologhe. La topografia mistica «n'est donc rien d'autre que l'affirmation d'un refus de fixer des limites ou des apanages aux savoirs comme aux lettres» configurandosi quindi come «le moyen stylistique d'un décloisonnement permanents» (p. 39). Thomas KLINKERT (*Science, mysticisme et écriture chez Balzac ("La Peau de chagrin" et "Louis Lambert")», pp. 41-53*) focalizza la sua attenzione su una tra le costanti più significative della poetica letteraria balzachiana: la complementarità tra scienza e misticismo intesi come elementi fondanti della scrittura romanzesca. Nei due romanzi in questione, Balzac espone in modo preciso (ancor prima che nell'*Avant-propos*) la «collusion de la science, de la littérature et de la vision extatique»: si tratta di tre facoltà essenziali per dare origine ad un nuovo statuto dello scrittore e ad una forma di scrittura «qui est à la fois exposante et évocatoire» (p. 53). Claire BAREL-MOISAN (*Une science aux frontières de la matière et de l'esprit.*

*Enjeux épistémiques et romanesques de l'inscription dans la fiction*, pp. 55-73) considera l'evoluzione delle modalità di enunciazione narrativa relative alle teorie proprie del magnetismo in tre romanzi della *Comédie humaine*: *Sur Catherine de Médicis*, *La Recherche de l'Absolu* e *Ursule Mirouet*, nei quali «la logique argumentative et le dialogue entre les positions théoriques énoncées sont inséparables d'une autre forme de logique démonstrative, celle d'une "pensée" propre de la fiction» (p. 56). Gli effetti di «ironisation» del discorso filosofico sul magnetismo e sulla continuità tra materia e pensiero sono resi attraverso una «structure fictionnelle essentiellement polyphonique pour produire un nouveau romanesque des idées» (p. 57). Dominique BRANCHER (*La puce à l'oreille. Désir métaphysique et religion drolatique*, pp. 75-96) studia gli elementi caratterizzanti una nuova forma di metafisica dell'amore nei *Contes drolatiques* che Balzac concepisce ed elabora attraverso un percorso che, assumendo i caratteri di un «chiasme entre les sexes», consente allo scrittore di ridefinire «les rapports entre le corps, l'esprit et la religion» (p. 79).

Nella seconda sezione («De l'amour, du sacré et du profane»), Jean KAEMPFER (*Une sainte au faubourg, la princesse de Cadignan*, pp. 99-111) attribuisce a *Les Secrets de la princesse de Cadignan* (1840) il valore di un romanzo «à double entente» (p. 111) nel quale è possibile cogliere una «mission s'installant dans une contrée ralliée au matérialisme pour y rallumer la foi perdue en la "religion de l'amour"» (p. 104). Willi JUNG (*Une défense de l'Église: "Jésus-Christ en Flandre"*, pp. 113-130) offre un'eccellente interpretazione del racconto filosofico balzaciano sotto la prospettiva ideologico-letteraria e teologica. *Jésus-Christ en Flandre* è un documento di grande rilievo per comprendere l'esegesi del pensiero religioso di Balzac, non soltanto per la suggestiva componente fantastico-simbolica di matrice biblica di cui è permeato il testo, ma anche per la decisa e consapevole difesa del cattolicesimo e di una Chiesa rinnovata. In altri termini, Balzac oppone al materialismo e all'ateismo del pensiero rivoluzionario «la refondation de la religion sur la base de l'esprit romantique» (p. 129). Michel LICHTLÉ (*Vie religieuse et vie privée dans le roman balzacien*, pp. 131-165) analizza i fondamenti ideologici e le immagini letterarie che sostengono e alimentano la visione della vita e delle pratiche religiose nell'opera di Balzac. Nella *Comédie humaine*, è dipinta una società fortemente «imprégnée de références chrétiennes» (p. 138): le descrizioni, «souvent traitées dans une certaine distance» (p. 142), delle feste liturgiche canoniche sono intimamente presenti nella rappresentazione balzaciana della vita privata. L'elemento religioso «y est bien évoqué dans ses aspects extérieurs les plus caractéristiques» e «c'est moins le religieux que le rapport au religieux d'une société qui est évoqué par Balzac» (p. 147). Battista ACQUAVIVA (*Mystique, musique et féminité dans "La Duchesse de Langeais"*, pp. 167-179) mostra come la tensione mistico-religiosa di Antoinette de Langeais verso l'estasi divina si compia grazie alla celebrazione della figura femminile e si completi pienamente attraverso l'amore sublimato dalla potenza evocativa della musica. La musica, infatti, ha in sé il potere di trascendere l'amore profano: essa «prend sous ses ailes le mystique et la féminité» (p. 171) e si pone come «un voile entre l'expression humaine et les lumineux attributs divins» (p. 177).

La terza sezione è intitolata «Du "Livre mystique" aux mystères de l'œuvre»: Saori OSUGA (*Swedenborg et la théosophie mystique dans "Séraphita"*, pp. 183-

197) puntualizza i fondamenti del pensiero mistico di Balzac alla luce di alcuni concetti-chiave della teosofia di Swedenborg. Relativamente alla concezione di *Séraphita*, si è rivelata essenziale, per Balzac, la lettura de *La Vraie Religion chrétienne*: lo scrittore, infatti «y prélève la doctrine théologique, les textes bibliques et les descriptions fantastiques» che «lui donnent l'occasion d'une relecture de l'Écriture sainte [...] en vue d'assimiler les pensées swedenborgiennes et d'incarner la doctrine théosophique sous une forme poétique» (p. 196). Jérôme DAVID (*Balzac et la sécularisation romanesque de la figuralité chrétienne*, pp. 199-208) considera, riferendosi alle sequenze finali de *Les Proscrits*, la centralità della «question de la figura» vista in relazione alla «cohésion particulière» che Balzac a pensé pouvoir donner à sa mise en série *Romanesque* [...] et [...] aux difficultés qu'il a rencontrées [...] dans cette tentative de transfert de la figuralité chrétienne dans sa pratique romanesque» (p. 201). Mireille LABOURET («*Corporiser un système enseveli dans les ténèbres. L'élaboration du personnage dans "Le Livre mystique"*», pp. 209-230) concentra la sua attenzione sullo statuto del personaggio mistico colto nei differenti esiti della sua evoluzione all'interno della trilogia del *Livre mystique*. Figure «de passage et de transition, les personnages mythiques, observe l'A., incarnent les différentes étapes de la recherche de perfection qui conduit à la "vie éternelle"» (p. 229). Anne-Marie BARON (*Balzac et la tradition alchimique*, pp. 231-242) analizza le allusioni all'alchimia e i riferimenti alla tradizione del pensiero alchimista nell'opera di Balzac: scienza ermetica, misteriosa e simbolica, l'alchimia è anzitutto valorizzata dallo scrittore come pratica magica, come metafora privilegiata e come una «référence culturelle produisant un effet de réel» (p. 234). In altri termini, Balzac «régénère [...] la tradition alchimique, trésor dans lequel il puise et qu'il s'approprie, qu'il questionne, qu'il travaille par une véritable herméneutique de manière à en faire une aventure du sens» (p. 242). La pubblicazione degli atti del «colloque» si conclude con l'interessante studio di Max ANDRÉOLI (*La foi et le doute dans "La Comédie humaine"*, pp. 243-260): l'A. riflette sull'antinomia tra fede e dubbio in Balzac, sulle «relations conflictuelles de la foi religieuse aux prises avec cette source de doute qu'est la raison» (p. 244). Nei romanzi della *Comédie humaine*, nei quali fede e dubbio (religioso o no) si manifestano in diversi spazi narrativi sotto angolazioni differenti, Balzac intende realizzare la *coincidentia oppositorum* «dans cet espace romanesque qu'est le Monde Divin» (p. 260) conciliando tra loro «les exigences de la foi, domaine du sentiment qui se ne délibère pas, avec les contraintes imposées par la raison enveloppant le doute» (p. 254).

Nella sezione intitolata «Analyses et points de vue», Nicole MOZET (*Le Balzac de la rue Fortunée: posséder ou raconter? Les "Lettres à M<sup>me</sup> Hanska" comme autobiographie*, pp. 263-284) attribuisce alle *Lettres à Madame Hanska* (e, in modo particolare, alla corrispondenza tra Honoré ed Eve negli anni 1846-47) il valore di testo autobiografico esemplare per comprendere, nei suoi risvolti letterari oltre che biografici, l'intensità del desiderio (quasi maniacale) nello scrittore di «concrétiser ses rêves de propriété» (p. 264). La sublimazione della descrizione degli ambienti, degli oggetti, dei progetti attraverso la scrittura può interpretarsi come una sorta di «poésie des choses absentes» (p. 265). In questo senso, l'«Inventaire du mobilier de la rue Fortunée» (1848) rappresenta un «échantillon de l'écriture balzacienne de l'abondance et de l'exhaustivité» configurandosi allo stesso tempo come «une

forme d'écriture de la passion» (p. 275). Maxime PERRET (*L'Avant-propos de "La Comédie humaine" et le XVII<sup>e</sup> siècle littéraire français*, pp. 285-308) focalizza la sua attenzione sull'influenza dei moralisti classici sulla poetica romanzesca balzachiana: a suo giudizio, sono i concetti di "morale" e di "verosimiglianza" a rendere ambivalente il discorso di Balzac: lo scrittore «entretient un *ethos* classique tout en prônant une pratique "moderne" du roman» (p. 287) e «réconcilie, dans sa manière de considérer le vraisemblable, les deux orientations pratiquées à l'âge classique: vraisemblable axiologique et vraisemblable doxal» (p. 308). Owen HEATHCOTE (*Le Bureau comme sociotope balzacien: du "Colonel Chabert" aux "Employés"*, pp. 309-325) analizza il carattere ibrido, sotto il profilo topografico e sociale, della burocrazia: l'A. rileva che, «entre le *Colonel Chabert* et *Les Employés* [...], le sociotope du bureau s'est à la foi élargi et fragilisé» (p. 324) cedendo gradualmente il posto a nuovi spazi popolati e governati da altri attori sociali: «contournant et dépassant le bureau, c'est la femme sociale qui semble diriger dorénavant la sociocratie balzacienne» (p. 325). Jean-François RICHER (*Balzac sonariste. Les sons du "Colonel Chabert"*, pp. 327-351) studia le modalità di rappresentazione delle «sonorités balzaciennes» nel *Colonel Chabert* concentrando la sua attenzione su tre elementi metaforicamente rilevanti, «la théâtralité, l'animalité et la brutalité» (p. 336). Gaspard LUNDWALL (*Le contrat chez Balzac. Mensonge romantique et vérité contractuelle*, pp. 353-387) si interroga sulla molteplicità di significati che assume «la prolifération contractuelle» nella *Comédie humaine* con un riferimento particolare ad *Illusions perdues*: la «prolifération des contrats chez Balzac», scrive l'A., «dévoile la contractualité des relations humaines» (p. 374).

Nella sezione «Documentation», è presente l'interessante contributo di Marie-Bénédicte DIETHELM et Hervé YON sulla ricezione di *Une Blonde* da parte della pubblicistica francese nel 1833 (*L'accueil d'"Une Blonde" dans la presse de 1833*, pp. 391-398). Completano le pagine del volume i consueti capitoli critico-bibliografici: «Revue critique» (pp. 399-425); «Bibliographie balzacienne. Année 2011» (pp. 427-438); «Balzac à l'étranger» (pp. 439-456); «Informations balzaciennes» (pp. 457-461).

[MARCO STUPAZZONI]

AA. VV., «Le Courrier balzacien», nouvelle série, n. 23, Paris, Presses Universitaires de France, janvier 2013, pp. 58.

In questo ventitreesimo fascicolo del «Courrier balzacien» che inaugura l'annata 2013, occupa uno spazio di primo piano la sezione intitolata: «Balzac ou l'empire du regard» (pp. 5-28), nella quale sono compresi quattro interventi critici.

Alla intensità magnetica dello sguardo di Balzac è dedicato il primo di questi contributi, in cui vengono riportate le testimonianze di tre illustri personalità del tempo: Th. Gautier, Cesare Cantù e l'editore Werdet che ebbero modo di descrivere, nei loro ricordi letterari, «ce renard de feu» così peculiarmente caratterizzante l'autore de *La Recherche de l'Absolu*.

Anne-Marie BARON (*Balzac, romancier du regard*, pp. 6-11) ritiene che, vista l'importanza capitale assunta dal carattere selettivo, orientativo e fantasmatico dello sguardo balzachiano nei confronti del reale e della rappresentazione del tempo, dello spazio e dei personaggi, lo scrittore «apparaît bien comme le précurseur

du cinéma» (p. 11). Nel definire una teoria del «regard balzacien», l'A. osserva che, in Balzac, «le regard est conçu comme un acte de déchiffrement auquel rien ne résiste, une sorte de radiographie qui saisit, au-delà des apparences corporelles, les mouvements de la pensée et les énergies de la vie psychique» (p. 9).

Allo studio di A.-M. Baron, segue un secondo intervento (pubblicato omettendo il nome dell'autore: *L'Élixir de longue vie, œuvre baroque*, pp. 12-20), nel quale viene fornita una interessante rilettura del racconto balzaciano: in questo testo, «la prolifération des expressions visuelles [...] met en valeur la nature "visionnaire" de son auteur» (pp. 12-13), ma anche la connotazione sorprendentemente barocca del testo dove risultano dominanti le figure dell'apparenza, del fantastico e dell'illusione.

Jean-Luc DOUTRELANT (*Jeu, regards et mythes dans "La Peau de chagrin"*, pp. 21-28) mette in luce, nella struttura e in alcuni aspetti propri della rappresentazione dei personaggi del romanzo, quegli elementi che, a suo giudizio, «contribuent à créer un univers à la fois ludique et mythologique» attraverso il quale lo scrittore intende «instaurer dans *La Comédie humaine* des parcours codés et des mythes modernes, aussi frappants que les mythes antiques [come, ad esempio, il mito di Orfeo] ou ceux des contes de fées» (p. 28).

Lucette BESSON (*Une passion romantique: Balzac et Mme Hanska*, pp. 29-47) ricostruisce con equilibrio il quadro d'insieme del tormentato romanzo sentimentale tra Balzac e Eveline Hanska attraverso un costante confronto con i testi della loro intensa corrispondenza tra il 1832 e il 1848. Queste lettere rappresentano, osserva l'A., «le roman de l'Absence, le plus long, le plus traversé d'épreuves, le plus passionné et le plus pathétique de la *Comédie humaine*»: un poema di fantasia, di illusioni e di finzioni nel quale la passione evolve, in Balzac, come in Don Chisciotte, «en une construction fantasmagorique» (p. 47).

Completano le pagine del fascicolo i seguenti contributi (non firmati): *L'ébéniste Riesener présenté à Paris* (pp. 48-49); *Les Rothschild en France au XIX<sup>e</sup> siècle* (pp. 51-52); a queste note, seguono alcune pagine di notizie e di informazioni bibliografiche particolarmente interessanti e utili per il lettore balzaciano.

[MARCO STUPAZZONI]

AA. VV., «Le Courrier balzacien», nouvelle série, n. 24, Paris, Presses Universitaires de France, avril 2013, pp. 59.

La sezione centrale di questo numero del «Courrier balzacien» è dedicata al tema dell'amicizia e al ruolo svolto da questo sentimento nella vita di Balzac a partire dai suoi tormentati anni di apprendistato letterario.

Hervé PLAGNOL (*Les amis journalistes de Balzac*, p. 5; *Karr, un blogueur du XIX<sup>e</sup> siècle*, pp. 7-19) evidenzia la funzione essenziale delle amicizie balzaciane in ambito giornalistico durante il periodo della sua formazione letteraria. La «franche camaraderie» che legò il romanziere soprattutto a Latouche e ad Alphonse Karr si rivelò abbastanza effimera, almeno nella forma, degenerando, a volte, in invidia e in rivalità reciproche. Il caso di Karr è, in questo senso, esemplare: Plagnol traccia un accurato profilo dell'autore delle *Guêpes* e della sua intensa attività giornalistica nel «Siècle», nella «Revue parisienne» e nel «Figaro». Quanto alla sua amicizia con Balzac – risalente ai primi anni Trenta dell'Ottocento, all'epoca, cioè, del loro primo incontro

alla Société du Cheval Rouge – va sottolineato come questa «amitié dégradée» tra i due autori si sia limitata a polemiche o ad accuse essenzialmente sul piano personale e finanziario senza mai intaccare il rispetto reciproco sotto la prospettiva letteraria ed artistica. Karr, fiero sostenitore della libertà e dell'amicizia, mal sopportava le stravaganze dell'autore di *César Birotteau* (pubblicato nel «Figaro»), «les ingratitude qui conduisent Balzac à tenter de piller, sans vergogne, les bonnes recettes des camarades» (p. 18). Dal canto suo, Balzac ironizza sovente sull'attività letteraria di Karr, ma gli rende indirettamente omaggio, nella *Monographie de la presse parisienne*, dove «il cite longuement l'aventure journalistique de Karr, comme une catégorie nouvelle de presse parisienne» (p. 19).

Di Alphonse Karr, è riprodotto, alle pp. 29-31, un interessante documento pubblicato nel primo numero de «Les Guêpes» (novembre 1839), in cui vengono considerati i rapporti tra libertà di stampa e potere politico. *Le presse et le gouvernement, vus par Alphonse Karr. Extrait du premier numéro des "Guêpes", novembre 1839*.

Altra figura di primo piano di questa «camaraderie» giornalistico-letteraria è quella di Henri de Latouche su cui riflette sempre Hervé Plagnol nell'articolo dedicato appunto all'autore di *Fragoletta* (*Hyacinthe, dit Henri de Latouche, l'ami renié*, pp. 21-28). Una sincera stima e un intimo rapporto di amicizia legarono Balzac e Latouche a partire dal 1825: la benevola recensione a *Wann-Chlore* ne «La Pandore» del novembre 1825 (un romanzo che, secondo Latouche, «mérite d'obtenir un brillant succès») e la collaborazione alla stesura del testo de *Les Chouans* nel 1829 rendono conto del legame profondo, sotto il profilo umano ed artistico, che strinse tra loro i due autori. Come nel caso di A. Karr, furono i malintesi e i contrasti legati alla pubblicazione e alla vendita del primo romanzo «a firma Balzac» a minare quasi irreversibilmente l'amicizia profonda tra Latouche e Balzac. Latouche riconobbe sempre la superiorità di Balzac; dal canto suo, Balzac deve molto ad alcune tematiche letterarie presenti nell'autore di *Fragoletta* (come, ad esempio, il tema dell'«homme-femme»). È possibile quindi affermare che «cet échange de sympathie puis de reproches entre les deux permet à Balzac de nourrir ses thèmes de prédilection, d'affiner sa pratique et de développer sa théorie du roman moderne» (p. 28).

Antoine FAIVRE (*Propos de magnétiseurs et paroles d'outre-tombe: Balzac dans le "Journal du magnétisme" de 1845 à 1856*, pp. 33-42) offre un interessante contributo centrato sull'analisi della portata dell'influenza balzachiana «chez les magnétiseurs [...] ainsi que chez les spirites» (p. 33) attraverso l'esame della presenza del romanziere nelle pagine del «Journal du magnétisme» fondato e diretto da J.D. du Potet de Sennevoy dal 1845 al 1856.

I saggi che segnaliamo di seguito completano le pagine del fascicolo: Anne-Marie BARON, *Sur les écrans. Le monde enchanté de Jacques Demy* [...], pp. 43-44; «L'Artiste et son modèle» de Fernando Trueba, pp. 45-46; René BENJAMIN, *En librairie*, p. 47; *Deux expositions dans l'esprit balzacien*, p. 48; *Cuvier célèbre*, p. 49; *Exposition David d'Angers*, p. 50; *La nuit des musées à la Maison de Balzac*, pp. 51-52; *Les manifestations de la Maison de Balzac*, pp. 53-54.

[MARCO STUPAZZONI]

HENRY JAMES, *Honoré de Balzac*, in *L'Arte del romanzo. Saggi sulla scrittura e ritratti di autori*, introduzio-

ne di Agostino LOMBARDO, Milano, Pgreco Edizioni, 2013, pp. 61-95.

Questo saggio di Henry James (tratto da *Notes on Novelists with Some Other Notes*, 1894, 1914) rappresenta probabilmente uno fra i tributi più alti che uno scrittore (e un critico) potesse offrire al suo maestro, l'atto di omaggio più sincero, più leale, più intensamente personale che un romanziere si sentisse intimamente in dovere di rivolgere al proprio «benefattore» e al proprio «padre». Balzac – «Benedettino del presente» (p. 66), «Gulliver fra i pigmei» (p. 65) – si stacca in modo rilevante da ogni altro scrittore, e non solo della sua epoca. Tra tutti i romanzieri, egli «è il più serio» (*ibid.*) non perché mancasse del senso del comico, ma in quanto volle realizzare, dall'inizio alla fine della sua percorso letterario, «tutto ciò che poteva essere fatto», vale a dire «leggere l'universo, nel modo più aspro e più forte possibile, dentro la Francia del suo tempo, con occhi che consideravano la sua opera sia come il dramma dell'uomo che come uno specchio della massa dei fenomeni sociali» (p. 66). Lo schema e lo scopo costituirono, dunque, per lui, la cosa suprema: Balzac – che vedeva il suo soggetto con ineguagliata intensità di visione fantastica, ma, allo stesso tempo, con la passione quasi maniacale per l'esattezza dei dettagli e per l'infinità delle loro possibili combinazioni ricomponendole alla luce della storia e della scienza – visse e scrisse «in questo perpetuo conflitto e finale impossibilità» (p. 68). L'artista della *Comédie humaine* è «quasi soffocato dallo storico»: in Balzac, l'ambizione di rappresentare il «grande tutto» si accompagna con la «molteplice ossessione del reale» (p. 74), con gli impulsi dell'ardente e instancabile ricercatore, con l'«infinita estensione, in lui, del pittore e del poeta» (p. 71). Egli visse nella sua commedia umana, in un mondo che, immerso negli aromi del passato, si è rivelato la sua «gabbia»: Balzac «fu condannato dalla sua stessa costituzione, dal suo inventato vedere «questa cosa che deve essere fatta» come parte integrante, come vera e propria essenza della sua intrapresa» (p. 84). La sua fantasia era tutta la sua esperienza: le sue allucinazioni fantastiche si sono concretizzate soltanto nell'idea e nella forma dell'insieme compiendo in tal modo «il miracolo di risolversi totalmente in una molteplice conoscenza» (p. 88).

[MARCO STUPAZZONI]

BORIS LYON-CAEN, *Du réalisme comme objection: Balzac, avril 1830*, «Romantisme. Revue du XIX<sup>e</sup> siècle», n. 162, 4<sup>e</sup> trimestre 2013, pp. 103-112.

Momento fondamentale di articolazione e di veicolazione di un nuovo concetto di realismo, la pubblicazione delle *Scènes de la vie privée* di Balzac nell'aprile 1830 segnano un punto di svolta estetico fondamentale nella rappresentazione del reale e nella drammatizzazione dell'«ordinaire» che non hanno nulla da condividere né con «l'imitation» au sens classique et idéaliste du terme», né con «les modifications et les consécration ultérieures de la mouvance réaliste-naturaliste» (p. 104). Si tratta di un concetto di realismo inteso come «objection», come una nuova ermeneutica sociale e psicologica che si manifesta attraverso un «difficile et [...] inquiétant apprentissage des signes» (p. 108). Il nuovo statuto accordato a questa nuova rappresentazione della realtà implica una radicale evoluzione della figura dello scrittore romanzesco che si precisa nella duplice immagine autoriale di «peintre» e di

“analyste”. Nelle *Scènes de la vie privée*, conclude l’A., il reale, «d’abord appréhendé comme force d’objection, [...] féconde ainsi un travail d’objectivation subtil – sachant aussi bien jouer des ellipses de la nouvelle que des multiples savoirs du novelliste» (p. 112).

[MARCO STUPAZZONI]

MADDALENA MAZZOUT-MIS, *Oltre la teratologia*, in *Mostro. L’anomalia e il deforme nella natura e nell’arte*, nuova edizione riveduta e ampliata, in appendice E. GEOFFROY SAINT-HILAIRE, *Mostro*. V. HUGO, «Prefazione» al *Cromwell*. H. DE BALZAC, «Prefazione» a *La Comédie humaine*, Milano, Guerini Scientifica, 2013, pp. 105-161.

Agli inizi del XIX secolo, gli studi di Étienne Geoffroy Saint-Hilaire e del figlio Isidore consentono di definire uno statuto autonomo relativamente alla scienza delle mostruosità. Riconoscere un fondo comune a tutti gli esseri viventi, un’idea trascendente nella quale il mostro, alla stregua di qualsiasi altra creatura, si incardina, significa stabilire un piano ideale – il piano unico di composizione – avente una funzione costitutiva che ingloba la mostruosità inserendola in un contesto che la faccia assurgere a disciplina teorica (la teratologia) dotata di un metodo d’indagine e di principi teorici specifici. Opponendosi alle teorie fissiste di Cuvier, É. Geoffroy Saint-Hilaire identifica nel principio dell’analogia l’elemento-chiave per seguire un organo e un essere nelle loro differenti conformazioni, metamorfosi e funzioni.

Le teorie di Saint-Hilaire sembrano accordarsi pienamente con i fondamenti della poetica letteraria di Balzac e con le teorie estetiche sviluppate dallo scrittore nell’*Avant-propos* del 1842 (la cui traduzione italiana integrale è presente alle pp. 237-250 del volume), che trovano proprio nel concetto di unità di composizione «un modello metodologico di comprensione del mondo» (p. 106). Il riferimento costante di Balzac alle teorie e alle suggestioni del pensiero mistico costituisce parallelamente la chiave di volta non soltanto per comprendere il reale, ma per rendere intellegibile l’universo soprannaturale. Il principio del “piano unico di composizione”, fondamento della scienza anatomico-teratologica, è definito con maggior precisione grazie all’estensione dell’elemento analogico che Balzac ricava dai pensatori mistici. Il salto qualitativo imposto dal romanziere a tale principio risiede, dunque, osserva l’A., «in una concezione mistico-teologica dell’analogia, assunta come base estetico-conoscitiva dell’universo» (p. 121). Da questo punto di vista, anche le dissonanze e le anomalie insite nell’essere mostruoso (è il caso, ad esempio, dell’androgino), che si configura come tale in quanto risultato delle influenze dell’ambiente in cui vive, si risolvono in una visione unitaria fondata su leggi universali e sul riconoscimento di un’ottica sintetica che riunisce e ricompono in sé la dimensione sociale dei personaggi e il principio soprannaturale di cui essa non è che il rispecchiamento.

[MARCO STUPAZZONI]

GAETANA PRANDI, *Immagini laiche dell’aldilà*, in *L’Uomo che non muore mai. Religione naturale e psicoanalisi*, Roma, Armando Editore, 2013, «Scaffale aperto. Psicologia», pp. 178-208.

Nell’ambito generale di uno studio dei rapporti tra psicologia, psicoanalisi e religione, l’A. considera alcu-

ni esempi circa l’«estremo limite rappresentativo cui può aspirare lo sforzo espressivo di una mente laica per elevarsi oltre il mondo della contingenza al quale la nostra natura fisica ci lega e ci condanna» (p. 179). In questo senso, *Séraphita* di Balzac, romanzo filosofico «affascinante e complesso ma alquanto stravagante» (*ibid.*) pubblicato nel 1835, e *Clara* di Schelling costituiscono due modelli alquanto differenti, per non dire opposti, di rappresentazione letteraria di immagini ultraterrene prodotte da una mente laica.

Fondato sulla dottrina swedenborgiana, il percorso di iniziazione e di perfezionamento spirituale descritto da Balzac non riesce, secondo l’A., a coinvolgere ed a rendere pienamente partecipe il lettore in quanto le intuizioni di Balzac si fondano esclusivamente sulla esperienza religiosa, del tutto personale, dello scrittore. Dissimilmente dal *Paradiso* dantesco, ciò che il testo balzachiano non riesce a trasmettere «è proprio il sentimento della religiosità» (p. 188) che è il limite stesso del pensiero laico. La mancanza di uno spirito sinceramente religioso nel romanzo e il modo eccessivamente intellettualizzato, non mistico, attraverso cui si esprime *Séraphita* risultano essere, sempre secondo G. Prandi, funzionali soltanto ad una rappresentazione plastica del mondo spirituale che, altrimenti, sarebbe collocato ai limiti della rappresentabilità. Diversamente da *Séraphita*, la lettura di *Clara* «coinvolge il lettore assai più profondamente» (p. 195): la vertiginosa concezione balzachiana di un aldilà, dove l’individuo si spoglia di ogni sua caratteristica terrena, si muta, in Schelling, nella visione di un’ascensione ultraterrena in cui «l’uomo continua a vivere non solo come spirito ma provvisto anche della sua identità e individualità corporea, liberata però dalla caducità spazio-temporale e resa eterna» (p. 192).

[MARCO STUPAZZONI]

VICTOR HUGO, *Le Promontoire du Songe*, préface inédite d’Annie LE BRUN, Paris, Gallimard, 2012, «L’Imaginaire», pp. 112.

Grâce à Annie Le Brun, Gallimard a republié au printemps dernier un texte souvent méconnu de Victor Hugo, un reliquat de son *William Shakespeare* (1864) en forme de manifeste esthétique. *Le Promontoire du songe*, hymne au rêve et à l’imagination, est ainsi aujourd’hui accessible dans la bien nommée collection «L’Imaginaire». La leçon est celle de l’édition critique fournie par René Journet et Guy Robert, sous le titre *Promontorium somnii*, aux Belles Lettres en 1961, seule publication séparée de cet essai avec celle de Michel Crouzet, *Le Promontoire du songe*, parue également aux Belles Lettres, en 1993. Jusqu’alors les présentations les plus accessibles du texte étaient celle d’Yves Gohin dans la section «Proses philosophiques 1860-1865» du volume *Critique des Œuvres complètes* (Robert Laffont, [1985], 2002), et celle de Dominique Peyrache-Leborgne dans son édition du *William Shakespeare* (Flammarion, «GF», 2003). Cette nouvelle publication voulue par Annie Le Brun intègre sa réflexion sur le rôle du noir comme condition de lumière et de vision dans l’œuvre du mage romantique, réflexion inaugurée en 2011 avec un essai publié chez Gallimard et dont le titre, *Si rien avait une forme, ce serait cela*, est déjà une citation du *Promontoire du songe*. En 2012, elle poursuit son hommage hugolien sous la forme d’une trilogie: cette réédition du texte qui l’inspire, accompagne l’exposition dont elle est la commissaire à la Maison de Victor Hugo à Paris, «Les arcs-en-

ciel du noir» (La Maison Victor Hugo invite Annie Le Brun, 15 mars-19 août 2012), elle-même commentée magnifiquement dans un catalogue homonyme (*Victor Hugo*, Gallimard, «Art et Artiste», 2012). Dans sa présentation du *Promontoire du Songe*, courte préface inédite intitulée «La Nuit, à prendre ou à laisser», elle ne manque pas de souligner l'actualité de l'essai hugolien: republier ce texte, c'est selon ses mots, «aller contre le monde comme il va», et «en suspecter grandement les gloires industrielles ou artistiques». Après *Du trop de réalité* ([Stock, 2000], Gallimard, 2005), la poétesse qui a fait ses armes sur le surréalisme finissant et qui ne cesse depuis d'interroger les valeurs de la création dans notre société, fait ainsi de ce «plaidoyer pour l'imagination», de cette défense du rêve et du merveilleux, un antidote à la rationalisation et la banalisation culturelle de notre société, un manuel pour apprendre à penser «hors des chemins balisés», vers l'inconnu, vers l'infini que symboliserait en partie la nuit hugolienne.

Cette nuit dont il est question dans *Le Promontoire du Songe*, c'est d'abord une nuit de l'été 1834 où le jeune romantique est invité par son ami, le savant François Arago, à l'Observatoire de Paris. Ainsi, la rêverie esthétique a pour point de départ le souvenir d'une observation de la lune au télescope. Cette genèse est sensible dans la bipartition du texte, dont la première section, plus brève, condense le récit initiatique de ce «voyage» immobile vers un inconnu pourtant familial. Après les éditions scientifiques, la préface n'oublie d'ailleurs pas de rappeler que l'association par Hugo, des deux fragments présents, fut tardive. À travers la lunette grossissante, le poète ne voit d'abord littéralement «rien» que le noir, «une espèce de trou dans l'obscur», «une brusque arrivée de ténèbres». À force de persistance, l'œil s'habitue pourtant à cette «noirceur», pour mieux distinguer un univers étrange, étranger. «L'effet de profondeur et de perte du réel était terrible». Cette «ecousse du réel» efface l'érudition lunaire du narrateur qui rencontre un nouveau monde, «figure de l'inattendu» et «mappemonde de l'Ignoré». Dans le noir lunaire, Hugo rencontre la chimère. À cette illumination succède l'éblouissement physique: le soleil se lève sur cette lune pour révéler son relief et la présence d'un cratère repéré déjà par Cassini, le *Promontorium Somnii*. «La lumière avait fait de toute cette ombre soudain vivante quelque chose comme un masque qui devient visage». Dans la clarté, se révèle un monde inconnu: «Cette vision est de mes profonds souvenirs».

La seconde partie du texte, plus longue, seule dotée par Hugo du titre *Promontorium somnii*, décrit d'abord les richesses créatrices de cette «cime du Rêve»: le songe, visionnaire, ouvre les «yeux de l'âme». Produisant d'autres «chimères», sa poésie propre est fantastique et fantasque, elle donne naissance également à la «tragédie-rêve» et à la «comédie-songe». Comme la lune, cette création poétique est un monde à part, réel et étrange à la fois, le monde de l'impossible rendu présent. «Poètes, voici la loi mystérieuse: Allez au-delà». Qu'il soit «mélancolie» ou «fantaisie», le rêve infuse l'infini en poésie: il permet d'être de «plain-pied avec l'horizon extra-humain» et autorise l'intuition du «Surnaturalisme» essentielle à l'inspiration. «Donc songez, poètes; songez artistes; songez philosophes; pensez, soyez rêveurs. Rêverie, c'est fécondation». Mais le sommet côtoie l'abîme, et le songeur risque la folie, s'il n'est correctement en prise avec la Nature et l'Humanité. Ainsi, derrière le manifeste esthétique, se dessine une mise en garde.

Le «sommambulisme» partiellement «déraison-

nable» est le propre de l'homme: il habite aussi bien les poètes, les puissants et les scientifiques, de manière plus ou moins forte selon les époques. «Cette tendance de l'homme à verser dans l'impossible et l'imaginaire est la source du *credo quia absurdum*». S'il est bénéfique en poésie, le songe peut être néfaste en religion. Reconnaisant dans le paganisme antique ce «chimérisme» idolâtre, Victor Hugo y décèle une inquiétude latente: «Le polythéisme, c'est le rêve éveillé poursuivant l'homme», son cauchemar. À une erreur succède une autre: c'est «la chimère gothique», nouveau foyer de superstitions. Un syncrétisme se dessine sous «la disparition de réalité» commune aux croyances païennes et au premier christianisme. Mais qu'importe, puisque finalement, «le bras de l'homme croît et grandit dans le rêve»? «Celle faculté du rêve éveillé est à l'origine de tous les desseins et de toutes les grandes espérances. «Comme on fait son rêve, on fait sa vie». Ce que nous dit finalement Victor Hugo dans ce texte-arabesque où la verve érudite fait souvent penser à une fatrasie montaignienne, c'est que cette propension humaine au rêve et à l'imagination serait une trace en nous de la divinité. Au commencement de la Création n'a-t-elle pas été elle-même un rêve? «Tu rêves donc aussi, ô Toi! Pardonne-nous nos songes alors».

Dans les blancs de l'essai, reste encore une interrogation suscitée par un autre texte, plus précoce mais aussi plus connu, la préface de *Cromwell*. Si l'on se souvient de la définition de 1827, cette création naturelle, qui «a oscillé de l'informe au difforme» pour créer d'abord des «monstres», n'est-elle pas proprement grotesque? Les chimères gothiques et autres danses macabres dont il question, associées certes à la «fantaisie», font cependant penser au grotesque 1830. Bien qu'il fasse silence sur ce concept fécond dans les années 1860, Victor Hugo ne nous dit-il pas que le grotesque romantique serait d'essence sinon onirique, du moins nocturne?

[BÉRANGÈRE CHAUMONT]

VICTOR HUGO, *Hernani*, édition de Florence NAUGRETTE, Paris, Flammarion, 2012, «GF», pp. 282.

Pour son édition du célèbre drame qui déchaîna les passions et qui fut, selon Hugo lui-même, «de 14 juillet du goût», c'est l'angle résolution théâtral que Florence Naugrette a choisi d'adopter. En effet – la présentation le signale d'emblée – *Hernani* est une bataille autant qu'une pièce. Combat du théâtre et de la scène de 1830 contre les pesanteurs du bon goût et de l'ennui, contre les conformismes, contre les poncifs. Restituer à l'histoire de Doña Sol aimée de trois hommes hantés par la gloire et la mort toute sa modernité spectaculaire, partant politique et esthétique, tel est le pari réussi de cet édition qui pourfend les idées reçues en entrecroisant les sources: non, *Hernani* n'est pas le premier drame romantique représenté; non, son fameux «escalier/Dérobé» n'a pas déchaîné l'ire du public.

En s'appuyant sur les mémoires d'acteurs, les critiques des journaux d'époque, les souvenirs d'écrivains, le manuscrit annoté par le souffleur et par Hugo lui-même, Florence Naugrette fait vivre la mémoire de la fameuse bataille: la présentation allie clarté, érudition et précision pour dresser le portrait de ce théâtre pour tous qu'Hugo appelait de ses vœux. Elle réussit également à le rendre accessible à tous: les notes, claires et savantes, permettent au lecteur de cette édition d'entendre dans le texte les rires du public, ses

applaudissements, d'observer les détails du décor; le dossier très nourri analyse la réception de l'œuvre en amont et en aval de la représentation: parodies, presse, jeu des acteurs, fortune et teneur des diverses mises en scène invitent à prendre la mesure du bouleversement produit par le drame.

La première de couverture qui représente le dénouement de la pièce le dit bien, par ses couleurs rouges et or qui sont celles-là mêmes de la salle de la Comédie-Française: c'est l'entente de la scène que cette édition donne à voir plutôt qu'à lire dans *Hernani*, redevenue pièce vivante, vibrante, sous la plume de Florence Naugrette.

[SOPHIE MENTZEL]

VICTOR HUGO, *Marie Tudor*, édition de Clélia ANFRAY, Gallimard, 2013, «Folio théâtre», pp. 328.

Dans la collection de poche qui rend aisément accessibles les grandes pièces du répertoire français, Clélia Anfray donne, avec une introduction (pp. 7-42), une notice sur la genèse, la rédaction et la parution, un historique des représentations, une chronologie, des indications bibliographiques et des notes, le texte du drame consacré par Hugo à cette «reine qui soit une femme. Grande comme une reine, vraie comme une femme» qu'il veut voir en Marie Tudor («Préface», p. 47). La documentation historique ne lui fait pas défaut, mais il choisit, à l'inverse de la doxa, de voir les relations passionnelles plutôt que politiques entre la reine et son favori, Fabiano Fabiani. C'est qu'il veut «ressusciter le passé au profit du présent» («Préface», p. 47), donc tirer le mythe de la cruelle fille d'Henri VIII vers la désacralisation de la royauté marquée par 1830, après les violences populaires régicides de 1793. Si le drame a réussi à échapper à la censure, par crainte de redondance avec celle qui avait frappé *Le Roi s'amuse*, il n'en manifeste pas moins une évolution dans la dramaturgie hugolienne, conforme à l'actualité. Cette reine plus réaliste que sublime, et sans bouffon, affronte le danger des émeutes; le temps tragique se substitue discrètement au temps liturgique (les trois journées du drame donnant une résonance christique au sacrifice de l'ouvrier Gilbert); la dénonciation du pouvoir de l'argent se concentre sur le marchand juif, avatar de Shylock, selon les préjugés du temps. Tout en se référant à Corneille et Molière, Hugo, toujours placé sous l'égide shakespearienne, écrit en prose pour plus d'effet de réalité, use de didascalies prescriptives plus que descriptives, privilégie les individus pour donner «moralité et leçon» à la foule («Préface», p. 48). La version primitive du 1<sup>er</sup> acte (donnée dans le dossier) montre que l'écriture, pour être rapide, ne lui en a pas été facile, même si, après une réception mitigée en 1833, en partie liée au jeu de Juliette Drouet dans la jeune première, Jane, quelques grands metteurs en scène du xx<sup>e</sup> siècle et plusieurs musiciens se sont intéressés à ce drame à la dimension spectaculaire évi-dente.

[LISE SABOURIN]

VICTOR HUGO, *Le Livre des Tables. Les séances spiritistes de Jersey*, édition de Patrice BOIVIN, Paris, Gallimard, 2014, «Folio classique», pp. 758.

La publication en édition de poche d'une version augmentée du *Livre des Tables* de Hugo offre l'occasion de revenir sur ce qui fut à la fois un épisode impor-

tant de la vie et de l'œuvre de l'écrivain (même si les spécialistes discutent de sa portée exacte) et un phénomène de société largement répandu dans les décennies centrales du xix<sup>e</sup> siècle: le spiritisme (le terme lui-même ayant été forgé en français par Allan Kardec en 1857). Car, s'il est bien connu en effet que Hugo s'est beaucoup intéressé aux «tables parlantes» au moment où, fraîchement débarquées des États-Unis, elles ont suscité en Europe un engouement général, rares sont ceux qui ont lu les procès-verbaux des fameuses séances de spiritisme de Jersey qui nous sont ici présentés par Patrice Boivin.

Le premier constat est que l'objet littéraire que constitue le *Livre des Tables* est presque aussi étrange que les esprits eux-mêmes, ce qui n'est pas peu dire. Et d'abord par le principe même de la publication posthume qui, «sublime conseil» (comme le dit Hugo), émerge de la séance du 29 septembre 1854 quand «la Mort» lui déclare: «que [ton tombeau] soit vivant, qu'à de certains intervalles il se mette à parler à la postérité et à lui dire des choses inconnues, et qui auront eu le temps de mûrir dans la terre. L'impossible d'aujourd'hui est le nécessaire de demain. Échelonne dans ton testament tes œuvres posthumes de dix ans en dix ans, de cinq ans en cinq ans. Vois-tu d'ici la grandeur d'un tombeau qui, de temps en temps, à des heures de crise humaine, quand il passe de l'ombre sur le progrès, quand il passe des nuages sur l'idée, ouvre tout à coup ses deux lèvres de pierre et parle. [...] Jésus-Christ n'a ressuscité qu'une fois; toi tu peux emplir ta tombe de résurrections, tu peux [...] avoir une mort inouïe» (pp. 477-478).

Ensuite par l'histoire rédactionnelle et éditoriale extraordinairement complexe du livre. Le lecteur est obligé de suivre attentivement les savantes explications de l'éditeur pour ne pas se perdre dans ses méandres, dont tous les aspects sont loin d'avoir été totalement éclaircis. Pour résumer, on peut dire qu'il existerait quatre cahiers de procès-verbaux des séances de Jersey dont deux seulement, jusqu'à présent, avaient été retrouvés et publiés, dans la première édition de 1923, puis dans l'édition Massin de 1968. La nouveauté de la présente édition est qu'elle contient un cahier inédit (le quatrième de la série, retrouvé entre-temps), auquel s'ajoute un certain nombre de procès-verbaux isolés eux aussi inédits, conservés à la Maison de Victor Hugo à Paris.

Sur le fond, la période spirite de Hugo a duré plus de deux ans, du 11 septembre 1853, jour de sa conversion, au 8 octobre 1855, et elle a cessé peu de temps avant son départ pour Guernesey. Elle coïncide avec les lendemains du coup d'État napoléonien en France et la première période de l'exil, à une époque où, retiré de la vie politique et dans l'attente d'un retour que l'on pouvait encore croire prochain (dans les deux ans, pensait-il), ses loisirs forcés étaient marqués par l'écriture, la photographie et les tables. Si Hugo n'a pas cessé de croire aux tables par la suite (dans son *William Shakespeare*, en 1864, il en défend encore le principe), du moins a-t-il cessé de les faire tourner, sans que l'on sache très bien ce qui l'a incité à mettre un terme à l'expérience. Plusieurs hypothèses ont été avancées, du coup de folie d'un des participants aux séances (Jules Allix) à une forme de lassitude, et peut-être de déception, devant les résultats littéraires et philosophiques obtenus.

Car il y avait bien un projet religieux et littéraire derrière cette pratique assidue des tables. Il s'agissait ni plus ni moins que d'écrire une nouvelle «Bible de l'Humanité» en interrogeant les esprits, dont la publi-



cation aurait été posthume, pour ne pas trop effrayer le public plus ou moins sceptique du XIX<sup>e</sup> siècle. Celui-ci n'a découvert l'existence de cet intérêt de Hugo pour les tables qu'en 1863, quand Auguste Vacquerie, littérateur et beau-frère de Léopoldine, l'a révélé dans *Les miettes de l'histoire*. Vacquerie, qui avait lui-même cessé de croire aux tables (mais pas aux esprits), mettait l'épisode sur le compte des circonstances exceptionnelles des lendemains du coup d'État et de l'exil. Mais il a fallu attendre 1923, donc 38 ans après la mort de Hugo, pour avoir une première publication partielle des procès-verbaux par son exécuteur testamentaire, Gustave Simon.

Hugo et les siens ont donc interrogé les tables très régulièrement pendant plus de deux ans, de jour comme de nuit, au cours de séances qui étaient d'autant plus longues qu'ils sont restés jusqu'au bout fidèles au système de communication primitif (un coup pour A, deux pour B, etc.) inventé par les sœurs Fox aux États-Unis en 1848, alors que sur le continent, on était depuis longtemps passé à des systèmes moins laborieux, du type cadran alphabétique ou écriture automatique. Au total, c'est plus d'une centaine d'esprits qui ont été contactés, connus ou inconnus, personnages illustres ou abstractions personnifiées, comme le Drame, la Poésie, l'Ombre du sépulcre, le Lion d'Androclès, la Mort, Shakespeare, Molière, Eschyle, André Chénier, Jésus-Christ, etc. Un système de rendez-vous et de convocations pris d'un jour sur l'autre permettait d'assurer la continuité relative du dialogue, même si un doute pouvait toujours planer sur l'identité réelle des interlocuteurs, le monde spiritite étant plein de surprises et de visites pseudonymiques.

Toutes les séances ne présentent pas le même intérêt. Certains jours, les tables ne sont pas inspirées; ou alors elles «bégaièrent» et s'enlisent, sans parvenir à sortir du BABA (au sens propre). Mais plusieurs sont tout à fait remarquables, à commencer par celle, inaugurale, du 11 septembre 1853 au cours de laquelle apparaît l'Absenté par excellence, Léopoldine. Cette scène de conversion à l'émotion (tout le monde pleure) – probablement, la séance de spiritisme la plus célèbre du monde – liée à un deuil compliqué ravivé par l'exil, est un classique du spiritisme d'hier et d'aujourd'hui. Signalons également, sans prétendre dresser un palmarès, celles du 13 septembre 1853 au cours de laquelle Hugo dialogue avec l'âme endormie de Louis-Napoléon Bonaparte (la conversation tournant à son avantage), du 29 décembre 1853 avec André Chénier, du 19 février 1854 avec Molière au cours de laquelle Vacquerie donne à l'auteur des *Femmes savantes* une aussi candide qu'édifiante leçon de féminisme, du 3 juillet et du 17 décembre 1854 sur l'apport des tables en matière religieuse, du 3 septembre 1854 sur l'au-delà, de septembre 1854 avec la Mort, ainsi que toutes celles relatives au christianisme en février-mars 1855. L'ensemble constitue une source majeure sur l'histoire de la pensée religieuse de Hugo et, plus largement, de la gauche «quarante-huitarde», dont la sécularisation, on le sait, était toute relative.

On a discuté, parmi les spécialistes, de l'intérêt de ces procès-verbaux et du sens de cet épisode dans la carrière de Hugo. Certains, comme André Breton, estimaient qu'ils n'avaient guère d'intérêt, même s'il n'est pas certain que les essais d'écriture automatique surréalistes, contemporains de la première édition, valent toujours beaucoup mieux. D'autres, comme Patrice Boivin lui-même, y voient (avec raison, me semble-t-il) un épisode majeur et vraiment créateur dans la carrière d'Hugo, qui a laissé de nombreuses traces dans son

œuvre publiée, des *Contemplations* (notamment dans le fameux poème «Ce que dit la bouche d'ombre»), à certaines pièces de vers de *L'Année terrible*, de *La Fin de Satan*, des *Quatre Vents de l'Esprit*, de *La Légende des siècles*, de *Dieu*, de *Toute la lyre*, de *William Shakespeare*.

Quoi qu'il en soit, par-delà le cas personnel de Hugo, le *Livre des Tables* est une source majeure de l'histoire du spiritisme européen au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, qui a donné lieu ces dernières années, en France et à l'étranger, à de nombreuses recherches, dont l'éditeur paraît curieusement tout ignorer, même s'il mentionne les remarques pionnières de Philippe Muray dans *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges*. Or le spiritisme, par la densité anthropologique des problèmes qu'il soulève (à travers les tables, il est question de la mort, l'amour, la famille, la religion, la science, etc.) et le retentissement qu'il a eu, est un formidable révélateur des rêves, des tensions et des contradictions des sociétés européennes du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Par lui, c'est un peu l'inconscient de l'époque qui s'est mis à table, donnant à voir, dans une exceptionnelle clarté, des aspects de l'esprit du temps qui se laissent beaucoup moins facilement saisir dans les sources plus classiques de l'historien.

[GUILLAUME CUCHET]

ANNAROSA POLI, *Notre-Dame de Paris di Victor Hugo: la censura e la critica dei cattolici*, «Studi Comparatistici», n. 9, gennaio-giugno 2012, SICL, Edizioni del CIRVI, pp. 113-143.

Annarosa Poli, bien connue pour ses travaux sur l'œuvre de George Sand, est aussi la fondatrice du CRIER, et sa curiosité s'étend à tout ce qui concerne les études romantiques. C'est aujourd'hui sur la «réception» de *Notre-Dame de Paris* par la critique catholique qu'elle attire notre attention.

La première édition de *Notre-Dame de Paris* fut publiée chez Gosselin le 16 mars 1831, en pleine agitation politique, le jour même du sac de l'Archevêché. La femme de l'éditeur, qui avait été la première à lire le manuscrit, l'avait trouvé «d'un ennui mortel» et avait prêté une mauvaise affaire de librairie. Pronostic imprudent: dès le 17 décembre le «Journal de la librairie» annonçait la septième édition. Le 5 avril, Montalembert, le livre à la main, allait visiter la cathédrale et dans ses articles de «L'Avenir» du 11 et du 28 avril il disait l'éclatante beauté de cette œuvre au «style de feu». Dès le mois de mars un article anonyme de la «Revue de Paris» attirait l'attention sur la «grande figure du roman, sa véritable héroïne peut-être, la cathédrale elle-même». Lamartine, à son tour, écrivait à Victor Hugo: «Je viens de lire *Notre-Dame de Paris*: le livre me tombe des mains... C'est le Shakespeare du roman, c'est l'épopée du Moyen Âge, c'est je ne sais quoi, mais grand, fort, profond, immense... Seulement c'est immoral par le manque de Providence; il y a de tout dans votre temple, excepté un peu de religion». Sainte-Beuve, dans le prospectus qu'il rédigea pour l'édition Renduel de 1832, regretta lui aussi qu'«il manque un jour céleste à cette cathédrale sainte». La porte venait ainsi de s'ouvrir aux réserves, puis aux attaques et à la censure de la critique catholique.

C'est qu'en effet le «jeune jacobite» de 1819 a définitivement laissé la place au «révolutionnaire» de 1830, un révolutionnaire qui, à cette nouvelle édition de 1832, vient d'ajouter de nouvelles pages, et notamment, le Livre V, avec le fameux chapitre «Ceci tuera Cela» qui

annonçait l'élimination de la foi par la science et de la cathédrale de pierre par le livre de papier. L'Église, à cela, ne pouvait guère répondre autrement que par la censure, ce qu'elle fit, par le décret «*Doctrina Fidei*» du 28 juillet 1834 qui déclara le livre de Victor Hugo «irréligieux» et «immoral» et le mit à l'Index. Une mise à l'Index dont Annarosa Poli retrouve l'écho, un siècle plus tard, dans un article de Mgr Saltet publié par l'Institut Catholique de Toulouse en 1938 («Bulletin de Littérature ecclésiastique»), ou encore dans un autre article, signé par Jean Morini Conby et publié dans «L'Éclair» de Montpellier le 15 septembre 1935, où Hugo est accusé d'avoir écrit un roman «caricatural et odieux pour toutes les classes sociales» et «justement mis à l'Index». On peut, avec le recul du temps, prendre quelque distance à l'égard de ces invectives et de ces protestations scandalisées. Il est plutôt amusant de parcourir l'impressionnante liste de jurons relevés par le censeur du Vatican tout au long du roman («Mort-Dieu», «Gueule-Dieu», «Nombriil du Pape», etc...), notamment dans les épisodes de la Fête de Fous ou de la Cour des miracles; et c'est plutôt l'art de Victor Hugo dans la verve gauloise ou le raccourci dans la caricature qui peut aujourd'hui fasciner le lecteur, avec, par exemple, le portrait du prélat Charles de Bourbon («il menait joyeuse vie de cardinal, ne haïssait point Richarde la Garmoise et Thomasse la Saillarde, faisait l'aumône aux jolies filles plutôt qu'aux vieilles femmes...»), ou celui de Robert de Lespinasse, abbé de Saint-Germain des Prés, «ce frère libertain d'une maîtresse de Louis XI»... Plus sérieuse était la critique de fond, celle qui touchait, plus qu'à l'anticléricalisme, à la philosophie même de l'ouvrage, et à ce que Mgr Saltet dénonce comme un «abandon des convictions chrétiennes» auxquelles l'auteur substitue «la thèse immorale du livre» sur la fatalité des passions symbolisée et illustrée par la fatidique toile d'araignée qui fermait la lucarne de la cellule de Claude Frolo qui, aux yeux de Mgr Saltet, justifie sans réserves la condamnation de l'Église: «Le plus grand degré de perversion morale devait être atteint par l'archidiacre Frolo mettant au service de sa passion pour l'Égyptienne tous les crimes envers Dieu et envers les hommes»... Les articles de Montalembert dans «L'Avenir», beaucoup plus nuancés, et manifestement séduits par le talent du romancier, faisaient eux aussi écho, en une tonalité plus modérée, à ce constat d'un Hugo tenté par un «matérialisme» qu'ils jugeaient pour le moins réducteur: «Nous ne le croyons pas assez catholique pour comprendre le dernier mot de cette céleste architecture que le catholicisme semble avoir enfanté et qui est son ouvrage conclusif; nous croyons qu'il ne s'est pas assez identifié à l'époque où, pour nous servir de sa propre expression, tout édifice était une pensée et ce matérialisme, qui est à notre avis le défaut prédominant de l'ouvrage, se fait sentir même dans la partie où l'auteur semble abdiquer le plus». Pareilles ambiguïtés de la critique pouvaient-elles vraiment influencer les lecteurs catholiques? Les tenter ou au contraire les dissuader? Ou bien les tenter et le dissuader à la fois? Eugénie de Guérin, fervente catholique mais en même temps lectrice de «L'Avenir» (que lui fait parvenir son frère Maurice, lui-même influencé par la fréquentation de Lamennais) offre, de ces incertitudes, un exemple singulier. Le 9 mai 1831 elle écrit à son amie Louise de Bayne: «Je ne connais *Notre-Dame de Paris* que d'après ce que j'en ai lu dans «L'Avenir». J'ai été bien étonnée de voir qu'on n'oserait pas en conseiller la lecture à qui que ce soit. Quel dommage!...». Neuf ans plus tard, le 4 août 1840, elle est toujours dans les mêmes scrupules

et les mêmes tentations: «Je n'ai pas lu encore *Notre-Dame*, avec l'envie de la lire...». Quelques jours plus tard, après avoir lu «quelques pages» (elle ne précise pas lesquelles) de Hugo, elle ne cache pas son enthousiasme: «Il a la phrase puissamment forte et belle. Ne serait-ce pas le Napoléon littéraire de l'époque?». La suite de la correspondance ne permet pas de savoir si finalement elle s'est décidée à lire intégralement *Notre-Dame de Paris*...

[CLAUDE GÉLY]

ALEXANDRE DUMAS, *Correspondance générale*, t. I, édition de Claude SCHOPP, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 611.

Après les diverses correspondances particulières (à Sand, à Mélanie Waldor, à son fils), relatives à une œuvre (concernant *Christine*, les *Mémoires*, les *Mousquetaires*) ou les choix plus ou moins nombreux de lettres (200 pour un *bicentenaire* en 2002), publiées durant ces quarante dernières années, voici que Claude Schopp s'engage dans ce qu'il nomme en son introduction (pp. 7-12) un «essai» de *Correspondance générale* d'Alexandre Dumas père. Travail en effet peu aisément exhaustif puisque, outre son énormité, sa dispersion, sa destruction partielle, les conditions même de vie de l'auteur le rendent forcément difficile à réunir. Cependant, se fondant dans la mesure du possible sur les autographes, notamment des fonds importants de la Bibliothèque nationale de France, de l' Arsenal, de la Bibliothèque de l'Institut, des Archives nationales, de quelques bibliothèques étrangères et du fonds Glinel acquis par la Société des amis d'Alexandre Dumas, il présente dans ce premier volume les lettres de 1820 à 1832, avec chronologie annuelle, répertoire des correspondants, index des noms de personnes et des œuvres citées, ainsi qu'en annexes les documents liés au procès contre Harel, à la création de *Christine* et à la reconnaissance de ses deux enfants naturels, Marie et Alexandre fils.

Ce premier tome correspond à l'émergence du talent dramatique de Dumas que ses lettres permettent de suivre dans son ascension de plus en plus éclatante. D'abord les aléas de *Christine*, acceptée «avec corrections» à la Comédie-Française puis remplacée par *Henri III* sur fond de concurrence avec la *Christine de Suède* de Brault; Dumas la cède alors à Harel pour l'Odéon avant d'engager un procès en rétrocession, perdu pour son «succès peut-être» comme conclut le jugement (p. 466). Puis Dumas chemine d'*Édith* à *Antony*, le drame qui contient «bien des choses de [la] vie» vécue avec Mélanie Waldor (p. 216), correspondante très abondante de ce volume, au fil des quatre années partagées depuis les premières lettres énamourées jusqu'au testament qu'elle écrit (pp. 284-285) dans la conviction de ses infidélités et aux lettres d'après rupture et pardon (pp. 330-332 et 348). La création de *La Tour de Nesle* enfin, en 1832, entame les problèmes de collaboration, en l'occurrence avec Gaillardet, qui hanteront toute la carrière de Dumas.

On relira aussi avec plaisir dans ce volume les lettres échangées avec Hugo et Vigny. Par exemple, au soir de la réception du *More de Venise* le 4 août 1829, une mention qui ne manque pas de piquant pour un dramaturge lui-même joué sur les planches du Théâtre-Français: «il semble que ces automates royaux soient devenus poètes pour vous comprendre» (p. 161). Le déplacement en Vendée après la «part assez active» (p. 242) prise par Dumas aux événements de 1830 ou

l'échappée avec Belle Kreissalmer de Suisse à Turin offrent également des descriptions intéressantes sous la plume épistolaire de celui qui deviendra un écrivain voyageur.

[LISE SABOURIN]

EUGÈNE SUE, *Correspondance générale*, t. II, éditée par Jean-Pierre GALVAN, Paris, Honoré Champion, 2013, pp. 953.

Jean-Pierre Galvan délivre le deuxième tome de la *Correspondance générale* d'Eugène Sue, couvrant la période 1841 à 1845 qui correspond à l'accès à la célébrité du romancier de *Matilde*, des *Mystères de Paris* et du *Juif errant*. Comme le précise son introduction (pp. 7-13), ces lettres permettent de rétablir quelques vérités sur les conditions d'écriture et de publication de ces œuvres majeures : ce n'est pas seulement le mode de parution en feuilleton, mais aussi son évolution personnelle qui font du romancier maritime des débuts l'auteur à succès populaire que devient Sue.

La prépublication en périodique a certes convaincu son éditeur Gosselin de passer pour ces romans de deux volumes à quatre, et même à six et huit, mais peu à peu la méfiance s'installe : le tiers d'inédit entre journal et livre exigé par l'éditeur mécontente les abonnés de «La Presse» qui voient remplacer la fin de *Matilde* par des résumés dus à Gautier. De ce fait, *Les Mystères de Paris* sont publiés aux «Débats», Bertin obtenant l'intégralité du roman en feuilleton. Quant au *Juif errant*, il suscite un procès entre «Le Constitutionnel» et «La Presse», tandis que Sue se voit contester par Gosselin de le publier chez Paulin. Le caractère conciliant du romancier n'empêche pas non plus la collaboration avec Goubaux pour adapter au théâtre *Les Mystères de Paris* de tourner au cauchemar.

Parallèlement son écriture évolue, tournant au *work in progress* par l'influence des réactions du public qui pousse Sue à infléchir son projet. Ainsi le délai entre écriture et publication se réduit-il dangereusement, même si le romancier s'impose parfois des interruptions de parution pour mieux maîtriser et réviser son texte. Ainsi également l'identification qui font les lecteurs entre son héros Rodolphe et l'auteur en redresseur de torts philanthrope l'incite-t-elle à accentuer l'éclosion de ses préoccupations sociales, morales et politiques. Sa fréquentation des intellectuels engagés, ses rencontres avec le milieu saint-simonien préparent la carrière politique de ce romancier désormais très sollicité.

Selon les principes de la collection, cette édition scientifique rigoureuse est collationnée sur autographes ou première parution, annotée et munie d'un dictionnaire des correspondants, outre l'index des noms cités.

[LISE SABOURIN]

GEORGE SAND, *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice DIDIER, 1870, I, *Malgré tout*, édition critique par Dominique LAPORTE, Paris, Honoré Champion, 2013, pp. 333.

Écrit à l'occasion d'une excursion entre amis aux Dames de la Meuse et aux grottes de Han en Belgique à la fin de septembre 1869, *Malgré tout* paraît dans la «Revue des deux mondes» en février-mars 1870. La relation un peu crispée de Sand avec Buloz, soupçonné de vouloir surtout satisfaire son public bour-

geois, n'empêche pas la romancière d'écrire pour cette revue qu'elle juge un peu trop «prude et sacrée» en s'éloignant du feuilleton populaire à grand tirage où elle publie par ailleurs. Elle abandonne donc les motifs conventionnels sur des sujets aussi attendus que la quête de l'enfant perdu et la contestation nobiliaire pour se livrer à un roman de l'intériorité sous forme de lettre rédigée par la narratrice.

La couleur locale des Ardennes inspire quelques descriptions, confirmant l'usage du Guide Joanne publié en 1868 et du livre de Montagnac illustré par Doré paru de 1868 à '73, tous deux liés à l'extension du réseau ferroviaire. Mais c'est surtout la propriétaire du domaine de Malgré tout, séduite par cette région, qui intéresse George Sand. Miss Sarah Owen, bourgeoise protestante respectueuse des convenances, s'prend en effet, presque malgré elle, d'Abel, dont le talent de musicien n'a d'égal que le caractère désordonné de son existence d'enfant trouvé. Symboliquement «captive toujours mais en course forcée et qui n'a pas seulement le temps de gémir» comme la Meuse (p. 54), la destinée de l'héroïne s'enferme dans le devoir familial envers un père, aimable mais inconscient des réalités, et une sœur, Adda, dupe des vanités mondaines, mais dont la maternité donne à la célibataire qu'est Sarah une filleule à protéger. La résistance à la passion qui bouleverse son programme rationnel de dévouement vient donc se heurter à l'appel de l'art en ce violoniste inspiré que la fatalité lui a fait rencontrer. Or, comme toujours chez Sand, les hommes de génie «doivent briser la barrière qui les sépare de l'inconnu» (p. 124), tandis que les gens du monde érigent leurs préjugés nobiliaires en frontières de respectabilité, même si en fait leur «bohème titrée» (p. 273) est en l'occurrence représentée par le comte de Rémonville, ruinant la famille de son épouse, et lord Horsborn, propriétaire chasseur élégant et léger. Pour ajouter à la faille subrepticement creusée dans le sens du devoir familial (certains critiques du temps ont cru reconnaître dans le couple sororal Solange Sand et son époux Clésinger) la romancière use aussi d'un curieux personnage d'aventurière, la brillante et avide Carmen d'Ortosa, en laquelle on a voulu reconnaître une transposition d'Eugénie de Montijo.

Dominique Laporte présente (pp. 7-43), annoté et fournit, outre les index des noms de personnes, personnages et lieux, des documents pour l'appréciation de ce roman tardif, sans doute pas un de ceux que préférerait son auteur, de son propre aveu. Il intéresse cependant pour la récurrence de thèmes vraiment sandiens : la musique comme lien entre les êtres sensibles, le dilemme entre errance exaltée et sédentarité paisible pour favoriser la création, la maternité comme finalité mais aussi limite du destin féminin.

[LISE SABOURIN]

ANNAROSA POLI, *Alla riscoperta di George Sand viaggiatrice in Italia*, a cura di Emanuele KANCEFF, Moncalieri, C.I.R.V.I., 2010, «Biblioteca del viaggio in Italia», pp. 254.

Les études italiennes sur George Sand lui doivent tout, et les études sur les rapports multiples entre Sand et l'Italie sont indissolublement liées à son nom. Depuis son ouvrage magistral *L'Italie dans la vie et dans l'œuvre de George Sand* (Paris, Colin, 1960), dont la réédition en 2000 (Moncalieri, C.I.R.V.I., avec bibliographie mise à jour) a souligné, s'il en était besoin, l'indéfectible actualité, Annarosa Poli n'a cessé de consa-

crer une partie importante de son travail au réseau de liens qui unissent George Sand à notre pays, que ce soit par ses propres voyages, par le cadre et le personnel de ses œuvres, par ses rapports directs et épistolaires avec une foule d'intellectuels, d'hommes de lettres et de patriotes italiens.

À l'heure où l'Université de Vérone, où elle est professeur émérite, s'apprête à accueillir le colloque international organisé par Laura Colombo, *George Sand et ses conseurs: la femme artiste et intellectuelle au XIX<sup>e</sup> siècle* (29 juin-1<sup>er</sup> juillet 2015), qui lui rendra hommage et sera placé sous son haut patronage, qu'il nous soit permis de signaler ce volume, sorti en 2010, qui a le mérite toujours d'actualité de ressembler et rendre disponibles quatorze articles publiés dans des revues italiennes et françaises sur une période de plus de cinquante ans, dont certains désormais difficiles d'accès.

Par une sorte d'hommage dans l'hommage et de mise en perspective de la place d'Annarosa Poli au sein de la communauté scientifique internationale, le recueil d'articles est précédé de plusieurs allocutions prononcées en Sorbonne le 5 avril 1995, lors d'une cérémonie en son honneur et de la présentation des mélanges *George Sand et son temps*, par Jean-Claude Fredouille, Michel Marat, Elio Mosele, Béatrice Didier, Pierre Brunel, Emanuele Kanceff et Annarosa Poli elle-même (pp. 8-40).

On regrettera que les articles soient disposés selon un ordre apparemment aléatoire que rien ne justifie, ni une notice éditoriale du responsable scientifique du volume, ni le sujet lui-même, ni l'ordre chronologique de composition. Il est d'ailleurs *a fortiori* dommage que rien, ni une note pour chaque article, ni une table liminaire, n'indique la date et le contexte de parution originale de chaque contribution, contraignant le sandien à avoir recours à d'autres sources pour se renseigner (pour la commodité du lecteur nous avons intégré ces renseignements à notre compte rendu). Ces péchés éditoriaux demeurent cependant véniels et n'altèrent en rien la valeur des articles, qu'on sera heureux de découvrir ou redécouvrir dans cette nouvelle présentation.

Ouvre le recueil un essai sur *Il viaggio reale e il viaggio immaginario nelle "Lettres d'un voyageur" di George Sand* (pp. 43-54, édition originale in *La Letteratura e l'immaginario*, 1984), qui remplit bien sa fonction liminaire, car il montre la superposition continue entre itinéraires et lieux réels et éléments d'imagination et de fictionnalisation littéraire dans les célèbres *Lettres*, démarche interprétative qu'on retrouvera dans d'autres articles du recueil. Dans une perspective bachelardienne, ce premier article analyse les symboles récurrents de la grotte, du bateau, de l'île et du rivage, et les mouvements de descente ou d'ascension comme autant d'éléments révélateurs du monde des rêves et de l'inconscient sandien.

Le modèle interprétatif de Bachelard, faisant appel au rêve comme porte de l'inconscient et à la symbolique des éléments, guide aussi deux autres essais du recueil, où dominant respectivement l'eau et le feu. Dans *George Sand e la mitologia dell'acqua dolce: i laghi italiani* (pp. 125-140, in *Goethe e Stendhal, mito e immagine del lago tra Settecento e Ottocento*, 1988), l'eau, et en particulier l'eau douce des lacs et des rivières, apparaît tour à tour insidieuse et mortifère (comme dans *Indiana* ou *La Mare au diable*), ou source d'harmonie et d'apaisement, notamment dans le cas du Lac d'Iseo, cadre de l'action de *Lucrezia Floriani* et lié, selon le mythe, au culte d'Isis «dea madre, fecondatrice della terra e dell'acqua» (p. 131). «L'histoire du

rêveur". *Itinéraire fantastique à la recherche d'une écriture* (pp. 203-216, in *George Sand aujourd'hui*, 1990), analyse ce roman inachevé de 1830 et son récit d'ascension à l'Etna sous le signe du feu et du voyage presque initiatique, mais surtout dans le processus d'apprentissage du métier d'écrivain par la romancière, pour arriver à saisir «le moment où [elle] ne se contente plus de raconter une histoire [...] mais cherche la manière la meilleure de la raconter» (p. 214).

Deux interventions, *Lamennais à l'île de San Lazzaro de Venise: voyage réel ou voyage imaginaire?* (pp. 55-66, in *Viaggio immaginario, viaggio iniziatico*, 1989) et *Le père Aucher, flambeau européen de la culture arménienne, dans l'île de San Lazzaro de Venise* (pp. 67-78, in *A partir de Venise: héritages, passages, horizons*, 2007), reviennent, grâce à des recherches dans les archives du couvent des Arméniens, sur la figure du père Pascal Aucher, le «frère Hiéronyme» des *Lettres d'un voyageur*. Le premier article démontre, à l'appui de lettres et autres documents, que la visite de Lamennais au couvent des Arméniens en 1832 fut bien réelle, ce qui ajouterait foi au fonds d'authenticité des échanges entre Sand et le moine à propos de l'abbé et de ses œuvres rapportés dans la III<sup>e</sup> *Lettre d'un voyageur*. Le deuxième présente la figure du moine et ses rapports avec les plus célèbres voyageurs en visite sur l'île de San Lazzaro: Byron, lady Morgan, et encore George Sand et Lamennais.

Un noyau consistant d'articles est lié à des aspects de ce qu'on peut appeler, selon la formule forgée par José-Luis Diaz, «le roman de Venise», c'est-à-dire les romanesques vicissitudes qui lièrent Sand, Musset et le docteur Pagello pendant le séjour à Venise de l'écrivain en 1833-34. Ils sont tous caractérisés par une rigueur documentaire d'historien et presque de détective des lettres, et enrichis de quelques découvertes qui étaient inédites lors de la première publication des articles. *Les Amants de Venise et Casanova* (pp. 79-92, in «Revue d'histoire littéraire de la France», 1959), article important pour la recherche mussétienne, a le grand mérite d'avoir montré pour la première fois, par une argumentation à toute épreuve, que les annotations de Musset dites «notes de Venise» n'étaient pas des impressions de voyage, comme on l'avait longtemps cru, mais des notes de lecture prises sur les *Mémoires de Casanova. Da Parigi a Genova. Album di memorie di Pietro Pagello con numerosi inediti* (pp. 93-104, in «Letterature moderne», 1958) présente, à travers des citations extensives, dont l'intégralité de la *Prefazione* autographe de 1887, les souvenirs de la liaison Pagello-Sand que le médecin vénitien écrivit en 1835 mais ne laissa connaître que cinquante ans plus tard. La première réception, assez houleuse, de l'ouvrage est également évoquée. *La Véritable histoire de la correspondance Sand-Pagello* (pp. 105-114, in «Revue d'histoire littéraire de la France», 1957) retrace le tableau et l'histoire de la conservation et de la publication des très rares messages de Sand à Pagello qui nous sont parvenus, sept en tout en comptant les lettres proprement dites, la déclaration *En Morée* et le controversé billet au verso de la *Canzonetta nuova*. Plus loin dans le volume on trouve aussi l'intéressant et inattendu «*Elle et Lui*»: *realità e letteratura* (pp. 141-156, in *Viaggiatori stranieri in Liguria*, 1992), qui aborde le rapport entre autobiographie et fiction dans le roman à clé *Elle et Lui* dans la perspective exclusive et rafraîchissante de l'image de Gènes et de ses environs que Sand avait pu capter sur place lors de ses voyages de 1833 et 1855 et qu'elle retranscrit dans son œuvre.

Un autre noyau s'articule autour du voyage de 1855,

dont la destination principale est Rome, *via* Livorno, Pisa, Florence et Civitavecchia. Florence, ses artisans, pour lesquels Sand nourrit une grande admiration, et l'antiquaire Giovanni Freppa (1810-1868), qu'elle rencontra en 1855 et qui cherchait à retrouver le secret des maioliques de la Renaissance, sont au centre de *George Sand et les maioliques florentines de Giovanni Freppa: la vertu de l'art populaire* (pp. 115-124, in «Présence de George Sand», n. 27, octobre 1986). *Tecnica e strutture narrative de "La Daniella" di George Sand* (pp. 157-172, «Micromégas», anno IV, n. 1-2, 1977), au titre très référentiel, traite de la technique narrative à tiroirs, avec plusieurs histoires incluses l'une dans l'autre, et des séquences narratives qui constituent, selon l'A., autant de «stazioni mitiche dell'avventura dell'eroe» (p. 163) dans le roman *La Daniella*, dont A. Poli est une fine exégète puisqu'elle y a consacré deux éditions critiques et plusieurs articles. Plus strictement biographiques, deux autres articles traitent respectivement des lettres écrites par Sand lors de son séjour à Rome (*Le Lettere di George Sand e il viaggio in Italia del 1855*, pp. 173-180, in «Bollettino del C.I.R.V.I.», n. 2, 1980) et de la découverte de la campagne romaine, dont les souvenirs, consignés dans la correspondance et dans l'*Agenda Memento* alimentent l'écriture de *La Daniella* (*George Sand rifugiata nella campagna romana alla ricerca di un nuovo linguaggio*, pp. 181-198, in *L'Italia terra di rifugio*, 2008). Suit la petite note *George Sand e la memoria involontaria: ricordo del lago di Nemi* (pp. 199-202, in «Bollettino del C.I.R.V.I.», n. 2, 1980), qui montre encore une fois l'interaction féconde entre le réel, décevant et futile, et l'imaginaire, plus riche et spiritué grâce au pouvoir de l'art.

Le volume se referme sur une page à la mémoire d'Angiolo Tursi, le grand spécialiste du voyage en Italie à l'origine du fonds de la Biblioteca Marciana qui porte aujourd'hui son nom (*Un caro e buon amico*, pp. 217-218). Suivent les notes, regroupées en fin de volume en un bloc unique qui en rend la consultation un peu malaisée. Manque malheureusement une bibliographie des ouvrages cités dans le volume, qui aurait été souhaitable.

[VALENTINA PONZETTO]

*Lettres inédites de Juliette Drouet à Victor Hugo*, éditées par Marva A. BARNETT et Gérard POUCHAIN, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2012, pp. 271.

Julienne Gauvain, dite Juliette Drouet, est principalement connue pour avoir été, pendant la majeure partie de sa vie, la plus fidèle compagne de Victor Hugo. Mais elle fut aussi, et surtout, une inlassable et prodigieuse épistolière qui écrivait quasiment tous les jours jusqu'à sa mort, pendant cinquante ans (1833-1883), une lettre au moins à son «cher poète». Si ces «restitus» ou «gribouillis quotidiens», comme elle les qualifiait elle-même, sont parvenus jusqu'à nous, c'est parce qu'ils furent précieusement conservés par Hugo qui les restitua, à la mort de Juliette, à son neveu Louis Koch.

Aujourd'hui dispersés, ils sont conservés dans différents sites belges et français comme la Bibliothèque nationale de France qui en racheta près de 17000 au peintre Louis Icart en 1969, la Maison de Victor Hugo à Paris, la Maison littéraire de Victor Hugo à Bièvres ou la Maison Vacquerie à Villequier, des bibliothèques, des médiathèques, des musées, mais aussi des collections particulières et enfin de prestigieuses universités américaines (Yale University Beinecke Library, Pier-

pont Morgan Rare Book Library, Harvard University Houghton Library, Syracuse University Library).

Cette correspondance est encore peu exposée au grand public; en effet actuellement, seules quelques centaines de lettres ont déjà été publiées dans des recueils version papier qui ont en général davantage privilégié les plus remarquables d'entre elles, que ce soit par leur style plus élégant ou parce qu'elles témoignaient d'événements importants et décisifs de la vie de Victor Hugo.

Or la spécificité et l'intérêt de ce recueil sont de passer outre ces considérations puisqu'il s'agit de 105 pièces «américaines» inédites (de 1835 à 1878), qui viennent d'être retrouvées et publiées pour la première fois par Marva A. Barnett (auteur de *Victor Hugo on Things that Matter*), qui les a exhumées dans les bibliothèques américaines où elles étaient conservées, et Gérard Pouchain (co-auteur de la biographie de référence sur Juliette Drouet, parue chez Fayard en 1992), qui les a transcrites et annotées. Ces lettres sont précédées d'une brève introduction présentative suivie du protocole systématique de transcription et d'annotation (notes explicatives et manuscritologiques), et enrichies d'un cahier iconographique rassemblant des scans, des photographies, des portraits de Juliette, Hugo et leurs proches. Les éditeurs ont en outre ajouté quelques repères chronologiques nécessaires à la bonne compréhension biographique et historique ainsi qu'un index des noms de personnes citées permettant des regroupements.

Parmi les lettres proposées, 6 appartiennent à la Pierpont Morgan Rare Book Library (années 1846, 1847, 1849 et 1851), 7 à l'université Yale (années 1846, 1847, 1849, 1850 et 1851), 44 à l'université de Syracuse (années 1835, 1850, 1872, 1874 et 1878), et 48 à l'université de Harvard (années 1846, 1847, 1848, 1849, 1850 et 1851).

En observant le tableau reproduisant le nombre de lettres par année, on remarque que le corpus s'étoffe au moment où Hugo s'engage en politique et où il est élu député, mais aussi lorsqu'il séjourne pour la dernière fois à Guernesey.

| Années | Nombre de lettres | Années | Nombre de lettres |
|--------|-------------------|--------|-------------------|
| 1835   | 1                 | 1850   | 12                |
| 1846   | 3                 | 1851   | 4                 |
| 1847   | 18                | 1872   | 1                 |
| 1848   | 10                | 1874   | 1                 |
| 1849   | 16                | 1878   | 39                |

La lecture attentive de ces lettres permet d'observer rapidement l'émergence et la construction d'un modèle-type. Sur un feuillet de quatre pages d'environ 15 centimètres sur 9 entièrement rédigées recto-verso, Juliette Drouet écrit tout d'abord la date précise au quart d'heure près en en-tête, puis une apostrophe liminaire souvent originale suivie du compte rendu, du programme, des préoccupations de la journée passée ou à venir, et elle termine toujours par une conclusion amoureuse et une formule d'adieu, tantôt classiques, tantôt insolites et humoristiques. Sa signature enfin, Juliette, Juju, JJ, J, est presque systématique.

L'épistolière n'imaginait certes pas, lorsqu'elle envisageait sur le ton de la plaisanterie que la *postérité* s'emparerait peut-être un jour de sa correspondance, que ses états d'âme quotidiens trouveraient un écho si fort au XXI<sup>e</sup> siècle. En effet, que ce soit pour «le style Juju» en lui-même, réjouissant, spontané, sincère, hyperbolique, souvent humoristique, mélange de sublime et de grotesque, ou que ce soit pour son genre hybride à la

croisée des chemins entre la correspondance, le journal personnel ou la conversation, le lecteur ne manquera pas d'être fasciné par ces incroyables preuves d'amour absolu que sont ces lettres «américaines».

Ce corpus est voué à rejoindre l'édition de l'intégralité des lettres de Juliette Drouet à Victor Hugo (en version 22000), effectuée par le Centre d'Études et de Recherche Éditor/Interpréter de l'Université de Rouen sous la direction de Florence Naugrette, avec le conseil scientifique de Jean-Marc Hovasse, Gérard Pouchain, Chantal Brière, Guy Rosa et Françoise Simonet-Tenant. Après tout, Juliette Drouet ne jugeait-elle pas elle-même que «l'amour peut se mettre en plusieurs volumes, comme le génie» (lettre du 17 février 1841)?

[GWENAËLLE SIFFERLEN]

GÉRARD DE NEVAL, *Sylvie*, préface de Gérard MACÉ, édition établie et annotée par Bertrand MARCHAL, Paris, Gallimard, 2013, «Folio classique», pp. 146.

La *Sylvie* de Nerval est régulièrement choisie pour objet de concours et d'épreuves dans les grandes écoles françaises. L'occasion revient ainsi à maintes reprises de se pencher sur ce chef-d'œuvre de la nouvelle romantique et du roman «personnel». Concernant le présent volume, les choix de l'éditeur commercial ne sont cependant pas sans surprendre quelque peu: pour accompagner le texte de la nouvelle dans ce «Folio classique», Gallimard a en effet repris telles quelles la préface, la «note sur l'édition» et la «bibliographie» d'un «Folio classique» de 2005 consacré aux *Filles du feu*. On trouve également, dans ces pages, les lignes de la lettre-préface à Dumas des *Filles du feu*, la transcription des fragments autographes qu'on peut lier à *Sylvie* et une «notice» portant spécifiquement sur la nouvelle (à signaler toutefois que celle-ci ne semble pas s'identifier au «mille-pattes romantiques» [p. 125] que mentionne la lettre de Nerval à Liszt du 23 juin 1854; cette formule renvoie plutôt, dans le contexte de la lettre, à *Aurélia*).

De façon plus générale, on peut s'interroger aussi sur le parti pris des éditeurs de Nerval, qui consiste à donner systématiquement le texte de *Sylvie* dans sa version des *Filles du feu*, c'est-à-dire accompagné, en appendice, des développements de «Chansons et Légendes du Valois». Certes, il s'agit du dernier état de la nouvelle, et – comme le rappelle Bertrand Marchal – l'auteur a revu le texte des «Vieilles Ballades françaises» pour l'adapter au cadre valoisien. Mais la correspondance le prouve: Nerval ne souhaitait pas, initialement, joindre *Sylvie* aux *Filles du feu*. C'est à contrecœur, même, et en s'apercevant que le recueil des *Filles du feu* risquait d'être trop mince, que l'auteur, manquant de matière, consentit – c'est son mot – à ajouter *Sylvie* au volume. Et c'est peut-être ledit manque de matière qui a conduit aussi Nerval et l'éditeur du recueil, Daniel Giraud, à procurer – en appendice du récit – le texte de «Chansons et Légendes du Valois» et celui de «La Reine des poissons». Ces deux ajouts, qui paraissent avoir été imposés par les circonstances et ne sont pas évoqués dans les lettres conservées, n'ont pas nécessairement enchanté davantage l'auteur que l'insertion de la nouvelle elle-même dans le volume de janvier 1854: on observe par exemple que l'édition illustrée de *Sylvie* (elle ne parut jamais, mais est longuement évoquée dans la lettre de novembre 1853 à Maurice Sand) ne devait pas contenir «Chansons et Légendes du Valois», mais seulement «La Reine des poissons».

Ce point n'est pas sans importance: venant – dans *Les Filles du feu* – après la nouvelle, comme une conclusion, le texte de «Chansons [...]» semble en livrer la signification ultime et assimiler *Sylvie* à la fois à une protestation contre le déracinement et à un panégyrique du temps passé, ou du temps perdu. Or il n'est pas sûr du tout que le sens profond de la nouvelle corresponde bien à ces orientations.

[MICHEL BRUX]

*Lectures de Musset. "On ne badine pas avec l'amour"; "Il ne faut jurer de rien"; "Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée"*, sous la direction de Sylvain LEDDA, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 353.

L'inscription au programme de l'agrégation de lettres modernes 2012-2013 d'*On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* a eu deux effets intéressants sur le renouveau des études à propos d'Alfred de Musset, en pleine effervescence depuis le bicentenaire de 2010. D'un côté, ce choix a attiré l'attention sur le genre du proverbe auquel appartiennent les trois pièces, sur sa poétique particulière, sur les raisons qui ont poussé Musset à l'adopter et sur les transformations auxquelles il l'a soumis. De l'autre, il a poussé à une révision globale de la dramaturgie de Musset à travers la réflexion sur les constantes et les changements dans trois pièces fort différentes entre elles et liées à trois moments distincts de la vie et du parcours créateur du dramaturge.

Ce volume de *Lecture de Musset* en est un parfait exemple. Articulé en trois parties, aux focalisations différentes et complémentaires, il réunit une vingtaine d'interventions de haut niveau et de grand intérêt sous le signe des questionnements les plus personnels de Musset et de «la forme du proverbe qui crée une cohérence entre les trois pièces, tout en engageant le lecteur-spectateur à s'interroger sur sa souplesse esthétique, sur la virtuosité de ses dialogues et sur leur dimension spéculaire» (S. LEDDA, *Introduction*, p. 12).

La première partie, «Dramaturgie, poétique», s'intéresse essentiellement à la forme, à la structure et à la dramaturgie des pièces en examen, aux choix génériques et stylistiques de Musset saisis dans leur hybridité et dans leur intertextualité. Corinne BAYLE s'intéresse à la polyphonie de ces pièces et aux multiples superpositions possibles dans la parole littéraire, entre «dévoilement de soi sous le voile de l'artifice» (p. 21), qui fait volontiers des personnages masculins des «doubles nocturnes du poète», et trame de références intertextuelles ou de détournement ironiques (*Des voix lépreuses de sarcasme: la dramatisation de la parole poétique dans "On ne badine pas avec l'amour", "Il ne faut jurer de rien" et "Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée"*, pp. 19-31). Reprenant une thèse chère à Bernard Masson, qui s'insurgeait contre une séparation artificielle entre le Musset poète et le Musset dramaturge, Aurélie LOISELEUR étudie la place du lyrisme dans l'écriture théâtrale de Musset, analysant les causes, les manifestations et les répercussions des passages les plus «poétiques» dans la prose des proverbes, pour y reconnaître en conclusion, «des révélateurs d'intériorité» (*Déjouer le théâtre, ou le rôle de la poésie dans les trois proverbes de Musset*, pp. 32-49). Anne-Céline MICHEL analyse l'hybridation des genres – entre comédie, vaudeville, mélodrame et drame – à l'œuvre dans les proverbes, genre plastique par excellence, et à la fusion des registres, qui peut tourner au pastiche paro-

dique, par exemple du registre lyrique ou dramatique («*Songez à la discordance affreuse qu'une pareille combinaison produirait: transgresser les genres et déjouer les classifications*», pp. 51-61). Remontant à la tradition du père fondateur du genre, Gilles CASTAGNÈS étudie le passage de témoin Des "Proverbes dramatiques" de Carmontelle aux "Proverbes" de Musset: *l'art de jouer avec les masques* (pp. 63-72). La spécificité des trois pièces en examen réside, selon l'A., dans le détachement de modèle de Carmontelle, auquel elles ne font pas d'emprunts, contrairement à d'autres pièces de Musset, et dans le jeu, présent dès le titre, avec des énoncés injonctifs qui en feraient à la rigueur, plutôt que des proverbes, des «adages dramatiques» (p. 69) et entraîne au cours de l'intrigue un effondrement vertigineux des valeurs et des certitudes. Patrick BERTHIER propose une analyse méthodique (presque mathématique dans son premier mouvement) et très proche du texte du mélange des tons burlesque et tragique d'"*On ne badine pas avec l'amour*", *œuvre polytonale* (pp. 73-83). Après un examen quantitatif des proportions des deux registres acte par acte et scène par scène, il passe à l'évaluation «des effets obtenus par l'alternance et l'imbrication des tons» (p. 74). Dans *Une symphonie pour vents et sonnettes. Rythme et structure* d'"*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*" (pp. 85-94), Valentina PONZETTO montre comment le petit proverbe en un acte, au dialogue apparemment si naturel, est en réalité fondé sur une structure en cinq parties qui évoquent la plus rigoureuse construction classique et conduite sur le mode d'un *crescendo* musical, presque comme une symphonie au rythme impeccable. Après une mise au point sur les multiples notions de temps au théâtre, Étienne KERN s'intéresse à *La temporalité dans "On ne badine pas avec l'amour"*, "*Il ne faut jurer de rien*" et "*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*" (pp. 95-114), depuis ses signes concrets, soigneusement catalogués, à ses significations métaphysiques, déterminantes pour la construction psychologique des personnages. La *Petite étude de la dramaturgie: à propos des proverbes d'Alfred de Musset* proposée par Barbara T. COOPER (pp. 115-124) se penche sur les ressorts dramatiques de l'amour, de la jalousie et des machinations, et plus précisément sur la «présence et l'efficacité d'un ou plusieurs personnages qui cherchent à régler les actions des autres afin d'arriver à un dénouement avantageux» (p. 116).

La deuxième partie «Motifs, style, écriture» est consacrée surtout aux thèmes récurrents, mais aussi aux singularités de l'écriture mussétienne. Françoise COURT-PÉREZ étudie l'usage adroit, élégant mais aux lourdes conséquences que les personnages de Musset font du langage, et en particulier du langage mondain et codé de la galanterie (*Petits jeux sans conséquence: la perversité des mots*, pp. 127-139). Sophie MENTZEL s'intéresse à la guerre des sexes à l'œuvre dans les trois pièces où, à travers des *Jeux de l'amour et du pouvoir*, les personnages parcourent un trajet, du refus à l'acceptation du mariage que la famille, la société et les conventions théâtrales leur imposent (pp. 141-148). Comme un contrepoint critique à la tradition pédagogique du proverbe, car «il y a un moraliste en Musset, mais qui n'est jamais un moralisateur» (p. 162), Esther PINON traite de l'éducation de jeunes filles, entre dangers des lectures, dangers tout aussi redoutables d'une éducation cloîtrée et utopie d'une éducation naturelle (*La mauvaise éducation: Musset et la pédagogie à l'usage des filles*, pp. 149-162). Trois interventions s'intéressent ensuite à la question souvent sous-estimée de la présence de thèmes politiques et sociaux chez Mus-

set. C'est ce que souligne d'emblée Olivier BARA, qui se propose de relever «la présence ou la trace du social dans l'œuvre de Musset, réputée légère et déagée de toute inscription socio-historique comme de toute ambition de *faire sens* dans le siècle» (p. 163). Il le fait en trois temps, à travers l'étude de la réception des proverbes créés en 1848, puis des nombreux référents d'actualité qui les parsèment et enfin de la symbolisation du social dans les trois œuvres (*Du social dans "On ne badine pas avec l'amour"*, "*Il ne faut jurer de rien*" et "*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*" de Musset. *Essai de sociopoétique du proverbe dramatique*, pp. 163-177). L'inscription de l'actualité politique, historique et culturelle dans deux des proverbes est étudiée par Samir EL MAAROUF, dans ses aspects mimétiques (allusions au réel), dramaturgiques (construction des intrigues et des personnages) et poétiques (aliment du dialogue mondain et de la fantaisie mussétienne) («*Avez-vous lu "Jocelyn"?*» *L'actualité politique et culturelle dans "Il ne faut jurer de rien"* et "*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*"», pp. 179-192). Anne BOUQUÉL-KERN, enfin, propose une lecture idéologique d'*Histoire et politique dans "On ne badine pas avec l'amour"*, "*Il ne faut jurer de rien*" et "*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*" (pp. 193-211). Elle tient avec bonheur le pari d'analyser les proverbes en termes de lutte de classes et relève les tensions subtiles dans l'écriture de Musset entre réalisme presque balzacien et nostalgie d'un passé révolu ou littéraire. Dans *La nuit porte conseil... Le dénouement nocturne dans "Il ne faut jurer de rien"* (pp. 213-228) Bérangère CHAUMONT se focalise sur le cadre nocturne qui domine la fin de la pièce, l'analysant dans sa dimension fantaisiste et palimpseste, avec renvois à Beaumarchais, Marivaux, Shakespeare et surtout aux autres œuvres de Musset. Georges KLIEBENS-TEIN propose une analyse du rapport entre Musset et la 'fatalité comique' dans "*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*" (pp. 229-257). Cette fatalité, qui traditionnellement pousse les personnages de comédie vers un inévitable mariage, se manifeste ici également sous les espèces «du pré-écrit littéraire» et du «prêt à parler» du proverbe et d'autres expressions toutes faites, enjeux fondamentaux d'une pièce où, nous rappelle l'A., «tout se joue dans le langage et semble n'en pas vouloir sortir» (p. 257). Judith WULF examine la portée de l'emploi du démonstratif neutre dans sa contribution spécifique au genre du proverbe dramatique et à la poétique de Musset: renvoi à un référent générique et «caractéristique d'un style qui cherche à circonscrire ce qui échappe [...] exprimant dans la matière même du texte le vide du siècle». (*L'échange indistinct: sur l'usage du démonstratif neutre dans "On ne badine pas avec l'amour" et "Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée"*, pp. 259-271).

La troisième partie, «Éclairages», conçue comme une ouverture, comporte à son tour trois volets, sous forme de dialogue avec le passé, avec la pratique de la scène et avec celle de l'édition. D'abord on trouve la reprise de deux articles «anciens mais décisifs» (p. 15) sur le théâtre de Musset (Michel CROUZET, *Jeu et sérieux dans le théâtre de Musset*, pp. 275-290; Robert MAUZI, *Les fantoches d'Alfred de Musset*, pp. 291-314). Ensuite des retours sur les récentes mises en scène d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* par Jean-Marie Besset et d'*On ne badine pas avec l'amour* par Yves Beaunesne (Sylvain LEDDA, «*Une femme prise de vertige au bord de son mariage*». "*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*", hier et aujourd'hui», pp. 315-320; Yves BEAUNESNE et Sylvain LEDDA, «*Sans le rire, il n'y a pas de tragédies*». "*On ne badine pas avec l'amour*" au mi-

roir de la scène, pp. 321-328). Enfin, un *Entretien avec Frank Lestringant*, qui a écrit la biographie de référence de Musset et édité les trois pièces au programme, autour des enjeux inhérents à ces travaux (*Éditer le théâtre de Musset. Propos recueillis par Sylvain Ledda*, pp. 329-335). Le volume est complété par une bibliographie sélective soigneusement sélectionnée.

[VALENTINA PONZETTO]

SYLVAIN LEDDA, *Musset et le proverbe. Écriture et structure*, et ESTHER PINON, «*Par Pollux et par Dieu: jurons et blasphèmes dans "On ne badine pas avec l'amour", "Il ne faut jurer de rien" et "Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée"*», in *Guillaume de Lorris, Scève, Mme de Sévigné, Musset, Gide*, sous la direction d'Antoine GAUTIER et Sandrine HÉRICHÉ-PRADEAU, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2012, «*Styles, genres, auteurs*», pp. 141-153 et 125-139.

Dans ce volume de mélanges consacré aux textes au programme de l'agrégation de lettres modernes 2012-2013, nous signalons les deux articles sur les trois proverbes de Musset: *On ne badine pas avec l'amour, Il ne faut jurer de rien et Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*.

Sylvain LEDDA, dans *Musset et le proverbe. Écriture et structure* (pp. 141-153) analyse, à partir des trois textes choisis, mais en élargissant la réflexion à toute la production dramatique de Musset, depuis *Les Marrons du feu* (1829) à *L'Ane et le ruisseau* (1855), le rapport du dramaturge avec le genre particulier et considéré «mineur» du proverbe dramatique. Le choix générique apparaît particulièrement intéressant, car «contrairement à la comédie ou à la tragédie classique, le proverbe n'obéit pas à une *doxa* fixe, pas plus qu'il ne fait l'objet d'un débat littéraire» (p. 142). Il s'avère donc un terrain privilégié d'exploration et d'expérimentation. L'A. brosse d'abord un tableau de l'esthétique du proverbe autour de 1830 telle qu'elle est présentée par le *Précis de dramatique* de Viollet-le-Duc ou dans les œuvres de Jean-Baptiste Sauvage et Théodore Leclercq. Chez tous ces auteurs le proverbe paraît «osciller entre gravité et légèreté et contenir plusieurs registres» (p. 144), constat qui rend moins surprenant le mélange de genres et de tons et les fins parfois dramatiques que l'on trouve chez Musset. Là où ce dernier s'éloigne par contre de ses contemporains, c'est par le raffinement de son style et par la plus grande complexité de ses intrigues, qui sont à comparer plutôt avec les comédies mélodrames ou drames contemporains. Dans un deuxième temps, S. Ledda étudie la place tenue dans ces textes par la dimension ludique sous toutes ses formes – pari, gageure, défi, provocation, joutes mises, risque, hochets et véritables jeux comme ceux des cartes – montrant comme la mise en scène du jeu et de la manipulation renvoie à l'origine du proverbe comme jeu de société et rituel de sociabilité, en même temps qu'elle contribue à la dimension morale traditionnellement inscrite dans l'esthétique du genre. En soulignant le jeu de reprises et variations auxquelles Musset soumet le genre pour se l'approprier, l'A. peut enfin conclure que «les proverbes de Musset participent à la refonte des genres que prouvent le romantisme, non sans témoigner d'une fidélité (même ironiquement malicieuse) à la tradition aristocratique de la littérature de société» (p. 153).

Esther PINON, après avoir rappelé l'élégance générale de la langue des proverbes de Musset, en partie

liée au choix générique, car chaque genre a «sa poétique et sa politesse, et le bon ton des proverbes semble bien éloigné de la langue vigoureuse du drame historique» (p. 126), analyse les écarts à cette règle, étudiant les jurons, jurements et blasphèmes dans les trois proverbes au programme («*Par Pollux et par Dieu: jurons et blasphèmes dans "On ne badine pas avec l'amour", "Il ne faut jurer de rien" et "Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée"*», pp. 125-139). Elle s'interroge d'abord sur les effets dramaturgiques de ce langage, tantôt employé pour tirer le proverbe vers la franche comédie et en renforcer la puissance comique, tantôt en revanche pour conférer au langage une plus grande énergie et aux personnages qui le manient de la sorte une plus grande audace et force de caractère. Elle montre ensuite comme le détournement du langage religieux et la logique du blasphème s'appliquent également chez Musset au domaine de l'amour: blasphémer l'amour, c'est courir le risque de rester foudroyés comme Camille et Perdican. C'est aussi, de quelque manière, chercher et se donner la preuve de son existence.

[VALENTINA PONZETTO]

THÉOPHILE GAUTIER, *Fortunio, Partie carrée, Spirite*, édition de Martine LAVAUD, Paris, Gallimard, 2013, «*Folio classique*», pp. 823.

Martine Lavaud a choisi, pour représenter les étapes du romanesque français au XIX<sup>e</sup> siècle, trois romans courts de Gautier: *Fortunio de 1837, Partie carrée de 1847, Spirite de 1865*. Plus méconnus que ses nouvelles fantastiques ou ses fresques militantes, historiques et esthétiques, ils donnent aussi trois visages de Gautier, que Zola a vu tel un «rhéteur se battant pour la forme», Gide comme un «inutile pérorateur» et Huysmans en prodigieux «réflecteur». *Fortunio* peut conférer par ses descriptions très évocatrices quelque fondement à ces jugements, car si ce merveilleux «hymne à la beauté, à la richesse, au bonheur» («*Préface*», p. 46) est ponctué d'interventions auctoriales de dérision sur sa conduite de l'action à volonté et sa hantise du cliché, il aboutit surtout à chanter les illusions de l'amour dans l'«Eldorado introuvable» qu'est la vie. *Partie carrée* se présente en roman d'aventures maritimes, jouant des codes du feuilleton pour prononcer la défaite du déterminisme et conclure à la puissance du hasard entre des fiancés de convenance mués en amants involontaires. *Spirite* seul proclame la fusion des âmes, mais par un surnaturel posthume qui introduit en ligne de fuite la passion comme un idéal spirituel pour scientifique niant le fantastique.

La préface de Martine LAVAUD (pp. 7-40), ainsi que la chronologie, les notices, les notes, la bibliographie, permettent de bien apprécier cette lecture en effet très représentative de l'«esthétique du seuil, de l'inclusion, de la coexistence ou du basculement» (p. 39) propre à Gautier. Son goût de l'exactitude, son immense savoir, sa mémoire hantée d'émotions artistiques, son interrogation métaphysique de «romantique amoraliste» (p. 20) à l'ombre de Hugo, mais aussi son souci d'aguerrière typique du réel comme un Balzac sans théorie de la volonté en font un véritable penseur en images, un merveilleux «passeur de la décadence» comme disait Baudelaire, ce qui dénie toute réticence sur ce prétendu «petit romantique». Malivert, le héros de *Spirite*, résume l'itinéraire apparemment contradictoire de son auteur: naturellement païen, il est aussi mystique; romantique de sensibilité, il est épris de pureté classique;



moderne dans sa pensée, il s'appuie sur sa fascination pour l'antique; parisien érudit, il restitue par l'imaginaire ses voyages exotiques, réels comme livresques.

[LISE SABOURIN]

THÉOPHILE GAUTIER, *Les Jeunes France et autres récits humoristiques*, présentation par Patrick BERTHIER, Paris, Garnier-Flammarion, 2013, pp. 338.

Après son anthologie de *Gautier journaliste* dans cette même collection, Patrick Berthier présente (pp. 7-23) et annote méticuleusement les six brefs «romans goguenards» qui constituent *Les Jeunes France*, publiés en 1833 chez Renduel, le grand éditeur de la décennie 1830-40, auxquels il adjoint six chroniques humoristiques parues en 1836.

Jeune écrivain de vingt-deux ans, qui n'est alors vraiment connu qu'au sein du Cénacle – ses premières *Poésies* parues en juillet 1830 étant passées inaperçues au milieu des événements et son *Albertus* de 1832 ayant plutôt choqué que séduit ses rares lecteurs –, Gautier s'y révèle à la fois tenant et observateur sarcastique du romantisme. Entre esprit bousinot et dandysme fashionable, il célèbre l'union de la poésie et de la peinture, tout en marquant le terme de la mode frénétique des années 25-30 en la pratiquant d'un ton ironique et libérateur.

Dès sa préface (pp. 29-45), il se présente comme désabusé en politique et adepte d'un art inutile, marque ses distances vis-à-vis de son lecteur, dont il moque

plaisamment le désir de parcourir seulement préface et table des matières des livres prétendument connus.

Quant aux six «contes», ils semblent fort hétéroclites quoique mus par des thèmes communs – réflexions sur l'amour, la création, la dictature de la mode. Le dialogue d'ivrognes sur la vertu comparée de leurs maîtresses dans «Sous la table» (pp. 47-66) prépare le récit d'orgie à la Balzac ou Janin du «Bol de punch» (pp. 229-264), mais aussi le débat concernant la supériorité de l'amour domestique sur l'inaccessible passion dans «Celle-ci et celle-là» (pp. 129-218). À la vie fantastique d'un peintre rêveur frôlant la folie dans «Onuphrius» (pp. 67-104) répond la conversion romantique d'un bourgeois classique devenu excentrique avec «Daniel Jovard» (pp. 105-128) ou d'un artiste rêvant de vivre au Moyen-Âge pour «Élias Wildmanstadius» (pp. 219-228).

La dérision se poursuit dans la «Monographie du bourgeois parisien» (pp. 267-288) qui reprend certains traits de «Daniel Jovard», ainsi que dans les cinq chroniques du «Figaro»: «Du physique des acteurs» (pp. 289-292), «De l'à-propos dans la mort» (pp. 293-298), «Les littérateurs obèses» (pp. 299-306), «De la férocité de la critique» (pp. 307-312), «Prospectus philocomme» (pp. 313-316).

Ce recueil permet de cerner vraiment l'esprit Jeune France, empreint d'humour et de panache, épris d'un idéal miné par la désillusion, qui trouve dans la satire les voies de la littérature tout en refusant de se laisser abuser par la puissance des mots.

[LISE SABOURIN]

## Ottocento

### b) dal 1850 al 1900, a cura di Ida Merello e Maria Emanuela Raffi

THIERRY POYET, *Maxime Du Camp. L'Autre romancier*, Paris, Éditions Kimé, 2013, pp. 322.

Pour l'auteur du *Livre posthume* (1853) et des *Forces perdues* (1867), ses deux romans les plus célèbres, la postérité n'a pas été tendre. Thierry Poyet, qui a réédité, préfacé et annoté le second de ces romans (Eurédit, 2011), est allé chercher Du Camp au fond du purgatoire où il «croupit» depuis plus d'un siècle, moins pour le réhabiliter que pour comprendre la décision de la postérité littéraire à l'égard de celui qui voulait être un autre écrivain que Flaubert. S'il n'est pas un deuxième Flaubert, Th. Poyet a clairement montré dans son édition que Du Camp n'est pas un romancier de second rang et que ce roman d'une désillusion que sont *Les Forces perdues* est représentatif de son temps. La cruelle question: «À quoi bon l'œuvre de Du Camp?» laisse entendre qu'il est vain de revenir sur la condamnation sans appel du personnage et de l'œuvre (les Goncourt, Maupassant, R. Dumesnil, A. Thibaudet, Sartre); pour autant Th. Poyet n'a pas cru inutile de revenir sur la sentence, non pas pour restaurer «la pauvre statue bien décrépète», mais pour

comprendre comment un écrivain fort apprécié dans les années 1850 et 1860 a pu disparaître du champ littéraire et, simultanément, réfléchir aux conditions de la création artistique. Aussi n'est-il pas question des grands ouvrages historico-sociologique que Du Camp revendiquera alors qu'il ne défendra pas ses romans, ni de ses récits de voyage ou de sa critique d'art; son rôle de directeur de la «Revue de Paris» (1851-1858) est néanmoins opportunément mentionné. Pour redécouvrir Du Camp, «la face opposée de Flaubert», Th. Poyet propose un parcours dans l'œuvre qui repose sur une analyse de la stratégie d'un romancier qui s'était d'abord voulu poète.

Est d'abord soulignée, dans les chap. 2 et 3, la dimension autobiographique des deux romans dans lesquels on peut voir une biofiction avant l'heure. Leur construction est précisée et leur réception critique reconstituée. En bon avocat, Th. Poyet se demande pourquoi et comment les personnages romanesques de Du Camp, inconsistants dans la mesure où ils n'existent pas en tant que héros – dans *Les Forces perdues*, le romantique Horace Darglail «s'évanouit à lui-même» (p. 95) – ont rencontré un lectorat et ont été

bientôt oubliés. Quelle a été la clef de ce succès temporaire et comment expliquer cet échec définitif? Le personnage ducampien doit être saisi «dans la réalité qui est la sienne au moment où il apparaît sur la scène littéraire». L'analyse relève d'innombrables faiblesses (personnage trop peu singulier, réalisme photographique, défaut d'ancrage historique, tics d'écriture, aucune peinture du contexte), et surtout, de la part de l'auteur, l'habitude de raconter peu ou prou la même histoire, et une propension si constante à se prendre pour modèle qu'on peut légitimement parler, comme chez Houellebecq souvent cité, d'une dimension autofictionnelle (chap. 4). Les chapitres 5 et 6 sont consacrés à la scénographie auctoriale de Du Camp, à sa conception de l'écrivain, en partie partagée par Flaubert, et à ses exigences esthétiques, fondées sur l'utilité de l'art et quelque peu compromises par son souci de la réussite, même si l'on ne doit pas réduire Du Camp au seul souci de la réussite éditoriale. La différence capitale entre Du Camp et Flaubert, c'est que le premier pense que l'écrivain écrit pour un public dont il convient de tenir compte, alors que pour le second la littérature ne peut être qu'autotélique. Sur ce point, la rupture des deux amis est totale. Suivent deux chapitres consacrés à un autre versant de l'œuvre littéraire de Du Camp: il s'agit d'œuvres fort peu connues car elles n'ont pas été rééditées, ou d'œuvres mal interprétées. D'abord quatre recueils de nouvelles (1857, où figure *Tagabor*, qui plut beaucoup à Flaubert, 1862, 1866 et 1893) dans lesquels, bien qu'il n'innove guère dans les thèmes par rapport à ses deux grands romans, Du Camp fait preuve d'un véritable talent de nouvelliste; puis deux courts romans en 1862 et 1888 – *Une Histoire d'amour* mériterait d'être réédité. Ensuite, il y a le poète qui voulut révolutionner la littérature avec ses *Chants modernes* (1855 et 1860), sévèrement accueillis mais dont la préface, où Du Camp réglait ses comptes avec l'Académie (il en sera vingt-cinq ans plus tard) et les tenants de «l'Art pour l'Art», fut plus remarquée que les poésies. Le recueil fut mal lu, ou, encore récemment, selon une optique partielle qui oublie que les fameux «Chants de la matière» ne comptent que cinq pièces. Th. Poyet signale son «unité faussement cohérente» et note que, loin de la pétition moderniste de la préface qui se voulait un manifeste en faveur du progrès et de la science, Du Camp se soucie moins de son époque que de ses états d'âme. Force est de constater qu'il n'a pas révolutionné grand-chose. Il récidivera en 1858 avec *Les Convictions* (discretement dédicacées à Valentine Delessert) où le lyrisme et l'épanchement l'emportent. Sans doute Du Camp a-t-il fini par comprendre que la poésie ne permettait pas de rencontrer un large public; pourtant, il a continué à la fréquenter ou plutôt à fréquenter Baudelaire, Nerval, Louise Collet ou Bouilhet en tant que directeur de revue. Seuls ont survécu dans son estime, Musset, un amour de jeunesse, et Gautier auquel il consacra un volume hagiographique en 1890, mais ce n'est pas le Gautier de «l'Art pour l'Art», trop proche de Flaubert!

Nul ne s'étonnera du titre du dernier chapitre: «Lire Du Camp maintenant ou l'oublier à jamais» (pp. 247-286). Aux causes de désaffection repérées en 1983 par K. Kouassi, Th. Poyet, qui n'oublie pas que Du Camp fut l'ami scandaleux qui révéla l'épilepsie de Flaubert, en ajoute de plus déterminantes, notamment son incapacité à se renouveler et, surtout, sa conception de la littérature qui fait de l'écrivain le porte-parole d'un message, un artisan et non un artiste, «diamétralement opposé au type flaubertien». C'est fort pertinemment qu'il invite ses lecteurs à s'interroger sur «la double

thématique de la postérité littéraire et d'un rapport actuel à la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle en train de se complexifier» (p. 278). Le cas de Du Camp, «mal lu ou plus lu du tout» comme tant d'autres, permet de comprendre ce revers de médaille, mais plus encore met en cause notre responsabilité de lecteurs face à la production littéraire du siècle.

[MICHEL ARROUS]

CHARLES BAUDELAIRE, *Spleen parigino. Prose poetique*, traduzione e cura di Angelo ARIEMMA, Roma, Edizioni scientifiche Ma.Gi, 2013, pp. 145.

Con indubbia pertinenza Tito Baldini, prefatore di questa nuova traduzione del baudelairiano *Spleen de Paris*, osserva che «testi importanti 'vivono organicamente' per sempre, si modificano, si adattano ai tempi, alla psicologia dei popoli e anche a quella degli appassionati curatori-traduttori» (p. 15). È il traduttore ribadisce poi che «c'è sempre bisogno di rinnovare i classici, di portarli a una dimensione di lettura più attuale, più nostra» (p. 19). Appare così legittimato il suo lodevole impegno a «rendere viva la parola scritta più di cento anni fa». Ciò lo porta anche «a scelte a volte più crude, altre più ritmiche e musicali» (p. 19) e a «...co-sentire col testo scelto, per arrivare a desumerne nuova luce, nuovo senso» (p. 20). Il testo risulta infatti assai meditato, ed è efficacemente trasferito in una organizzazione del discorso gradevolmente adattata, fin dal titolo (*Spleen parigino*), al gusto propriamente italiano e spesso felicemente personalizzata secondo le esigenze esistenziali e poetiche del traduttore. Il prefatore ci fa sapere che Ariemma, suo amico fin dagli anni universitari, si è dedicato a questo lavoro di traduzione in «tappe evolutive [...] da poco più che adolescenziale a uomo maturo». C'è da supporre che questa origine quasi adolescenziale della traduzione abbia lasciato nell'autore qualche erroneo residuo, dato per certo senza necessità di ulteriori verifiche, ossia una lettura fin dall'inizio affidata soltanto (magari suggestivamente) alla prossimità di un significante che tuttavia ha nelle due lingue un ben diverso significato. Mi riferisco al termine *catin* dell'*Epilogue*, che Ariemma traduce con *catino* (p. 144). In realtà *catin* è un sostantivo femminile che non ha nulla in comune con l'italiano *catino* e che, provenendo da un diminutivo di *Catherine*, ha assunto il corrente significato (come anche assicura Besscherelle, contemporaneo di Baudelaire) di «femme ou fille de mauvaises mœurs».

[MARIO RICHTER]

AA. VV., *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900). Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, sous la direction de Gabrielle CHAMARAT et Pierre-Jean DUFIEF, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 510.

Dopo la ricca introduzione dei due curatori, che ripercorre l'ampia opera critica dell'illustre specialista dell'Ottocento, Jean-Louis Cabanès, cui questi *Mélanges* sono dedicati, trentatré contributi raggruppati in quattro parti distinte, costituiscono il corpus insieme del volume, di cui si renderà conto, di necessità, un po' rapidamente.

«Écoles, savoir et institutions», prima parte, è inaugurata da Bernard VOUILLOUX con un saggio consacrato soprattutto a *Le Négatif* di Cabanès e alle considerazioni di ordine generale che vi sono contenute, da cui prende spunto per una serie di osservazioni sulla

*dyschronie* che caratterizza i rapporti fra letteratura e storia da una parte, fra critica e letteratura dall'altra (*Les styles collectifs dans l'histoire et devant l'historiographie*).

In *La question du réalisme entre 1848 et 1855*, Gabrielle CHAMARAT entra nel vivo della «querelle» sul realismo, considerando prima la corrispondenza fra George Sand e Champfleury, divisi nella valutazione dell'arte di Courbet, poi il volume *Le Réalisme*, dello stesso Champfleury, messo a confronto con *Les Nuits d'octobre* di Nerval. Ne emerge l'idea nervaliana di «réalisme» come «contemplation distraite», «composition d'observation attentive et de rêverie» sorretta dalla soggettività di «un acte de parole».

La nozione cabanesiana di «hétérographie» è al centro del contributo di Antonia FONVI, *Mérimée hétérographe*, in cui è fortemente sottolineata la doppia natura dell'opera di Mérimée, divisa nettamente fra fiction e ispirazione storica e, all'interno di questa partizione, tentata con eguale energia dal principio del piacere («la sauvagerie») e dal principio di realtà («la civilisation»).

*L'âme, l'atome et le Moi. Physique et métaphysique dans "Les Misérables"* di Pierre LAFORGUE parte dall'affermazione hugoliana che «la misère est matière» e ne esamina tutte le implicazioni, particolarmente evidenti nello scritto del 1860 *Philosophie. Commencement d'un livre*, arrivando fino ad affermare la natura materiale dell'anima stessa, che Hugo associa costantemente all'atomo, particella di base della materia. A questa associazione corrisponde tuttavia anche un altro parallelismo, quello fra anima e «moi», che per Laforgue sottrae l'anima ad una totale materializzazione e la confronta, nella necessità della definizione personale, ad un infinito indubbiamente di natura spirituale.

Come essere riconosciuto come autore quando per tutti si è soprattutto il discepolo di Flaubert? È la domanda che si pone Laure HELMS nel suo studio su Maupassant («*Soyons des originaux*»). *Maupassant et l'héritage flaubertien*, in cui, dopo aver mostrato i profondi legami delle famiglie dei due scrittori e la formazione letteraria costruita da Maupassant sull'insegnamento costante di Flaubert, analizza anche il processo di «déflaubertisation» che segue la morte del maestro e che culmina in *Le Horla*. In confronto all'«homme de Lettres» Flaubert, Maupassant «est d'abord et avant tout celui qui s'efface [...] une pure ouverture sur le monde».

In *Et si Huysmans avait récrit Champfleury? Sur les sources éventuelles de "Sac au dos" et d'"À vau l'eau"*, Jean-Marie SEILLAN si interroga, sulla base di numerose somiglianze sia tematiche che di scelta enunciativa, sulla possibile filiazione delle due novelle di Huysmans da due racconti di Champfleury: *Histoire du lieutenant Valentin* contenuta nel volume *Madame Eugénie* del 1874 e *Le Cabaret de ma tante Péronne* del 1867.

Dominique PÉTY, che rinvia ai suoi precedenti studi sul tema degli «interni», propone qui (*Du règne des reliques au retour du vivant*) un rapido percorso – da Baudelaire a Saint-John Perse, passando per Verlaine, Mallarmé, Zola e Verhaeren – in quel «repleinement dans l'intérieur privé» che caratterizza tutta una parte della letteratura degli ultimi decenni del secolo e tende a dissolversi solo agli inizi del novecento.

Ad un romanzo di Georges Darien (*"Bas les cœurs", ou l'histoire inconvenante*) è dedicato il contributo di Béatrice LAVILLE, che mette in luce il particolare tipo di realismo realizzato nell'opera, consacrata alla guerra del 1870 e alla Commune senza che questi avvenimenti

storici straordinari compaiano mai nel testo, sostituiti dalle loro modeste e spesso indegne ricadute nel quotidiano.

*Cénacles et Barricades* di Vincent LAISNEY prende in esame l'alleanza, celebrata da opere artistiche e letterarie, ma mai verificata effettivamente nelle rivolte fra il 1827 e il 1871, fra l'artista e l'operaio in rivolta. Non è nella folla – afferma Laisney – ma nei *Cénacles* che vanno cercati gli scrittori dell'epoca, dove si forma progressivamente un'élite artiste, gruppo di scrittori isolati nel doppio involucro del Cenacolo e della propria scrittura e per nulla propensi a mescolarsi alle lotte politiche.

Gilles BONNET inaugura la seconda parte del volume («Fantaisies post-romantiques») collegandosi all'interesse di Cabanès per i «fantaisistes» per soffermarsi sulla figura di *Pierrot sceptique*, pièce scritta da Huysmans in collaborazione con Léon Hennique nel 1881, di cui indica le origini nella descrizione di una serata alle Folies Bergère del 1879 inserita da Huysmans in *Croquis parisiens (Duel aux Folies Bergère)*.

Le pantomime di Champfleury sono l'oggetto dello studio di Michela LO FEUDO (*"Égyptiens aux Funambules"*) che si interroga su un progetto dell'autore per una *Histoire des beaux-arts égyptiens*, mai realizzata, in cui vede tuttavia un profondo legame con l'arte della pantomima attraverso l'interesse di Champfleury – e dell'epoca – per i geroglifici. «Tout comme l'art égyptien, la pantomime se donne à lire comme un spectacle muet nourri d'idées», un codice da decifrare.

Sandrine BERTHELOT presenta un romanzo, precursore del poliziesco, di Charles Barbara (*"L'Assassinat du Pont-Rouge" de Charles Barbara*), autore poco noto «ami de Baudelaire, lecteur de Poe et d'Hoffmann», esponente della *bobème* parigina, che era stato fra le letture di Jean-Louis Cabanès.

La *Fantaisie*, qualità rimessa in onore dagli studi di Cabanès, è analizzata da Anne-Simone DUFIEF nei racconti di Daudet come strumento utilizzato dallo scrittore per elaborare episodi tratti dal folklore provenzale, dando vita ad un genere ibrido, espressione di una «sensibilité littéraire qui s'est épanouie entre l'ironie romantique et la fantaisie décadente» (*Folklore et fantaisies dans les contes de Daudet*).

Yves REBOUL (*Rimbaud fantaisiste? À propos de "Juillet"*) riprende l'idea di *fantaisie* applicandola all'opera di Rimbaud e in particolare ad una poesia che titola con decisione «Juillet», nonostante le incertezze che accompagnano tale scelta anche secondo l'edizione Guyaux del 2009. Il carattere solo superficialmente «fantaisiste» del testo poetico, il cui manoscritto è stato recuperato e studiato da Murphy, è rivelato da Reboul attraverso i diversi livelli di un'analisi testuale densa e precisa, che svela l'articolazione progressiva di un «discours rien moins que ludique» e di un più nascosto progetto di rivolta, là dove non si è visto spesso, semplicisticamente, che un testo illeggibile.

La briosa scrittura di Pierre LOUBIER traccia in *Impalpable bête* un ritratto di Tristan Corbière «poète insomniaque» e approfondisce i singolari legami fra scrittura poetica e insonnia. I due testi poetici di Corbière su questo tema vanno al di là di ciò che altri poeti (Hugo, Belmontet, «Le Cygne» di Baudelaire e altri) hanno proposto in precedenza: la sua insonnia è «une dormeveille enfin euphorique», creativa.

Un po' esterno all'ambito francese che caratterizza il volume, il contributo di Véra PARTENSKY, *Carlo Gozzi ou la disparition de l'écrivain*, riprende il tema della «fantaisie» in relazione alle fiabe teatrali dello scrittore italiano e alla loro presenza nella letteratura

francese dopo la pubblicazione nel 1865 del *Théâtre fiabesque* de Carlo Gozzi.

Lo studio di Bertrand MARQUER *Vers un 'fantastique réel'* media il passaggio all'ampia parte del volume dedicata ai Goncourt, prendendo in esame l'aspetto fantastico del romanzo *La Faustine* del superstite Edmond, che l'A. definisce «fantastique dans l'étude du vrai», caratterizzato da un'ottica clinica molto diffusa nei romanzi di fine secolo.

La terza parte, dedicata ai Goncourt, autori ampiamente studiati da Jean-Louis Cabanès – «Les Goncourt ou l'écriture dédoublée» – inizia con "Germinie Lacerteux" des Goncourt, in cui Sophie MÉNARD analizza l'organizzazione del tempo nel romanzo attorno all'implacabile avvenimento della morte della figlia. «Les temps du social, du rituel et du quotidien» scandiscono per l'A. l'organizzazione «proleptique» del racconto.

Silvia DISEGNI prende in esame, in *Le choc du 'double' registre*, la lingua utilizzata dai Goncourt, oggetto di polemiche e censure, con un particolare approfondimento del caso di *Renée Mauperin*. E soprattutto la duplicità, «la pratique langagière complexe et mixte», spesso attribuita a personaggi femminili, ad essere rimproverata ai due autori, poiché essa tende a superare e vanificare «la repartition en classes et [les] lieux communs correspondants».

Ancora su *Germinie Lacerteux*, lo studio di Alain VAILLANT (*Jules et Edmond de Goncourt, frères de charité*), dato per acquisito il carattere «polyphonique» del romanzo realista del XIX secolo, indaga le soluzioni formali che i romanzieri hanno scelto per unificare le diverse voci in un insieme testuale sufficientemente omogeneo. Collocati fra l'amalgama personaggio/narratore prodotto da Flaubert con il discorso indiretto libero e la confusione di piani dello «style direct libre» di Zola, i Goncourt elaborano con il loro «style artiste» la trascrizione di una voce popolare incarnata nella fisicità dell'autore, anche se a distanza e attraverso un soggetto strutturalmente sdoppiato.

Éléonore REVERZY (*Les "Germinie Lacerteux"*) propone una ricognizione nella ricezione di *Germinie Lacerteux* fra il 1865 e il 1886, raccogliendo un «dossier de presse» di ventisei articoli legati prima alle reazioni de «l'école moderne» che condanna la bruttezza e l'immoralità presenti nel romanzo, poi, vent'anni più tardi, alla battaglia naturalista che l'opera sostiene, sottolineando i documenti che sono alla base della fiction e il suo valore di «biographie d'histoire moderne».

Al conte Armand de Pontmartin, autore dei *Jeudis de Madame Charbonneau* e critico letterario in possesso di «une verve maligne», qui accostata a quella dell'opera *Hommes de lettres* (poi *Charles Demailly*) dei Goncourt, è dedicato l'articolo di Jean-Didier WAGNEUR *Armand de Pontmartin, un grand homme de province en province*.

*La Fille Elisa* è l'oggetto dello studio successivo (*Élisa, histoire d'une fille* di Mireille DOTTIN-ORSINI); il romanzo «scandaloso» di Edmond de Goncourt è visto come l'iniziatore del genere «romans de filles», raccontati su prostitute, del cui silenzio sociale e sentimentale l'autore si fa portavoce, pur nella singolarità della protagonista prostituta e omicida, sola nel suo percorso «de bordel en bordel, d'atelier en atelier carcéral».

«Pourquoi le monde moderne est-il triste?». La domanda attraversa lo scritto di Stéphanie CHAMPEAU – *L'artiste et la mélancolie* – e soprattutto il *Journal* dei Goncourt, che rispondono tracciando il deprimente quadro della gioventù borghese contemporanea preda di un'idea di progresso che la responsabilizza e la

intristisce in un continuo calcolo sul futuro. In questo contesto, l'artista è per l'A. colui che riesce ad uscire dalla concentrazione su di sé «pour cet au-delà de soi, qui est soi et n'est pas soi».

Pierre-Jean DUFIEF concentra la sua attenzione sulle ultime opere di Edmond de Goncourt, raccolte fra articoli, di lettere del fratello, di prefazioni teoriche (*Les Goncourt et les écritures programmatiques*), approfondendo particolarmente il rapporto fra la scrittura delle lettere e quella delle «préfaces». Pur mantenendo le affinità di genere evidenti (la «lettre» per Jules e la «préface» per Edmond), Dufief sottolinea fortemente l'interazione dei due generi nella scrittura dei Goncourt: «pratique constante du recyclage, du couper-coller, de la reformulation».

«Le motif de la nourriture» è presente in molte scene dei romanzi dei Goncourt, consentendo a Joël-le PONNIER di esplorare i documenti utilizzati, l'innato buon gusto degli autori, le loro abitudini personali nonché «la technique du contrepoint chère à l'écriture réaliste/naturaliste» di ancorare gli elementi più drammatici del racconto ad una scena volutamente banale come un pasto (*La table dans les romans des Goncourt*).

Pamela J. WARNER prende in esame in *Word and Image at the Tipping Point* il legame fra letteratura e arti visive, prima in generale, definendo le due visioni antitetiche di sorellanza fra le forme espressive (*ut pictura poesis*) o di competizione nel rapporto con la realtà oggettiva («paragone»), poi nell'opera dei Goncourt *L'art du dix-huitième siècle*. Ciò che preme all'A. è il reperimento del «Tipping Point» dei Goncourt, cioè il momento in cui la visione strutturante del principio *ut pictura poesis* dei due autori, relativa al procedimento della creazione, lascia il posto all'inevitabile confronto dei prodotti artistici.

L'ultima parte del volume, dedicata a Zola, è autorevolmente inaugurata da uno scritto di Henri MITTERAND, *Genèse des "Rougon-Macquart"*. *Le lieu des différences*. Partendo dai suoi passati tentativi di trovare una classificazione cronologica dei *dossiers préparatoires* del grande insieme narrativo zoliano, lo studioso propone un'esplorazione orizzontale dei sedici dossier, che rivela tre motivi portanti: la «quête de la différence», sorta di sfida a Balzac, a Flaubert, ai Goncourt; il motivo dell'ereditarietà, connesso all'idea di «famille»; infine, il motivo «arboriforme» per cui la discendenza familiare si trasforma in «arbre bifide» portatore di una continua virtuale conflittualità.

Colette BECKER (*Le langage silencieux des manuscrits zoliens*) cerca nei *dossiers préparatoires* zoliani soprattutto la comunicazione muta dei segni grafici: variazioni di scrittura che rivelano lo spostamento di parti da un dossier all'altro e la stratificazione dei capitoli; «hésitations et difficultés» nella scrittura, fogli incolpati, cancellature, sottolineature di varie epoche, correzioni con penne e matite; infine appunti e annotazioni a margine, tutti segni di una presenza viva e costante dell'autore.

In *Le vice et le vitriol*, la riflessione di Paolo TORTONESE parte dalla citazione di Taine in epigrafe alla seconda edizione di *Thérèse Raquin*. Il legame fra morale e materia, che l'epigrafe, sparita nelle edizioni successive, implicava («le vice et la vertu sont des produits, comme le vitriol et le sucre»), viene sostituito da Zola, nella *préface* del romanzo, da quello fra *caractère* («moral et dramatique») e *tempérament* («physique puis psychologique»), con una forte predilezione, nella scelta letteraria, per il secondo. Il rapporto dialettico fra Zola e Taine è attentamente collocato dall'A.

nell'ambito dell'ampio dibattito del tempo fra spiritua-  
listi e materialisti.

Il motivo delle «rovine» guida il percorso di Véronique CNOCKAERT nell'opera di Zola e la porta rapidamente a scoprire che il vero interesse dello scrittore è per le «ruines vivantes», esemplificate qui in due figure emblematiche: Tante Dide e Irma d'Anglars (*Ruines de chair*). Forse il carattere più interessante di questi personaggi fisicamente devastati è la loro capacità, come scrive l'A., «de faire signe vers une antériorité qui n'est plus mais qui insiste et persiste», di estendersi nel tempo, come segno di radicamento e di rinnovamento, come le rovine di pietra.

Stéphane GOUGELMANN approfondisce in *Le naturaliste, l'homosexuel et d'éloquence de la vérité* un problema affrontato da Zola con disagio e molte resistenze ideologiche («un inverti est un désorganisateur de la famille, de la nation, de l'humanité»), accettato probabilmente solo per amore della verità e per rispetto della sincera passione espressa dall'autore del *Roman d'un inverti-né*, di cui Zola fa pubblicare il manoscritto con una sua prefazione fondata su una lettera ricevuta da un altro scrittore omosessuale.

“*Fécondité*”, *conte, légende, féerie* chiude il volume dedicato a Cabanès con uno studio di Jacques Noiray che, da specialista di Zola e dell'ultimo Zola, rileva l'«expansion de l'immagination et de la narration» che caratterizza l'opera dello scrittore a partire da *Paris* e classifica *Fécondité* come «légende» a causa delle sue volute «invariantes et simplifications» nonché del suo schematicismo antitetico. Anche la *féerie*, genere teatrale molto amato nel XIX secolo, è chiamata in causa con le sue convenzioni esibite, la sua imprecisa collocazione temporale, lo statuto simbolico dei personaggi, cui corrisponde uno stile semplice e quasi ingenuo, prodotto da un romanziere divenuto ormai «libre créateur de fictions».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

ALAIN PAGÈS, *Zola et le groupe de Médan. Histoire d'un cercle littéraire*, Paris, Perrin, 2014, pp. 479.

Sebbene la bibliografia critica e storico-letteraria dedicata al Naturalismo e ai suoi protagonisti sia ormai ampia e dettagliata, mancava una storia di sintesi del cosiddetto “groupe de Médan”. Ed è proprio questo vuoto che Alain Pagès, direttore dei «Cahiers naturalistes», uno dei massimi esperti del Naturalismo e di Émile Zola, cui ha dedicato gran parte delle sue ricerche, ha voluto colmare con il presente volume.

Nei sei capitoli, inquadrati da un prologo (pp. 7-14) che presenta l'argomento e un epilogo (pp. 423-427) che ne trae le conclusioni, l'A. ripercorre cronologicamente la nascita, l'affermazione e la disgregazione del Naturalismo osservandolo attraverso la lente dell'esperienza collettiva, dei legami personali ed affettivi, ponendo al centro di questa rete di relazioni, ovviamente, la figura di Zola. Fin dalle prime pagine infatti («Le berceau provençal (1840-1868)», pp. 15-59) viene sottolineato lo spirito di amicizia e di gruppo del giovane Zola che dalla provincia del sud si ritrova a Parigi per muovere i suoi primi passi da scrittore entrando a far parte, come è d'obbligo, delle cerchie letterarie animate dai maestri Flaubert e Goncourt, e diventando ben presto a sua volta un riferimento per scrittori poco più giovani di lui («Maîtres et disciples (1868-1876)», pp. 61-108). Ma è nei capitoli centrali («La bataille de *L'Assommoir* (1876-1878)», pp. 109-169 e «Le cercle de Médan (1879-1881)», pp. 171-267) che l'A.

ricostruisce, in parallelo al consolidarsi dell'estetica naturalista, la nascita e l'affermarsi del gruppo composto, oltre che dallo stesso Zola, da Paul Alexis, Henry Céard, Léon Hennique, Joris-Karl Huysmans e Guy de Maupassant, consacrato letterariamente, com'è noto, dalla pubblicazione nel 1880 della raccolta *Les Soirées de Médan*. Questo cenacolo, definito da Alain Pagès un «foyer nécessaire pour que l'amitié se développe et que des projets intellectuels prennent corps» e un luogo «pour l'invention d'une nouvelle forme de littérature», diventa di conseguenza il simbolo del Naturalismo stesso, protagonista reale della battaglia intrapresa da Zola e dai suoi discepoli per il rinnovamento della letteratura. Infine, l'A. mostra come l'emergere di una nuova generazione e di posizioni letterarie diverse in seno al gruppo («La nouvelle vague naturaliste (1882-1887)», pp. 269-358) segni definitivamente i rapporti personali di Zola – che muteranno radicalmente con il concorso dell'«affaire Dreyfus» –, determini un superamento dell'estetica naturalista e porti allo scioglimento del gruppo di Médan che acquisirà nel tempo, attraverso le celebrazioni di Zola e del Naturalismo, una dimensione quasi leggendaria («L'avenir d'un mythe (1887-1930)», pp. 359-421).

Come dimostrato dalla bibliografia finale, il corpus è costituito dalla corrispondenza tra i vari protagonisti, le reciproche memorie, nonché le cronache e le rubriche letterarie dell'epoca. Nonostante la documentazione sia vasta ed eterogenea, Alain Pagès riesce ad orchestrarla con sapienza alleggerendo l'estremo rigore della ricostruzione storico-letteraria grazie a una scrittura narrativa che non esita a rievocare anche aneddoti apparentemente insignificanti per completare un mosaico in cui vita e letteratura si fondono restituendo così un ritratto completo dei protagonisti.

[DAMIANO DE PIERI]

MICHEL AROUIMI, *Rimbaud malgré l'autre. [Re]lire Rimbaud*, Lyon, Jacques André éditeur, 2014, pp. 194.

Rimbaud continua a suscitare l'attenzione della critica e sembra anche sollecitare i più diversi e singolari modi di leggerlo e di valutarlo. Ecco dunque che anche Michel Arouimi, già noto per avere recentemente indagato a modo suo sulle “*réminiscences*” di Rimbaud in Ramuz e in Bosco, adesso si impegna a rintracciare anche quelle che il poeta di Charleville avrebbe tratto da Victor Hugo, in particolare da *L'Homme qui rit* (1869) e in parte dal Poe della novella fantastica *The Fall of the House of Usher*, tradotta da Baudelaire. L'impegno critico di Arouimi scarta programmaticamente la cultura che orienta gli studi attuali, specie quelli universitari, una cultura che si è sviluppata sulla base delle regole fondamentali che positivismo e storicismo hanno elaborato e trasmesso al secolo scorso, specialmente per quanto riguarda lo studio delle “fonti”. Ponendosi al di fuori e anche contro ogni attuale metodo di critica letteraria, l'A. si sente in tal modo del tutto dispensato dal sapere che cosa prima di lui si è detto sul suo stesso argomento di studio. Così, ad esempio, non dice una sola parola sull'*Homme juste*, né si esprime sull'esame che a questo testo ha dedicato Yves Reboul (cfr. *Parade sauvage*, 2, 1985) per riconoscere in termini del tutto convincenti nell'“uomo giusto” proprio Hugo (e non Gesù Cristo come si è a lungo creduto). Appoggiandosi invece sull'autorità di Ernst Jünger, citato due volte, Arouimi non esita ad attaccare frontalmente l'attuale

realtà culturale che si ritiene fondata sulla tecnica e sulla globalizzazione. Occorre dire che, come di solito avviene di fronte alle novità, si prova un certo disagio e quasi un senso di rifiuto a seguire un tipo di critica dal carattere programmaticamente emozionale e psicologico come quella qui praticata dall'A.

Senza volerci qui soffermare sulle varie argomentazioni alle quali Arouimi ricorre per provare l'influenza esercitata da Hugo (nello sfondo c'è anche Poe) sull'inconsapevole Rimbaud, ci limitiamo a riportare alcune sue frasi che possono dare un'idea sufficientemente precisa del risultato essenziale di un'indagine fondata sul riconoscimento delle "strutture mentali" e dell'"effluvio": «...la plume de Rimbaud paraît se livrer à la fusion des détails similaires qui font une sorte de lien entre ce chapitre "Résideu" [del romanzo *L'Homme qui rit* di Hugo] et le poème de Roderick, dans *La chute de la maison Usber* [di Poe]. Sans doute ce poème comme ce chapitre, dans leurs grandes lignes et dans leur imagerie, témoignent-ils de structures mentales qui perdurent dans les œuvres d'art, depuis des temps immémoriaux. Mais sous la plume de Rimbaud, le nom d'Edgar Poe et celui de Hugo recouvrent des problèmes qui dépassent le cadre, pourtant si large, de cette survivance [...] La fumée comme l'effluve, sont les métaphores, dépréciative ou valorisante, d'un art d'écrire [celui de Hugo] quasi magique, dont Rimbaud aurait été la victime privilégiée [...] Le public moderne, surtout universitaire, n'est pas enclin à adopter ce point de vue métaphysique [...] Le verbe poétique, avec les ombres qu'il doit à sa nature humaine, agirait sur un destin particulier, comme le Verbe sur les destins humains, régis par des lois, des mesures, dont le Verbe ne fait que nommer le mystère» (pp. 171, 188, 189, 190).

Nonostante le perplessità che queste affermazioni suscitano in chiunque concepisca lo studio delle "fonti" in termini di positività logico-storica, non si può affermare che le interpretazioni di Arouimi siano prive di una loro peculiare suggestione, che è comunque di natura più poetica che critica. Si tratta infatti di un autore capace di scrivere con abilità e sottigliezza, rivelandosi anche pacificamente consapevole del carattere *delirante* della sua ricerca.

[MARIO RICHTER]

HENRI DE RÉGNIER, FRANCIS JAMMES, *Correspondance (1893-1936)*, édition de Pierre LACHASSE, Paris, Classiques Garnier 2014, pp. 244.

Il volume completa la corrispondenza di Régnier con André Gide (1997), con Pierre Louÿs (2012) con Viélé-Griffin (2012, a cura di Pierre LACHASSE), e raccoglie centottantasette lettere inedite, conservate in larga parte alla biblioteca *Doucet* e all'*Institut de France*. Si tratta di una corrispondenza significativa non solo dei rapporti tra i due autori, ma anche espressiva dei loro caratteri. P. LACHASSE ha messo molto bene in luce l'ombrosità di Jammes, che si rivolge a Régnier solo per sollecitare recensioni o spazi su quotidiani e periodici, ma teme che l'altro possa in realtà complottare per ostacolare la sua ascesa; mentre Régnier appare sempre come un gran signore, che passa sopra alle piccole meschinità, ed esprime delle riserve su Jammes solo quando le innovazioni formali gli sembrano troppo spinte, o quando la militanza religiosa gli pare soffocare lo spirito poetico. Dal canto suo Jammes apprezza la tendenza di Régnier a una sempre maggiore *clarté*, e lo ricollega alla tradizione classica. LACHASSE rende

così conto di un'amicizia fondata sui rapporti letterari, talvolta difficile e interrotta, sorretta tuttavia da una reciproca stima.

[IDA MERELLO]

*Henri de Régnier, tel qu'en lui-même, enfin?*, sous la direction de Bertrand VIBERT, Paris, Classiques Garnier 2014, pp. 333.

Nell'introduzione, B. VIBERT affronta la questione del valore dell'opera di Régnier, mostrando la necessità di svincolare il giudizio su un autore dalle sue caratteristiche innovative, e l'esigenza di riconoscere la «genialità» anche di un'opera discontinua e contro tendenza, rivolta sempre più al passato. R.A. RUIZ DE CASTILLA (pp. 25-36) si interroga sulla dipendenza di Régnier da Mallarmé: va considerato un discepolo, oppure un interlocutore che, pur subendo l'influenza dell'altro, ha dato il suo contributo proprio ai *mondais* di rue de Rome? L'A. appoggia la seconda ipotesi, mettendo in rilievo la qualità autoriale di Régnier.

Pierre LACHASSE (pp. 37-48) legge le prose di Régnier, a partire dagli inizi su «Lutèce», mettendo in evidenza la loro autonomia, legata a un gusto lirico e allegorico, non disgiunto dallo spirito beffardo di Villiers, e ben lontano dal realismo degli altri testi narrativi. L'A. coglie anche due elementi centrali della poetica: la rivelazione del fenomeno della memoria involontaria e l'indistinzione tra reale e immaginario, cui si accompagna la ricerca di una lingua allegorica. Evidenzia quindi il nesso tra prosa e poesia, accostandovi i *Soirs intimes et mondains*, opera sperimentale, dove i temi simbolici e allegorici tratteggiano uno spazio mentale, attraverso una lingua difficile.

Mireille LOSCO-LENA (pp. 49-62) prende in considerazione l'opera teatrale, in cui, come nelle poesie, gli elementi simbolici corrispondono a stati d'animo, inquietudini e angosce prossime al teatro di Maeterlinck, e si sofferma in particolare su *La Gardienne*, opera difficile da mettere in scena. L'A. ricorda che l'argomento simbolicamente rappresentato – il cammino verso la propria anima – fosse difficile da comprendere per lo spettatore medio, e come i registi pretendessero per questo il silenzio in sala. Sebbene l'A. riprenda il giudizio di Szondi, sul fatto che si tratti di una lezione di morale insipida, mette tuttavia in luce l'abilità dialettica della *pièce*.

Grazie all'osservazione attenta del mondo delle «petites revues», Julien SCHUH (pp. 63-80) mostra le modalità con cui si è verificata l'evoluzione di Régnier dagli esordi simbolisti a un nuovo classicismo, fatto per non dispiacere all'Accademia. In una prima fase, dagli inizi su «Lutèce», fino agli «Écrits pour l'art» di René Ghil, attraverso «La Décadence» e «Le Scapin», l'A. vede l'affermazione di una strategia di potere di Régnier all'ombra di Mallarmé. In seguito, dopo l'apertura alle riviste belghe della «Wallonie» e della «Jeune Belgique», Régnier opera una sempre più ampia occupazione degli spazi, con una piena affermazione di sé all'interno della politica di relazione delle «petites revues». L'A. rende conto quindi del progressivo slittamento di Régnier verso un ritorno all'ordine classico sempre più evidente, fino alla svolta del 1896, quando i simbolisti e i *nouveaux poètes* non lo riconoscono più come uno di loro, e gli attribuiscono delle mire di potere. In effetti J. Schuh conferma la svolta, che si manifesta in primis con la collaborazione alla «Revue des deux mondes» e si conferma nel 1912 con l'elezione all'Académie.

Françoise LERICHE (pp. 81-96) legge il primo romanzo di Régnier, *Une double maîtresse*, secondo un doppio punto di vista. Da una parte, vede nel racconto una riscrittura del *Candide*, dove a essere cacciata di casa è Cunégonde; dall'altra, sottraendo il testo a una lettura psicanalitica in chiave edipica che era già stata proposta, l'A. lo collega piuttosto a una concezione del rapporto con la donna derivato da Schopenhauer e da Hartmann. Le forme di abiezione e degrado che prende il desiderio sono viste come risposta antitetica allo slancio nietzschiano di Gide.

Carole FURMANEK (pp. 97-112) cerca invece gli elementi di ritorno al *Parnasse* presenti nelle due raccolte della *Cité des eaux* (1902) e *La Sandale ailée* (1906). La visione rivolta al passato di Versailles nella prima raccolta sembra voler suggerire anche un ritorno alla versificazione tradizionale; mentre Régnier mantiene delle libertà metriche. Allo stesso modo l'A. coglie la modulazione dei temi parnassiani e la trasformazione degli elementi descrittivi in paesaggi psichici. In tal modo, come già per molti poeti a lui contemporanei, il parnassianesimo sfuma in simbolismo senza una evidente soluzione di continuità.

Michèle VIEGNES (pp. 113-128), soffermandosi in particolare su *L'Entrevue*, ha buon gioco nel sostenere il carattere poetico del fantastico di Régnier, dove appare evidente anche l'aspetto teatrale della quarta parete. *L'Entrevue* è fondata sulla declinazione dell'immagine dello specchio come universo parallelo, in cui conta non solo il funzionamento come doppio, ma anche la modalità di riflessione: lo specchio è infatti collegato all'elemento liquido nelle molteplici superfici riflettenti di tutti i vetri e le acque di Venezia. Il mondo parallelo emerge dalla fluidità, in un'intercambiabilità tra immagine e realtà che si manifesta anche nel rapporto tra il fantasma del passato e il protagonista vivente. L'A. sottolinea infine come la *félure*, la ferita alla testa che riporta il protagonista nel mondo dell'aldilà, rappresenti anche una caratteristica delle anime fragili, ma che per questo accedono a una visione interiore.

Franck JAVOUREZ (pp. 129-142) analizza il rapporto tra humour, ironia e spirito libertino in *Les rencontres de M. Bréot*, pubblicate nel 1904, e *Voyage d'amour*, del 1930. Una lettura attenta delle sue opere permette all'A. di mostrare il gioco di Régnier con i registri, nell'ambito di un libertinismo leggero, dove il distacco ironico con esclude la dolcezza iniziale di impressione. In sostanza, conclude l'A., per Régnier il libertino è colui che ritrova le proprie origini animalesche.

Vladimir SCHOTTER (pp. 143-166) prende invece in esame una plaquette di sedici sonetti, uscita nel 1927, con un metodo rigorosamente stilistico. In tal modo riesce a definire con esattezza l'influenza di Heredia, arrivando alla definizione di *bérédemes* per gli stilemi da lui derivati. Tuttavia limita il suo modello a costellazioni di parole, usate soprattutto in rima, e a riprese tematiche, affermando invece che i sonetti nel loro insieme si offrono come la tessitura di un oggetto prezioso, e lasciano trasparire concezioni estetiche diverse, anche antitetiche.

Silvia ROVERA (pp. 185-198) riprende il concetto di luogo mentale dei paesaggi di Régnier, e gli attribuisce non solo il gusto per le case piene di ricordi, che sembrano consentire una sospensione del tempo, ma anche l'amore per la letteratura. Anche la leggenda di Psiche rappresenta un movimento interiore, che attraverso più raccolte di Régnier. L'incontro con Eros raffigura il fuoco della creazione, e viene ad assumere poi i tratti della memoria, e trasformarsi in libro, lettera, poesia.

Denis HERLIN (pp. 199-214) studia i rapporti tra Régnier e Debussy: l'uso del verso libero di Régnier ne aveva suggerito a Debussy la trasposizione musicale, e c'è chi intravede un legame tra i *Nocturnes* di Debussy e le *Scènes au crépuscule* di Régnier. Ma, come l'A. mette in evidenza, la prevalenza di versi regolari in Régnier e il ritorno definitivo all'ordine tengono lontano chi non considera la versificazione regolare adatta alla musica. Da parte sua invece Régnier dedica a Debussy un sonetto della raccolta *Tel qu'un songe* – di cui l'A. ha ritrovato la versione originale – e favorisce i suoi contatti con Maeterlinck per la riuscita di *Pelléas e Mélisande*. La rottura di Debussy con la prima moglie, che tentò il suicidio, fece invece calare il gelo tra i due artisti.

Bertrand VIBERT (pp. 215-232) prende l'immagine della *flûte* come filo conduttore dell'ispirazione di Régnier, a indicare sia il rapporto privilegiato con l'acqua, sia con Pan, legato al desiderio e all'istinto, sia con il respiro, della vita come della natura. In opposizione alla lira di Apollo, il flauto insomma riassorbe in sé tutta la qualità poetica. L'A. individua nella *flûte* anche il filo conduttore dei romanzi, dalle *Rencontres de M. de Bréot* (1904) fino a *La Pécheresse* (1920), mostrando inoltre come il personaggio del fauno percorra tutta l'opera narrativa, in un'evoluzione che mette in evidenza a partire dal 1900 la pacificazione ormai raggiunta tra carne e spirito.

Gilles PHILIPPE (pp. 233-245) inserisce le sue riflessioni nel dibattito sullo stile, e analizza la lingua di Régnier mostrando come, anche nel primo quarto del XX secolo, pur all'interno di un rinnovato classicismo, Régnier mantenga l'uso dell'animismo dei verbi pronominali legati ad oggetti, o il legame tra due astratti attraverso un verbo metaforico. Una lettura dei *Cahiers* consente all'A. di verificare l'evolversi dell'attenzione allo stile da parte di Régnier: sempre meno presente nel corso degli anni, tranne qualche caso sporadico. Pur divertendosi ai pastiches della lingua del XVIII secolo, Régnier non credette alla sua superiorità, mentre diede il sostanziale consenso agli stereotipi sullo stile degli autori della sua generazione, con un'attenzione maggiore nei confronti di Hugo, Michelet e France. Malgrado l'evoluzione in senso classico, Régnier resta convinto della necessità di innovazione della scrittura; mentre le sue prose sono sempre meno tese alla ricerca del bello stile, per una riflessione più ampia su quel che costituisce la qualità stilistica.

Fanny DÉCHANET-PLATZ (pp. 247-260) esamina la persistenza dei luoghi e delle persone del passato in Régnier, persistenza che dà origine a fenomeni di spiritismo o di follia. Anche la memoria involontaria ha la sua parte, e l'A. ne coglie le analogie con Proust, ma anche le differenze, per l'innescio in Régnier di una *rêverie* fantastica e per il legame con il sogno. Proprio per queste differenze i rapporti tra Régnier e Proust non furono facili, ma l'A. ritrova in entrambi la matrice di Nerval. In conclusione, per l'A., Régnier scinde il passato dalla memoria, in quanto il passato si ripropone continuamente, senza esigere lo sforzo di ricordare.

Alain GUYOT (pp. 261-272) analizza le immagini veneziane di Régnier, che, pur rifiutando il lirismo, tende a far trascolorare il reale nell'immaginario e viceversa. Il richiamo al genere del racconto di viaggio è utile allo scrittore, nell'*Alana*, ad alternare lettere, frammenti di diario e racconti, tutti apparentati da questo rapporto tra fantasteria e realtà.

Bernard BOUKHOMOVSKY (pp. 273-292) è attento al Régnier moralista, e attraverso un confronto serrato tra i *Cahiers* e *Donc*, raccolta di massime uscita nel 1927,

pur dimostrando che *Donc* è integralmente contenuto nei *Cabiers*, con un quarto degli scritti del tutto identico e gli altri di poco modificati, ribadisce il valore della raccolta come opera *à part entière*, non tanto per la costruzione di serie tematiche, quanto per una modulazione dei materiali che rende necessaria la composizione, come in uno sviluppo musicale, che ruota intorno agli elementi centrali dell'amore, la solitudine, la mondanità, la malinconia, la noia, ecc. Anche gli aneddoti che vi compaiono costituiscono una suite fondata sul gusto delle singolarità bizzarre.

Patrick BESNIER (pp. 293-302) cita il lamento di Marcel Schwob e di Émile Henriot sulla mancanza di scritti autobiografici di Régnier, per mostrare come in realtà i ricordi siano intessuti nei racconti e nei volumi di viaggio. L'A. rintraccia la prima pagina di *Souvenirs* nel n. 1 di «Entretiens politiques et littéraires», e vi individua già le caratteristiche presenti anche nelle opere successive: una scrittura oscura, per il timore di una parzialità di visione, la volontà di non esporsi mai in prima persona con commenti su personaggi pubblici e situazioni pubblicamente controverse. Per questo Régnier si rifugia in genericità impersonali, oppure nella storia familiare e nella genealogia, che gli è sempre stata a cuore.

[IDA MERELLO]

ALBERT AUBERT, *Du Spiritualisme et de quelques-unes de ses conséquences*, texte établi, avec introduction et notes par Barbara WRIGHT, London, Modern Humanities Research Association, vol. 44, 2014, pp. XXXII-48.

Trattasi della prima edizione di un manoscritto del 1840, ritrovato tra le carte di Eugène Fromentin (quest'ultimo è l'autore del saggio, Albert Aubert, si erano conosciuti all'École Normale Supérieure). La curatrice vi rinviene l'impronta di Quinet, tracce di Michelet e dell'ecclettismo di Victor Cousin.

Anche se Albert Aubert fu prevalentemente un giornalista, la pubblicazione di questo suo saggio in due parti ha il merito di portare alla luce una testimonianza inedita sulla riflessione filosofico-religiosa durante la Monarchia di Luglio. Il clima imperante è quello dello spiritualismo di Maine du Biran. Ma sono soprattutto messe in evidenza le conseguenze negative dello spiritualismo: in filosofia un dualismo accentuato tra anima e corpo, in campo morale un eccesso di abnegazione e di asceti, nelle arti un rigurgito di grandi sentimenti o di sentimentalismo *tout court*; in poesia, in particolare, una degenerazione della forma (così come il corpo, nel sentire spiritualista, si dissolve a profitto dell'anima).

Parimenti rigettato dal materialismo del XVIII secolo, l'Autore sarebbe così propenso a una sorta di spiritualismo laico (secondo formula di Bénichou) fondato su valori essenzialmente morali, orientati al progresso della società, senza però che questa schiacci l'individuo.

[ALESSANDRA MARANGONI]

OCTAVE MIRBEAU, *La morte di Balzac*, a cura di Davide VAGO, Milano, Sedizioni, 2014, pp. 140.

OCTAVE MIRBEAU, *La morte di Balzac*, a cura di Eileen ROMANO, Milano, Skira 2014, pp. 66.

Escono pressoché contemporaneamente due traduzioni (due prime traduzioni, dunque) del racconto sulla morte di Balzac, che Mirbeau, cedendo alla vo-

lontà della figlia di Mme Hanska, tolse dall'opera *La 628-E 8* (1907), quando era già stata stampata da Fasquelle. Si trattava infatti di una storia fortemente lesiva dell'immagine della contessa, che avrebbe ricevuto il suo amante, il pittore Jean Gigoux, durante l'agonia di Balzac, secondo quanto lo stesso Gigoux avrebbe molto più tardi rivelato a Mirbeau.

D. VAGO, nella postfazione, rintraccia legami sotterranei con altri episodi del romanzo, arrivando quindi alla conclusione che non valga la pena domandarsi se il racconto sia vero o falso, quanto ritrovarvi i temi dominanti di Mirbeau, l'ossessione della carne, la meschinità e la miseria umana.

E. ROMANO, invece, si limita a riportare la storia dell'edizione, sospendendo il giudizio sulla verità storica.

Non è qui la sede per un'analisi delle traduzioni, che peraltro mostrano subito un timbro molto diverso: scrittura più ricercata, con termini meno usuali, quella di Vago, limpida e lineare quella di E. Romano. Vago fa seguire al testo italiano quello francese (compresa la postfazione, in due lingue).

[IDA MERELLO]

AA. VV., *Essai et essayisme en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Pierre GLAUDES et Boris LYON-CAEN, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 291.

«Genre-carrefour», una definizione dell'*essai* è tutt'altro che semplice; è ciò che sottolineano i due curatori nell'«Introduction» al volume, indicando i criteri di una possibile classificazione per il «texte essayiste»: in base alla forma (dalla «note fragmentaire» al saggio strutturato), al tipo di rapporto con il testo di riferimento, alla presenza e allo statuto del «personage conceptuel» e infine in base al tipo di scrittura, allo stile.

La prima delle cinque parti del volume («Essai et formes connexes dans la première moitié du siècle») inizia con lo studio di Étienne BEAULIEU su Joseph Joubert, *La pensée inachevée*. Composta da saggi incompiuti e mai pubblicati – raccolti poi nei *Carnets* da André Beaunier –, l'opera di Joubert appare all'A. come l'esempio privilegiato di una certa visione romantica, refrattaria ad ogni sistematicità, tenacemente monarchica e ostile alla voga nascente del romanzo, contenitore di «passions désordonnées».

Con *Le goût du composite* di Irène LANGLET ci si sposta nell'ambito della saggistica gastronomica con un'analisi della *Physiologie du Goût* di Brillat-Savarin, già nobilitato dalla prefazione di Roland Barthes nel 1975. Partendo dal commento di Barthes ed esaminando le radici inglesi del genere e la presenza costante dell'*humour*, l'A. arriva ad avvicinare il saggio al genere della *causerie*, genere anch'esso composto, fatto «de récits, d'anecdotes, de préceptes, de bons mots» e in questo caso anche di ricette di cucina.

Alle numerose *Physiologies* pubblicate negli anni 1840 è dedicato lo studio di Valérie STIÉNON *Défaire le discours d'autorité*, in cui vengono messi in luce i tratti caratteristici del «genre physiologique»: «l'influence londonienne» con frequenti riferimenti a Sterne; gli intenti spesso parodici («dénégation ludique», mescolanza «du satirique et du ludique»); infine «une pragmatique du badinage» che degrada un'idea di base, scientifica o politica, in divulgazione sensazionalista ed effimera.

La seconda parte, dedicata ai saggi di scrittori («La critique à l'essai»), è composta da un primo articolo di



Sébastien BAUDOIN (*Chateaubriand essayiste dans l'«Essai sur la littérature anglaise»*), in cui l'A. rileva il carattere di mosaico letterario dell'opera, nata a ridosso della traduzione di Milton e costituita di osservazioni formulate in periodi diversi, nonché di pagine dei *Mémoires*, benché sostenuta da una solida «conscienze structurante» che vede in primo piano la successione delle biografie dei «génies».

Dopo aver scelto, per tentare di definire *Les Causes* di Sainte-Beuve, un approccio «externe», cioè formato dalle regole imposte al genere dallo stesso autore, Jean-Pierre BERTRAND (*Peut-on définir la cause? Le cas Sainte-Beuve*) prende via via in esame le dichiarazioni programmatiche («Préface», annuncio di pubblicazione nel «Constitutionnel»), le testimonianze di persone e lettere e infine la ricezione critica, concludendo sul carattere di vero e proprio *essai* dell'opera di Sainte-Beuve.

Il rapporto fra *essai* e ironia è al centro della riflessione di Michela LANDI su Baudelaire, *La critique ou la vie. Baudelaire essayiste*. Muovendosi fra i diversi scritti critici del poeta, con il supporto spesso della corrispondenza, l'A. mostra da un lato i meccanismi dell'ironia baudelaireana (l'uso della citazione e del corsivo, «l'annulation par ajout», l'«ironie syntagmatique»), dall'altro la forte polarizzazione fra il modello di Hugo e quello di Gautier, personificazione entrambi di una diversa «fonction» oggetto della mordente ironia di Baudelaire: «l'inspiration» e «le travail journalistique».

Edyta COCIUBIN'SKA in *L'essai sur le dandysme est-il un essai dandy?* mostra come la chiave del successo del saggio di Barbey d'Aureville *Du dandysme et de George Brummel* stia precisamente nello stile seducente e appunto «dandy» dell'opera, trattato erudito che vira improvvisamente verso una imprevedibile e «insoutenable légèreté».

«Essais et fantaisie», terza parte, è inaugurata da Daniel SANGSUE con un saggio «trasversale» sull'influenza di Sterne via Hoffmann su alcune opere della letteratura francese del secondo Ottocento (*Vie et opinions. L'essayisme sternien au XIX<sup>e</sup> siècle*). Da *Vie et opinions de Tristram Shandy* e *Vie et opinions du Chat Murr* Sangsue approda quindi a «Vie et opinions philosophiques d'un chat», racconto inserito nel *Voyage aux Pyrénées* di Taine, cui aggiunge, dello stesso autore, *Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*. Nell'ultimo avatar sterniano, *La Rôtisserie de la reine Pédauque* di Anatole France, e nella sua continuazione *Les Opinions de M. Jérôme Coignard* la mediazione di Diderot si fa più evidente, senza sopraffare mai l'origine sterniana.

La relazione fra articolo giornalistico e saggio appare particolarmente interessante nel caso di Théophile Gautier, autore di circa 3000 articoli e di nessun «essai» definito come tale. Su questa base, Martine LAVAUD analizza in *L'essai selon Théophile Gautier* le pubblicazioni di Gautier in rivista, soprattutto i *Grottesques* («arbitraire révéndiqué» e «goût pour le bizarre»), gli articoli nella «petite presse» (testi satirici e caricaturali) e nella «grande presse officielle» (particolarmente l'articolo su Gavarni del 1845).

*L'essayisme nervalien* di Henri SCEPI prende avvio dalla triplice accusa formulata da Nerval in *Les Nuits d'octobre* nei confronti del narratore: «Fantaisiste! réaliste!! essayiste!!!». Il realismo, invocato all'inizio del racconto, costituisce tuttavia per Scepi la zona specifica dell'«essayisme nervalien» frutto dell'«empirisme des rencontres et des contacts», ugualmente distante dall'«exactitude fantastique» e dall'«exacti-

tude pédante». Procedendo per «diffraction», il racconto si alimenta di una discontinuità accidentale, nonostante la sua visibile coagulazione nella figura «logoscénique» dell'amico o nelle allusioni alla *Divine Comédie*, rivelando in realtà la materia autobiografica che lo compone: «l'écriture livre le sujet à ses lacunes, à ses angoisses et à ses fantasmés».

La quarta parte del volume, «Essais et savoirs: droit, histoire, philosophie» comprende tre contributi settoriali. *L'essai dans la littérature juridique française du XIX<sup>e</sup> siècle* di Nader HAKIM riflette soprattutto sulle categorie utilizzate dai vari autori per classificare i saggi giuridici e sull'evoluzione diacronica del genere dalla seconda metà dell'Ottocento alla Belle Époque.

*Rétorique et histoire* di Fabrice WILHELM propone alcune ipotesi sull'origine dei numerosi saggi, di argomento erudito o quotidiano, prodotti da Hippolyte Taine in applicazione della sua visione deterministica e del suo gusto polemico, ma anche in conseguenza dei numerosi studi filosofici e psicologici, nonché di quella che l'A. definisce la sua «imagination sympathique».

Alexandre DE VITRY propone infine una lettura in chiave politica dei saggi di Renan scritti dopo il 1870 (*Renan, un ethos politique dans l'essai?*). Da una posizione «de retrait permanent» e tuttavia sensibile alla collettività, *L'ethos* di Renan dopo il 1870 evolve secondo l'A. verso la concezione di una piccola comunità ideale, un gruppo di eletti che conferma la vocazione aristocratica di Renan, pur nell'interesse per il bene comune.

In «Formes de l'essai littéraire fin de siècle», quinta e ultima parte, si torna in ambito letterario con un contributo di Gaël PRIGENT, «*Le Latin mystique, un essai littéraire?*» Trattato erudito, nutrito di numerosi riferimenti a diversi autori, il testo di Gourmont presenta tuttavia altri due elementi rilevanti: il commento personale delle parafrasi bibliche e la loro valutazione estetica. L'evidente attrazione per la lingua preziosa e rara dei mistici latini e il tentativo di tradurla attraverso una sorta di «transformation poétique» attenua, secondo l'A., la contrapposizione con Huysmans, che rimproverava alle traduzioni di Gourmont di essere al tempo stesso inesatte e inerti.

Pierre V. ZIMA affronta in *L'essayisme de Marcel Proust* il delicato problema dello statuto della scrittura proustiana, definendo *La Recherche* «un roman essayiste». Più evidente nei saggi veri e propri, il carattere ambivalente della scrittura di Proust crea continuamente anche nel romanzo una tensione irriducibile fra l'associazione paradigmatica (segno dell'inconscio e del sogno) e la «structure essayiste» che cerca di ricostituire una fragile realtà evenemenziale. È ciò che Adorno, nei suoi «Petits commentaires de Proust», definisce con la nozione di *constellation*.

*L'essai d'un portrait de l'intellect en tant que simulacre* di Cornelia KLETTKE chiude il volume con uno studio sull'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Adottando la definizione di «essai conceptuel» proposta da Glaudes e Louette per i *Cabiers*, l'A. sottolinea il carattere esplorativo delle potenzialità umane che il saggio di Valéry presenta, costruito com'è sulla «verbalisation d'analogies à l'aide d'images» e dunque espressione di una logica immaginativa, la cui continuità non è percepibile che da un intelletto come quello di Leonardo, dall'«homme tout intelligent».

AA. VV., *Un album de photographies fin de siècle*. Sous la direction de Pierre WAT, avec les contributions de Cédric LESEC et Jérôme DELATOUR, Grenoble, INHA-ELLUG-MSH Alpes-Université Stendhal, 2013, pp. 212.

Dans sa présentation intitulée «La domestication de l'artiste» (pp. 9-20), Pierre WAT analyse le changement radical qui s'est produit, entre 1820 et 1890, dans le regard porté sur l'artiste et son environnement, à travers une série de portraits de peintres et de sculpteurs représentés dans des poses étudiées et selon un poncif immuable. Depuis *Le Chef d'œuvre inconnu*, nombreuses sont les études et les œuvres consacrées à ce topos, qu'on pense aux articles parus dans *L'Artiste* et la *Revue illustrée*, ou aux toiles de Fantin-Latour et de Courbet. Avec les vues d'ateliers attribuées à Edmond Bérard, on est dans le stéréotype d'une monstration organisée par les artistes eux-mêmes, avec le concours du photographe qui procède à une véritable mise en scène de l'atelier, lieu mythique. Il ne s'agit pas d'un reportage mais d'«une sorte de reconstitution figée» dans laquelle l'artiste mime une convention afin de mieux ressembler à ce qu'attend son client. Ces clichés de l'atelier devenu un lieu mondain, voire un *showroom* saturé d'objets (bibelots, antiquités, souvenirs d'Orient qui souvent l'emportent sur les abattis) rappellent inévitablement celui de Coriolis dans *Manette Salomon* (1867). Avec la complicité d'un photographe spécialisé dans

ce genre de portrait, ces artistes académiques – il n'y a parmi eux aucun impressionniste – se mettent en scène dans un dispositif muséal, véritable décor où tout est apprêté pour la prise de vue. Et même quand il lui arrive, rarement, de s'absenter du portrait, l'artiste a pris soin d'«arranger» la scène! Le peintre ou le sculpteur s'est transformé en décorateur peu soucieux de la vraisemblance – on note d'ailleurs l'omniprésence d'un ameublement cosu –, pour ne pas dire en étalagiste, selon une pratique d'époque illustrée par les Goncourt dans leur maison d'Auteuil (*La Maison d'un artiste*, 1881). On est à mille lieues de l'image de l'artiste d'avant-garde. Cet «Art de l'arrangement» (expression d'un journaliste en 1885) transforme l'atelier, même quand son caractère privé est souligné, en un lieu de représentation et de réception à des fins commerciales: celui de Dantan jeune est une galerie-magasin. P. Wat conclut très justement: «On croyait avoir affaire à la vie, ça n'en était que le spectacle». Qu'il s'agisse de notabilités (Bougereau, Falguière, Rosa Bonheur, Landelle, Dubuffe) ou d'artistes privés de commandes officielles mais n'ayant jamais fait partie des Refusés, tous adhèrent au faux-semblant, la plupart rejouent le geste de la création dans un décor à l'usage du bourgeois, «dupe consentante, et pourtant jamais rassasiée». Ces images confirment l'étude fondatrice de Philippe Junod, «L'atelier comme autobiographie» (*Künstlerbilder – Images de l'artiste*, 1998).

[MICHEL ARROUS]

## Novecento e XXI secolo a cura di Stefano Genetti e Fabio Scotto

EMMANUEL LE BRET, *Alain-Fournier, "Le Grand Meaulnes" ou l'impossible amour*, Paris, Éditions du Moment, 2013, pp. 224.

In occasione del centenario della morte di Alain-Fournier, Emmanuel Le Bret ricostruisce la biografia dello scrittore alla luce di una lettura del celebre romanzo *Le Grand Meaulnes* (1913) che tiene conto di documenti inediti, di alcune fotografie di famiglia e della corrispondenza con la sorella Isabelle e l'amico Jacques Rivière. Ridisegnando la geografia familiare ed evocando gli incontri con la Parigi letteraria e artistica dell'epoca, il saggio mette in evidenza il profondo legame tra la genealogia del romanzo, incentrato sul sentimento amoroso, e le esperienze personali del suo autore, in particolare il fugace incontro con Yvonne de Quiévreucourt. Identificabile nel personaggio di Yvonne de Glas, la donna sarebbe al centro dell'intreccio di *Le Grand Meaulnes* a richiamare i temi dell'amore impossibile, dell'ideale e della perdita: «Désormais, Yvonne de Quiévreucourt nourrirait la ferveur d'un amour platonique [...]. L'événement présent, trop vite enfui, sert déjà le souvenir et l'œuvre à venir» (p. 39). Questo incontro, avvenuto a Parigi nel giugno 1905, sarebbe così destinato a segnare l'esistenza di Alain-Fournier e la sua opera.

L'A. ripercorre i luoghi, ricomponi i ricordi, quelli dell'infanzia nella campagna del Cher, dell'adolescenza a Brest e a Parigi, ed evoca i legami sentimentali, specialmente quelli con Jeanne Bruneau e Pauline Breda, che, insieme a Yvonne, sono stati all'origine dell'ispirazione del romanzo. Durante gli otto anni che separano l'incontro, il fugace scambio di sguardi, dalla pubblicazione del romanzo, Yvonne diventa una presenza costante se non un'ossessione per Alain-Fournier, il quale non manca mai di inviarle i suoi saggi e i suoi racconti. Nel frattempo, la comunione spirituale e letteraria con Saint-John Perse e Péguy, nonché la collaborazione professionale con Casimir-Perier, in particolare il profondo legame con la moglie di quest'ultimo, Pauline Breda, celebre attrice teatrale e donna coltissima, preparano lo sviluppo della trama romanzesca. Ma l'indomani della prima stesura dell'opera, il primo pensiero va a Yvonne: il fratello di Rivière, Marc, è designato quale messaggero di una lettera a lungo rimaneggiata. La breve corrispondenza che seguirà, è segnata dal rimpianto condiviso di non aver vissuto il loro amore e dall'impossibilità di farlo rinascere.

Se, da una parte, Le Bridet mette in luce la modernità di questa opera, capace di evocare i sentimenti tramite i ricordi e le esperienze personali del suo autore, dall'altra, egli individua nell'amore impossibile la

sua cifra letteraria, che peraltro è anche quella della scrittura moderna. *Le Grand Meaulnes*, affresco di un universo rurale silenzioso e melanconico in cui l'amore adolescenziale si confronta con le prime prove della vita, verte infatti sui grandi temi cari all'umanità che interessano il pubblico dell'epoca.

[ELENA MAZZOLENI]

ANNETTE BECKER, *La Grande Guerre d'Apollinaire. Un poète combattant*, Paris, Tallandier, 2014 («Texto»), pp. 267.

Annette Becker è membro dell'Institut Universitaire de France e professoressa all'Université Paris-Ouest Nanterre. Specialista di violenze estreme e culture belliche, la storica ripercorre con vivacità e audacia gli anni della Grande Guerra, permettendoci di intraprendere un viaggio singolare alla scoperta di un poeta fiero di essere diventato soldato.

Passo passo, ritroviamo Guillaume Apollinaire alle prese con le tappe più significative della sua vita di uomo e d'artista, dall'arruolamento nell'estate del 1914 fino alla morte avvenuta il 9 novembre 1918. La noia dell'esperienza militare, la paura in prima linea, lo smarrimento in seguito alla ferita alla testa nel 1916 riemergono nella biografia letteraria di uno tra i più grandi poeti della modernità.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, negli scritti scelti e proposti dall'autrice non leggiamo l'apologia del primo dei due terribili conflitti mondiali, quanto l'incredibile forza della vita nella morte, di cui lo stesso Apollinaire si fa icona nel momento decisivo del suo trauma alla testa.

Anche se violenza, crudeltà e sofferenza sono i perni attorno ai quali ruota la biografia di Annette Becker, le vicende raccontate permettono prima di evocare e poi di approfondire, tra l'altro, temi quali l'occupazione del Nord della Francia, il fronte, il patriottismo, l'antisemitismo e la xenofobia. Attraverso le attente osservazioni del poeta ricostruiamo così nel dettaglio il «dietro le quinte» del Grande conflitto mondiale, dallo scoppio di bombe e siluri fino alla nascita di un vero e proprio «artigianato» delle trincee con la lucidatura degli anelli.

Poeta e critico d'arte, inserito in una cerchia di amici intellettuali, artisti, musicisti, nella sua esperienza di combattente ferito, Wilhelm de Kostrowitzky si rivela uomo dalle molteplici identità, scrittore dal duplice nome, soldato dal nome particolare. Di madre polacca e padre italiano, Apollinaire mostra un grande attaccamento alla Francia e una certa diffidenza nei confronti della Germania. Con la sua storia personale si intrecciano evidentemente le vicende di Picasso e Cendrars, Duchamp, Breton, Éluard, ma anche le avventure di tanti personaggi comuni che hanno condiviso la sua quotidianità, riprodotta in innumerevoli scritti, disegni e registrazioni sonore, trattati come delle fonti nuove ed indispensabili alla conoscenza di un periodo storico tanto significativo.

Studiare Apollinaire sotto questa nuova luce significa quindi ricostruire la sua battaglia, costituita dalle sue certezze, dalle sue ansie e dai suoi rifiuti, per poi contestualizzarla in una guerra universale, che appartiene a tutti. La traduzione dell'esperienza dell'arruolamento nella produzione del poeta, il ricordo del suo impegno militare e della sua ferita toccheranno generazioni di scrittori francesi, e non solo, che si interrogheranno sul reale significato della Grande Guerra.

[ELISA BORGHINO]

MARIO RICHTER, *Apollinaire. Le renouvellement de l'écriture poétique du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 362.

Questo volume propone la traduzione, a cura di Jean-Pierre Baldacci, Jean-François Rodriguez e Françoise Bonali Fiquet, della monografia intitolata *Apollinaire. Il rinnovamento della scrittura poetica all'inizio del Novecento* uscita nel 1990 per Il Mulino e costituita da tredici «letture» di altrettante poesie, frutto della ricerca che Mario Richter ha dedicato alla figura di Apollinaire; prova che a più di vent'anni di distanza questo testo rimane fondamentale nella critica apollinairiana.

Dopo l'«Avertissement» (pp. 9-10) in cui viene spiegato il criterio di scelta del corpus e di analisi – prospettiva diacronica, esemplarità delle poesie, fedeltà scrupolosa al testo esaminato senza dover necessariamente applicare un vero e proprio metodo critico che rischierebbe di condizionarne la lettura – nell'introduzione (pp. 11-35) l'A. anticipa e riassume il percorso intrapreso attraverso una delle avventure poetiche più straordinarie e proficue del Novecento, in cui il rinnovamento incessante della forma perseguito dal poeta è interpretato secondo una chiave di lettura unificatrice. Le innovazioni e la varietà delle poesie che compongono le due raccolte principali di Apollinaire (*Alcools* e *Calligrammes*) sono infatti viste come il risultato dell'accettazione della modernità da parte di un poeta che non rinuncia alla concezione orfica del mondo e della poesia e quindi alla necessità di ricondurre all'ordine dell'arte il disordine e la volgarità della realtà presente, qualsiasi essa sia.

Contrariamente ad una certa tendenza della critica che ha spesso privilegiato la raccolta *Alcools*, l'A. ha trattato principalmente e con ragione le poesie contenute in *Calligrammes*, le quali testimoniano una creatività unica e audace. Nella prima parte, dedicata ad *Alcools* («Du «Mélodieux délire» au «Surnaturalisme»», pp. 37-71), Mario Richter evidenzia la programmatica e dolorosa rinuncia del poeta al gusto della lirica simbolista, a cui rimane intimamente legato, e l'approdo alla concezione «surnaturaliste» per cui la poesia diventa un luogo altro di sintesi tra la realtà sensoriale e mnemonica (sia individuale che collettiva). Nella seconda parte («La musique des vers et la musique des formes», pp. 73-161) l'avvento, in *Calligrammes*, di un nuovo lirismo dei sensi e soprattutto della vista, volto a instaurare un rapporto diretto e più autentico con il mondo esteriore, è messo in relazione con la lacerazione intima di un poeta che cerca continuamente di svincolarsi da legami e certezze che impedirebbero di accordare la creazione poetica alla mutevolezza della realtà (ciò che Apollinaire chiama «vitalité universelle»). Infine, nell'ultima parte («L'écriture poétique en guerre», pp. 163-293), l'A. si sofferma sulle poesie appartenenti al periodo della guerra poiché questa manifestazione tragica della realtà non fa che porre drammaticamente il poeta fra passato e avvenire e quindi conferma, giustifica e rende urgente, ineluttabile, il programma di rinnovamento della scrittura poetica da lui intrapreso.

In appendice, dei tre saggi pubblicati nell'edizione italiana viene mantenuto e tradotto «Soffici e Apollinaire» («Apollinaire et Soffici. Deux amis, deux vies parallèles», pp. 315-330) che tratta dei rapporti reciproci tra il poeta francese e il poeta-pittore italiano. A questo ne sono aggiunti due più recenti: «Apollinaire. Signification d'un pseudonyme» (pp. 297-301), dedicato al significato dello pseudonimo utilizzato dal poeta, e «Portraits italiens d'Apollinaire sous le signe de

l'Orphisme (De Chirico et Soffici)» (pp. 303-314), sui ritratti del poeta eseguiti da De Chirico e Soffici. Il volume si conclude con un'ampia e aggiornata bibliografia critica.

[DAMIANO DE PIERI]

MARCEL PROUST, *Contre l'obscurité et autres articles*, s.l., La Nerthe, 2012 («La petite classique»), pp. 60.

Il volume ripropone sei articoli che Marcel Proust pubblicò su alcune riviste («Le Figaro», «La Revue blanche» e «N.R.F.») in un arco di tempo molto ampio, che si estende dal 1896 al 1921. Si tratta di pagine ben note ai lettori di Proust, e già disponibili nei due volumi della «Pléiade», *Contre Sainte-Beuve e Jean Santeuil*, curati da P. Clarac et Y. Sandre.

In questa edizione dal formato agevole si possono quindi rileggere molti di quei materiali che confluiranno in seguito nella *Recherche* proustiana, costituendone altrettanti temi-chiave: le considerazioni sulle conversazioni telefoniche e sulla lettura («Journées de lecture», pp. 1-8); lo sbocciare della sensualità nella descrizione dei biancospini del mese di maggio («Au seuil du printemps. Épinès blanches, épinès roses», pp. 9-15); la promessa di felicità contenuta in una giornata quasi primaverile nel cuore dell'inverno («Rayon de soleil sur le balcon», pp. 16-20); l'illusione contenuta nei nomi propri di città (l'*âge des noms* già manifesto di «Vacances de Pâques», pp. 21-28).

I due testi successivi, più teorici, racchiudono la poetica di un Proust ancora giovane («Contre l'obscurité», pp. 29-35), nonché quella della piena maturità («À propos de Baudelaire», pp. 36-60). Nel primo, criticando la «double obscurité [...] obscurité des idées et des images d'une part, obscurité grammaticale de l'autre» (p. 30), tipica dei poeti e prosatori della «jeune école» parnassiana e simbolista, Proust insiste sull'incomprendibilità di fondo di ogni opera d'arte, la quale si può esprimere soltanto per mezzo di una forma stilistica chiara e individuale, che rinnovi contemporaneamente lingua e contenuto.

Nel secondo e fondamentale articolo, del 1921, Proust esprime il proprio giudizio sui versi di Hugo, di Vigny, di de Musset, di Leconte de Lisle e di Baudelaire, denunciando gli errori di Sainte-Beuve e creando sintesi sorprendenti quando definisce ugualmente *classici*, per esempio, Baudelaire e Racine («rien n'est si baudelairien que *Pbèdres*», p. 45). Il classicismo di Baudelaire è, tra l'altro, particolarmente evidente nelle *pièces* condannate come «Femmes damnées». Questi due saggi dimostrano, ancora una volta, che critica letteraria e creazione sono per Proust aspetti di una stessa e medesima attività: la «vision du monde» che l'artista propone si traduce ogni volta in scelte sintattiche tanto innovatrici quanto necessarie.

[DAVIDE VAGO]

MANUELA RACCANELLO, *Proust in Italia. Le traduzioni della "Recherche"*, Firenze, Le Lettere Università, 2014, pp. 93.

Il contenuto ma denso volume di Manuela Raccanello figura a pieno titolo tra le pubblicazioni più importanti apparse in occasione del centenario della pubblicazione del primo libro della *Recherche du temps perdu* (1913) di Marcel Proust. Apprezzata traduttrice e studiosa nel campo sia della critica che della storia della traduzione, Raccanello analizza secondo un'otti-

ca critico-comparativa le prime traduzioni italiane del capolavoro proustiano.

Il primo a dare conto ai lettori italiani di *Du côté de chez Swann* è stato Lucio D'Ambrà, giornalista, romanziere e grande conoscitore della letteratura francese dell'Ottocento. In un breve articolo apparso nella «Rassegna Contemporanea» manifesta un aperto entusiasmo e una decisa ammirazione per l'opera proustiana, paragonando il suo autore a Stendhal. Si tratta tuttavia di una voce quasi isolata, dato che gli interventi critici successivi, tra cui quelli di Benedetto Croce, di Gabriele d'Annunzio e di Giuseppe Prezzolini, sono stati decisamente severi. Tra i pochi che hanno elogiato lo stile proustiano, vanno menzionati Giuseppe Ungaretti e Giacomo Debenedetti.

Il ritardo con cui si è avviato il processo traduttivo dell'opera proustiana è legato in primo luogo a questo clima polemico e in secondo luogo al fatto che l'impresa era innegabilmente impegnativa. Le condizioni sono maturate una decina di anni dopo, anche se occorre precisare che fino ai primi anni Quaranta del Novecento sono stati tradotti solo brevi passi della *Recherche*, tutti quanti pubblicati nelle riviste più attente alle novità letterarie.

La prima traduzione, apparsa il 18 febbraio 1923 sulle colonne del quotidiano indipendente «Il Mondo», porta la firma di Corrado Alvaro. Il passo tradotto, intitolato *La morte di Bergotte*, appartiene al volume postumo *La Prisonnière* (1923). La versione dello scrittore calabrese risente della conoscenza limitata della *Recherche* e, come sottolinea Raccanello, la trama delle corrispondenze sonore si smaglia, le iterazioni lessicali e sintattiche dell'originale sono poco considerate (p. 11). Sotto il profilo lessicale si osserva una tendenza all'*enmoblissement* del lessico, laddove Proust selezionava quest'ultimo in funzione della precisione e non tanto dell'effetto.

Nonostante il regime fascista avesse vietato la traduzione dei romanzi dell'autore francese perché potenzialmente sovversivi, negli anni 1924-1925 sono stati tradotti altri *morceaux choisis*, tra cui il passo intitolato *I paesaggi di Elstir*, pubblicato nell'«Esame» nel 1924 a opera di Renato Mucci e, sempre in quello stesso anno, *Soggiorno a Venezia nel dopoguerra*, ancora una volta sulle colonne de «Il Mondo», mentre l'anno successivo l'«Eco del Piave» ha ospitato la versione di un passo tratto da *Sodome et Gomorre*, tradotto dallo scrittore Giovanni Comisso.

Nel maggio del 1944 ha visto finalmente la luce una parte cospicua della *Recherche*. Il volumetto *La precauzione inutile. Romanzo* (Milano-Roma, Jandi Editori), ampia versione del romanzo *La prisonnière* siglata da Eugenio Giovannetti, ha inaugurato una nuova stagione editoriale. Un anno dopo appare *Soggiorno a Venezia* (Venezia, Edizioni del Cavallino), versione del terzo capitolo di *Albertine disparue*, firmata dal già ricordato Renato Mucci.

È stato con la fine della guerra che è scattata «l'ora X, quella dell'attacco frontale al romanzo» come ha scritto Giacomo Debenedetti. Si è cominciato con la prima parte, ossia *Du côté de chez Swann*; risalgono al 1946, infatti, *Casa Swann* (Firenze, Sansoni), *Un amore di Swann* (Milano-Roma, Jandi-Sapi), *La strada di Swann* (Torino, Einaudi), tradotti rispettivamente da Bruno Schacherl, da Armando Landini e da Natalia Ginzburg.

Con quest'ultimo romanzo, *La strada di Swann*, Giulio Einaudi ha dato inizio a quell'ampio progetto editoriale, concretizzatosi nel 1951, che prevedeva la traduzione integrale della *Recherche*. Tale iniziativa ha

coinvolto intellettuali e scrittori di spicco, tra cui Franco Calamandrei, traduttore, insieme a Nicoletta Neri, del romanzo *All'ombra delle fanciulle in fiore* (1949), Mario Bonfantini, che ha siglato *I Guermentes* (1949), Franco Fortini, traduttore di *Albertine scomparsa* (1951) e Giorgio Caproni, che ha curato la traduzione de *Il tempo ritrovato* (1951).

Particolarmente interessante è l'analisi condotta dall'A. nella seconda parte del suo lavoro. Con un'ammirevole finezza d'analisi, oltre che con un acuto senso critico, la studiosa si sofferma sulle traduzioni di *Casa Swann* di Bruno Schacherl e su *La strada di Swann* di Natalia Ginzburg.

La prassi traduttiva di Schacherl in *Casa Swann* si connota, per sua diretta ammissione, come un esercizio stilistico non sostenuto da riflessioni metodologiche, né tantomeno da preoccupazioni inerenti la ricezione testuale. Il risultato traduttivo risente dell'inesperienza del giovane intellettuale, all'epoca poco più che ventenne. Questi semplifica sistematicamente l'architettura sintattica, abolendo così la tensione intellettuale del testo di partenza, ridisegna i paragrafi, riformulando, scrive Raccanello, «la transizione da un periodo all'altro con un'interpunzione normativa» (p. 39). Ciò contribuisce con ogni evidenza a snaturare un libro che fa della mancanza dei dialoghi e dei capitoli – propri dei romanzi per così dire tradizionali – uno dei suoi tratti distintivi.

Nella ristampa del 1965, licenziata sempre da Sansoni, *Casa Swann* diventa *Dalla parte di Swann*, ma il traduttore, o forse l'editore, non sente la necessità di quella che Antoine Berman chiama *retraduction*. Ecco allora che ritroviamo la stessa dissoluzione della trama ipotattica di *Casa Swann*, senza tenere conto della lezione di Leo Spitzer, pur citato nell'*Introduzione* della versione del 1965, che aveva indicato nella complessità delle frasi proustiane, che tentano «per via sintattica una forma di pittura verbale» (p. 45), la peculiarità precipua della *Recherche*.

Al pari di Bruno Schacherl anche Natalia Ginzburg ha intrapreso il lavoro di traduzione del volume *La strada di Swann* a vent'anni, senza essersi mai accostata a questo tipo di lavoro, come rivela nella sua *Nota del traduttore* che accompagna la ristampa del 1990. Nel caso della Ginzburg non si riscontrano concessioni all'indole creativa e alla cifra stilistica personale. L'adesione alla struttura del testo di partenza è manifesta, arrivando talora, rileva Raccanello, ai limiti dell'interferenza linguistica (p. 70). La sua traduzione ha riscosso il plauso di Giacomo Debenedetti, nonostante il critico biellese vi avesse ravvisato alcune sviste, che non iniziavano comunque, a suo dire, il valore di un lavoro così impegnativo.

La casa editrice Einaudi ha fatto revisionare due volte la traduzione de *La strada di Swann*, affidandosi prima a Paolo Serini agli inizi degli anni Sessanta, e successivamente a Mariolina Bongiovanni Bertini nel 1978. Serini mantiene lo stesso titolo, ma opera numerose variazioni in nome di nuovi criteri traduttivi, applicati peraltro non sempre omogeneamente. L'intervento della Bertini, che recupera la forma originale di alcuni termini, ad esempio *madeleine*, che la Ginzburg aveva reso con «maddalene», viene vissuto come abuso sul proprio testo da quest'ultima, come rivela nella *Nota del traduttore* apparsa nell'edizione de *La strada di Swann* licenziata da Einaudi nel 1990. La scrittrice ha considerato tale edizione come un gradito omaggio alla sua «vecchia, difettosa, appassionata» traduzione del 1946 (p. 87).

L'auspicio è che studi rigorosi di critica della tradu-

zione, come quello presentato da Manuela Raccanello, siano condotti anche per le altre opere di Proust.

[FRANCESCA PISELLI]

PHILIPPE et PAULINE DE FLERS, *Robert de Flers. Du théâtre à la Coupole. Biographie, discours de Robert de Flers et hommages rendus*, préfaces de Francis VEBER et de Pierre BARILLET, Paris, Champion, 2013 («Champion Essais», 35), pp. 208.

Per celebrare il centenario – nel 2013 – de *L'Habit Vert*, popolarissimo *vaudeville* scritto da Robert de Flers poco prima della Grande Guerra, il nipote del drammaturgo, Philippe de Flers, aiutato dalla moglie Pauline, ha raccolto una serie di documenti preziosi (testi e fotografie), tratti dagli archivi di famiglia, al fine di restituire un ritratto quanto più possibile autentico del letterato, eroe di guerra e uomo politico conosciuto con il nome di «marquis de Flers». Non è facile riassumere le molteplici e variegate «imprese» di Robert de Flers, che dopo aver scritto, in compagnia del fedele Gaston de Caillavet, *L'Habit Vert*, satira arguta dell'universo degli *académiciens*, si vedrà indossare per davvero il celebre abito il 16 giugno 1921, quando sarà accolto tra gli immortali dell'Académie française. Le tre parti, distinte e complementari, di cui si compone il volume, rendono conto della complessa personalità di un intellettuale che ha affrontato anche la guerra con il sorriso.

Nella prima parte, «De *L'Habit Vert* à la Coupole» (pp. 19-80), si ripercorrono sommariamente le grandi tappe della vita di Robert de Flers, dagli studi giuridici fino alle prime pubblicazioni (*Vers l'Orient*, premiato dall'Académie française) che lo indirizzano definitivamente verso la letteratura. Dall'amicizia con Marcel Proust all'incontro con Caillavet, con cui il drammaturgo formerà il celebre duo, gli autori si soffermano in particolare sulla nascita e sulla composizione de *L'Habit Vert*, fornendo numerosi dettagli sulla scenografia, le scelte dei costumi, nonché le reazioni della stampa che accompagnarono il trionfo dell'opera, rappresentata la prima volta nel novembre 1912. Viene altresì narrato l'importante ruolo diplomatico ricoperto da de Flers, nel corso del primo conflitto mondiale, tra Francia e Romania: de Flers riceverà la Legion d'Onore per il valore militare delle sue azioni. In conclusione, vengono descritti il retroscena della sua elezione all'Académie, nonché le successive collaborazioni teatrali con Francis de Croisset, che lavorò a fianco di de Flers dopo la scomparsa di Caillavet.

Nella seconda parte del volume, «Discours de Robert de Flers» (pp. 81-142) sono riprodotti per intero il *Discours de réception à l'Académie française*, che ben dimostra l'intelligenza briosa e non priva di sobrietà del suo autore, nonché il testo, meno facilmente reperibile, pronunciato nell'ottobre del 1921 su *La Langue française et la guerre*, interessante disamina del genio universale della lingua francese in chiave politica e diplomatica.

La terza parte, «Hommages et souvenirs» (pp. 143-198), completa il ritratto dell'uomo, del politico e del letterato, con gli omaggi di Louis Barthou, Édouard Herriot, Francis de Croisset e Henry Bordeaux, da cui emerge la «civiltà profonda» (p. 154) dell'*esprit* che contraddistingue Robert de Flers. Il volume è corredato, in pagine non numerate, da numerose fotografie, riproduzioni di lettere e disegni, frutto delle ricerche d'archivio degli autori.

[DAVIDE VAGO]

MARION DENIZOT, *Le "Théâtre de la Révolution" de Romain Rolland. Théâtre populaire et récit national*, Paris, Champion, 2013 («Littérature de notre siècle», 47), pp. 289.

Esperta di studi teatrali i cui campi di ricerca vertono soprattutto sulla storia delle politiche e delle istituzioni teatrali, sull'eredità del teatro popolare e sulla rappresentazione drammatica della storia, nel presente volume Denizot coniuga questi suoi interessi analizzando l'opera di Romain Rolland come un «phénomène social total» (p. 9) di cui è importante evidenziare i legami esistenti tra teatro e contesto socio-culturale, rappresentazioni mentali, sistema di valori e pratiche culturali. Nella prima parte del volume l'A. prende infatti in considerazione, oltre a *Le Théâtre du Peuple* – il più noto contributo teorico dell'artista – anche la corrispondenza, i diari, e il ciclo drammatico – ancora molto poco rappresentato e altrettanto poco studiato – del *Théâtre de la Révolution*, composto da otto *pièces* scritte tra il 1898 et il 1938. La seconda parte verte sull'analisi della ripresa, nel 1936, de *Le Quatorze Juillet* di Gémier, ripresa che segna l'esplicitazione del legame ideale e ideologico esistente tra il teatro popolare di fine XIX secolo, il Front Populaire e il suo programma politico per un teatro che si vuole, appunto, popolare, e il pensiero di Rolland che tuttavia – così come esplicitato nella terza parte del lavoro – non risulta esente da ambiguità e contraddizioni relativamente al rapporto con la produzione dell'epoca e a quello con il popolo, ideale destinatario della rappresentazione.

Ancora relativamente misconosciuta, l'opera di Rolland viene qui contestualizzata dal punto di vista estetico e storico ed esaminata nella sua unicità al fine di meglio comprendere come *Le Théâtre de la Révolution* si inserisca non solo nel filone del teatro popolare ma anche nel movimento di democratizzazione della cultura della prima metà del secolo scorso. Ad un livello più "epidermico", l'A. evidenzia la concretizzazione di numerosi *enjeux* del teatro popolare – la presenza in scena del popolo, la semplicità dell'azione drammatica, il costante confronto dell'individuale e del collettivo. Ad un livello più profondo, lo studio mostra come il pensiero di Rolland si riallacci al movimento del teatro popolare in quanto fondato su una concezione unica della nazione e sull'idea vitalistica e idealistica di un'arte, quella teatrale, finalizzata al rinnovamento di una società decadente. Per Denizot, l'opera in questione non solo si presenta «comme l'expression d'une vision singulière du monde, fondée sur la foi en l'Homme, et dans le même temps, comme le fruit d'un contexte historique, qui s'efforce de refonder l'unité nationale» (p. 252), ma trova nella Rivoluzione francese un riferimento quasi obbligato. Il ricorso alle istanze e agli avvenimenti rivoluzionari appare quindi non solo come la tensione verso la ricerca – a livello di estetica drammatica così come di visione del mondo – delle premesse di un'arte veramente nazionale e «popolare», ma anche come una matrice funzionale a spiegare e riconsiderare evoluzioni storiche coeve quali l'impennata nazionalista della fine del XIX secolo, le lotte per la supremazia in Europa durante la prima guerra mondiale, l'ascesa di regimi autoritari in URSS e in Europa tra gli anni Venti e Trenta.

[PAOLA PERAZZOLO]

ALAIN GOULET, *Les "Corydon" d'André Gide*, Paris, Orizons, 2014, pp. 221.

Considerato come uno dei massimi esperti dell'opera di André Gide, Alain Goulet ci invita a riscoprire *Corydon*, uno dei testi più complessi e controversi dell'autore. Il saggio è concepito come prolungamento e completamento della recente pubblicazione di *Corydon* nella «Bibliothèque de la Pléiade» (2009), curata dallo stesso Goulet. Il volume è diviso in due parti.

Nella prima parte, il critico ricostruisce la lunga storia di *Corydon* e formula alcune precisazioni riguardo alle cinque diverse versioni del testo, di cui presenta le principali caratteristiche. Ripercorrendo le varie tappe della genesi e dell'elaborazione dell'opera, dal 1911 al 1935, anno della pubblicazione dell'ultimo *Corydon* rivisto e corretto dall'autore, l'A. cerca di cogliere il pensiero di André Gide in movimento. Un ampio spazio è dedicato alla presentazione del materiale di cui lo scrittore si è servito prima e durante la redazione. Con lo scopo di reintegrare l'omosessualità nell'ordine naturale, André Gide ha infatti accumulato una notevole quantità di note preparatorie e vari articoli scientifici, di cui sono riportati degli estratti.

Alain Goulet rivolge particolare attenzione al *Corydon* del 1911, il testo che André Gide ha da sempre considerato come l'edizione originale. Apparo in forma anonima con il titolo di *C.R.D.N.*, il libro comprende solamente i primi due dialoghi e una piccola parte del terzo, interrotto in modo piuttosto brusco. Destinato ad alcuni amici intimi, dai quali l'autore si aspettava un primo riscontro, è di fatto rimasto per anni nel suo scrittoio. Nel presente saggio, il *C.R.D.N.* del 1911 si trova per la prima volta riprodotto nella sua interezza.

Nella seconda parte del libro, l'A. raccoglie numerosi documenti relativi a *Corydon*, per la maggior parte inediti. Di particolare interesse sono i testi provenienti dagli archivi Catherine Gide, tra cui delle lettere in cui giovani sconosciuti confessano all'autore le proprie inclinazioni omosessuali. Di grande valore sono inoltre gli appunti di André Gide sulla personalità di Marcel Proust; in poche pagine, il critico sintetizza con grande efficacia ciò che lega, e al contempo divide, i due scrittori. Passando per la prefazione all'edizione americana di *Corydon* (1947), ultima riflessione dell'autore sulla propria opera, il saggio si conclude con due articoli, di cui uno molto recente. A dimostrazione dell'importanza e dell'attualità del testo gidiano, Alain Goulet cita un articolo apparso in occasione del dibattito sul «*marriage pour tous*» (2012). Opera di una vita, *Corydon* è ancorato nella propria epoca e al contempo proiettato verso il futuro, tanto da essere, secondo il curatore del saggio, un riferimento imprescindibile per la società moderna.

[PAOLA CODAZZI]

*La Linguistique de Claudel. Histoire, style, savoirs*, sous la direction d'Emmanuelle KAËS, Didier ALEXANDRE, Paris, Classiques Garnier, 2014 («Rencontres», 71), pp. 212.

Il presente volume raccoglie una serie di saggi, tesi ad esplorare il rapporto di Paul Claudel con la scienza linguistica del suo tempo. I diversi contributi presentati mettono in luce come, per l'autore de *Le Soulier de satin*, la riflessione linguistica nasca sempre dal dato concreto, ovvero dall'osservazione dei fenomeni in atto nel complesso tessuto del testo, che Claudel manipola, al fine

di ottenere uno stile poetico originale, ove i molteplici registri linguistici si fondono in una singolare mescolanza.

Nel corposo articolo di apertura (pp. 5-62), Didier ALEXANDRE illustra i principali presupposti teorici su cui si fonda il cratilismo claudeliano, che trova la sua massima espressione nella creazione dell'ideogramma, nato alla confluenza del pensiero cinese e della concezione tomistica del segno linguistico.

Nel contributo di Christelle BARBIER (pp. 63-90), si prendono poi in considerazione le diverse posizioni della critica rispetto al capolavoro claudeliano, mostrando come Claudel sia riuscito a integrare nel *Soulier de satin* la dimensione critica, indicando il giusto atteggiamento interpretativo da tenere nei confronti del suo dramma testamentario, all'interno del quale la diversità linguistica, etnica, culturale è sempre considerata elemento irrinunciabile di arricchimento.

Emmanuelle KAËS, dal canto suo, studia la concezione claudeliana della grammatica comparata (pp. 91-117), mettendo in luce come lo scrittore novecentesco abbia subito l'influenza di Mallarmé, che Claudel rivisitò tuttavia in chiave enunciativa e pragmatica. In particolare, l'autore degli *Idéogrammes occidentaux* attribuisce una netta predominanza al significato grafico della parola, ovvero alla lettera, aprendo la strada a un processo di «idéogrammatization» che si allarga ad abbracciare tutto il linguaggio.

Carla VAN DEN BERGHE analizza nel suo articolo (pp. 119-148) la nozione del versetto claudeliano, facendo emergere le principali linee evolutive che dal verso libero di matrice simbolista, presente soprattutto nei drammi giovanili, conducono progressivamente Claudel alla sperimentazione e alla definizione del verso della maturità, caratterizzato da un parallelismo interno di tipo binario.

Pascal LÉCROART (pp. 149-173) esplora a sua volta la definizione claudeliana del verso, inteso come «iambe fondamentali», mettendo in risalto quanto, al di là di talune oscillazioni terminologiche, esso si identifichi per Claudel con un equilibrio qualitativo interno, ovvero come un accordo sapientemente modulato tra le diverse sonorità vocaliche che contraddistinguono i due momenti in cui esso è suddiviso.

Christelle REGGIANI (pp. 175-185) passa in rassegna nel suo contributo i diversi arcaismi presenti nelle opere di Claudel, indicando i vari stati di lingua che da essi si possono evincere, dal latino al francese classico, passando per l'antico francese di fantasia de *L'Annoncée faite à Marie*.

Infine, analizzando le «phrases clivées» e «demi-clivées» che contraddistinguono il dialogo teatrale ne *Le Soulier de satin* (pp. 187-203), Frédéric CALAS ne chiarisce il significato, dimostrando che esse permettono di ricostruire quello che il critico definisce un «intradiscours catholique», volto alla ricerca e all'affermazione delle leggi nascoste che governano l'universo umano e naturale, e che il poeta identifica infine in Dio stesso.

[SIMONETTA VALENTI]

*Jean Cocteau unique et multiple*, sous la direction de Pierre-Marie HÉRON, préface de Pierre BERGÉ, Montpellier, L'Entretemps, 2012, pp. 64.

È nelle vesti di artista completo che Pierre Bergé presenta Jean Cocteau nella sua prefazione all'edizione-cofanetto *Jean Cocteau unique et multiple*, libro-abbecedario accompagnato da un DVD completo di

quasi tremila documenti tra immagini, video e tracce sonore, raccolti grazie alla straordinaria ricchezza di risorse contenute nel fondo patrimoniale «Jean Cocteau» di Montpellier.

Realizzati grazie al contributo di istituzioni come il Comitato Jean Cocteau, la fondazione Pierre Bergé-Yves Saint-Laurent e con il sostegno dell'Università Paul-Valéry di Montpellier, i due supporti che compongono il «libro-oggetto» rendono conto della complessità di questo artista eccezionalmente proteiforme e dal cuore costantemente diviso tra una curiosità verso qualsiasi forma di modernità e la nostalgia del poeta disilluso e consapevole dei limiti del progresso tecnologico.

Una raccolta dal carattere sinestésico, che ricalca la duplicità di un Cocteau unico, per il ruolo rivestito all'interno del suo secolo, di cui è stato un poeta profondo e un animatore infaticabile, ma anche per l'intensità delle attrazioni e delle repulsioni suscitate; e al tempo stesso «multiplo», in virtù dell'eterogeneità delle forme scelte per l'espressione della sua poesia, dalla letteratura, al cinema, al music-hall, al disegno e alla pittura, ma anche per le diverse sfaccettature di sé che egli stesso ha presentato al grande pubblico.

Da «Avant-garde» a «Vacances», le sessantaquattro pagine su cui si articola l'abbecedario di testi rari che integra il DVD, consta di ventuno sezioni, ognuna recante un documento originale, corrispondente a ciascuno dei venti termini «topic» dell'alfabeto artistico di Cocteau: «Avant-garde»: «Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958?» e «Jeu d'avant-gardes», in *Les Lettres françaises*, 6 et 13 mars 1958, pp. 8-10; «Bibliothèque»: *Lettre Plainte*, Paris, Roland Saucier éditeur, non in commercio, 1926, pp. 11-13; «Cinéma»: «La jeunesse du cinématographe...», in *Almanach du théâtre et du cinéma 1949*, Paris, Éditions de la Flore et la Gazette des Lettres, 1949, pp. 14-16; «Dessin»: «Éloge de la caricature», prefazione di *Plus on est fous... les meilleurs dessins d'Europe*, presentazione di Gabriel Perreux, Paris, Hachette, 1959, p. 17; «Écriture»: «Je n'aime pas écrire...», in *Les Nouvelles Épitres*, Paris, Société nouvelle des éditions de France et d'Outre-Mer, 1945, pp. 18-20; «Vous me demandez, cher ami...», [*Lettre sur le magnétophone*], non datata, prima pubblicazione in Jean Touzot, *Jean Cocteau*, Lyon, La Manufacture, 1989, pp. 21-22; «Imprimerie»: «Impression», in *Le Portique*, n. 2, estate 1945, articolo con fregio, pp. 23-24; «Transmission de pensée», in *Cenpa*, n. 4, 1953, articolo con disegno a centro pagina, pp. 25-27; «Jeunesse»: «Un homme de mon âge...», in *Gazette Dunlop*, n. 242, dicembre 1949, pp. 28-30; «Merveilleux»: «Un désordre propre à bouleverser l'ordre», frammento non datato, 1947, pp. 31-32; «Mode»: «Le Petit chapeau de Greta Garbo», in *Documents Antoine*, n. 14, estate 1935, pp. 33-35; «Musique»: «Ne craignez pas un discours...» [*Allocation pour le dixième anniversaire du Groupe des Six*], prima pubblicazione in «Cocteau et la musique», in David Gullentops (dir.), *Cahiers Jean Cocteau*, n. 4, 2006, pp. 36-37; «Paris»: «Un Parisien de Paris», in *L'Art Belge*, numero speciale per il bimillenario di Parigi, giugno 1951, articolo con disegno, p. 38; «Poésie»: «La Force inconnue», in *Images de France*, dicembre 1942, articolo con tre disegni, pp. 39-40; «Publicité»: «Je vous avais promis...» [*Affiches*], conversazione sulla serie «Théâtre de la Rue», Radio Luxembourg 1938, prima pubblicazione in «Jean Cocteau et la radio», in David Gullentops (dir.), *Cahiers Jean Cocteau*, n. 8, 2010, pp. 41-43; «Radio»: «Radio Luxembourg parle au monde», in *Radio Magazine*, n. 784, 23 ottobre 1938, articolo con dise-

gno, pp. 44-45; «Roman»: «Fantômas», [1961], prima pubblicazione in Jean Touzot, *Jean Cocteau*, Lyon, La Manufacture, 1989, pp. 46-48; «Sport»: «La merveille noire», in *Ce soir*, 27 luglio 1937, pp. 49-50; «Théâtre»: «Vive le théâtre», in *Les Cahiers de la génération*, marzo 1941, p. 51; «Cocteau, Lugné...», in *Introduction à la vie de Paris*, Paris, Éditions M.-V. Vernier, 1921, pp. 52-55; «Vacances»: «Vacances d'un mauvais oisif», in *Sonorama*, n. 10, luglio-agosto 1959, articolo con disegno, pp. 56-57.

Il DVD che completa la confezione contiene circa tremila testimonianze originali in immagini, video e tracce sonore, consultabili sia attraverso un approccio intuitivo, a partire dal Word Tag iniziale, sia metodico, grazie alla possibilità di consultare un più tradizionale indice dei documenti.

[ELEONORA DI MAURO]

*Cocteau journaliste*, sous la direction de Pierre-Marie HÉRON et Marie-Ève THÉRENTY, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014 («Interférences»), pp. 262.

Le volume envisage les rapports de Cocteau avec le journalisme tout au long de sa carrière. Les quatorze contributions se distribuent en trois sections: «Images et stratégies médiatiques», «Le réel et ses questions», «Questions de genre», tandis que l'introduction des A. les replaçe dans la continuité chronologique de l'œuvre de Cocteau, en la liant à la quasi généralisation de la pratique du journalisme par les écrivains à partir des années Vingt, mais en traçant aussi trois grandes périodes: avant 1920, durant les années Trente, où se lit un désir de s'approcher, comme par son théâtre, d'un public plus large, et durant les années Cinquante où une production journalistique atomisée coexiste avec un désintérêt pour la presse et un mépris à l'encontre du journalisme dans le secret des pages du *Passé défini*.

Pour Cocteau, le journalisme devient le moyen de sa médiatisation, de la construction de son personnage, de son contrôle du champ littéraire autant que de la réception de ses œuvres. O. BARA examine *Les débuts de Cocteau dans "Comœdia" et "Comœdia illustrée" (1909-1912)* (pp. 31-48), naissance à la fois médiatique et poétique de l'auteur, qui contribue à la revue par des chroniques – comme sur *Les Ballets russes* –, des nouvelles, des poèmes, mais surtout, position plus originale, par des dessins, ce qui le place dans le sillage de Sem et Capiello. Si Cocteau a inauguré la pratique des articles-manifestes et des autojustifications de son œuvre dans «Parade» et dans «Excelsior», P.-M. HÉRON montre comment il utilise ses contributions à «Carte blanche» pour revendiquer et assurer sa place dans le champ littéraire de l'après-guerre, en successeur d'Apollinaire (*Les articles de clan dans "Carte Blanche"*, pp. 49-70). Interdit des pages de «Littérature» et de la «NRF», Cocteau utilise «Le Coq», sous les atours d'une revue Dada, dans un but radicalement opposé: l'affirmation d'un nécessaire classicisme français (P. SUTER, «*Le Coq et les revues Dada*», pp. 171-184). J. TOUZOT étudie *Jean Cocteau attaché de presse* car dans les années Vingt, ne souhaitant pas que ses œuvres soient abandonnées à leur propre sort et à l'exemple du «système Cadum» expérimenté par Radiguet, Cocteau multiplie dans la presse les interventions autojustificatrices, préfaces, interviews, hommages à ses collaborateurs et même des textes confiés à des prête-noms. Après la seconde Guerre, malgré la «Haine du journalisme» (G. DUCREY, pp. 157-168), ju-

gé règne de l'inexactitude, qui exsude de *Passé défini*, Cocteau écrit régulièrement dans la presse comme D. GUILLENTROPS le montre dans *Jean Cocteau et "Les Lettres françaises"* (pp. 79-96). Il rappelle aussi le rôle d'Aragon, grand contempteur de Cocteau journaliste avant la Guerre mais devenu directeur de l'hebdomadaire en 1953, et auquel Cocteau doit d'avoir été rayé de la liste noire établie à la Libération.

Les autres contributions portent sur l'écriture et le rapport au réel de Cocteau journaliste mais aussi sur le jeu des genres dans ses écrits. E. ATZENBERGER et J. VÉRILHAC étudient dans *Le journalisme patriotique depuis le Toit: "Le Mot" de Paul Iribe et Jean Cocteau* (pp. 99-114), la transformation du rôle de l'A., qui, en demeurant illustrateur de cet hybride entre revue d'art et journal satirique, endosse aussi le rôle de rédacteur en chef, d'éditorialiste, de chroniqueur, d'échotier et de reporter. Il s'agit aussi de ménager au patriotisme cocardier généralisé une forme élégante, «une décence dans la polémique» et «le tact de comprendre jusqu'où on peut aller trop loin» («Le Mot», 9 janvier 1915). Le mélange de réalité et de fiction auquel il s'essaie rejaillira à nouveau dans les années Trente. Tandis que F. AMY DE LA BRETEQUE s'intéresse au *Cinéma dans les séries de presse de Jean Cocteau* (pp. 115-131), M.-E. THÉRENTY, *De l'éternité pliée. Pratiques, postures et poétique du grand reportage chez Jean Cocteau* (pp. 205-218) et M. COLLOMB, dans cette décennie, explorent la pratique du reportage à l'époque où cette figure attire bien des écrivains et leur procure succès. La première analyse les lieux communs auxquels Cocteau trouve plaisir et le second *La séquence asiatique de "Mon premier voyage"* (pp. 145-156) où, au contact de l'étranger radical, la fiction se mêle au reportage. Dans tous les cas, il s'agit pour Cocteau de se rapprocher d'un public plus large et plus populaire. Autre avatar du journaliste-écrivain, la figure du chroniqueur, étudiée par S. LINARÉS – *Mémoriaux et éclats (sur "Portraits souvenirs")* (pp. 133-143) –, s'infléchit avec Cocteau vers celle du mémorialiste, genre littéraire et non journalistique, ce qui explique la publication quasi immédiate d'un livre chez Grasset, et qui lui permet d'atteindre une détente dans l'écriture. M. BOUCHARENC s'intéresse à *Cocteau publiciste* (pp. 185-204), s'adonnant à la publicité commerciale, à l'instar d'autres célèbres contemporains (Colette, Desnos, Cendrars entre autres) et s'attache à définir le rôle singulier concédé par Cocteau à l'acte poétique. Enfin, dans les années Quarante, Ph. BAUDOIRE se concentre, dans *"Le Foyer des artistes": un livre de Jean Cocteau de 1947* (pp. 233-258), sur l'articulation entre les articles de Cocteau publiés dans «Comœdia» pendant la Guerre et le livre qu'il en tire après une sélection qui doit beaucoup au nouveau contexte, tandis que A. WRONA (*Fugues et figures: "Le Foyer des artistes", ou Cocteau portraitiste au quotidien*, pp. 219-232) s'intéresse dans ce recueil aux traces qui demeurent du journalisme, en l'inscrivant dans la tradition des portraits publiés dans la presse depuis un siècle.

[MIREILLE BRANGÉ]

*À belles mains, livre surréaliste – livre d'artiste*, sous la direction d'Andrea OBERHUBER, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012 («Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme», 32), pp. 338.

Trent'anni dopo la comparsa del volume diretto da Henri Béhar *En belle page* («Mélusine», n. 4, «Le livre surréaliste», 1982), il trentaduesimo numero dei «Ca-



hiers du centre de recherche sur le surréalisme» ritorna sul libro surrealista. L'introduzione di Andrea OBERHUBER conferma l'intenzione di uno sguardo d'insieme: non si tratta tanto di stabilire una filiazione lineare tra il libro surrealista e il libro d'artista, quanto piuttosto di esplorarne i caratteri estetici e mediatici, esaminandoli come creazioni ibride a cavallo tra le arti visive e la letteratura.

Andrea Oberhuber identifica tre assi attorno ai quali si articolano i testi che compongono il volume: il partenariato e la collaborazione, i rapporti tra testo e immagine e la metamorfosi che investe il lettore che legge-guarda.

I primi articoli della raccolta prediligono una prospettiva che indaga prevalentemente lo statuto del libro-oggetto all'interno del movimento surrealista, con particolare attenzione ai suoi rapporti di partenariato e di collaborazione: apre la raccolta l'articolo di Elza ALDAMOWICZ che definisce i diversi tipi di lettura possibili del libro d'artista surrealista (*Les yeux la bouche: approches méthodologiques du livre surréaliste*, pp. 31-42), seguito dal contributo di Julien SCHUCH (*Quelles traditions pour le livre d'artiste surréaliste*, pp. 43-60) sull'influenza esercitata dalla tradizione degli annunci pubblicitari e dalle immagini popolari di fine Ottocento sul «libro d'artista».

Gli interventi successivi riguardanti due progetti surrealisti, il *Livre sur les peintres* e l'edizione delle opere complete di Lautréamont forniscono preziose indicazioni sullo sviluppo del pensiero e dell'azione del movimento: da un lato, l'articolo di Sophie LEMAITRE (*Le "Livre sur les peintres" de 1918*, pp. 61-72) permette di sondare le aspirazioni di Aragon, Breton e Soupault riguardo alla produzione del libro-oggetto, mentre il contributo di Eddie BREUIL (*Une Bible surréaliste malgré elle: l'édition GLM des "Œuvres complètes" de Lautréamont*, pp. 73-84) riporta alla luce le difficoltà sorte in occasione del progetto editoriale su Lautréamont, indagando le ragioni che hanno provocato l'abbandono dei lavori da parte di Breton.

Le considerazioni di Marcella BISERNI, autrice peraltro di un recente quanto interessante volume sull'esperienza filmica di Magritte (*Magritte e il cinema... cha-peau!*, Perugia, Morlacchi, 2011, pp. 212), si concentrano sul progetto illustrativo di Dalí per *Les Chants de Maldoror* di Lautréamont (*Mal d'aurora et mal d'aura dans "Les Chants de Maldoror" illustrés par Dalí*, pp. 85-95).

L'articolo di Constanze FRITZSCH sulla collaborazione tra Paul Éluard e Max Ernst (*Le collage au cœur des créations de Paul Éluard-Max Ernst: "Répétitions" et "Les Malheurs des immortels"*, pp. 97-109) rivela la metodologia condivisa dai due autori surrealisti volta a spingere il lettore-spettatore a ritrovare nel libro la propria personale realtà di lettura. Marc AUFRAISE (*La photographie dans "La Femme visible" ou l'ouverture des "fenêtres mentales"*, pp. 111-120) interroga la scelta di Dalí di affidarsi al linguaggio fotografico per alcune delle illustrazioni del volume dedicato a Gala. Seguono le considerazioni su *Facile* ad opera di Danièle MÉAUX (*"Facile": alchimie des mots et des photographies*, pp. 121-132) che, oltre a esaminare i rapporti di collaborazione tra Paul Éluard, Man Ray e Guy Lévis Mano, porta l'attenzione sugli effetti testuali che invitano il lettore alla partecipazione tattile suggerita da una particolare disposizione di testo e immagine. Successivamente, Jacques LEENHARDT (*Labyrinthes de la collaboration: genèse et importance de "Fata Morgana"*, pp. 133-144) indaga la collaborazione tra André Breton e Wilfredo Lam in occasione della stesura di *Fa-*

*ta Morgana*. Segue quindi il contributo di Emmanuelle PELARD (*Iconolecture, tactilecture: le réinvention du livre dans le livre-objet de Roland Giguère*, pp. 145-155) che prende in esame i peculiari libri-oggetto di Giguère, autore quebecchese dal talento multiforme (poeta, editore e tipografo).

Seguono quindi gli interventi su due autori specifici di Doris G. EIBL (*Le partage de l'espace dans "Dons des féminines" de Valentine Penrose*, pp. 157-166) e Virginie POUZET-DUZER (*Le triangle du désir dans les livres d'Ivsič-Toyen-Le Brun*, pp. 167-175).

Il contributo di Caroline LEBREC (*Une poétique algorithmique du partage dans "Eros mélancolique" de Jacques Roubaud et Anne F. Garréta*, pp. 177-187) si interessa ai progetti di creazione condivisa dell'Oulipo, mentre Sergio LIMA (*Toute épave à portée de nos mains doit être considérée comme un précipité de notre désir*, pp. 189-199) esplora lo statuto del libro-oggetto nella sua accezione di «anti-libro».

Eredi del movimento surrealista, alcuni dei libri-oggetto presentati all'interno del volume si inscrivono in una prospettiva contemporanea che oltrepassa i confini del movimento stesso. A questo proposito, l'articolo di Raluca LUPU-ONET (*"Logbook" de Christian Dotremont ou le portrait du poète en peinture de l'écriture*, pp. 201-210) esamina le tracce di inchiostro che percorrono il libro-oggetto di Dotremont, ponendo l'accento sugli aspetti proteiformi di un'opera che supera il programma contestatore di Breton, per rivelare principalmente l'istante stesso del momento creativo.

Annie RICHARD approfondisce la ricerca ideale che caratterizza i libri-oggetto di Gisèle Prassinos (*Le livre surréaliste comme lieu d'élaboration de l'artiste idéal: de "Calamités des origines" à "Brelin le Frou" de Gisèle Prassinos*, pp. 211-221), mentre Georgiana COLVILLE e Marc KOBER esplorano due opere rispettivamente di André Pieyre de Mandiargues e di Bona (*La mise en boîte du merveilleux: "Les Variations citadines" d'André Pieyre de Mandiargues, "Lithographies" de Bona*, pp. 223-234).

L'articolo di Alexander STRIETBERGER (*Le livre comme objet d'interdiction*, pp. 235-244) esplora il progetto multimediale di Marcel Broodthaers, *Voyage en Mer du Nord*, dove i confini generici tra letteratura e linguaggio filmico si dissolvono. Tra le tante voci di specialisti della materia, il dossier presenta ugualmente una nota di Michel PIERSSENS (*Note sur Renée Riese Hubert et le livre d'artiste*, pp. 245-247) che rende omaggio ai lavori di Renée Riese Hubert, una delle prime studiose del libro surrealista, oltre a rendere conto dell'importanza delle collezioni di libri-oggetto conservate nelle università americane.

Notiamo infine la presenza di quattro interventi su alcuni documenti inediti che completano il presente numero della collana «Mélusine» (Stephen STEELE, *À l'écoute de Crevel: la tournée en Angleterre de 1926*, pp. 251-273; Bruno DUVAL, *Entrée(s) en correspondance(s): Breton-Fourré*, pp. 275-286; Delphine BIÈRE CHAUVEL, *"Circus Wols" (1940): entre perception et distance*, pp. 289-299 e Dimitri KRAVVARIS, *La réflexion de Nicolas Calas sur le nazisme (1938-1942)*, pp. 301-313) unitamente ad una sezione intitolata «Variété» che raccoglie gli interventi di Petrișor MILITARU (*La poésie de Gellu Naum, le tiers inclus et la relativité de l'espace poétique*, pp. 315-326) e di Richard SPITERI (*L'attirance de Carrouge pour le post-humain*, pp. 327-336).

È dunque un territorio vasto quello percorso dal volume che esamina i legami tra la tradizione e la pratica dell'illustrazione libraria surrealista e non solo, esplo-

randone le manifestazioni testuali e visive. Esaminata nel suo complesso, la raccolta si rivela sorprendentemente completa e coerente, considerata l'eterogeneità intrinseca che caratterizza qualsiasi opera collettiva.

[ELEONORA DI MAURO]

*Raymond De Becker. Itinéraire et facettes d'un intellectuel réproché*, sous la direction d'Olivier DARD, Étienne DESCHAMPS et Geneviève DUCHENNE, Bruxelles, Peter Lang, 2013 («Documents pour l'histoire des Francophonies»), pp. 412.

Il s'agit des Actes d'un colloque consacré à un personnage pour le moins controversé en Belgique: Raymond De Becker (Schaarbeek, 1912 – Versailles, 1969), qui durant l'occupation nazie (1940-1944) fut nommé par les autorités allemandes rédacteur-en-chef d'un quotidien bruxellois à gros tirage: «Le Soir», que les patriotes appelaient «Le Soir volé», parce que la famille Rossel, propriétaire du titre, avait été injustement évincée.

Le parcours idéologique de Raymond De Becker fut assez varié: après les bondieuseries laïques des premières années '30 (retraite à l'abbaye de Tamié, en Haute-Savoie, fondation à Louvain du groupe Communauté), ses sympathies vont à l'Action Française de Maurras et au fascisme mussolinien, tandis que sa foi religieuse chancelle. Bientôt il adhère à la doctrine national-socialiste (antisémitisme inclus) et se livre à une active collaboration intellectuelle avec l'ennemi. Comme beaucoup de Belges (et beaucoup d'Européens), il était convaincu de la victoire des armées de l'Axe sur celles des Alliés et il cherchait à ménager un petit espace autonome pour la Belgique dans le vaste ensemble qui serait dirigé par le Reich germanique et régi sur le *Führerprinzip*. En tant qu'«incivique» (terme administratif appliqué en Belgique aux «collabos») De Becker ne s'allia ni aux Flamands du V.N.V. (Vlaams Nationaal Verbond), soucieux de se soustraire à la monarchie unitariste, ni aux «rexistes» wallons de Léon Degrelle, qui s'évertuaient à souligner une prétendue empreinte germanique subsistant en Wallonie.

Mais l'«incivisme» du rédacteur-en-chef du «Soir volé» fut de courte durée. Vers 1943, après El Alamein, Stalinegrad et la chute de Mussolini, le ton des éditoriaux change, car De Becker désirait maintenant garder ses distances, pour sauter plus tard, si possible, dans les fourgons des vainqueurs. Mal lui en prit: les Allemands le placèrent en résidence surveillée dans les Alpes autrichiennes. Après la Libération il sera arrêté, condamné à mort par le Conseil de Guerre de Bruxelles en 1946, peine commuée un an plus tard en détention à perpétuité, puis réduite encore à dix-sept ans de prison. Sa libération anticipée interviendra en 1951, assortie d'un exil *de facto*.

Cet individu méprisable, trouvé mort dans son lit en 1969, fut l'ami du romancier Henry Bauchau et du dessinateur Hergé (pseudonyme de Georges Remi, créateur de Tintin), tous les deux suspects de germanophilie. Mais aussi de Jacques Maritain et d'Emmanuel Mounier et des dirigeants socialistes belges Paul-Henri Spaak et Henri De Man. Pédéraste (actif, nous assure-t-on), il prit contact avec Gide; féru de psychanalyse, il se frotta au professeur Jung (qui n'était pas Juif comme Freud). En Suisse et en France il n'aura plus le droit de traiter de thèmes politiques, mais il abordera tous les autres sujets (psychologie des profondeurs, religions

orientales etc.) dans les journaux et revues qui accueilleront ses articles.

Au volume qui lui est consacré ont collaboré: Francis BALACE (*De Louvain à Rome, de Rome à Louvain*, pp. 27-47), Pierre SAUVAGE (*Raymond De Becker et le groupe de "La Cité chrétienne"*, pp. 49-67), Étienne DESCHAMPS (*Raymond De Becker et l'illusion communautaire*, pp. 69-98), Catherine LANNEAU (*Raymond De Becker: une certaine idée de la Belgique*, pp. 99-117), Hubert ROLAND (*Les Relations belgo-allemandes autour de Raymond De Becker*, pp. 119-144), Frank TISON (*Raymond De Becker et la France dans les années 1930*, pp. 145-171), Geneviève DUCHENNE (*L'Engagement européen de Raymond De Becker*, pp. 175-193: il y a une vingtaine de distractions orthographiques dans ce texte), Laurent DE HEPÉE, Roland De Becker, *rédacteur en chef du "Soir" "volé"*, pp. 195-215), Bruno DE WEVER et Aline SAX, *Raymond De Becker: la collaboration en Belgique ou une révolution avortée*, pp. 217-232), Albrecht BETZ (*La Tentation autoritaire: Raymond De Becker dans le champ de la collaboration intellectuelle*, pp. 233-242), Frank SEBERECHTS (*Raymond De Becker dans la diaspora belge en France après la Seconde Guerre mondiale*, pp. 245-251), Koen AERTS (*L'Affaire De Becker, 1956-1962*, pp. 253-273), Olivier DARD (*Raymond De Becker, de la Suisse à "Planète"*, pp. 275-288), Philippe BECK (*De la collaboration à l'introspection: Raymond De Becker et Carl Gustav Jung*, pp. 289-310), Michel DUMOULIN (*Raymond De Becker et Paul-Henri Spaak*, pp. 313-344), Benoît PEETERS (*Raymond De Becker et Hergé*, pp. 345-360), Marc QUAGHEBEUR (*Bauchau/De Becker: quel(s) absolu(s)*, pp. 361-390), Marnix BEYEN et Olivier DARD (*Conclusions*, pp. 391-396).

C'est donc une équipe prestigieuse d'historiens, juristes, politologues et littéraires qui a éclairé tous les aspects de cette personnalité contestable. Ce publiciste dépourvu de diplômes était-il un vrai écrivain? Il faut en juger d'après les citations contenues dans ces Actes et qui remontent souvent au *Livre des vivants et des morts* (1942: autobiographie écrite à l'âge de trente ans). Admettons-le: ce coquin avait une appréciable culture d'autodidacte et il ne lui manquait pas un assez joli brin de plume.

[JEAN-PAUL DE NOLA]

PIERANGELA ADINOLFI, "Bonheur" e "Existence" nella prima metà del XX secolo, Torino, Trauben, 2012, pp. 191.

Lo studio tematico di Pierangela Adinolfi si propone di indagare le diverse declinazioni del tema del *bonheur* in cinque autori chiave della prima metà del Novecento: André Gide, Georges Bernanos, Jean Cocteau, Henry de Montherlant e Albert Camus. Attraverso una ricerca puntuale e fondata su un solido corpus testuale – che si offre peraltro come un efficace strumento didattico – l'Ad. dimostra in maniera convincente la pervasività con la quale il tema della felicità irrompe nel panorama letterario della prima metà del secolo, senza tuttavia cadere nel banale comparativismo tematico. Al contrario, lascia emergere la potenzialità prismatica e la polifonica presenza del *bonheur* nella produzione letteraria presa in esame, utilizzandolo come preziosa chiave di lettura di ogni singola poetica autoriale.

Il saggio si sviluppa coerentemente in cinque distinti capitoli dedicati ai singoli autori. Ogni itinerario ricostruisce la presenza dell'aspirazione esistenziale al *bonheur* e mette in luce il modo in cui questa tensione

si innesta in sistemi poetici e ideologici affatto diversi – sia essa un esercizio di inappellabile autenticità, fantastico rifugio nel *mensonge*, emanazione di una pulsione totalmente terrena, oppure di un anelito essenzialmente trascendente.

Nel capitolo dal titolo «L'homme est né pour le bonheur», dedicato all'opera di Gide, Adinolfi ricostruisce le più sottili implicazioni teoriche del *bonheur de la sincérité* perseguibile solo attraverso un'emanazione dalla morale preconstituita che affligge *les esprits faux* e mediante un radicale svelamento di sé. Questo ritorno ad uno sguardo puro su sé e sul mondo – rappresentata dalla ricorrente immagine antifratistica della cecità – è vincolato alla conquista di un'autentica libertà, condizione ineludibile del *bonheur*. Diversa, e contrapposta al *bonheur* terreno, è invece la *Joie* data dalla restaurazione di una freschezza e di una purezza della fede invocata nei romanzi di Bernanos. Nel capitolo «Tout est grâce» l'A. illustra come nella prosa di Bernanos il perseguimento di un'autentica *Joie* ultraterrena sia appannaggio di chi ritrova, seguendo un percorso segnato dalla *tristesse* e dall'«agonia» terrena, l'innocenza dell'*état d'enfance* e con essa la grazia di Dio. La leggerezza e il gioco, come pratiche immaginifiche capaci di penetrare nell'unica dimensione autentica della vita, la poesia, sono invece la cifra del *bonheur* in Cocteau, il quale, secondo una concezione orfica dell'arte, riconosce ancora una volta nell'*enfant terrible*, nell'*imposteur*, l'eletto detentore della chiave d'accesso al mondo ultraterreno dell'immaginazione.

Nel solco di Nietzsche, per Montherlant negare un significato metafisico all'esistenza significa conferire senso ad ogni singola esperienza estemporanea, fonte di piacere se concepita in tutta la sua caducità. L'individuo, unico *maître* della propria felicità, dovrà quindi calibrare con sapiente alternanza appagamento e privazione, e intraprendere una *quête* che determinerà il perimetro di senso dell'esistenza. Il *bonheur* per Albert Camus è concepibile solo nel segno dell'amore e della solidarietà verso gli altri esseri umani, ed è autentico solo in quanto *bonheur* «negativo», ovvero quando nasce nella consapevolezza dell'assurdo.

Nell'escursione poetica e ideologica dei percorsi, Adinolfi lascia intuire anche alcune consonanze, proprie di un momento storico, e di un fermento culturale impegnato nella liquidazione di tutta la tradizione cartesiana e di una produzione che a diverso titolo è influenzata dalle letture nietzschiane: il *bonheur*, nuova risorsa di senso esistenziale, è sempre inteso nel nesso stringente ch'esso, in modo diverso, contrae con uno stato primigenio e incontaminato, ed è relazionato «alla parte più istintiva e naturale dell'essere umano, sia a livello sensoriale, sia a livello morale e spirituale» (p. 9).

[GIULIA BOGGIO MARZET]

SYLVIE BALLESTRA-PUECH, *Templa serena. Lucrèce au miroir de Francis Ponge*, Genève, Droz, 2013, pp. 470.

In questo saggio denso e complesso, Sylvie Ballestra-Puech indaga l'influenza esercitata su Ponge dal celeberrimo poema di Lucrezio, a cui il poeta novecentesco, autore di un suo personalissimo *De natura rerum*, era accomunato dall'importanza attribuita all'osservazione razionale della natura.

A dimostrare la contiguità tra le due opere non solo i numerosi rimandi espliciti, le citazioni dirette e indirette, le suggestioni, le riprese di immagini e gli

echi più sottili, peraltro finemente analizzati nel volume, ma anche analogie di fondo nel pensiero dei due autori.

Tra queste, la prima su cui Sylvie Ballestra-Puech concentra la sua attenzione è l'interesse rivolto al fenomeno linguistico, all'origine del linguaggio verbale e al suo rapporto con gli oggetti: se per Lucrezio il suono, nato dall'emozione, conserva la capacità di suscitare, anche per Ponge nominare qualcosa significa, sia pur in modo tortuoso, esprimere e glorificare la materia. Tra mondo e linguaggio vi è inoltre un'analogia di funzionamento, in quanto entrambi si costruiscono attraverso combinazioni di elementi semplici quali gli atomi e le lettere. A questa visione della lingua vanno ricondotte anche alcune tecniche di scrittura, come la paronomasia, le figure di suono, lo sviluppo di *mots-thème*, che fanno dell'opera di Ponge «moins [le] récit d'une genèse du monde [que la] création d'un monde verbal homologue au monde des choses» (p. 67).

A fornire a Ponge un'ulteriore chiave di accesso al poema di Lucrezio fu, ricorda l'A., il filosofo Bernard Groethuysen, che gli fece conoscere il titolo dell'opera di Cardano *De varietate rerum*. Nell'osservazione del mondo, il poeta era infatti soprattutto colpito dalla capacità della materia di dare luogo a oggetti tanto diversi a partire da alcuni limitati elementi, varietà a cui corrisponde nell'opera una vera e propria poetica della variazione che avvicina molte pagine di Ponge alla tipologia musicale della fuga (E. Noulet, cit. a p. 131) e che giustifica l'ammirazione manifestata dall'autore anche per le *Metamorfosi* di Ovidio.

Nel suo continuo dialogo con l'opera lucreziana Ponge si inserisce inoltre, a suo modo, anche nel dibattito sviluppatosi nei secoli attorno all'opera e alla figura di Lucrezio. Ponge prende in particolare posizione contro l'interpretazione di Benjamin Logre che nel 1946, aggiungendosi a una lunga schiera di detrattori, pubblicava *L'Anxiété de Lucrèce*, interpretazione clinica dell'opera di Lucrezio in cui, forzando non poco il testo lucreziano, tentava di avvalorare la tesi di San Gerolamo di un Lucrezio affetto da disturbi psichici che lo avrebbero condotto fino al suicidio.

Sylvie Ballestra-Puech approfondisce infine la poetica della contemplazione, a cui la citazione lucreziana del titolo, *templa serena*, allude. Ogni oggetto, anche minimo, è un mondo a sé e al tempo stesso contiene il mondo, poiché costituisce un frammento della sua tessitura. Come i quadri di Braque, non a caso amato dall'autore del *Parti pris des choses*, i testi di Lucrezio e quelli di Ponge sono altrettanti *templa*, ossia porzioni di mondo, frammenti in cui «l'océan de la matière devie[nt] objet de contemplation au lieu d'être ressen-ti comme une menace d'annihilation» (p. 208).

[SARA ARENA]

CATHERINE LAWS, *Headaches Among the Overtones. Music in Beckett/Beckett in Music*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2013 («Faux titre», 391), pp. 508.

In un capitolo del suo *Literature, Modernism and Dance* (Oxford University Press, 2013, pp. 279-306), Susan Jones dimostra in modo circostanziato come, al convergere di influssi che vanno da Kleist alle avanguardie storiche e nonostante l'estraneità di Beckett al culto del *Gesamtkunstwerk* e la sua scarsa propensione per il balletto allorché ridimensiona la musica a mero supporto della danza, il teatro beckettiano rappresenta anche uno spazio di sperimentazione coreo-

grafica: tensioni concettuali come quelle tra mente e materia, animato e inanimato, dinamismo e inerzia, espressività del gesto e meccanizzazione del movimento, si traducono in principi formalizzanti e dispositivi drammaturgici progressivamente orientati verso l'astrazione ritmico-geometrica.

Allo stesso modo, nel suo ponderoso e documentatissimo volume, Catherine Laws rileva e supera i limiti di certo impressionismo interdisciplinare che riduce la comparazione tra *Paroles et Musique* – titolo di un dramma radiofonico dove la Musica diventa un personaggio, qui commentato nel capitolo 8 relativamente alla tardiva partitura di Feldman – ad analogie non sempre sufficientemente approfondite, benché giustificate. Nel suo lavoro, estremamente informativo non solo sulle collaborazioni con vari musicisti, ma anche sulle conoscenze e sui gusti di Beckett pianista dilettante e grande appassionato di musica, l'A. mette a frutto un sapere settoriale che rende tuttavia accessibile anche ai non esperti riconducendo puntualmente le osservazioni musicologiche alle grandi problematiche affrontate da uno scrittore che concepiva la sua opera innanzi tutto come una «questione di suoni fondamentali».

Corredato di indice – sia dei nomi che delle opere –, il libro è suddiviso nelle due parti annunciate dal sottotitolo: la musica in Beckett e Beckett in musica. Dopo aver contestualizzato gli interessi musicali dello scrittore sul piano biografico e culturale, l'A. si concentra sulle idee espresse nel saggio sulla *Recherche* e, mediante l'*alter ego* Belacqua, nelle prose inglesi degli anni Trenta: tra Schopenhauer e Pitagora, passando per Proust, l'idealizzazione astratta della musica come controparte della parola, come arte eminentemente incorporea e a referenziale, è controbilanciata da una pronunciata attenzione per la dimensione performativa dell'esperienza dell'ascolto. Con un'efficace infrazione all'ordine cronologico, alle considerazioni del primo Beckett su Beethoven, e in particolare sull'«indicibile traiettoria» che disegnano gli intervalli della Settima Sinfonia, viene accostato lo studio del trattamento che Beckett riserva, molti anni dopo e in una ri-composizione ulteriormente mediata sia dal gesto attoriale che dall'inquadratura televisiva, alle note tratte dal Trio op. 70 n. 1 nel videodramma intitolato appunto *Ghost Trio*. In merito al riferimento musicale più frequente in Beckett, quello a Schubert, si giustappongono poi le analisi del radiodramma *All That Fall* (*Tous ceux qui tombent*), di cui vengono prese in esame sia la realizzazione britannica che quella americana, e della *pièce* per la televisione *Nacht und Träume*, dove le uniche parole che si odono sono quelle dell'omonimo Lied. Mezzo per interrogare i rapporti tra suono e senso, nonché le condizioni e i limiti del linguaggio verbale e, più ampiamente, dei processi di rappresentazione, la musica consente altresì al drammaturgo di problematizzare – inscandandola visivamente e/o acusticamente, tra realtà e immaginazione, tra suoni di dentro e di fuori – la situazione dell'ascolto e, più in generale, la percezione uditiva come componente fondamentale della sua scrittura. Secondo argomentazioni non dissimili da quelle di S. Jones sulla danza, C. Laws sottolinea così come il pensiero beckettiano della musica sia un pensiero del «come» piuttosto che del «perché».

La seconda parte del volume si apre con un *excursus* sui legami di Beckett con la musica del Novecento. Ricca di raffronti – tra *Quad e pas de cinq: wandelszene* del compositore Mauricio Kagel, per esempio – e di sviluppi sulla musica seriale e aleatoria e sul silen-

zio – in merito al parallelo tra Beckett e John Cage, soprattutto –, questa panoramica cede poi il passo all'analisi dettagliata delle risposte di qualche compositore contemporaneo agli scritti di Beckett, sia che la «musicalizzazione» dia voce ai testi, come nel caso dell'opera lirica *neither* di Morton Feldman, recentemente coreografata da Martin Schläpfer, sia che la musica si renda completamente autonoma dalle parole, come nel caso di *Ne songe plus à fuir* per violoncello solo amplificato di Richard Barrett. La chiusa sui componimenti poetici – *mirlitonades* e aforismi versificati – musicati da György Kurtág in *...pas à pas – nelle part...* riconduce, attraverso l'influsso che su Beckett aveva esercitato la lettura di Hölderlin, alla predilezione per il Romanticismo tedesco e per la sua musica, che a tratti ancora risuona in queste *musical translations*.

Di traduzioni interlinguistiche si tratta invece nel piccolo cofanetto *Rien à faire. Volume 4. Beckett, L'ouverture de "Godot"* pubblicato nel 2013 dalle Presses Universitaires de Bordeaux nella collana «Translations», dove già erano apparsi estratti di Shakespeare, Omero e Cervantes. Oltre all'introduzione di Pascale SARDIN, esso raccoglie, in altrettanti fascioletti, il testo francese di Beckett, l'autotraduzione «en anglo-irlandais» (p. 4), la versione coeva del traduttore tedesco Elmar Tophoven e quella in castigliano, ad opera di Ana María Moix e datata 1995, dell'inizio di *En attendant Godot*. A oltre sessant'anni dalla prima rappresentazione, ci piace ricordare anche l'intensa testimonianza intitolata *Sam* di Jean MARTIN, pubblicata nel 2013 da Michel Archimbaud in edizione limitata e con disegni di Jean-Paul Chambas: «[c]est la corde au cou que j'ai assisté à la rencontre de Samuel Beckett avec la célébrité» (p. 5), esordiva il primo interprete del ruolo di Lucky.

Sul versante italiano degli studi beckettiani, si segnalano due pubblicazioni recenti. In *La seconda chance. Bilinguismo e auto-traduzione nell'opera di Samuel Beckett* (Roma, Aracne, 2013, pp. 260, con prefazione di Letizia NORCI CAGIANO), Francesca MILANESCHI, dopo aver passato in rassegna l'ampia letteratura critica sul tema, moltiplica e diversifica i passi che analizza. Successivamente, mette in rilievo le motivazioni e le implicazioni estetiche del bilinguismo creativo di Beckett, opportunamente soffermandosi, ad esempio, sull'epanortosi in quanto tratto distintivo della sua prosa. Conclude il volume una preziosa intervista dell'A. con Raymond Federman, scrittore, traduttore e docente franco-americano vicino a Beckett, nonché studioso della sua poetica autotraduttiva.

Tra gli estremi dello scarto e dell'interferenza, ma in termini di modalità di scrittura e di *media* espressivi più che di lingue a confronto, si muove anche il saggio di Susanna SPERO, *L'invenzione di una forma. Poetica dei generi nell'opera di Samuel Beckett* (Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 147). In un percorso che, dai fondamenti di un'estetica – compresa l'adozione del francese –, attraversa tutta l'opera di Beckett, qui citata in traduzione italiana, l'A. torna su argomenti quali l'analogia tra scena mentale e spazio teatrale o la dissociazione di voce e corpo, sottolineando come l'autore, tramite costanti mutazioni di generi, ridefinisca e valorizzi l'esperienza percettiva del lettore/spettatore, fino a farne – ed è quanto emerge dagli studi di S. Jones sulla danza e di K. Laws sulla musica – il fulcro stesso della creazione.

[STEFANO GENETTI]

SANDRINE VAUDREY-LUIGI, *La langue romanesque de Marguerite Duras. "Une liberté souvenante"*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 593.

Sandrine Vaudrey-Luigi propone un'analisi delle concezioni stilistiche e delle configurazioni linguistiche ricorrenti nella prosa romanzesca di Marguerite Duras. Nozioni quali *style*, *style d'auteur*, *signature stylistique*, *idiolecte* costituiscono gli assi portanti del volume, e sono trattati in relazione agli sviluppi della stilistica degli ultimi vent'anni: attraverso l'identificazione di *patterns* linguistici mobili, lo stile di Marguerite Duras è considerato nel suo aspetto evolutivo, etico e posturale. Come un percorso di ricerca costantemente attratto dai due poli della tradizione e dell'innovazione (una «liberté souvenante», appunto), come un'estetica e una prassi della deformazione. Ogni tentativo di sistematizzazione dell'opera di Marguerite Duras deve infatti fare i conti con il diniego della scrittrice stessa, con la sua insofferenza per l'astrazione critica, per l'«imbécillité théorique»: la sua insurrezione estetica permanente si è giocata anche sul rifiuto dell'organizzazione concettuale, sulla ricerca libera e indiscriminata di una scrittura che facesse tutt'uno con il corpo, che fosse à *même la peau*. Così, l'utopia di una lingua senza regole – l'ossessione per il lessico, la negligenza della sintassi – ha potuto prendere nomi diversi («écriture du non-écrit», «écritures courantes», «gauchissements»), ognuno dei quali ha messo l'accento su uno degli aspetti di quell'insieme inconfondibile che è lo *style Duras*.

Sandrine Vaudrey-Luigi ne riesce a presentare una visione sfaccettata articolando il saggio in tre grandi sezioni. La prima («De la belle langue à la langue poétique») mette in evidenza il rapporto dialettico con due «modèles patrimonialisés»: da un lato, l'ideale astratto e in continua ridefinizione di quella forma negativa (per utilizzare i termini di J. Piat), o contro-modello, che è la «belle langue»; dall'altro, la tensione verso una «langue poétique». Nel dialogo tra queste due istanze si iscriverrebbe la reinvenzione, piuttosto che l'invenzione, della lingua praticata da Marguerite Duras. La seconda parte («La réinvention de la langue») ne indaga più in profondità lo sviluppo, mostrando le stratificazioni del passaggio da un modello orale di matrice tardo ottocentesca al «paradigme vocal» che si consolida in Francia nel dopoguerra (qui il riferimento è, in particolare, G. Philippe), fino a evolvere in quella «littérature de vocation» (secondo C. Reggiani «grammaticalement définie par la présence conjointe du présent et de la première personne») che segna il ritorno a una scrittura referenziale. La terza parte («La constitution de l'idiolecte durassien») delinea infine, senza cedere alla tentazione teleologica, le caratteristiche dello *style Duras*, tanto nel rapporto interno delle sue componenti quanto nel confronto con l'esterno (vagliando, in particolare, l'influenza di Michelet e Loti). Nel passaggio dall'analisi minuziosa dei fenomeni linguistici a considerazioni storico-letterarie più ampie si profila la figura a tutto tondo di una scrittrice che ha riconfigurato il paesaggio letterario del secondo Novecento.

[FRANCESCA LORANDINI]

*Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain*, numéro préparé par Andrea OBERHUBER, «Tangence» n. 103, 2013, pp. 145.

Costituito da sette articoli di studiose provenienti da Québec, Francia e Belgio e coordinato da A.

Oberhuber, il dossier ruota intorno a quelle che il titolo stesso definisce, con le parole di Roland Barthes, «polygraphies du corps». Il volume si propone infatti di studiare in che modo e per mezzo di quali strategie narrative, alcune scrittrici e artiste di sesso femminile abbiano affrontato il tema del corpo e il suo complesso intreccio con questioni politiche e poetiche.

Proprio di Andrea OBERHUBER è il primo intervento, intitolato *Dans le corps du texte* (pp. 5-19), che funge da breve introduzione all'intero volume. Oberhuber articola il suo discorso intorno ai tre momenti – scrivere, descrivere e inscrivere – che fanno da cardine agli articoli che compongono il dossier. Il corpo, in particolare quello della donna, non si delinea qui come semplice elemento descrittivo: al contrario, diventa un'occasione per elaborare rivendicazioni sociali e disfare i nodi del proprio passato. Oberhuber ci ricorda così che il corpo non è uno, ma è plurale, al contempo individuale e sociale.

Infatti, con *En-corps, brèves observations sur le manifeste d'Hélène Cixous* (pp. 21-30), Martine REID dimostra proprio come il celebre *Le Rire de la Méduse* sia quasi un manifesto del corpo della donna, una rivendicazione di carne e materia, di sensazione e corpo. Corpo che, in questo caso, si fa scrittura e che proprio attraverso la scrittura trova un modo per liberarsi ed esprimersi.

Altrettante implicazioni politiche della narrazione del corpo della donna sono affrontate nell'articolo di Sofiane LAGHOUATI *Les Je(ux) de partitions d'Assia Djebar: un Quatuor algérien pour corps féminins* (pp. 31-56). Laghouati studia il carattere radicalmente originale dell'autobiografia nell'opera di Assia Djebar, con una particolare attenzione al modo in cui il corpo della donna diventa, nei suoi scritti, uno spazio simbolico di clandestinità.

Se Catherine MAVRIKAKIS (*Le Corps de la filiation: répétitions et détournements de l'Histoire des femmes dans le roman "Purge" de Sofi Oksanen*, pp. 57-78) affronta il tema della violenza subita dalle donne, nel romanzo finlandese *Purge* di Sofi Oksanen, Martine DELVAUX compie invece un'analisi intrecciata dei romanzi di Nelly Arcan e delle fotografie di Vanessa Beecroft (*Écriture et nudité. Les femmes de Nelly Arcan et de Vanessa Beecroft*, pp. 79-91). Delvaux pone le opere delle due artiste in un paragone dal quale risulta la medesima intenzione di non esaltare la nudità del corpo femminile, bensì di evocarne la caduta. Lo sforzo allora è forse per entrambe quello di liberarsi dall'immagine fin troppo consumata della donna, proprio per mezzo della sua narrazione.

In *Le Corps dans la voix. De "L'Amour" à "L'Homme assis dans le couloir" de Marguerite Duras* (pp. 93-105), Florence DE CHALOGNE, a partire dai manoscritti preparatori di *L'Amour* fino alla pubblicazione di *L'Homme assis dans le couloir*, e passando per le opere cinematografiche, analizza le strategie di cui la celebre autrice fa uso per dare vita ai suoi personaggi, in particolare attraverso lo stratagemma di una voce narrante che de Chalongne definisce – con un'espressione barthesiana – un «corpo nella voce».

Il volume si conclude con l'articolo di Marie-Dominique GARNIER *Corps calliens: suite deleuzienne (nom, corps, nomos)* (pp. 107-134), incentrato sull'opera della fotografa e scrittrice Sophie Calle. Rifacendosi al pensiero di Deleuze e Guattari, Garnier prende in esame alcune opere dell'artista parigina per analizzare come queste riescano a narrare un corpo i cui contorni non esauriscono mai i concetti di soggetto, individuo e identità, facendo così variare il perime-

tro di ciò che siamo abituati a considerare come un corpo.

Il dossier nel suo complesso rispecchia la vocazione volutamente interdisciplinare della rivista «Tangence», la cui peculiarità risiede proprio nell'interesse rivolto alle relazioni esistenti tra la letteratura e altre discipline. Nutrito quindi da contributi aperti a diversi approcci di analisi e alla contaminazione con espressioni artistiche anche lontane da quella letteraria, questo numero ha il pregio di donare al lettore una stimolante varietà di spunti di riflessione circa la questione – oggi ancora molto attuale e dibattuta – del corpo della donna.

[EVA FEOLE]

JEAN H. DUFFY, *Thresholds of Meaning. Passage, Ritual and Liminality in Contemporary French Narrative*, Liverpool University Press, 2011 («Contemporary French and Francophone Cultures», 18), pp. 356.

Il volume si apre con una panoramica sullo stato della produzione narrativa francese dell'ultimo trentennio e propone una carrellata degli approcci critici ed epistemologici che hanno accompagnato la nascita di nuovi paradigmi di scrittura. La critica di lingua inglese è ben presentata e consente un approccio allargato all'oggetto dello studio. In apertura, l'autrice propone uno degli assunti principali della sua trattazione, ovvero che non si è verificata una vera e propria rottura con la fine delle ultime avanguardie degli anni Settanta e con il Nouveau Roman, ma che la narrativa contemporanea, caratterizzata dal ritorno alla Storia, del soggetto e del racconto, dimostra una continuità nell'utilizzo di alcuni motivi, come quello della ripetizione e della variazione costante di alcune tematiche fondamentali.

L'autrice propone lo studio dell'opera di alcuni autori rappresentativi della letteratura francese odierna, che presentano un percorso di scrittura ormai consolidato: Pierre Bergounioux, François Bon, Marie Darrieussecq, Hélène Lenoir, Laurent Mauvignier, Jean Rouaud. Tutti questi scrittori hanno dichiarato una sorta di filiazione rispetto al Nouveau Roman: si sentono eredi, o perlomeno prossimi, soprattutto a Claude Simon e a Nathalie Sarraute e condividono con Michel Butor alcuni tratti stilistici. Si scopre nei loro testi, ad esempio, la figura della ripetizione e del ritorno compulsivo, di libro in libro, di momenti fondamentali della vita familiare o personale, che spesso è posta a confronto con stilemi e strutture simili reperibili nelle opere dei tre *nouveaux romanciers*. Le figure fondamentali su cui si sofferma Duffy sono quelle della perdita e dell'assenza, veri e propri motivi che ogni autore declina secondo il proprio vissuto e la propria percezione di esso. La figura dell'assenza domina molti racconti contemporanei: vi si incontrano personaggi che scompaiono, o che sono assenti a se stessi, o sono interi gruppi sociali ad essere messi in pericolo dalle trasformazioni economiche e dai conflitti. Talvolta all'assenza si aggiunge il silenzio, che è spesso l'unica arma che consenta di affrontare realtà difficili, di resistere a situazioni disagiati o addirittura irraccontabili. Ma quel che più lega gli scrittori contemporanei presi in esame ai loro illustri predecessori è la ricerca del significato della realtà che si compie attraverso la scrittura e la narrazione di esperienze che sono ripetute e variate con minimi aggiustamenti nei diversi libri.

Il volume è composto di quattro capitoli nei quali sono presi in esame via via testi specifici di alcuni

degli scrittori in oggetto: «At Death's Door: Illness, Ritual and Liminality in Darrieussecq, Lenoir, and Mauvignier»; «Suicide and Saving Face in Bon, Mauvignier and Bergounioux»; «Commemoration, Monument and Identity in Bergounioux, Darrieussecq and Rouaud»; «Retouching the Past: Family Photographs and Documents in Rouaud, Bon and Lenoir». Come si evince dai titoli dei capitoli, l'approccio adottato è principalmente tematico e affronta problematiche legate alla vita contemporanea e ai rapporti sociali e familiari. Duffy incrocia le proprie letture ed esegesi testuali con percorsi di analisi più prettamente sociologici e antropologici, avvalendosi di una ricca bibliografia che adatta ai «casi» presentati e alle tematiche dei testi scelti. Così, le varie forme di passaggio da uno stato/momento della vita all'altro che caratterizzano ogni società e che ogni essere umano affronta durante la propria esistenza, attraverso una serie di riti anche molto strutturati, come ad esempio quelli che regolano l'entrata nell'età adulta o la morte, sono trattati a partire da approfondimenti di etnologia e di sociologia. Le incursioni in altri campi del sapere consentono all'autrice di dimostrare quanto la letteratura narrativa francese contemporanea, che è considerata in via di estinzione da parecchi anni, rispecchi invece le aporie e le problematiche più ineludibili della società che rappresenta e interroga profondamente.

Nel capitolo conclusivo, l'autrice affronta una tematica comune ai sei autori del suo *corpus*: le specificità del passaggio della soglia della scrittura e la sua messa in pratica nel testo. L'impegno degli autori che scelgono di dedicarsi alla scrittura perché è l'unico mezzo a loro disposizione per implicarsi nella vita attivamente, è reso nei testi dalla riflessione metatestuale e attraverso la metalessi, dispositivi che illustrano un posizionamento preciso degli scrittori nel campo della letteratura. Per tutti gli autori presi in esame, la scrittura è l'indispensabile risposta a un evento traumatico, personale o collettivo, e scrivere significa tentare di mettere in chiaro, e forse comprendere, situazioni di perdita, assenza, carenza affettiva. Gli strumenti utilizzati nei testi, la ripetizione dei motivi, la ricerca della scrittura e dell'espressione dell'indicibile, sono alcune delle risposte che consentono di affrontare la crisi contemporanea raccontandola.

[ELISA BRICCO]

MARC DAMBRE et BRUNO BLANCKEMAN (éds), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 362.

Il volume raccoglie a distanza di quasi un decennio i contributi presentati al Colloque di Cerisy con un breve «Avant-propos» dei curatori (pp. 7-12) che, nel collocare il progetto originario nel suo contesto, riconoscono nel *décalage* della pubblicazione la possibilità di cogliere nello stesso tempo «un moment de l'histoire littéraire et l'espace parcouru, les renouvellements des œuvres comme leurs cohérences et leurs continuités» (p. 7). Dei *romanciers minimalistes* attivi tra il 1979 e il 2003 si analizza in particolare l'opera di Éric Chevillard (Jacques POIRIER, *De la littérature et autres bagatelles: sur Éric Chevillard*, pp. 15-26; David RUFFEL, *Les romans d'Éric Chevillard sont très utiles*, pp. 27-32; Marie-Odile ANDRÉ, *Récit contrarié, récit parodique: la figure auctoriale chez Chevillard*, pp. 33-42; Anne COUSSEAU, *Lecture, jeu et autobiographie dans "Du bérison" d'Éric Chevillard*, pp. 231-243; Jean-Louis HIPPOLYTE, *L'anti-biographie, ou les absences de Chevillard*, pp. 245-

253), Jean Echenoz (Sophie DERAMOND, *Minimalisme et spatialité chez Jean Echenoz*, pp. 93-101; Mirjam TAUTZ, *Jean Echenoz en Allemagne: édition et réception*, pp. 113-124; Christine JÉRUSALEM, *Identification d'une femme: les portraits féminins dans l'œuvre de Jean Echenoz*, pp. 165-176; Isabelle DANGY, *Suspension, détachement, apesanteur dans les romans de Jean Echenoz*, pp. 177-185; Johan FAERBER, "Nous trois": *Jean Echenoz ou la généalogie d'une dialectique*, pp. 187-193; Van KELLY, *Tentation du minimalisme et puissance du bricolage: Jean Echenoz vs Agnès Varda*, pp. 271-281; Wolfgang ASHOLT, "Dense avec légère" ou "Au piano" de la fiction, pp. 283-293) e Jean-Philippe Toussaint (Gianfranco RUBINO, *Jean-Philippe Toussaint: une narrativité paradoxale*, pp. 71-80; Laurent DEMOULIN, *La fougère dans le frigo*, pp. 81-92; Philippe CLAUDEL, *Faire (ou défaire) l'amour: géographie de l'éros dépité*, pp. 127-139; Bruno BLANCKEMAN, "Faire l'amour" à la Toussaint (sur quelques postures littéraires minimalistes), pp. 141-153), cui si aggiungono Patrick Deville (Pierre HYPOLITE, *Hyperréalisme et représentation minimaliste dans "La Femme parfaite" de Patrick Deville*, pp. 55-69), Emmanuèle Bernheim (Marc DAMBRE, *Emmanuèle Bernheim: un minimalisme hors Minuit?*, pp. 103-112), François Bon (Mathilde BARRABAND, *La minutie de François Bon. Une tentative d'épuisement de l'espace urbain*, pp. 195-204), Hélène Lenoir (Stéphane BIKIALO, *Hélène Lenoir: un minimalisme orchestré*, pp. 255-269) e pochi altri autori secondo un approccio comparativo (Pascal MOUGIN, *Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster: une tentative problématique*, pp. 205-215; Ullrich LANGER, *Esthétique de la gêne chez Toussaint, Gailly et Oster*, pp. 217-227; Aliène MURA-BRUNEL, "Retour en grâce" de la fiction: "Un soir au club" de Christian Gailly et "Faire l'amour" de Jean-Philippe Toussaint, pp. 295-307; Olivier BESSARD-BANQUY, *La relation amoureuse chez les "jeunes auteurs de Minuit"*, pp. 155-165; Lionel RUFFEL, *Le minimal et le maximal ou le renouvellement*, pp. 43-54).

Articolato in tre principali ambiti di ricerca, il discorso critico affronta il *corpus* di opere dal punto di vista della storia letteraria (il *retour aux normes del récit*, le filiazioni e relazioni con altri linguaggi artistici), della cultura e antropologia della modernità (in particolare, attraverso la rappresentazione della relazione sentimentale e la visione del mondo contemporaneo), nonché dal punto di vista etico ed estetico (il rapporto con le ideologie e la Storia, la concezione del romanzo e le strategie narrative). Secondo i curatori, il dibattito sulla controversa nozione di minimalismo al centro del volume fa emergere il definitivo tramonto degli -ismi con le loro categorie estetiche e mostra come la molteplicità e diversità dei criteri con cui ci si propone di definire un *roman minimaliste* (criteri esogeni come la ricezione, l'appartenenza alla nuova generazione Minuit, la situazione culturale della letteratura con la perdita di prestigio sociale dello scrittore, e la dimensione genealogica; e criteri endogeni come la poetica narrativa della frattura e dei *blancs*, il *non-dit*, il *cliché*, il registro ludico, l'indecidibilità del senso), «loin de lester la notion d'une densité conceptuelle, en font flotter la signification même»: irriducibili a una categoria letteraria, tali criteri aiuterebbero piuttosto a «penser les mutations de la fiction romanesque au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle» (p. 11). In definitiva, il controsenso di una «systématisation de la démarche minimale sous forme de catégorie» spiegherebbe «la faille conceptuelle du minimalisme» (p. 12). Completano il volume la trascrizione del dialogo-intervista con Patrick Deville (*Entretien con Patrick Deville "Plus formaliste peut-être que*

*minimaliste...*», pp. 311-333), una *mise à jour* bibliografica (pp. 333-340) e l'indice dei nomi (pp. 341-348).

[ANNA BUCARELLI]

SABINE VAN WESEMAEL et BRUNO VIARD (éds), *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 448.

Il volume in oggetto raccoglie gli atti del primo convegno universitario su Michel Houellebecq organizzato in Francia. Per stessa ammissione dei curatori, si tratta di colmare una lacuna importante, vista la quantità impressionante di convegni internazionali, tesi, libri e articoli che, di anno in anno, arricchiscono la bibliografia sull'autore, premio Goncourt 2010 con un romanzo assai diverso e *déroutant* rispetto ai precedenti, *La Carte et le territoire*.

Quasi provocatoriamente, il tema proposto e illustrato dal titolo è l'unità dell'opera di Houellebecq; tema che impone un approccio «complesso» e un'attenta problematizzazione a causa delle domande che scaturiscono proprio a partire dal concetto di «unità». È possibile infatti indagare l'Uno – l'*arché* – di un'opera che si caratterizza per la molteplicità, la pluralità di generi e forme? B. VIARD afferma che «chacun sélectionne ce qui lui plaît mais il n'est pas sûr qu'une synthèse ait encore été réussie», chiedendosi quindi: «Est-elle possible? Existe-t-il un rond-point à partir duquel on puisse apercevoir toutes les directions selon lesquelles cette œuvre se distribue?» (p. 9). In effetti, tutta la produzione di Houellebecq si caratterizza non tanto per la sua unità, quanto piuttosto per la sua natura insondabile, a causa delle svariate angolazioni di lettura che offre, spesso contraddittorie o fuorvianti. Così, la semplicità apparente della scrittura contrasta con la cultura a tratti enciclopedica che affiora di pagina in pagina: «ce qui fascine, quand on lit Houellebecq, c'est que les interrogations philosophico-sociologico-historiques sont incarnées dans une écriture à géométrie variable qui alterne cynisme et romantisme, humour et gravité» (p. 10). Nello stesso tempo, egli sfugge a qualsiasi classificazione: sovente considerato un epigono di Céline, l'autore dichiara di preferire invece Proust e la letteratura del XIX secolo, alla quale si sente più intimamente legato. Ne deriva un gioco di specchi e rifrazioni, una dialettica sovente oppositiva che trova tuttavia il suo Uno – la sintesi di matrice hegeliana – nel personaggio-scrittore Houellebecq, figura costantemente in bilico tra tensione verso la realtà e attrazione centripeta verso la *fiction romanesque*.

Tale complessità si riflette nella struttura e nell'ampiezza del volume, suddiviso in cinque parti. Nella prima, «Tonalités», l'obiettivo è quello di tracciare le sfumature e i toni dell'opera di Houellebecq: si va dalla trivialità (C. COULEAU) a «une certaine ingénuité» (V. DUPUY), per passare quindi alla malinconia cinica (L. FUSTIN) e alla relazione cinismo-misticismo (B. VIARD), sino alle incursioni nei meandri del «pathos» e del «pathétique» (A. NOVAK-LECHEVALIER) e ai concetti di *highbrow* e *lowbrow* (M.-C. GARNEAU DE L'ISLE-ADAM).

Nella seconda parte, gli autori si propongono di esplorare le «Thématiques» principali a partire dal discusso rapporto con la cultura islamica e il mondo arabo in generale (M. AÏT-AARAB) o con il cristianesimo (P. HLADKI). A ciò si aggiungono le riflessioni sulla relazione simbiotica «bene-male» (L. DUFFY), sulla dicotomia «mobilisation infinie» ed «épuisement vital», responsabile della degradazione attuale dell'individuo

(C. DU TOIT), sull'apporto della filosofia in generale (T. SZYMANSKI), del positivismo (D. JÉRÔME) e del darvinismo (G. WOOLLEN).

Nella terza, «Sexologie», sono minuziosamente investigate le relazioni amorose e sessuali (M. ANXO) che, nello spazio globale e globalizzato, assumono la dimensione di «économie des plaisirs» (L. BOUSQUET), o sono possibili soltanto nell'ambito di una «sexualité payante» (I. DUMAS). Non a caso, il tema «du couple heureux» (C. GROSDANIS) sembra essere poco presente nella produzione di Houellebecq, mentre di grande rilevanza è il discorso sui generi e sui valori legati alla mascolinità e alla femminilità, intesi come continua opposizione/attrazione tra polo negativo e polo positivo (G. UVSLOKK).

La quarta parte indaga poi le «Interférences» letterarie, a partire dal legame con il pensiero di Rousseau (I. CHANTELOUPE), dall'influenza della letteratura decadente (M. LERAY), da un certo «post-realismo» a cui l'autore è sovente associato (S. VAN WESEMAEL), sino alla comparazione con Perec (F. LORANDINI). Completano il quadro le sue posizioni sulla letteratura e il romanzo (A. JURGA e M. STEMBERGER), utili per tracciare la genesi della sua poetica (R. WILLIAMS).

L'ultima sezione, «Représentations», cerca di illustrare il co-testo e il contesto della scrittura di Houellebecq, con particolare riferimento alle arti visive (K. AGERUP si sofferma ad esempio sul ruolo di attante di William Morris in *La Carte et le territoire*, mentre P. BORREL rintraccia nella fotografia, nella pittura e nei video delle «entités virtuelles» necessarie all'intera struttura narrativa), al cinema, visto come uno dei suoi tropismi fondamentali (si legga, a tal proposito, l'articolo di M. ENGELBERTS o l'analisi del cortometraggio *La Rivière* di Y. RICHARDSON) e ai mezzi di comunicazione di massa, esaminati anche dal punto di vista sociologico (P. BUVIK). Chiude la sezione e l'intero volume la riflessione sulla «renommée médiatique» dell'autore (C. DA ROCHA SOARES), necessaria per comprendere la partitura, i toni e il ritmo della sua produzione.

Ne scaturisce un'armonia a tratti eterogenea, ma mai fine a se stessa, sconnessa o casuale: è la «petite musique houellebecquienne» (p. 10), singolare, immediatamente percettibile e inimitabile, la cui natura intrinseca definisce la vera unità dell'opera.

[LOREDANA TROVATO]

## Letterature francofone extraeuropee a cura di Elena Pessini e Jean-François Plamondon

MARC QUAGHEBEUR (dir.), *Les sagas dans les littératures francophones et lusophones au XX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Peter Lang, 2013, «Archives et Musée de la Littérature», pp. 384.

La plupart des collaborateurs à cet ouvrage collectif proposent une définition de la saga *stricto sensu* pour examiner ensuite dans quelle mesure l'œuvre de leur choix se conforme à cette définition ou bien s'en écarte. Une synthèse de ces définitions pourrait être celle-ci: la saga est une œuvre narrative en prose, anonyme ou collective, qui implique l'histoire d'une famille s'étendant sur trois ou quatre générations au minimum. La saga n'est ni un roman historique, ni un roman familial. Ce genre fut cultivé en Scandinavie, plus précisément en Islande, du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle. La saga peut trouver des équivalences dans les autres littératures et à des époques différentes: Niebelungen, romances espagnols, chansons de geste françaises, poésies anglo-saxonnes, pour arriver, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, à *The Forsyte Saga* (1906-1929) de John Galsworthy. Par analogie on a commencé à parler de la «saga des Kennedy», famille riche et brillante, poursuivie par un destin tragique. Par des analogies de moins en moins justifiées, le mot *saga* a été galvaudé à propos de romans-feuilletons, films et séries télévisées, et le moindre «soap-opera» a pris des allures d'épopée scandinave (voir André Huet, *Il était une fois la saga, les médias et nous*, op. cit., pp. 21-46). Il sera plus intéressant de décider quelles sont les œuvres des littératures françaises – au pluriel – qui pourraient,

d'une manière ou d'une autre, présenter une parenté, même partielle, avec la saga *lato sensu*.

La France ne figure pas dans ce panorama. Mais y figure la judéité francographe: Albert Cohen est un écrivain de premier ordre, entré dès 1993 dans la collection de la Pléiade. Les quatre volumes de sa *Geste des Juifs* (1930-1969) sont considérés par la critique comme une saga dans l'acception moderne du terme: l'histoire de la famille Solal à travers plusieurs générations. Cette geste antisémite conçue par un Juif, certainement en guise de parodie de l'antisémitisme, évoquerait «un mode légendaire de transcendance du réel». C'est la thèse de Joseph BRAUN dans sa minutieuse et un peu proluxe monographie de cinquante pages: *Si c'est une saga... L'œuvre romanesque d'Albert Cohen* (pp. 137-186). *Ressassement ou fantômes d'une saga juive de la troisième génération* par Bernadette DESORBAY (pp. 187-206): dans les *Graffitis de Chambord* (2008) d'Olivia Elkaim revivent trois générations de la famille Rosenwicz, éliminée à Auschwitz, à l'exception du petit-fils Trevor qui, célibataire, laissera s'éteindre la lignée. Il s'agit d'une «saga minimale qui s'inscrit dans la tradition juive» (p. 205). Troisième œuvre d'un Israélite, de nationalité belge cette fois-ci: c'est Philippe Blasband, qui nous est présenté par Michel VOITURIER (*Le livre des Rabinovitch, une saga chorale*, pp. 207-212). Il s'agit d'une galerie de treize portraits imaginaires, représentant une même famille entre 1920 et 1980.

Avec Blasband nous avons rejoint le territoire de la



Belgique romane. Élise MACHOT (*De la saga à l'écriture du mythe personnel*, pp. 71-81) aborde *Le Régiment noir* (1972) d'Henry Bauchau. Le genre «sagæque» (déplaisant néologisme) est impliqué dans la mesure où l'histoire d'une famille (celle de l'auteur) s'entrelace avec l'Histoire (la Guerre de Sécession) et avec l'élément épique: la sécession (séparation entre parents) se reflète dans la Sécession (entre États américains). *Le cycle du "Prince d'Olzheim" de Pierre Notbomb* (Marc QUAGHEBEUR, pp. 83-107), ambitieux et complexe, comporte cinq volumes (1944-1960). Selon l'exégète: «Cela dessine les traits d'une saga quasiment métaphysique à partir de l'historial et de l'historique» (p. 86). La petite principauté d'Olzheim est imaginaire, elle se situerait à l'intérieur du territoire du Luxembourg grand-ducal. L'histoire d'une famille (histoire non autobiographique, mais autoréférentielle) épouse la grande Histoire (en partie fictionnelle), qui débouche sur le rêve du baron Nothomb (rêve qui fut aussi très fortement caressé par le rexiste Léon Degrelle): la reconstitution de l'entité lotharingienne, royaume d'Entre-Deux. *Le Prince d'Olzheim* serait-ce, grâce à «la multiplication des péripéties narratives et (à) l'étalement temporel» (p. 105), une manière de saga historico-métaphysique? Michel OTTEN présente (pp. 109-115) «*Meurtres*» (1919-1941) de Charles Plisnier, *saga et roman familial*. Cette œuvre en cinq volumes constituerait donc, selon notre critique, une sorte de saga, puisqu'il s'agit d'une vie de saint – façon de parler! – qui est aussi la vie héroïque d'un subversif, mû par son idéal communiste. C'est aussi une histoire de la famille Annequin, s'étendant sur plusieurs générations. Troisième présence de la Belgique francophone: Pierre Mertens et le détournement de la saga par Marie-France RENARD (pp. 337-346). Selon celle-ci les trois volumes regroupés sous le titre *Paysage avec la chute d'Icare* (2009), posséderaient les principales caractéristiques de la saga, sans oublier la référence au mythe. Mais le romancier lui-même repousse cette interprétation en affirmant que sa trilogie est une anti-saga. Il ne serait pas logique de le contredire, à moins de suggérer que la saga pour lui est un ancien amour, dont il se serait dépris...

*Quelles sagas en Suisse romande?* se demande Yves BRIDEL (pp. 307-311). Partant de la constatation que la Confédération Helvétique, heureux pays, n'a pas d'Histoire – quand vous avez nommé la pomme de Guillaume Tell, vous avez dit tout –, on pourrait en conclure: pas de sagas. Mais Yves Bridel se donne tout de même la peine d'examiner scrupuleusement des ouvrages qui pourraient présenter certaines analogies, non décisives, avec la saga.

Place au Québec! Catherine PONT-HUBERT en parle, *À propos de Michel Tremblay* (pp. 59-69) et de son cycle montréalais *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, où le *joual*, argot de Montréal-Est, francophone (car il existe aussi un Montréal-Ouest, à prépondérance anglophone), où le *joual* donc n'est pas interdit de séjour. Catherine Pont-Hubert considère ces *Chroniques* de Tremblay comme une véritable saga, même si en l'occurrence elle est dépourvue de «transcendance historique». Dans *L'Indien oublié: "La Saga des Béothuks" de Bernard Assiniwi, écrivain cri du Québec* (pp. 269-283), Peter KLAUS nous révèle l'existence de la minorité aborigène dans la Belle Province et, minorité dans la minorité – ou «Tiers oublié» – les francophones parmi ces Amérindiens. Dans *La Saga des Béothuks* (1996), livre à mi-chemin entre le roman historique et l'essai ethnologique, l'écrivain amérindien francographe raconte l'histoire d'une tribu, éteinte depuis 1829, de l'île de Terre-

Neuve: les Béothuks. *La Saga des Béothuks* proclame un statut autodéfini par son auteur.

De la lointaine Haïti nous provient «*Mère-Solitude*» d'Émile Ollivier (par François HOFFMANN, pp. 49-57). Œuvre (1983) qui, en tant qu'«histoire d'une famille à travers plusieurs générations» pourrait bien correspondre à l'acceptation moderne du genre «sagæque».

Selon Yves CHEMLA, auteur des pages sur «*Origines*» d'Amin Maalouf, *une affaire de famille* (pp. 117-126), le texte qu'il a choisi (2004) pour représenter le Liban est conforme à la définition de la saga: «il s'agit bien des brassages sur trois générations, dont certains moments frôlent l'épopée, représentés ici par la résistance à l'adversité et aux forces contrariantes, et qui sont corrélés aux soubresauts de l'Histoire» (p. 117). L'histoire familiale des Maaloufs, chrétiens maronites, s'entrelace avec l'Histoire de la Montagne libanaise.

Pour le Maghreb Chloé MONEY propose *Une saga en forme de polygone: l'odyssée de Kateb Yacine* (pp. 241-252). L'histoire de la famille de Kateb, sur plusieurs générations, est accrochée à l'Histoire de la guerre d'Algérie, de 1945 à 1966: c'est trop peu pour une saga.

Quant à l'Afrique noire, Silvia RIVA y consacre ses pages sur *Sagas et transmission héréditaire. Hexagrammes peuls chez Amadou Hampâté Bâ et Tierno Monémbo* (pp. 285-303). Il s'agit de deux écrivains subsahariens d'expression française, d'ethnie «peule» tous les deux. Au premier, Malien, on doit deux volumes de *Mémoires* (1993-1996), qui ne semblent pas adhérer à «la démarche chorale et sérielle, typique de la saga» (p. 288). Le second, Guinéen, a publié un roman, *Peuls* (2004), qui «s'autodéfinit en tant que saga» (p. 293). En effet, nous y trouvons une série d'histoires, pas une trame unique; de nombreux parents isomorphes et un long étalement temporel: du xv<sup>e</sup> siècle à 1896 (début de la colonisation française). Au Congo ex-belge nous rencontrons d'abord «*Tu le leur diras*» de Clémentine M. Falk-Nzuji (voir l'article de Maurice AMURI MPALA-LUTEBELE, pp. 215-239). Nous pourrions bien avoir affaire ici à une vraie saga (publiée en 2005), puisqu'elle narre les vicissitudes d'un clan familial s'étendant sur quatre générations et s'entremêlant avec l'histoire de la colonisation belge, puis avec celle de la République Démocratique du Congo. Un autre congolais, Jean-Claude KANGAMBA, se demande «*Deux vies, un temps nouveau*» de Ngombo Mbala, *première saga congolaise?* (pp. 313-325). L'œuvre en question, en douze chapitres (1973) embrasse quatre générations. Mais l'intrigue ne se déroule qu'en un seul tome de deux cents pages, tandis que le traitement des personnages est plutôt «minimaliste», le commentateur l'admet. Quant à Nabile FARÈS (*Écrivain ou griot, à propos d'un genre nouveau: L'épopée négative*, pp. 347-351), on a l'impression que ce collaborateur n'a pas traité clairement le sujet imposé par les organisateurs.

Il reste trois contributions sur les lettres lusitaniennes, qu'elles proviennent du Portugal, de l'Angola ou du Brésil. Et restent encore, en guise de conclusion, les savantes *Propositions pour une esthétique sagæque* (pp. 355-375) par Christophe MEURÉE. Il y aurait des équivalences entre l'esthétique de la saga et certaines formes de la littérature moderne (xix<sup>e</sup> siècle) et postmoderne (xx<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles), caractérisées par le retour des personnages: cycles romanesques (Balzac, Zola), romans-fleuves (Martin du Gard, Duhamel, Romains), littérature post-exotique (la «Shaggâ» d'Antoine Volodine) et d'autres Nouveaux Romains.

DENISE COUSSY, *Cent romans-monde*, Paris, Karthala, 2013, pp. 208.

Le désormais célèbre «Manifeste pour une littérature-monde», signé par 44 écrivains et paru en 2007 dans les pages du quotidien «Le Monde», a fait couler beaucoup d'encre. Que l'on partage ou non les positions des signataires, il faut reconnaître que ce texte a eu le mérite de susciter dans l'univers francophone un débat riche et stimulant. L'ouvrage de Denise Coussy se situe, selon ses propres propos, «délibérément dans le sillage des écrits de Michel Le Bris» (p. 9); le titre inscrit sans équivoque possible la démarche de Coussy en étroite parenté avec les travaux de Michel Le Bris qui, après avoir été l'inspirateur du manifeste, a publié deux ouvrages: *Pour une littérature-monde* (2007) et *Je est un autre (pour une identité-monde)* (2010), au sein desquels de nombreux écrivains prennent la parole pour se situer dans la vaste mosaïque de la littérature-monde. En utilisant le modèle de cette nouvelle étiquette, sans doute mieux adaptée aux transformations de l'époque contemporaine, Denise Coussy s'attache à dresser un grand inventaire des romans qui pourraient être classés dans cette catégorie. L'analyse ne se focalise pas seulement sur les romans écrits en langue française mais inclut également la production romanesque anglophone et lusophone et étend le domaine de la recherche dans un à rebours qui remonte jusqu'aux premiers récits des grands voyageurs. À défaut de donner une définition précise de ce qu'elle entend par roman-monde, opération délicate qui prêterait sans doute à bien des critiques, Denise Coussy opère un recensement des romans qui témoignent «de l'émergence d'une littérature mondiale à l'œuvre dans les plus vastes continents comme dans les plus petites îles, [d']une nouvelle histoire littéraire de l'humanité où se crée un dialogue des cultures, une communauté de souffrances et finalement une permanence de l'espoir en la liberté» (p. 6). Dans une première partie qui sert de préambule, «Les grands récits de voyage à la découverte du monde» (pp. 11-29), ces derniers sont examinés en tant que source d'inspiration pour les grandes narrations contemporaines. C'est le cas pour *Les Lucifades* du portugais Luis Vas de Camoes qui sont à l'origine du *Retour des caravelles* (1990) d'Antonio Lobo Antunes, pour *Le Voyage vers le pôle Sud et autour du monde* de James Cook qui a inspiré *Le Retour* (2007) de la néerlandaise Anna Enquist, pour l'odyssée de l'écosais Mongo Park, *Voyage au centre de l'Afrique* qui a nourri en 1981 le *Water Music* de l'anglais T.C. Boyle. La seconde partie, «Le romancier-monde au contact avec les cinq continents» (pp. 29-66) est centrée sur le  $xx^e$  et le tout début du  $xxi^e$  siècles pour montrer, dans un premier chapitre, comment le contact avec l'Afrique, la rencontre avec le continent africain, a fait naître un florilège de récits depuis Conrad en passant par André Gide, Albert Londres, Michel Leiris, Georges Ballandier pour arriver jusqu'à Le Clézio et Jean-Christophe Rufin. Le découpage de cette deuxième partie est bien géographique puisque, après l'Afrique, le second chapitre «Les romanciers et le tout-monde», permet d'élargir le regard sur des horizons plus vastes, comme l'Inde et la Patagonie. Ce sont surtout les œuvres d'écrivains anglophones comme Kipling, Chatwin, Naipaul et Kunsu qui sont examinées, même si Denise Coussy consacre aussi son analyse aux ouvrages de Nicolas Bouvier et d'Henri Michaux. Dans la troisième partie, «Le héros-monde» (pp. 67-128), s'esquissent et se précisent les traits des personnages qui, d'un roman à l'autre, d'une langue à

l'autre, s'affirment sur le modèle d'une typologie qui se fait écho et établit des parentés et des affinités. Les quatre parties qui composent ce troisième volet proposent les figures centrales des romans-monde tels que nous les a présentés Denise Coussy. Avant tout la figure de l'esclave. Selon une modalité et une méthodologie adoptées pour l'ensemble de ce travail critique, le spécialiste dresse un inventaire, en mélangeant textes francophones, lusophones et anglophones, des narrations qui mettent en scène les figures d'esclaves, qu'ils soient en captivité ou en situation de révolte et de marronnage. Le lecteur et le chercheur reconnaissent immédiatement ceux qui peuvent être considérés désormais comme des classiques et faisant partie d'un «canon» de la littérature postcoloniale et/ou de la littérature-monde: *Texaco*, *La Mulâtresse Solitude*, *L'Esclave vieil homme et le Molosse*, mais figurent aussi dans l'inventaire des textes moins connus, moins étudiés qui éveilleront sans doute la curiosité et l'intérêt. Particulièrement digne d'attention est la démarche de certains écrivains dont: «L'obsession de l'esclavage a conduit [...] à proposer des récits-fictions basés sur une inversion hypothétique et parodique des rapports de force» (p. 84). L'exploité et l'exilé constituent deux autres récurrences des romans-monde car, comme le souligne Denise Coussy: «Dès les années cinquante, on voit donc émerger la volonté de certains écrivains engagés de proposer une littérature militante qui donnerait la parole aux exploités du tout-monde» (p. 95). Revers de la médaille de l'exil, le retour au pays natal auquel est consacré le quatrième et dernier chapitre de ce troisième volet de l'enquête, un leitmotiv que l'on retrouve dans les titres mêmes des œuvres. Depuis, bien sûr, le *Cabier d'un retour au pays natal* de Césaire jusqu'au *Fleuve détourné* de Rachid Mimouni et au très récent *L'Énigme du retour* de Dany Laferrrière. Dans le quatrième volet de l'ouvrage, «Le Roman-monde» (pp. 129-168), on quitte le point de vue des personnages pour établir une série de dénominateurs communs qui unissent toutes ces narrations, nées parfois aux antipodes les unes des autres. Le titre des différents chapitres qui charpentent cette partie de l'étude permettent aisément d'approcher l'analyse: «Revisiter les romans classiques», «Passer d'une culture à l'autre», «Créer des "patries" imaginaires». L'emploi du canon traditionnel occidental pour en opérer une refonte et une réactualisation à partir d'un point de vue tout à fait nouveau est un fil rouge qui unit bon nombre de romans-monde, tout comme la question de la langue d'écriture, langue empruntée, imposée, revisitée, choisie, revendiquée. Le dernier chapitre donne plusieurs exemples de romans-mondes où «beaucoup de romanciers [ont été amenés] à créer carrément des patries "imaginaires" qui leur permettraient de proposer des représentations sublimées de la réalité» (p. 154). Le premier d'entre eux qui fait l'objet d'une analyse, même s'il ne rentre pas *stricto sensu* dans l'aire linguistique annoncée au début du travail, étant bien entendu *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez. Dans la cinquième et dernière partie, «Écritures-monde» (pp. 169-197), l'accent est mis sur les choix esthétiques des auteurs en matière de langage, sur les choix opérés par les écrivains-monde pour libérer la langue qu'ils emploient dans leurs textes des carcans de la tradition. Une grande place est laissée en clôture de l'essai à l'œuvre d'Édouard Glissant, «car nul autre écrivain n'est parvenu à mieux mettre en images ce concept de tout-monde que l'écrivain martiniquais a inlassablement proposé et affiné tout au long de ses essais» (p. 190).

L'ampleur du corpus examiné (cent romans-monde) donne parfois à ce travail critique l'apparence d'un inventaire qui aurait peut-être gagné à être moins ambitieux; toutefois les parcours tracés par Denise Coussy permet de suivre la genèse et l'affirmation de ce qui pourrait être considéré comme un genre littéraire à part entière.

[ELENA PESSINI]

CAROLE EDWARDS (dir.), *Le sacrifice dans les littératures francophones*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2014, «Francopolyphonies», pp. 193.

Sin dall'incipit della sua introduzione, Carole Edwards dichiara una delle finalità maggiori del suo impegno nel progettare e coordinare questo lavoro attorno a un tema così complesso e così polisemico come quello del sacrificio. Si è proposta di stimolare la nascita di un lavoro collettivo che fosse in grado di dare una valida risposta a tutti coloro «qui perçoivent la francophonie comme une discipline quelque peu farfelue et surtout superficielle qui ressasserait les mêmes thèmes et inquiétudes à savoir le malaise identitaire, l'entre-deux, la douleur, la violence et surtout la difficulté de se fonder sur une culture propre postérieure au colonialisme. En somme, un atavisme francophone peu flatteur, rébarbatif et qui, en outre, doit faire ses preuves parmi les "Belles Lettres"» (p. 9). Indubbiamente la sintesi del concetto di francofonia fatta da Carole Edwards è, crediamo, volutamente un po' riduttiva, ma è indubbio che ha posto l'accento sui limiti della disciplina, in particolare per quanto concerne gli studi francofoni, perché gli scrittori mi sembra abbiano superato da tempo questa visione restrittiva e si siano mossi in territori aperti: basti pensare, per tutti, al pensiero e alla narrativa di Édouard Glissant, o ad una posizione, sia pure discutibile e discussa, come quella della «letteratura-mondo».

Questo non basta a spiegare la scelta del tema, che trova invece la sua motivazione in una visita in Senegal e all'isola di Gorea, luoghi-simbolo del più grande sacrificio di esseri umani di tutti i tempi, quello della tratta negriera, messa in atto per fornire manodopera gratuita al servizio dello sfruttamento del continente americano. Naturalmente questo è solo il punto di partenza, una dedica ideale al sacrificio per antonomasia, perché oggetto di questa raccolta di saggi non sono i fatti storici, ma i prodotti dell'arte e della letteratura: «Ce volume aborde donc l'étude plurivoque du sacrifice, qu'il s'applique au théâtre, au roman ou au film; qu'il vienne de l'Afrique Sub-saharienne, de l'Afrique du Nord ou de la Caraïbe» (p. 10). Come appare evidente da questa breve sintesi, lo spazio indagato è quello della colonizzazione francese con popolazione africana o di origine africana, mentre la plurivocità degli apporti concerne sia la diversità di genere, letterario e genetico, sia il concetto di sacrificio, che può essere reale o simbolico, dono di sé o imposizione violenta, può concernere la storia raccontata o colui che la racconta, ecc.

Il volume riunisce otto interventi e si conclude, come ormai è consuetudine, con i *résumés* degli articoli e delle brevi biografie degli autori, ma contiene anche un utile, e non scontato, indice dei nomi. Sullo sfondo di quasi tutti i saggi, inevitabilmente, il lavoro del 1972 di René Girard, *La violence et le sacré*, particolarmente presente nel saggio d'apertura, di carattere più generale, di Abderrahmane BAIBECHE, *La révolte entre la mort de Dieu et la mort de l'auteur* (pp. 23-38), che ricostrui-

sce il dibattito generale attorno al tema. Si passa poi alla rappresentazione di alcuni aspetti specifici del sacrificio, dapprima sul territorio africano poi antillano, in cui si evidenzia, sul piano generale, una concomitanza abbastanza frequente fra sacrificio, morte e follia. In alcuni casi il rapporto fra sacrificio e follia emerge fin dal titolo, come nel saggio di Gladys M. FRANCIS, *Folies sacrificielles dans le théâtre francophone africain* (pp. 39-63), che analizza in particolare quattro pièces: *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotba* (1989) e *Antoine m'a vendu son destin* (1997) del congolese Sony Labou Tansi, *La légende de Wagadu vue par Sia Yataéré* (1990) del mauriziano Moussa Diagana e *Village fou ou les déconnards* (2000) dell'ivoriano Koffi Kwahulé. Qui la follia è percepita come l'ingrediente-base di un'alienazione che porta al suicidio e che concerne nello specifico i popoli africani per poi dilatarsi fino ad abbracciare l'umanità. Alla scrittura è affidato il ruolo salvifico della liberazione dal male. Segue un saggio di una nota studiosa del teatro, e in particolare del teatro postcoloniale, Sylvie CHALAYE, che approfondisce l'opera di uno dei drammaturghi già oggetto di analisi nel lavoro precedente: *Sacrifice et eucharistie dans le théâtre de Koffi Kwahulé* (pp. 65-86), mettendo in evidenza la presenza della Bibbia nell'opera drammatica dello scrittore e la sua volontà di trasformare il sacrificio in offerta di una «diversità positiva», in vista di un futuro rapporto armonioso fra i popoli. Si resta in Africa anche con il terzo saggio della curatrice del volume, Carole EDWARDS, *Tuer/Tu es: Patrice Lumumba et le Congo* (pp. 75-86), che esamina il film *Lumumba* realizzato nel 2001 da Raoul Peck, da cui emerge che il sacrificio di Lumumba non ha prodotto l'attesa riconciliazione del Congo ma, trasformando il personaggio in mito, ha contribuito a porre le basi di una storia e di una cultura nate dalle rovine della colonizzazione: «Le sort de la violence et du sacrifice n'aboutit jamais, n'unit pas mais au contraire divise. Le rêve de Lumumba demeure pourtant utopique et s'étend aux autres nations africaines, voire au monde tout entier» (p. 84).

Si passa alle Antille con il saggio di Axel ARTHÉRON, *Le Théâtre caribéen d'expression française: "La Tragédie du Roi Christophe" (Aimé Césaire), "Monsieur Toussaint" (Édouard Glissant) et "Dessalines ou la passion de l'indépendance" (Vincent Placoly)* (pp. 87-106), che studia la rappresentazione teatrale del sacrificio dei padri della nazione haitiana da parte di alcuni dei grandi scrittori dell'arcipelago caraibico. Pur tenendo debitamente conto della diversità dei personaggi storici, dei rispettivi sacrifici e degli scrittori che li hanno riportati in vita, l'autore trae una conclusione che li accomuna: «L'Histoire de ce sacrifice paraît fournir les éléments nécessaires à la mise en forme d'une expression tragique, susceptible de dévoiler les pans cachés de sociétés antillaises encore à la recherche de leur équilibre» (p. 105). In *"Cœur d'ébène" di Roland Brival: Victimes et/ou Martyrs, Maîtres et/ou Esclaves* (pp. 108-119), Yolande HELM affronta in particolare il tema del meticciato, nell'opera dell'artista martinicano (oltre ad essere scrittore, Brival è anche pittore e musicista), perché secondo l'ammissione dello stesso Brival, in un paese in cui convivono popoli di origine diversa, il colore è importante. In epoca di creolizzazione, in cui la miscelanza è vissuta, o dovrebbe essere vissuta, come un fatto positivo, i personaggi di Brival, alla ricerca delle origini e della loro identità vivono ancora negativamente la loro incerta appartenenza: «cette quête est d'autant plus tourmentée pour l'homme métis écartelé entre l'Ancien et le Nouveau Monde et symbole de la scène maudite, du viol primordial» (p. 115). Nel saggio che

segue, di Yolaine PARISOT, *Sacrifice de l'auteur, désacralisation de l'écrivain-monde: l'exemple haïtien* (pp. 121-141), come indica il titolo, il sacrificio non concerne il soggetto o il tema dell'opera, ma l'autore: «De fait la consécration scellée par les prix littéraires et par le Manifeste "Pour une littérature-monde en français" a pour corollaire la désacralisation du littéraire et d'une auctorialité toujours sujette à caution» (p. 137). Chiude il volume il saggio di Mylène DORCÉ, «*Kenbé réd, pa lagé!*» *Dictature, colère, humour chez trois écrivaines haïtiennes* (pp. 143-167), consacrato a tre scrittrici haitiane, Marie Chauvet, Marie-Thérèse Colimon-Hall et Marie-Célie Agnant, che raccontano storie di donne oppresse sotto il governo di François e Jean-Claude Duvalier, ma oppresse anche dal regime familiare, che spesso ne richiede il sacrificio per poi prenderne le distanze. La scrittura diventa allora lo strumento che permette di «exorciser la souffrance de personnages meurtris par la vie et victimes de la cruauté des dirigeants haïtiens» (p. 165).

Non so se il volume sia davvero riuscito a orientare gli studi francofoni verso problematiche nuove, perché, in fondo, il tema identitario resta cruciale in molti degli autori analizzati e nei saggi critici, ma si tratta comunque di un lavoro importante, in cui l'elemento davvero nuovo è che si è ormai totalmente usciti dalla dialettica colonizzata e colonizzatore, che appare talvolta ancora sullo sfondo del racconto di questi popoli che stanno ormai facendo i conti con la loro storia.

[CARMINELLA BIONDI]

JEAN-FERNAND BÉDIA, *Ahmadou Kourouma romanier de la politique africaine de la France*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 210 e JEAN-FRANÇOIS EKOUNGOUN, *Ahmadou Kourouma par son manuscrit de travail. Enquête au cœur de la genèse d'un classique*, Paris, Éditions Connaissance et Savoirs, 2013, pp. 338.

Deux nouvelles publications consacrées à l'œuvre de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma ont paru au cours de cette année. Deux études bien différentes, du moins à un premier regard: celle de Bédia à l'allure du pamphlet politique qui convoque une œuvre littéraire pour soutenir des thèses idéologiques; celle d'Ekoungoun se propose de retracer, à travers l'analyse du manuscrit aussi bien que du contexte politique et littéraire de l'époque, la genèse de *Les Soleils des indépendances*, premier roman publié par Kourouma en 1968. Mais en dépit de ces différences, les deux auteurs, collègues à l'université de Bouaké en Côte d'Ivoire, partagent plusieurs points de vue sur Kourouma et son œuvre.

Bédia, dans son précédent *Les écritures africaines face à la logique actuelle du comparatisme*, Paris, L'Harmattan, 2012 (voir le compte-rendu sur le n. 174 de «Studi francesi»), affirmait avec raison la nécessité que la critique littéraire et les comparatistes reconnaissent «la fonction esthétique des humanités africaines dans la conception de la forme contemporaine du roman, en tant que genre universel» (p. 167). Il proposait *Les Soleils des indépendances* comme modèle pour définir la notion de roman hybride dans le but d'ouvrir les «canons de la fiction romanesque telle que théorisée depuis des siècles à d'autres formes littéraires, en particulier non écrites» (p. 44). On aurait donc pu s'attendre à ce que cette nouvelle étude sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma prolonge, textes à l'appui, l'effort souhaité deux ans plus tôt dans la réflexion théorique, à savoir une analyse de la spécificité esthétique des

romans de l'écrivain ivoirien par rapport au modèle réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle ou de leur apport au renouvellement du genre romanesque. Au lieu de cela, la raison qui a inspiré cet essai est ouvertement militante: s'il est vrai que nombre d'écrivains africains «ont été habités par le désir de traduire en fiction la politique africaine de la France [...] pour un devoir de mémoire» (p. 9), alors «les critiques [...] ont le devoir de les faire connaître, de les expliquer; et par conséquent de prolonger et de diffuser leurs prises de positions, quelles qu'elles soient». Il en découle «qu'entre les critiques et les écrivains, il existe une close (sic!) morale mais non écrite, celle qui les érige en agents de médiations d'idéologies littéraires mais aussi politiques auprès des masses» (p. 10). Mais il arrive que de nombreux critiques aient trahi ce *devoir de lecture*: «Lorsqu'on analyse tout le métatexte relatif au discours critique développé autour des œuvres de cet écrivain du XX<sup>e</sup> siècle, l'on constate que l'ensemble de sa production a été quasiment réduite à une problématique de la langue» comme si l'intérêt de ses textes relevait «plus de leur spécificité linguistique que de leur enjeu historique et géopolitique» (p. 10). Et au lieu de reconnaître dans la langue kouroumienne un défi à l'hégémonie politique de la France, la critique «y a vu plutôt de manière démagogique une avancée de la civilisation, par le "métissage"» (p. 158). Le travail de Bédia se voudrait donc en contre-tendance par rapport «au diktat de la pensée unique dominante» et se proclame nécessaire en vertu d'une «impression légitime du retour du colonial en Côte d'Ivoire et en Afrique» (p. 11).

Le lecteur sait donc dès le début qu'il ne trouvera pas une lecture critique de l'œuvre de Kourouma, mais un travail qui vise à extraire la pensée politique de l'écrivain de ses romans pour nourrir le discours militant du critique lui-même contre la géopolitique française et, deuxième cible, contre les «équipes de professeurs universitaires et africanistes [au] statut politique de missionnaire de la culture française et francophone» qui ont «altéré l'idéologie de l'esthétique des créations inspirées par les œuvres d'Ahmadou Kourouma» (p. 174). La position de Bédia pourra paraître plus ou moins légitime et partageable – à partir de sa conception du critique comme porte-parole de l'auteur – mais elle a surtout la limite d'effacer toute problématique issue d'une ambivalence constitutive de l'œuvre d'art. Par exemple, quand Bédia qualifie de «aussi obsessionnelle que réductrice» toute analyse qui voudrait faire cohabiter dans l'œuvre de Kourouma deux forces en opposition comme «tradition» et «modernité» (p. 29), il entend qu'il faut choisir entre deux options antagonistes (ce qui est d'ailleurs l'inévitable aboutissement de toute approche militante: soit on est *pour*, soit on est *contre* une idée): d'un côté (le mauvais) une «critique de compromission à dessein», complice de l'idéologie coloniale, qui réduit le fond de l'œuvre à une «peinture grotesque d'une Afrique aux ressorts idéologiques insaisissables en dehors de ceux de l'ethnisme, du fétichisme et de la violence» (p. 36); de l'autre côté (le bon), une lecture qui assume intégralement cette même œuvre comme la «narration d'une spoliation intellectuelle dont la première conséquence est la colonisation» (p. 41). Nulle autre voie, dans l'horizon tracé par Bédia, n'est retenue.

Le lecteur pourra entretemps remarquer, derrière l'admiration pour la posture héroïque du romancier qui dénonce «l'indéfendable politique africaine de la France» (p. 27) et «l'hypocrite philosophie de la "mission civilisatrice"» (p. 72), la déception de Bédia face à l'aversion démontrée par Kourouma dans les dernières

années de sa vie envers l'ancien président de la Côte d'Ivoire Laurent Gbagbo (actuellement détenu à La Haye en attente de procès pour crimes contre l'humanité, *NdR*): ses «positions pendant la grave crise militaro-politique de son pays [...] exaspèrent à tort ou à raison le parti socialiste au pouvoir», semant le désamour «entre lui et les autorités politiques porteuses d'un projet de "refondation" démocratique de la Côte d'Ivoire que la rébellion vouera aux gémonies» (p. 32). Bédia n'a aucune réserve à manifester sa position: il arrive même à supposer que si Kourouma avait été vivant en 2011 (c'est-à-dire au moment de la dernière intervention française en Côte d'Ivoire), «son réquisitoire inattendu contre le pouvoir de Laurent Gbagbo qu'il accuse d'être démagogue et dictateur aurait été plus modéré voire abandonné» (p. 16). Un reproche qui s'accompagne à un autre: celui d'avoir accepté un compromis en vue de la publication de son premier roman, conscient comme il était que la réception des problématiques des littératures africaines dépendait «des critères de jugement d'instances éditoriales occidentales» (p. 21).

C'est une thèse qu'on retrouve, mais à l'intérieur d'un parcours bien différent, dans le livre d'Ekoungoun, *Ahmadou Kourouma par son manuscrit de travail. Enquête au cœur de la genèse d'un classique*. Le manuscrit (aujourd'hui déposé à l'IMEC) compose, avec deux lots dactylographiés, un plan rédactionnel, un brouillon et des notes de travail, l'avant-texte de *Les Soleils des indépendances*. Ekoungoun, en suivant les différents passages qui ont amené à la publication du roman, a ainsi pu retracer l'évolution de l'œuvre qui, au début, avait été conçue comme un essai historique sur la politique de Félix Houphouët-Boigny, le premier président de la Côte d'Ivoire (p. 43). Des trois parties qui constituent cet essai de sociogénétiologie textuelle, la première («La fabrique du manuscrit», pp. 27-80) et la dernière («Histoire et politique à l'œuvre», pp. 183-308) sont celles qui analysent de près la genèse et l'élaboration du roman, à partir du plan rédactionnel jusqu'aux lourdes coupures qui intéresseront la troisième partie avant sa publication en 1968, tandis que dans la deuxième partie, intitulée «Du rejet au compromis presque parfait» (pp. 81-182), l'auteur reconstruit le champ littéraire dans lequel Kourouma écrit et tenta de faire publier son roman, analyse les causes possibles de son refus de la part de nombreux éditeurs, aussi bien africains que français, et retrace le parcours éditorial du manuscrit jusqu'à l'imprimé.

Ekoungoun rejette deux lieux communs de la critique sur les raisons du refus du texte: l'anticonformisme linguistique de l'écriture et l'ignorance de Kourouma des rapports de force dans le champ littéraire francophone. Au contraire il voit dans la situation politique de la Côte d'Ivoire et dans le contexte international marqué par la guerre froide des causes bien plus concrètes: «Il aurait [...] existé, à l'intérieur du champ éditorial français, un seuil d'engagement contre les régimes africains pro-occidentaux que les prosateurs de la génération 1960-1980 ne pouvaient pas franchir» (p. 108). Le manuscrit des *Soleils* publié en 1968 par les Presses de l'Université de Montréal représentait en fait un compromis entre la version originale (que Kourouma qualifiait de «récit»), voulant ainsi souligner sa valeur de témoignage d'événements réels, notamment les faux complots ourdis en 1963 par Houphouët-Boigny et la volonté de son éditeur, Georges-André Vachon, d'adapter le texte aux goûts d'un public occidental: «L'éditeur admet implicitement la structure binaire du manuscrit: fiction et non-fiction. La réécriture de l'avant-texte consiste à modifier ce double dispositif

narratif pour mieux revaloriser la fiction. C'est-à-dire le pôle générique susceptible d'offrir un seuil de lecture plus jouissif» (p. 144) et donc, poursuit Ekoungoun, de ne pas détourner l'attention de la nouveauté stylistique de l'œuvre, qui devait à son tour détourner l'attention de son insoumission idéologique. De manière analogue, le rapprochement proposé par certains critiques entre Kourouma et Céline ou d'autres auteurs comme Beckett, García Márquez ou Voltaire, aurait répondu à une stratégie promotionnelle: «Il fallait marquer le style kouroumien d'un code-barres littéraire ou d'un code correcteur pour favoriser le positionnement de l'œuvre dans le champ littéraire francophone» (p. 93).

Le raisonnement d'Ekoungoun est cohérent et argumenté, mais il inspire néanmoins deux questions: par rapport à la censure, peut-on dire que le potentiel subversif d'un texte réside exclusivement dans son élément de *non-fiction*? Le rapprochement avec des auteurs emblématiques d'une autre tradition ne pourrait-il pas être motivé par des raisons plus profondes, en termes strictement littéraires, que le simple besoin d'afficher des sponsors?

Ekoungoun critique aussi le choix «politique» de Vachon qui, après avoir publié *Les Soleils* et l'avoir proposé pour le «prix de la Francité» de la revue canadienne «Études françaises», a ensuite poussé le roman de Kourouma vers Paris, capitale de la francophonie: «En privilégiant finalement l'axe Montréal-Paris en lieu et place d'une promotion à l'intérieur même du territoire de la francité, l'éditeur compromet le destin de ces littératures identitaires ou autochtones qu'il a voulu promouvoir [et qui étaient] souvent situées à l'antipode des valeurs affirmées et défendues par la France» (p. 153). Selon Ekoungoun, après sa publication en 1968 et l'acquisition du roman par Seuil qui le republia en 1970, *Les Soleils* aurait été valorisé parce qu'il participait à l'œuvre de renouvellement et d'enrichissement du français qui ne devait plus être perçue comme la langue du colonisateur. Kourouma, de son côté, au début de sa carrière aurait en quelque sorte accepté le rôle que l'institution littéraire voulait lui faire jouer, c'est-à-dire de champion de la langue française qui «donne parfois l'impression de préférer le lyrisme au réalisme ou d'adhérer aux valeurs enchanteuses formatées dans l'idéal littéraire connu sous l'expression "l'art pour l'art"» (p. 170). Par contre, «au soir de sa brillante carrière d'écrivain, Ahmadou Kourouma a voulu briser la table de valeurs critiques ayant favorisé son entrée en francophonie» pour «insister sur le fondement de sa création, c'est-à-dire donner à la dimension documentaire de ses œuvres leurs véritables lettres de noblesse» (p. 176). Mais la question sur l'influence du champ littéraire francophone reste ouverte; Ekoungoun souhaite que de nouvelles recherches plus systématiques sur le rapport entre manuscrit et texte imprimé puissent éclairer les confluences et les divergences de la «langue de Kourouma» saisie dans ces deux moments différents: le processus d'énonciation (phase du manuscrit) et l'énoncé (texte édité) influencé par l'idée linguistique francophone (p. 313). On attend de voir si quelqu'un relèvera le défi.

En conclusion, on peut dire que les travaux de Bédia et d'Ekoungoun réaffirment l'importance de situer l'auteur et l'œuvre à l'intérieur d'un champ de relations (que ce soit la géopolitique ou la francophonie) pour pouvoir saisir les enjeux du texte littéraire en pays (dé)colonisé, tout en laissant paraître, dans leurs différentes approches, les limites qu'on a essayé de montrer.

PATRICE JEAN AKE, *Une lecture africaine des trois métamorphoses de l'esprit de Nietzsche*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 106.

En trouvant ce livre dans une librairie de la rue des Écoles à Paris, je me suis dit «tiens, voilà un objet dont l'étrangeté ne pourra que surprendre le lecteur que je suis». Aucunement philosophe, je parcours néanmoins l'œuvre de plusieurs penseurs occidentaux et comme plein d'universitaires de mon époque, je fus charmé au début de l'âge adulte par la philosophie de Nietzsche, dont j'ai lu de façon boulimique toute l'œuvre disponible en français. Au sortir de l'adolescence, au beau milieu d'une période «no future», je me retrouvais dans les propos nihilistes du penseur prussien. Quoiqu'assagi, je suis resté fan de Nietzsche, même si je suis aussi conscient que toute idole connaît son crépuscule; mais ce constat d'apparente grande sagesse ne fait que reconfirmer mon adhésion à la pensée de Nietzsche. Les trois métamorphoses de l'esprit m'accompagnent depuis mes dernières années de cégep et chaque fois qu'il m'était possible de les intégrer à un travail que je devais remettre en tant qu'étudiant à l'Université Laval, je le faisais. Ces trois stades de l'esprit que sont celui du «chameau» porteur des valeurs traditionnelles, du «lion» qui rugit contre ces mêmes valeurs et de l'«enfant» qui crée par-delà le bien et le mal ont en effet de quoi charmer tout individu qui vise à devenir enfant créateur. En d'autres mots, il y avait peu de chance que le livre de Patrice Jean Ake, maître de conférence en philosophie à l'Université Félix Houphouët Boigny d'Abidjan, me déplaise, d'autant plus qu'il était écrit par un homme d'église. Avouons qu'en cela Ake a déjà le mérite énorme de méditer sur la philosophie de celui qui a crié haut et fort que Dieu était mort. Toutefois, sa démonstration convainc peu. Son introduction très bien documentée est trop longue et se perd dans un jargon philosophe qui s'appuie sur une phrase complexe mal maîtrisée. La lecture est par conséquent affectée et le lecteur n'est en rien certain d'être en communication avec l'auteur. Je donne un exemple de cette pensée magmatique: «Si la conception grammaticale, qui se préoccupe par exemple de l'aspect syntaxique du phénomène métaphorique, offre moins d'intérêt pour les philosophes, tel n'est pas le cas des récentes théories pragmatiques, qui s'échelonnent de l'affirmation que la métaphore relève de l'emploi du langage plutôt que la signification des mots, à l'invention, pour la décrire, d'une nouvelle sorte d'acte de langage, en passant par l'idée qu'elle s'apparente à un acte de langage indirect» (p. 15). La pragmatique m'est pourtant familière, la philosophie de Nietzsche aussi mais l'opacité du message demeure impénétrable. Ceci dit, la phrase est beaucoup plus simple dans les première et deuxième parties, mais on ne trouve pas toujours un grand bonheur à lire Ake. Ainsi, au deuxième chapitre de la première partie, il écrit: «Pour nous résumer disons que du chameau, Nietzsche en parle de temps en temps pour dire quelque chose» (p. 46). C'est bien, mais c'est peu! Il y a bien les vingt-quatre dernières pages du livre qui appartiennent à un autre registre et qui sont d'une meilleure qualité, mais le sujet est traité davantage comme un éditorial plutôt que comme une démonstration argumentée. N'empêche que la présentation de la deuxième partie se voulait attrayante: «Notre recherche sur "une lecture africaine des trois métamorphoses de l'esprit" de Friedrich Nietzsche a pour projet de dévoiler à notre conscience d'hommes contemporains ce que nous devons à l'Afrique dans sa

puissance créatrice. Que nous ayons choisi Nietzsche et ce texte inaugural est fort louable. C'est dans ce texte que Nietzsche analyse le parcours de l'homme africain, qui est courbé comme un chameau, chargé par les différentes pesanteurs de la tradition, de la colonisation et du néocolonialisme. Puis il se libère comme un lion de toutes ses chaînes et enfin se recrée comme un enfant, dans son projet de renaissance ou de résurrection africaines» (pp. 71-72). S'ensuit une longue harangue contre les États Unis d'Amérique et la France dont les interventions militaires permettent «d'affaiblir militairement Laurent Gbagbo» (p. 75). Pour Ake, «le néo-colonisé est devenu chameau [...] L'Afrique est aujourd'hui le chameau du reste du monde. Le dos du chameau est assez résistant pour recevoir toutes les charges du monde entier» (p. 76). L'évolution vers le lion se trouve dans le poème épique de Laurent Gbagbo, *Soundjata, Lion du Manding*. «Cette fiction est, selon [Gbagbo], le paradigme du parcours de tous les continents néo-colonisés car il s'agit de l'histoire d'un homme qui avait puisé dans la victoire sur lui-même les forces pour fonder une nation et la conduire à la victoire sur ses ennemis» (p. 84). Quant au stade de l'enfant créateur, Patrice Jean Ake le découvre dans une attitude des Africains à rejeter, à refuser les valeurs occidentales. Si cette réalité peut avoir ses attrait et pourquoi pas d'ailleurs, elle est à mon sens préoccupante quand elle est exprimée par l'enseignant de l'Université d'Abidjan: «Pour ce qui concerne les néo-colonisés, ils sont tous devenus nihilistes par rapport à la culture dominante. Ils ne veulent plus rien de l'Occident. Voilà pourquoi ils sont redevenus des enfants. Devenir enfants pour eux c'est la volonté de prendre volontairement du retard sur les autres. Ils veulent repartir à zéro, en rejetant les langues, la monnaie, les techniques, l'éthique, la spiritualité, le progrès occidental [...]. Redevenir enfant, c'est quitter la vie d'adultes tout-puissants. La vérité de l'enfant, c'est rire avec ses copains, jouer sans le contrôle des adultes, rêver. Le nihilisme que nous prônons ici, se superpose à la croisade contre la mondialisation» (pp. 89-90). Il me semble, mais je peux me tromper, que l'homme d'église reprend un peu le discours des missionnaires au Canada qui découvraient dans les Indiens d'Amérique le mythe du bon sauvage. Et si à certains égards, le modèle humaniste du mythe rejoint certaines de mes valeurs, je sais en revanche que le bon sauvage n'a jamais su imposer son ordre aux Français des Lumières qui, pourtant, étaient susceptibles d'entendre un tel discours. Le continent africain connaît mieux que tout autre ce que c'est d'être abusé sous toutes les formes possibles, je ne suis pas certain que l'enfant nihiliste «prôné» par Ake soit en mesure de se prémunir contre de nouveaux abus. L'enfant nietzschéen ne retourne pas dans ses valeurs anciennes, il transmute ses valeurs par-delà le bien et le mal pour créer un ordre nouveau. Ake fait plutôt de cet enfant le symbole d'un éternel retour.

[JEAN-FRANÇOIS PLAMONDON]

ANAÏS HELUIN, *Littérature et désir dans le monde afro-caribéen. Un match amoureux*, Châtenay-Malabry, Acoria Éditions, 2014, pp. 228.

Il lavoro di Anaïs Heluin ruota attorno al tema dell'amore, declinato nelle sue diverse sfaccettature. Il volume è difficilmente catalogabile perché unisce le prerogative del genere saggistico a quelle della critica

letteraria. Tale ibridità permette all'autrice di considerare il tema prescelto da vari punti di vista e a partire dalla sua percezione in ambiti geografico-letterari molto diversi. L'area geografica di interesse – il mondo afro-caraibico – è esplicitata già nel titolo del volume. Tuttavia Heluin non opta per una ripartizione spaziale degli autori e dei testi trattati, quanto piuttosto per un viaggio che tiene conto della prospettiva tematica adottata. L'opera si presenta, quindi, come una cartellata critica su una trentina di autori che hanno inserito il tema dell'amore all'interno dei loro testi. Alcuni sono scrittori noti e consacrati dal pubblico e dalla critica come Patrick Chamoiseau, Lyonel Trouillot, Tierno Monémbo, Koffi Kwahulé, Jean-Luc Raharimana, Fabienne Kanor, Williams Sassine, Sami Tchak, Ananda Devi. Altri sono giovani in termini anagrafici e/o letterari o addirittura esordienti: è il caso di William Memlouk, Makenzy Orcel, Libar M. Fofana, Dinaw Mengestu, Wilfried N'Sondé, Amal Sewtohul, Bessora, Nathacha Appanah, Abdellah Taïa, Salim Bachi, Edem Awumey, Ousmane Diarra e Jean-Marc Rosier. Anaïs Heluin non si sofferma solo sulla letteratura francofona, ma prende anche in considerazione l'autore angolano José Eduardo Agualusa, il sudafricano Damon Galgut, la nigeriana Helen Oyeyemi, il mozambicano Mia Couto e la statunitense di origine nigeriana Sefi Atta. Ad ogni scrittore è dedicato un capitolo che si sofferma su un romanzo in particolare e contemporaneamente si apre ad un dialogo con opere dello stesso scrittore e con altre di ampio respiro internazionale. La notevole erudizione della scrittrice è sicuramente un valore aggiunto per il volume. L'apparente frammentarietà dell'analisi è colmata dai numerosi riferimenti extratestuali e dai commenti che fungono da raccordo tra i vari capitoli e danno maggiore coesione all'opera.

Il volume è suddiviso in sei sezioni differenti che corrispondono ai sei macroaspetti considerati. La prima parte è dedicata a «les amours avortés», ossia a quegli amori che si trasformano in odio, rimpianto, delusione. Segue un capitolo dal titolo «La poésie, ligue du match amoureux» che pone l'attenzione sul linguaggio poetico, sull'amore mitico e sull'onirismo. Gli autori trattati mettono al centro figure che ricorrono ad una grande creatività linguistica e ad un'attenzione alla bellezza estetica pari a quella della poesia, pur trattandosi di prosa. Il titolo della sezione pone in evidenza anche una metafora particolarmente efficace per riassumere il lavoro presentato da Heluin, ossia quella del match amoroso. L'espressione va intesa come una corsa ad ostacoli del tutto priva di ludismo. In ultima analisi, il match amoroso esplora la vita dei partecipanti e la loro relazione. Gli «amours monstres», invece, indagano il disprezzo che nasce dalle particolarità fisiche, ma che è tuttavia in grado di rivelare le falsità politiche e sociali. Oppure, al contrario «l'amour monstre» può generare un allontanamento dal genere umano che nasce da una mancanza di fiducia. Una forma ancora più estrema è l'amore fra «identités meurtrières», che comporta la sconfitta e la perdita delle sembianze umane come conseguenza di uno sguardo che annienta la volontà di resistenza. Questa forma di amore è legata ad un pessimismo totale. «L'amour, moteur d'une révolution contre les stéréotypes» si sofferma invece sulla sovversione dello stereotipo che vede le letterature afro-caraibiche come incapaci di elaborare forme di discorso amoroso sofisticate. L'intero volume, e questa sezione in particolare, smontano idee preconcepite e forniscono esempi eloquenti che smentiscono tali affermazioni. Nell'ultimo capitolo, «Après

les tempêtes, le triomphe de l'amour», si parla dell'amore che trionfa. Spesso legata alla maturità, tale relazione amorosa corrisponde ad una prospettiva di pienezza positiva che si concretizza solo dopo un percorso iniziatico. Appartengono a questa sezione le storie di coppie forti in grado di resistere agli ostacoli che il cammino nel mondo riserva loro. Anche nell'ultimo capitolo torna la metafora del match amoroso e del rapporto tra individuo e collettività che funge da filo conduttore dell'analisi proposta da Heluin.

Oltre a porre la relazione amorosa come una componente in grado di far luce sulle dinamiche interpersonali e su quelle che iscrivono un individuo nel mondo circostante, l'opera ha il grande pregio di fornire una visione d'insieme sulle letterature afro-caraibiche contemporanee. Ad eccezione di pochi casi, l'autrice prende in considerazione giovani scrittori viventi e romanzi pubblicati negli ultimi dieci anni. Al di là del tema scelto e delle sue molteplici declinazioni, l'opera risulta uno strumento prezioso per tutti coloro che vogliono accostarsi alla letteratura contemporanea afro-caraibica, perché in esso troveranno una panoramica certamente non esaustiva ma abbastanza vasta per comprenderne i nuovi orientamenti e le nuove tendenze.

[EMANUELA CACCHIOLI]

JULIANE TAUCHNITZ, *La 'Créolité' dans le contexte international et postcolonial du métissage et de l'hybridité. De la mangrove au rbizome*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 280.

Il volume di Juliane Tauchnitz si presenta come una riflessione articolata ed esaustiva sul movimento della *Créolité* a partire da una frase pronunciata in occasione di una conferenza del 1988 e ripresa poi nel saggio *Éloge de la Créolité* pubblicato nel 1989: «Le monde va en état de créolités» (p. 15). Tale espressione sancisce una tensione tra dinamicità e permanenza che bene caratterizza le teorie elaborate da Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant e Jean Bernabé. L'affermazione presuppone che il concetto, sviluppatosi in un contesto geografico (le Antille), socio-culturale (le comunità creole) e storico ben preciso (i popoli coinvolti hanno conosciuto il giogo del colonialismo) possa allargarsi a una dimensione mondiale. Lo scopo del volume è comprendere se venticinque anni dopo la pubblicazione di *Éloge de la Créolité*, che ha sancito la nascita del movimento, questo passaggio di estensione globale si sia veramente compiuto. Juliane Tauchnitz parte dal presupposto che le riflessioni postmoderne e postcoloniali elaborate dai ricercatori francofoni abbiano subito un isolamento del discorso critico e che esista un'ignoranza reciproca tra teorie anglofone e francofone su tali argomenti. A partire quindi da due direzioni diverse, i ricercatori hanno elaborato riflessioni simili, in parte convergenti e in parte divergenti, che meritano tuttavia di essere studiate a fondo e riconsiderate per stabilire finalmente un dialogo tra le diverse posizioni teoriche e chiarire la portata dei concetti utilizzati. In particolar modo, l'autrice si sofferma su due termini che vengono talvolta confusi o usati come sinonimi di *Créolité*: si tratta di *métissage* e *ibridité*.

Il volume si apre con un capitolo introduttivo volto a contestualizzare la *Créolité* e ad analizzarne minuziosamente il significato. Segue una sezione in cui vengono rintracciati i precedenti teorici a partire dai quali è stato elaborato il movimento: si tratta della *Négritude* e dell'*Antillanité*. Juliane Tauchnitz individua gli

elementi della *Créolité* che erano già stati teorizzati in precedenza e che hanno costituito una componente fondamentale della formazione dei tre scrittori del saggio che ha sancito la nascita del movimento: Chamiseau, Bernabé e Confiant. L'*Éloge de la Créolité* è infatti il frutto di un collettivo di autori che ha prodotto un volume eterogeneo da cui emergono i loro studi pregressi. Il saggio prosegue con un'analisi etimologica molto accurata dei termini *créole* e *Créolité*, di tutte le possibili implicazioni e degli ambiti a cui essi possono essere ascritti anche in relazione alle definizioni che sono fornite nel saggio del 1989. All'interno di quest'ultimo, tuttavia, non viene formulata una vera e propria teoria. L'analisi si amplia quindi fino a comprendere *Lettres créoles* e i messaggi pubblicati sul blog di Confiant. Questa digressione permette di completare un quadro già dettagliato e di indagare come il concetto abbia subito delle variazioni e delle rielaborazioni nel corso del tempo. Nella sezione successiva, Juliane Tauchnitz si sofferma sui concetti di *métissage* e *ibridità*. I termini, e i relativi concetti, vengono inizialmente considerati singolarmente per fornire un quadro storico relativo alla loro introduzione nella riflessione teorica e per comprendere il loro impiego e gli ambiti ai quali non possono essere applicati. Una volta chiarito lo sviluppo storico dei termini, il loro significato e le prospettive teoriche all'interno delle quali sono utilizzati, il volume si chiude con un confronto tra *ibridità*, *métissage* e *Créolité* per indagare la relazione effettiva che si può stabilire tra di essi. Risulta evidente che il termine *Créolité* copre un'area semantica più ristretta rispetto a *métis* o a *ibrido* – quest'ultimo raggiunge la portata maggiore. L'analisi condotta dalla Tauchnitz non trova una risposta univoca, ma indica possibili orientamenti. Il mondo si trova in una condizione di *Créolité* globale se consideriamo la risonanza che il movimento ha avuto anche al di fuori dei confini della Martinica, grazie all'attenzione che il pubblico internazionale ha riservato agli autori che si richiamano a tali teorie. Gli elogi e le critiche ricevute hanno permesso di far conoscere la loro cultura e di stabilire un dialogo a livello mondiale. Se, al contrario, ci atteniamo strettamente alle teorie formulate dai tre autori, il mondo non ha e non potrà mai raggiungere uno stato di *Créolité* perché si tratta di una condizione irrealizzabile. Inoltre, il termine, in quanto concetto socio-culturale, ha trovato una sua definizione esauritiva all'interno dell'ambito internazionale e postcoloniale dell'ibridità. Ed era esattamente questo lo scopo che si era prefissata Juliane Tauchnitz, ossia inserire il movimento all'interno del dibattito sui fenomeni globali di incontro tra popoli e culture.

L'autrice ha riassunto le sue conclusioni in un sottotitolo che contiene un'immagine molto felice: «De la mangrove au rhizome». Il termine mangrovia fa riferimento non tanto alla pianta in sé, quanto piuttosto ad un vero e proprio ecosistema in cui gli alberi producono radici in grado di intrecciarsi le une alle altre per formare un tutt'uno. Quest'immagine era già stata utilizzata dai teorici del movimento della *Créolité* come una metafora in grado di illustrare bene le loro posizioni. Il termine rizoma, dal canto suo, richiama alla mente le teorie di Deleuze e Guattari e di Glissant. Secondo l'autrice il passaggio dalla mangrovia al rizoma ci ricorda come la *Créolité* debba aprirsi ad un dialogo e ad un contesto più ampi, pur mantenendo le proprie specificità.

[EMANUELA CACCHIOLI]

CAROLYN FICK, *Haïti. Naissance d'une nation. La Révolution de Saint-Domingue vue d'en bas*, traduit de l'anglais par Frantz VOLTAIRE, préface à l'édition française par Marcel DORIGNY, Paris, Les Persides Éditions, 2014, pp. 507.

La nostra rassegna non accoglie, in linea di principio, lavori tradotti in francese da altre lingue, ma questa ampia ricerca di Carolyn Fick merita un'eccezione per alcune buone ragioni. Innanzitutto perché la sua traduzione è stata sponsorizzata, in tempi ormai lontani (l'opera è uscita in inglese negli anni '90, anche se la traduzione è fatta su di un'edizione aggiornata), dallo storico Yves Benot, recentemente scomparso, il cui nome è una garanzia visto che ci ha lasciato nel corso di quasi mezzo secolo i lavori più rigorosi e più innovativi sulle colonie e la schiavitù coloniale, affiancato da un altro studioso di fama, Marcel Dorigny, a cui si deve la prefazione, che costituisce uno dei motivi di interesse dell'edizione francese. Nella prefazione (pp. 15-21), infatti, Dorigny, pur riconoscendone la specificità, situa la rivolta nera nel contesto della Rivoluzione, i cui storici l'hanno in larga misura ignorata o sottovalutata, mentre merita di ritrovarvi la sua giusta collocazione: «En effet, cet ouvrage porte sur un pan entier, trop souvent négligé quand il n'est totalement ignoré, de l'histoire de la Révolution française et de sa portée universelle, mais également de son incapacité à prendre d'emblée la pleine mesure de ses propres principes, pourtant proclamés à la face du monde le 26 août 1789: *Les hommes naissent libres et demeurent libres et égaux en droits*» (p. 15). Dorigny ritrae in sintesi la storia del dibattito assembleare che ha portato, nel 1794, alla prima abolizione della schiavitù, racconta le lunghe peripezie che hanno accompagnato il lavoro traduttivo del saggio della Fick, e conclude sull'importanza e la novità del testo presentato ai lettori francesi: «Ainsi près d'un quart de siècle après la première publication américaine, alors qu'il n'y eut pas moins de cinq réimpressions outre Atlantique (1992, 1994, 1997, 2000 et 2002) la Révolution de Saint-Domingue vue du "côté des esclaves" est accessible aux lecteurs francophones» (p. 21). Quella sottolineata in conclusione da Dorigny è la motivazione più solida che mi ha convinta della «necessità» di presentare il volume in una rassegna di studi francofoni: vale a dire la prospettiva di lettura innovativa degli eventi rivoluzionari di Saint-Domingue fatta da Carolyn Fick, che si sforza di guardare gli eventi dal basso, dalla parte degli schiavi o, ancora meglio, della massa servile, spesso ignorata o vista soltanto come un insieme di blocchi manovrabili e manovrati dai capi, siano essi bianchi (raramente), mulatti o i cosiddetti «jacobins noirs». Carolyn Fick, soprattutto attraverso lunghe e pazienti ricerche d'archivio, porta così in primo piano moltissimi personaggi ignorati o rimasti marginali nelle storie della rivolta nera, ricostruisce molte vicende apparentemente secondarie, ma spesso cruciali nella più che decennale storia della rivolta che, come è inevitabile in un così lungo lasso di tempo, ha avuto varie fasi in cui tanti fatti e tanti personaggi sono saliti sulla scena per poi scomparire nel nulla o confluire in fenomeni più vasti. Una ricostruzione degli avvenimenti che, facendo emergere molti personaggi minori, ridimensiona in parte, senza ovviamente misconoscerlo, il ruolo dei grandi su cui si sono soffermati di preferenza gli storici: Jean-François, Biassou, Boukman, Toussaint, Dessalines, Rigaud, ecc. Assistiamo così, immersi negli abissi della storia, ad una vera e propria ecatombe, in un groviglio di scontri e diffidenze reciproche, lotte feroci per il potere e



slanci ideali di liberazione, aperture al nuovo e arroccamenti nella tradizione (persino da parte dei Neri rivoltosi), errori clamorosi che ci fanno toccare con mano, al di là dei principi e della sacralità di ogni lotta per la liberazione da schiavitù, l'immensa tragedia di chi si è trovato coinvolto in un decennio di disordini, di violenze e di crudeltà su entrambi i fronti. Vista così da vicino, la lotta per la liberazione degli schiavi neri di Saint-Domingue si carica di tutta la forza suggestiva di un evento tragico e grandioso, in cui un popolo sottomesso e impreparato ha assunto il proprio destino e ha cambiato la storia, non solo la propria dando vita ad un nuovo stato indipendente, Haiti, ma anche quella della Francia, anche se finora non si è forse dato il peso dovuto alle ripercussioni della perdita della più ricca colonia francese sulla storia dell'esagono.

Il volume si apre con una nota del traduttore, Frantz VOLTAIRE, con i ringraziamenti dell'autrice che, indicando gli aggiornamenti apportati, definisce l'edizione francese più che una traduzione, una «nouvelle édition révisée», la sopracitata prefazione di Dorigny e un'introduzione in cui la studiosa americana ricostruisce, in sintesi, la storia degli eventi cruciali della rivolta nera (e mulatta) di Saint-Domingue, che saranno poi attentamente studiati nel corpo del testo, ma traccia anche una breve storia della storiografia, insistendo sulle diverse posizioni assunte dagli storici: una differenza netta esiste, ad esempio, fra gli studiosi haitiani e gli studiosi «occidentali», in particolare su alcuni temi cruciali quali il ruolo svolto dai «marrons», cioè dai neri fuggiti dalla piantagione, nella nascita e lo sviluppo della rivolta (tenendo anche conto delle varie tipologie di marronnage), il ruolo del vodou, quello degli scontri iniziali fra i bianchi della colonia («grands et petits blancs»), fra coloni bianchi e mulatti, ecc. L'introduzione sottolinea anche le novità della ricerca, che, come si è detto, mette in primo piano i tanti artefici «oscuri» di un evento grandioso, che ha trovato in alcuni grandi capi delle guide imprescindibili, che però nulla avrebbero potuto fare senza la spinta venuta dal basso e rimasta vigile nelle varie fasi della lotta.

Il corpo del saggio è diviso in tre parti. La prima, intitolata «L'arrière plan de la Révolution» (pp. 57-190), ricostruisce, come ben indica il titolo, da un lato, le caratteristiche della società schiavista e dall'altro la storia delle rivolte di schiavi che hanno preceduto quella del 1791, insistendo in particolare sulla rivolta capeggiata da Makandal, del 1757-1758, e sul contributo del «marronnage», nelle sue diverse forme, alla lotta per la liberazione. La seconda parte, intitolata «Les révoltes de 1791» (pp. 191-268), studia in maniera molto dettagliata il succedersi degli eventi che hanno portato alla rivolta, o meglio alle rivolte che sono scoppiate un po' ovunque nella colonia nel 1791, con particolare attenzione, come dovuto, agli eventi più clamorosi, manifestatisi nel Nord della colonia, al succedersi dei vari condottieri e all'affacciarsi sulla scena del più importante di questi, Toussaint Louverture, che diventa, a cavallo fra Sette e Ottocento il «padrone» dell'isola, prima di essere catturato dai soldati del generale Leclerc e inviato a morire in una prigione del Giura. La terza parte, intitolata «Le Sud» (pp. 269-439), si sofferma in particolare sugli avvenimenti della parte meridionale (e occidentale) dell'isola, meno studiati dagli storici della rivolta, che assume qui caratteristiche molto diverse da quella del Nord essendo in larga misura gestita dai mulatti che, a volte, quando serve la loro causa finalizzata all'eguaglianza politica, si affiancano nella lotta agli schiavi neri, a volte li combattono a fianco o alle dipendenze dei bianchi. Una situazione dun-

que molto più complessa di quella che caratterizza il Nord e che meritava, a giusto titolo, uno studio più attento per evitare una ricostruzione settoriale della rivolta. È ben vero che negli oltre vent'anni che separano la prima edizione da quella francese sono usciti lavori che tengono conto di questa complessità, ma la ricerca di Carolyn Fick resta un testo fondante, che non può essere ignorato dagli studiosi della storia coloniale, in particolare della storia coloniale americana, né, tantomeno, dagli storici della Rivoluzione.

Le tre parti sono seguite da una conclusione che sintetizza la ricerca e ne trae le conseguenze aprendo nuove prospettive critiche, per esempio, sulla nascita della «paysannerie haitienne», che però riguardano il futuro della nuova repubblica nata nel 1804, dopo la sconfitta delle truppe napoleoniche inviate per riprendere il controllo della colonia e per ristabilirvi la schiavitù. Il volume si chiude con delle «Annexes» in cui sono riprodotte le trascrizioni di alcuni interrogatori di schiavi sulle rivolte del 1757 e del 1791, e con una ricca bibliografia delle fonti primarie e secondarie.

[CARMINELLA BIONDI]

LOUIS-PHILIPPE DALEMBERT, *Ballade d'un amour inachevé*, Paris, Mercure de France, 2013, pp. 283.

Azaka et Mariagrazia, deux noms que l'on oublie difficilement après avoir fermé le dernier roman de Louis-Philippe Dalembert; deux existences qui n'ont rien, au départ, pour s'unir et qui pourtant se cherchent et établissent la rencontre. La *dottorissa* (en italien dans le texte) et l'*extracom'* se connaissent à L'Aquila où la jeune femme, originaire de la région, termine ses études d'assistante sociale. Azaka, lui, quitte son pays natal (qui n'est jamais cité mais dont certains indices disséminés ici et là reconduisent à Haïti) pour atterrir – après des péripéties qui nous sont tues – en Italie, d'abord dans un Nord-est peu accueillant où les immigrés sont souvent confondus avec les maux économiques du lieu, pour élire ensuite domicile dans les Abruzzes, «une région avec moins de débouchés, mais aussi peu d'immigrés, où le climat serait moins pernicieux» (p. 38). Dans le chef-lieu régional, Azaka s'invente un petit boulot de laveur de vitrines qu'il accomplit de son mieux et finit par reprendre, après avoir fait ses preuves, l'affaire d'un de ses anciens clients, un vieux monsieur ronchon, peu enclin à la conversation et dont le bulletin de vote augmente les pourcentages de l'extrême droite. Ce qui compte avant tout aux yeux du vieil homme, semble nous dire l'auteur, ce n'est pas tant la couleur de la peau d'Azaka mais plutôt sa résistance au dur labeur et l'envie de ce dernier de relever le défi.

Au-delà de la belle et tendre histoire d'amour qui nous est contée et qui plonge ses racines dans une région chère à l'auteur, ce dernier nous convie à partager, avec les protagonistes, les difficultés, les préjugés, les non-dits, les obstacles qui cheminent dans l'évolution de la relation d'un couple mixte dans une Italie aux traditions encore archaïques et patriarcales. Le portrait que dresse Louis-Philippe Dalembert de la communauté du Village des Cipolle où Azaka et Mariagrazia s'installent une fois mariés, nous est contemporain: il s'agit de l'Italie qui tente de rattraper la modernité et qui, face à une immigration qui ne cesse de frapper aux portes du Bel Paese, souffre d'amnésie. Le lecteur sourit face aux scènes de vie de la famille Settesoldi, au déjeuner du dimanche rigoureusement à la table des

parents, aux conflits entre les générations qui se déchainent la plupart du temps à ventre repu.

La narration principale est centrée sur les journées qui ont précédé et suivi le terrible tremblement de terre d'avril 2009 à L'Aquila. Une secousse qui enterre Mariagrazia sous les décombres et sape à jamais l'espoir d'une vie commune, laissant à Azaka le bébé qu'elle portait en elle, témoignage de cet amour inachevé. L'errance du protagoniste dans L'Aquila détruite, alors que tout le monde assiste aux obsèques, est la vaine tentative de retrouver des points de repères qui se sont effrités, il a en effet «l'impression douloureuse de tourner en rond, de moudre dans le vide. Comme si la disparition de Mariagrazia lui avait enlevé la boussole pour s'orienter dans la ville, dans la vie» (p. 279).

Les secousses annonciatrices de la tragédie que sent, quelques jours avant le désastre, le couple assoupi sur le canapé devant la télévision, déclenchent chez Azaka des souvenirs et une souffrance longtemps refoulés qui remontent loin, liés au pays natal, à l'époque du séisme qu'il y a vécu. Un pan de son passé qu'il a tousjours tu: «Il avait senti comme une mémoire enfouie aux tréfonds de ses entrailles. Une mémoire qu'il aurait désappris ou qui se serait fait oublier, ombre dans l'ombre tapie, le temps et l'espace pour complices. Il avait senti une antique peur, pareille à celle de cette époque lointaine où il était resté trois jours sous les décombres [...]» (p. 64). Dire «la chose» (mot qui revient inlassablement dans le récit que le narrateur fait des jours où Asaka enseveli côtoie la mort et qui désigne le séisme, ce phénomène difficile à cerner et indéfinissable), raconter l'inénarrable, traduire l'angoisse qui tenaille l'enfant de dix ans, la soif, la faim, la peur, voilà un des défis de l'auteur. Dalember dans la partie intitulée «Deuxième cri», reconstruit les trois jours où Azaka reste enfoui sous les débris et passe en revue les sensations, les impressions, les états d'âme qui se succèdent dans l'esprit du jeune garçon mais aussi les escamotages qu'il réussit à trouver pour résister à ce cauchemar: «[...] il se parle à part soi, tantôt à voix basse, tantôt de l'intérieur de lui-même. Il invente des histoires qu'il se raconte dans le noir, des histoires merveilleuses où un héros sans peur et sans reproche protège les enfants, débarrasse le monde de toute injustice: des histoires d'amour aussi où il revoit Sarah, la première fille qu'il a aimée, la seule jusque-là, et entermée» (p. 82). Le cauchemar, cependant, n'est pas moins palpable lorsque Azaka renaît des ténèbres et pose son regard sur la ville qui a été la sienne il y a encore trois jours; la stupéfaction se mêle à l'horreur de se retrouver face à un gigantesque chantier, un véritable charnier où les «[...] cadavres [...] jonchent encore les rues quatre jours après le drame. Alignés en rang d'oignons sur les trottoirs, au milieu de la chaussée, par dizaines, par grappes de trois, en solitaire [...]» (p. 106). À ce malheur collectif se greffe la douleur personnelle de la perte de son grand-frère «vénéré» ainsi que la disparition de son père dont le corps, malgré les recherches, n'a pas encore été retrouvé. Et pour cause... Azaka, malgré sa condition physique précaire, sillonne la ville en quête d'indices et ses pas le conduisent dans son ancien quartier du bord de mer (quartier que l'auteur n'oublie jamais d'insérer dans ses textes) où la vieille Orfilia lui révèle la vérité. Le père d'Azaka a choisi une autre vie, celle qu'il a menée depuis longtemps en parallèle avec une autre femme et il a profité de la «chose» pour s'éclipser. La confiance de la vieille femme efface à jamais la figure du père chez Azaka qui tourne la page et «le lendemain il se réveillera résolu à regarder l'avenir, quoi qu'il arrive» (p. 124).

Le roman s'appuie sur une structure particulièrement bien agencée où passé et présent s'enchevêtrent et où le texte ne laisse rien au hasard: les renvois, les parallélismes sont tout autant de tesselles qui aident à reconstruire l'histoire d'une vie qui, on l'imagine, ne finit pas après le passage à tabac d'Azaka dans la dernière page du livre. C'est sans doute un nouveau début, un autre, pour le personnage de Dalember dont le défi se trouve dans une couveuse. Si le tragique et la mort (terme d'ailleurs très peu utilisé) accompagnent le lecteur, qu'on ne s'y trompe pas, dans les moments où l'on s'y attend le moins, dans les moments les plus dramatiques, l'auteur nous réserve tout son humour pour soulager l'étau qui nous enferme. Contrairement à ce qui arrive d'habitude en Italie quant à la littérature haïtienne francophone, la traduction du roman par Francesco BRUNO est disponible depuis le mois d'avril 2014 aux éditions Frassinelli.

[ALBA PESSINI]

GARY VICTOR, *L'Escalier de mes désillusions*, Paris, Philippe Rey, 2014, pp. 192.

Dans son dernier roman, Gary Victor reprend et développe les sujets qu'il avait abordés il y a deux ans dans *Maudite éducation*. Dans ce roman en partie autobiographique, l'auteur avait raconté l'adolescence du jeune Carl Vausier dans les années soixante-dix, lorsqu'Haïti était sous l'emprise de la dictature duvaliériste. Hanté par ses fantasmes, tiraillé entre la crainte d'un père rigide et le désir d'explorer le nouveau continent de la sexualité, Carl y allait jusqu'au bout de ses expériences: l'amour physique avec les prostituées des bas-fonds de Port-au-Prince, la passion par correspondance pour la jeune Cœur qui Saigne et le *fiasco* de leur première rencontre. Puis l'obsession de vouloir rattraper les erreurs du passé et de réécrire sa propre histoire, les rendez-vous manqués avec son père, les non-dits, les incompréhensions. Une histoire personnelle qui se construit pendant que l'histoire de son pays voit la dictature redoubler de violence et de brutalité.

Avec *L'Escalier de mes désillusions*, Victor bâtit un roman où il joue savamment sur les deux plans de la mémoire d'un passé resté en suspens et de l'actualité tragique du séisme qui a frappé Haïti en 2010, dans la tentative – peut-on penser – de «boucler la boucle». Carl Vausier, le protagoniste de *Maudite éducation*, y réapparaît; il a grandi, est devenu un homme adulte et un écrivain affirmé mais il n'est toujours pas arrivé au bout de son questionnement sur la vie, l'amour, l'écriture, la relation avec l'autre. Le roman s'ouvre sur les instants qui suivent immédiatement la première secousse du tremblement de terre. Échappé à la mort «par un caprice du hasard» dans une ville complètement ravagée, Carl Vausier se précipite alors auprès de sa belle-mère, Man Hernande, espérant y retrouver ou y avoir des nouvelles de son ex femme, Jézabel, et de sa fille, Hannah. Ne trouvant que sa belle-mère, il reste là, démuné, avec elle, en silence, l'angoisse chevillée au corps, attendant un signe de vie, au milieu du chaos de son pays déjà tellement usé par la pauvreté et par la répression contre laquelle il s'élève au fil du roman. L'immobilité forcée du corps de Carl qui, secoué par le choc et par la peur d'apprendre une nouvelle fatale, reste serré à Man Hernande dans une attente interminable, laisse cependant libre cours à ses pensées. Les brèches que le séisme ouvre dans la terre d'Haïti percent également l'esprit de Carl qui se livre à une introspection qui libère des sentiments

trop longtemps tus, réveille des souvenirs puissants et cuisants. Comme si les remous de la terre avaient aussi tout remué en lui, comme si la colère de la nature, le fait d'être l'un des survivants et la crainte d'avoir perdu les deux êtres qu'il aime le plus au monde l'avaient soudain réveillé, il entre dans une sorte de délire post apocalyptique. Il revient sur son passé, ses histoires sentimentales, son mariage, il entreprend une réflexion et essaie de comprendre l'origine de ses échecs mais aussi de ses succès. Réapparaissent alors des personnages de *Maudite éducation* – Cœur qui Saigne, Gaston Paisible, le poète qui avait initié Carl à l'écriture – le caporal Dieusoitoué (protagoniste des romans de la série noire vaudou) y fait également une apparition mais la scène est essentiellement occupée par la figure de son père, dont Vausier/Victor évoque les funérailles tout au long de la première partie du roman. Affleurent alors les regrets d'un homme, ainsi que d'une mère, de ne pas avoir mieux dévoilé des sentiments ou des éléments importants tant qu'on le pouvait, la culpabilité d'avoir dissimulé des secrets, pourtant fondamentaux pour l'épanouissement des personnes que l'on aime. Dans un style fébrile, troublant, Gary Victor monte les marches de cet escalier idéal qui fait le titre de son roman et, ce faisant, parcourt peu à peu les désillusions de son existence. Il entraîne ses lecteurs dans des secrets de famille ou personnels, dans la folie de certains actes et le poids que l'on doit ensuite porter à vie. Le tout s'appuyant sur un dispositif romanesque imparable. Jouant sur le côté autobiographique, faisant de son protagoniste un écrivain affirmé, il met constamment en abyme l'écriture qui y devient une modalité d'être au monde. Ainsi la narration est ponctuée, dès ses toutes premières pages, par une réflexion sur la pulsion à raconter, à «noircir des pages» pour donner plus de consistance, mettre en relief les souvenirs enfouis. Les temporalités s'entrechoquent tout au long du roman; le lecteur s'égare entre les évocations du passé, les réflexions psychologiques et l'actualité de l'attente. Victor y conjugue avec expérience l'esprit cartésien et l'occultisme vaudou, seul moyen que Carl Vausier trouve, en fin de compte et malgré son mépris, pour saisir en profondeur l'environnement fantasmagique au milieu duquel il vit. Les motifs ésotériques foisonnent dans le roman et constituent une interprétation poétique du réel qui n'est pas sans rappeler le réalisme magique de Gabriel Garcia Marquez (d'ailleurs l'un des écrivains de référence de Victor). L'histoire d'Haïti – les années de résistance à la dictature, la crainte des tontons macoutes, puis les difficultés de la transition démocratique – est aussi abordée dans ce roman où elle forme une sorte de toile de fonds.

Tout comme dans *Maudite éducation* où il s'était mis à nu, dans *L'Escalier de mes désillusions*, Victor essaie de tirer un bilan «à chaud». A-t-il enfin bouclé sa boucle? Y a-t-il vraiment une boucle à boucler? «Je sais que j'aurai peut-être à monter d'autres marches sur l'escalier de mes désillusions. La frêle beauté du présent est souvent le meilleur bouclier contre les jets assassins du destin» (p. 190) – dit-il en clôture du roman. Les fractures dans la terre ont ouvert de profondes et étroites fissures dans l'homme et ont peut-être fait parcourir à sa conscience un petit bout de chemin dans l'exploration de son intériorité.

[ELENA FERMI]

*L'avenir (probable) du passé: le risque et l'histoire du Québec*, sous la direction de Magda FAHRNI et Martin

PETITCLERC, «Globe. Revue internationale d'études québécoises», n. 2, 2013, pp. 177.

Il dossier a cura di Magda FAHRNI e Martin PETITCLERC, che occupa la prima parte di questo numero di «Globe» (pp. 11-142), si prefigge di studiare l'uso della nozione di rischio nella storiografia quebecchese. Molto utilizzata nelle scienze umane e sociali, la nozione è infatti poco e tardivamente usata dagli storici. Il dossier si propone dunque, in un certo senso, di colmare un vuoto presentando una sintesi degli aspetti teorici della nozione, seguita da una rapida rassegna dei più recenti lavori storici e delle loro rispettive posizioni. Una ricerca importante che non implica nello specifico la letteratura, in quanto sono privilegiati, come è logico, gli ambiti della sanità, dell'*environnement* e della tecnologia, ma che può aprire nuove piste anche in campo letterario, trattandosi di una problematica centrale della nostra epoca. L'introduzione storico-teorica è seguita da cinque saggi che concernono il parto, la dietologia, l'alienazione, le assicurazioni sulla vita. I curatori del dossier non intendono, ovviamente, fare del rischio un concetto in grado di cambiare la storiografia quebecchese, ma dimostrarne la valenza strategica «pour renouveler, par ses multiples conflits entourant l'avenir (probable) du passé, la réflexion sur le pouvoir dans l'histoire de la société québécoise» (p. 25).

[CARMINELLA BIONDI]

JEAN GRONDIN, *Paul Ricœur*, Paris, PUF, 2013, «Que sais-je?», pp. 127.

Professeur de philosophie à l'Université de Montréal, Jean Grondin propose un excellent «Que sais-je?» sur l'œuvre du philosophe Paul Ricœur. Disparu en 2005 à l'âge de 92 ans, Ricœur laisse derrière lui une œuvre philosophique d'une grande importance, œuvre qui intéresse les sciences humaines et sociales en général, puisque chacune des disciplines trouvent matière à réflexion dans cette herméneutique de l'homme. Ce qu'il faut sans doute préciser avant toute chose, c'est que ce type d'ouvrage vise à vulgariser et à expliquer une pensée complexe pour tout néophyte qui voudrait aborder l'œuvre riche et grandement commentée du philosophe. Grondin propose donc un seuil ou une fenêtre à l'œuvre de Ricœur en privilégiant «le fil rouge de la question de l'herméneutique dans le parcours du philosophe» (pp. 19-20). Ce parcours est ponctué de ruptures et de continuités par rapport à la philosophie réflexive classique que Grondin sait habilement faire ressortir. «Lecteur de Maine de Biran, de Marcel, mais aussi de Spinoza, Ricœur défend une toute autre vision de l'homme: l'homme est effort, *conatus*, et c'est cet effort que son ontologie des possibles humains se propose de décrypter et de révéler à lui-même. Il est par conséquent tout à fait dans l'ordre des choses que le thème de la volonté se soit imposé comme prioritaire» (p. 29). Aussi, Grondin revisite les premiers grands ouvrages du philosophe dont la *Philosophie de la volonté* (1950) mérite à juste titre que l'on s'y attarde. Dans cet ouvrage, se déploie une philosophie sur le volontaire et l'involontaire comme dynamique de la construction du sujet, hors de toute forme de praxis sartrienne. Même si Ricœur semble s'être tenu loin des débats intellectuels de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, comme celui de la modernité ravagée par la postmodernité, il n'est pas étranger de la fortune de tels concepts. Par son originalité, son œuvre a alimenté de nombreux travaux de

recherche des tenants de la postmodernité qui y trouvaient leur compte. Il faut dire que la philosophie de Ricœur est réflexive et son herméneutique appelle à l'interprétation du discours. Pas étonnant dès lors que sa réflexion se poursuive dans le sens de la construction des récits identitaires, que ceux-ci reflètent l'ego collectif ou l'ego individuel. Ricœur intéresse les littéraires parce qu'il s'intéresse à la littérature. Il cherche à comprendre comment le sens se construit, il analyse le déploiement de la forme et il observe la réception du phénomène littéraire, pensé comme un discours social porteur de mythes. Son travail en trois tomes autour de *Temps et Récit* (1983-1985), qui fait suite d'ailleurs à *La Métaphore vive* (1975), demeure encore aujourd'hui un intarissable puits pour celui qui s'intéresse à l'ensemble du processus littéraire, de la créa-

tion à la lecture. En cela, le pragmaticien trouvera chez Ricœur une pensée amie, puisque, comme dit Grondin, nous «lisons des histoires, qu'il s'agisse de récits fictifs ou historiques, parce qu'elles confèrent un sens à l'intrigue de nos vies» (p. 101). Il faut dire que l'acte littéraire pour Ricœur s'ancre dans une triple mimésis qui se décline par la préfiguration, la configuration et la refiguration. Les axes syntagmatiques et paradigmatiques se croisent ainsi dans les deux premières mimésis et le sens se concrétise dans la troisième mimésis, au pôle de la réception. La lecture que fait Grondin de l'œuvre de Ricœur facilitera le travail du néophyte et nourrira de nouvelles lumières la réflexion du philosophe, habitué à travailler avec les concepts ricœur-riens.

[JEAN-FRANÇOIS PLAMONDON]

## Opere generali e comparatistica a cura di Gabriella Bosco

ÉRIC FOUGÈRE, *La Littérature au gré du monde. Espace et réalité de Cervantes à Camus*, Paris, Classiques Garnier, 2011, série «Géographies du monde», vol. 17, pp. 230.

L'auteur introduit son étude (pp. 7-23) en examinant la qualité du rapport entre l'espace et le réel. À travers une démarche à la fois viatique et panoramique, la thèse d'Éric Fougère s'appuie sur un choix de morceaux littéraires servant à l'analyse du contenu de l'espace, ceci considéré en étant ce qui constitue la possibilité d'apparition du réel. Au lieu d'employer une approche ontologique, l'auteur préfère ainsi mener une enquête sur l'existence, la situation du réel dans l'espace. D'ailleurs, la littérature n'étant pas un art mimétique, elle sous-entendra une représentation, une distance entre l'objet et son écriture, ce qui est la condition d'élection pour interroger le réel. Le choix des extraits, situés principalement entre le XVII<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle, est fonctionnel au traitement des thèmes concernés par l'auteur, qui avait déjà publié séparément certains chapitres et qui en propose une lecture orientée.

Pour ce qui concerne la structure du texte, elle est conçue selon deux configurations visant à souligner la dimension symboliquement ouverte du regard tout court. Dans certains chapitres, l'espace y est projection d'un ordre et le réel un langage, tandis que dans d'autres ce sera plutôt le référent à être mis en question. À ces configurations suivent d'autres répartitions qui de manière systématique mais non exhaustive aspirent à regrouper le matériel présenté selon les différentes caractéristiques des espaces (par ex.: pleins et clos/ouverts et fuyants). Or, le procédé est constitué par une suite de binômes qui enchaîneraient une ouverture de l'horizon critique abordé.

L'art visé par l'auteur est l'instrument qui permet de déceler le dédoublement du regard qui donne sens: partie intégrante du monde qu'il regarde, l'être humain qui se rapport à une réalité livresque peut ainsi prendre conscience de sa vérité.

Pour ce qui est de l'organisation des chapitres, à l'«Introduction» suit un chapitre dédié au chef

d'œuvre de Cervantes; ensuite, le livre est reparti en deux sections titrées «Des lieux pour dire. Écrire la terre» et «Des yeux pour voir. Courir le monde», composées respectivement de cinq et quatre chapitres chacune. Une dernière partie est composée d'une conclusion, d'une liste des titres originaux des chapitres déjà parus (p. 211), d'une «Bibliographie» répartie entre primaire et secondaire (pp. 213-217), d'un «Index nominum» (pp. 219-222) et d'un «Index locurom» (pp. 223-225).

Dans *Le monde expliqué par la prison: Don Quichotte et la littérature* (pp. 25-43), les (més)aventures du célèbre couple espagnol fournissent le prétexte fictif à la création d'un espace romanesque. Dans une double intelligibilité, géographie et littérature se soudent dans la torsion d'une histoire qui s'accomplit dans la traversée d'un espace où l'errance est lecture et quête de gloire. Par la suite, la captivité de Cervantes suggère l'image de la prison comme un monde dépourvu d'enchantement qui démythifie les illusions de la fiction chevaleresque.

*Le monde en creux: représentation du souterrain romanesque aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* (pp. 47-59) ouvre la première partie. Ce chapitre explore le symbole de la caverne à travers l'antinomie sous-jacente entre la profondeur close (berceau) et la surface étendue (dévoilement) du *Criticón* de Baltasar Gracián, pour en venir à l'espace du souterrain comme représentation allégorique de l'esprit, où les autres prennent les semblances du labyrinthe dans *Simplicissimus* de Grimmelshausen. Lorsque, au XVIII<sup>e</sup> siècle la caverne devient le royaume du renversement de la loi, dans son *Robinson Crusoe* Defoe en fait ressortir d'espaces nouveaux: elle devient matrice et foyer.

Dans le deuxième chapitre de cette première partie, *Le monde en pièces détachées dans "Les caractères" de La Bruyère: écriture de l'espace, espace de l'écriture* (pp. 61-75), l'auteur tire profit du recueil de fragments isomorphes mais homogènes de La Bruyère pour opérer une réflexion anthropologique sur l'espace de la ville et notamment sur la frontière, démarcation entre ordre et déraison. Les hommes y sont en effet des «caractères» qui jouent sur la scène de la cour, trait

d'unione che richiama l'esistenza d'una matrice sociale comune, la moda.

En sortant du réel, *Le monde en question: les îles oubliées du tournant des Lumières* (pp. 77-90) offre un aperçu sur les sociétés utopiques imaginées par François Lefebvre, Claude Gilbert et Pezron de Lesconvel, représentations allégoriques qui reflètent le climat de crise de la conscience européenne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Au lieu se substitue le non-lieu et l'île définit ses espaces et ses limites de signification, en abdiquant à une confrontation avec le réel.

Dans *Le monde urbanisé de la ville ou le Paris de Louis Sébastien Mercier* (pp. 91-104), Éric Fougère reprend ensuite certains concepts de La Bruyère pour en souligner les divergences avec la perspective de l'étude de Mercier. La ville parisienne est réticulaire et en expansion, les caractères appartiennent désormais à différentes classes sociales et ne partagent plus les mêmes lieux. Les frontières deviennent floues, mais les modes permettent un classement qui ne varie que dans la limite opposée par la fixité de la structure cernée par Mercier.

En concluant la première partie du livre, *La ville des expiations* de Pierre-Simon Ballanche, ou la loi des pénitences (pp. 105-116) explore l'eschatologie théosophique du philosophe du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette utopie mystique et sociale est réglée par une doctrine expiatoire qui comporte entre autres le déplacement de la question de l'espace dans le temps. *La ville des expiations*, image chrétienne, serait donc fondamentalement la révélation d'une promesse accomplie.

*La nature à l'épreuve des îles, ou la grotte et le fraiseur de Bernardin de Saint-Pierre* (pp. 119-132) entame la seconde partie et marque l'abordage aux thèmes du voyage et du paysage. Selon l'auteur, le botaniste fut le premier à ouvrir la réflexion sur le sentiment de la nature à une esthétique et une philosophie de l'espace. Un système de correspondances y fait appel à une idée d'unité (et de signification) harmonieuse qui relie chaque élément, notamment végétal, à la totalité d'une vision idéalisant la terre.

L'explorateur protagoniste du chapitre titré *Une traversée du désert avec René Caillié* (pp. 133-149) est chargé par la Société de Géographie d'une mission de recensement dans Tombouctou. Son voyage est culturel, sociologique et anthropologique et représente une des premières incursions européennes dans le continent africain. L'entreprise à caractère coloniale s'enrichit d'une structure à double palimpseste: l'écriture du désert, signe du vide, se dissimule sur les pages d'un Coran, à l'abri des regards ennemis aux chrétiens, et cèle l'espace du voyage relaté.

*Le Sève et le sang: trajectoire et révolutions de Louise Michel en Nouvelle-Calédonie* (pp. 151-163) traite la déportation de la militante communarde, voyage suivi par sa conversion à l'anarchisme. Il s'agit ici d'une expérience existentielle pendant laquelle Louise Michel perçoit dans l'action cyclique du Temps l'inéluctabilité d'une prophétie universelle. La révolution devient ainsi pour l'auteur une potentialité qui se nourrit de l'impossibilité à accomplir les buts proposés.

Le désert et la mer sont au centre d'*Albert Camus: la mer au plus près, la terre au plus loin* (pp. 165-181). En effet, dans *La mort heureuse*, les personnages du roman observent un horizon tantôt aride tantôt marin, mais cette variété ne serait plus telle pour le lecteur, parce qu'il parvient à y percevoir une signification plus profonde. La pensée sur le monde naît à partir d'une constatation des différentes formes de l'espace, qui

dialoguent sur et dans le cycle éternel de la vie et de la mort.

L'auteur mène à terme son étude avec *Le réel est-il (encore) possible?* (pp. 183-209), conclusion dans laquelle il discute l'actualité de la thématique de la terre dans la littérature contemporaine. Pour Éric Fougère, l'évidence demeure un mystère car, il l'a déjà affirmé, l'écriture romanesque n'est pas un art mimétique et elle n'est pas capable de déceler le monde. Lire servirait plutôt à prendre conscience de l'absence coupant la continuité d'une pensée qui se veut unique sans s'apercevoir d'être partie d'un ensemble inintelligible. L'espace, donc, est le résultat d'une action qui soude regard et réalité.

[MARTA BARAVALLE]

MARIE BAUDRY, *Lectrices romanesques. Représentations et théorie de la lecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Classiques Garnier, Paris, 2014, pp. 471.

Quando si pensa a una donna che legge, subito vengono inevitabilmente alla memoria Francesca da Rimini con in mano il "galeotto libro" delle avventure di Lancillotto o Emma Bovary, ma anche Marilyn Monroe colta negli anni '50 dalla fotografa Eve Arnold mentre, seduta in costume contro il tronco di un albero, tiene in mano l'*Ulysse* di Joyce.

Il tema della "lettrice" è al centro del corposo volume di Baudry: "lettrice" intesa come la rappresentazione di colei che legge all'interno delle opere letterarie (attraverso una sorta di *mise en abyme*), la rappresentazione romanzesca di una pratica culturale e, ancora, un personaggio che, in quanto femminile, offre una ben precisa immagine della lettura. Quella della lettrice è un'immagine molto diffusa nelle opere del XIX secolo: è la *female Quixote*, per riprendere il titolo del romanzo di Charlotte Lennox, il *Don Quichotte in gonnella*, folle di lettura. Un'immagine che si sfuma e che ritorna poi, insistentemente, nelle opere della seconda metà del XX secolo. I motivi di queste apparizioni sono molteplici: il 1789 apre la possibilità per le donne di accedere maggiormente alla cultura, la produzione letteraria cresce, l'idea che i romanzi possano pervertire la morale delle giovani donne si indebolisce, il romanzo si afferma progressivamente benché continui ad essere considerato un genere inferiore agli altri e, pertanto, letto dal sesso debole. L'immagine della lettrice torna poi con l'emancipazione sessuale e con le teorizzazioni riguardanti il ruolo sempre più preponderante del *lecteur* a discapito dell'*auteur*.

Insomma, l'analisi della "lettrice" conduce a un'infinità di tematiche, approfondimenti, divagazioni: ci si può interrogare sulla storia culturale (e quindi sui divieti imposti alle donne, la lenta apertura politica, la moralità), sulla "letteratura femminile" (e qui si apre l'eterna questione dei generi: in cosa differisce la letteratura femminile da quella maschile? La differenza è qualitativa? Le donne leggono opere più leggere, ingenui, sentimentali? Si può quindi parlare di letteratura sessuata?), sulla teoria della ricezione del romanzo (le teorie barthesiane sulla "mort de l'auteur"). Tutti temi interessanti e complessi che l'A. intende sondare, un po' pretenziosamente, un po' con leggerezza, in un volume che non potrebbe mai – proprio perché di un unico volume si tratta – essere esaustivo.

Nella prima parte («Lecteur/lectrice: le roman en partage», pp. 51-127) Baudry analizza la femminilizzazione del lettore: innanzitutto, perché nasce il perso-

naggio lettore, e perché legge romanzi? Perché il lettore, simboleggiato da Don Chisciotte, diventa folle, e perché questa follia, col tempo, si femminilizza? Rispondere a tali quesiti significa porre le basi per iniziare a comprendere i motivi per cui la lettura romanzesca è divenuta solo privilegio delle donne. Questa parte, come le altre, è suddivisa in numerosi paragrafi e sottoparagrafi: *L'invention du lecteur* (pp. 51-96: *Lecteur et non-lecteur, La bibliothèque du lecteur, L'objet livre, Esquisses pour une 'scène de lecture', Le roman de la lecture, Lectrice/lecteur, masculin/féminin: la confusion des genres* (pp. 97-128: *L'apparente symétrie du lecteur et de la lectrice, Portrait du lecteur en jeune fille, La lectrice, le bas-bleu et la virago*).

La seconda parte è intitolata «Le roman de la lectrice» (pp. 129-217) e si concentra sull'idea comune di "letteratura femminile", intesa come oggetto di lettura (il romanzo, per lo più sentimentale), e come interpretazione del testo (un "modo" di lettura, un'ermeneutica tipicamente femminile). È considerato "femminile" quel testo intimista che permette l'evasione del soggetto in un mondo immaginario: la donna, dunque, pratica una lettura d'identificazione, al contrario del lettore maschio, più distanziato e critico. Un pregiudizio che apre la strada alle numerose critiche anni '70 - e che potrebbe essere simboleggiato da quel dubbio che da sessant'anni sorge guardando la fotografia di Arnold: una donna (per lo più bella e avvenente) leggerebbe mai Joyce? E in che modo? Il capitolo è suddiviso in *Amour et roman* (pp. 129-150: *Lecture sentimentale, L'usage du roman, Connaissance de l'éros*), *Le plaisir du texte* (pp. 151-168: *Lecture du corps, Lecture féministe, Image et rêverie*), *Identification romanesque et bovarysme* (pp. 169-218: *Pour une théorie de l'identification?, Identification/identité/ipséité, Répétition et différence: l'imitation romanesque, Écrire son roman, Réveil et désillusion, Bovarysme et Romanesque*).

Segue «Lectrice & légitimité romanesque» (pp. 213-327), incentrato sul processo al romanzo inteso come genere menzognero, ma anche sul processo mosso a Flaubert per il suo *Madame Bovary* (*Abysses de la lecture*, pp. 219-234, che comprende *Un cas d'école: "La muse du département" de Balzac, Blasons de la lecture; Pour un roman "nouveau"*, pp. 235-274, con *Pour une nouvelle histoire du roman, Lecture romanesque et légitimation du roman, Mauvais genre; Procès de la lectrice*, pp. 275-328, con *La lectrice en cour d'assises, La lectrice et le médecin, Cause romanesque, L'effacement de la lectrice*).

La quarta parte, «Lecteur critique/lectrice féministe» (pp. 329-422) presenta *La fiction théorique du lecteur*, pp. 359-358, che comprende *Une ébique de la lecture?, De la fiction de lecteur au personnage; De l'écriture critique comme dépassement de la lecture*, pp. 359-370, con *L'antinomie passivité/activité, La lecture critique comme écriture: Lecture féministe ou écriture féminine?*, pp. 371-398, con *Enjeux et méthodes d'une lecture féministe, Le personnage lectrice: modèle ou contre-exemple?, La lectrice écrivain; Par-delà le bon et le mauvais lecteur*, pp. 399-422, con *Pour en finir avec la dialectique actif/passif, Pour en finir avec la mauvaise lectrice*. Questa sezione riprende e analizza le teorie femministe (*gender e women studies*) nonché il concetto di lectrice *mauvaise*, cioè la ricezione critica di quel personaggio che ha contribuito a forgiare l'immagine di una cattiva lettura romanzesca.

[FRANCESCA FORCOLIN]

AA. VV., *Romans à clés. Les ambivalences du réel*, sous la direction de Anthony GLINOER et Michel LACROIX, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2014, Collection «Situations», vol. 2, pp. 203.

Le recueil naît d'une journée d'études du GREMLIN (Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions) sur la nécessité de renouveler la question du rapport entre fiction et réalité dans le cadre littéraire contemporain des «vies d'écrivain». Les propositions qui suivent la *Présentation* des éditeurs représentent des tentatives de décodage de différents procédés mis en œuvre dans la difficilement atteignable définition du roman à clés. Le double jeu d'encryptage et de decryptage propre au genre pris en examen serait donc significatif d'un travail spécifique sur les discours littéraires et remettrait en cause les enjeux de la référentialité auteur-personnage.

Michel LACROIX entame son essai *Imaginaire, légendaire, fictif: romans à clés et fiction de la vie littéraire* (pp. 11-20) en donnant quelques exemples d'écrivains transposés dans un roman à clés, expression d'une curiosité croissante autrement décrite à la fois comme effet et cause du voyeurisme du lecteur et de la culture de la célébrité. Lacroix propose d'opérer une distinction entre les différentes images d'auteur, construites dans et par le discours (ou, pour mieux dire, dans sa réception), dont le référent réel n'offrirait qu'un modèle d'inspiration. La fictionnalisation jouerait donc un rôle fondamental dans l'évolution possible des figures légendaires en figures imaginaires. L'écrivain légendaire serait une figure telle que Rimbaud, acteur solitaire de la vie littéraire, auquel s'opposeraient les écrivains imaginaires tels que les poètes maudits, interprètes d'une posture collective.

Dans *Réalité, fiction et plaisir. Introduction du livre "The Art of Scandal. Modernism, Libel law and the Roman à Clef"* (pp. 21-42), Sean LATHAM s'adonne à la tâche de démontrer l'autonomie de la fiction du biographique par le biais d'une relecture de la littérature moderne à travers le prisme du roman à clés. En établissant une taxonomie bien que provisoire du genre, l'auteur souhaite ainsi émanciper le roman à clés de toutes questions morales qui le hantent depuis sa naissance et jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. À ses origines, la littérature à potins marquait l'entrée d'un certain plaisir pour l'écriture et la lecture, dont Sean LATHAM défend la légitimité. L'A. construit enfin un parallèle entre les scandales surgis autour de *Dorian Gray* et d'*Ulysse* et le débordement dans les domaines juridiques et éthiques causé de nos jours par la réception du roman à clés, ce qui mettrait en évidence le besoin de renouveler le débat sur l'interdépendance du fictif et du réel.

La réflexion sur le réalisme conservateur réside au cœur de l'enquête menée par Mathilde BOMBART aussi. *Romans à clés: une pratique illégitime au filtre de la critique littéraire des journaux* (pp. 43-65) est effectivement le compte rendu d'un travail de recherche duré dix ans principalement à partir de la base Europresse, com dans la presse hebdomadaire et quotidienne française parue en France. L'étude a poussé l'A. à explorer d'avantage la nature du rapport contemporain à la littérature, notamment du point de vue de la rentabilité envisagée par son exploitation journalistique, et à formuler une hypothèse sur le rôle déterminant du lecteur.

La métaphore du cénacle sert efficacement à Anthony GLINOER et Vincent LAINSEY (*Les illusions perdues, ou les romans cénaculaires*, pp. 67-85) afin de montrer les ambivalences fictionnelles et fonctionnelles du

roman à clés. Les romans cénaculaires du XIX<sup>e</sup> siècle auraient effectivement un public préétabli, prêt à accueillir les suggestions mystiques offertes par le récit d'un groupe oligarchique, intellectuellement qualifié et moralement autotélique, qu'on voudrait connaître de l'intérieur. L'écrivain cénaculaire y dramatiserait le phénomène social à faveur d'un enrichissement narratologique des personnages et il contribuerait ainsi à démarquer l'image répandue collectivement du vrai cénacle.

Dans *Figurations et médiogrammes. Les microfictions du "Petit Bottin des Lettres et des Arts"* (pp. 87-97), Denis SAINT-AMAND introduit deux instruments d'observation du roman à clés. Le concept de médiogramme expliquerait le mécanisme désacralisant propre au *Petit Bottin*, œuvre rédigée à huit mains par Fénéon, Méténier, Moréas et Adam, tandis que la figuration, «construction sémiotique d'un sujet individualisé» dans un contexte spécifique, contribuerait à la formule d'une naturalisation manquée. L'hybridité de l'intertexte livresque et de l'intertexte auctorial devient ainsi une priorité dans l'étude du rapport entre l'auteur et ses personnages.

*Plaisir d'offrir, joie de recevoir. Le roman à clé décadent de Rachilde* (pp. 99-112) de Micheal R. FINN offre un compendium des œuvres dédiées à et écrites par Marguerite Eymery. À la fois auteur et cible, d'un côté Rachilde aurait dirigé la construction de son personnage social par le biais de son écriture, en s'authentifier et en s'auto-identifiant dans un groupe dont les référents étaient autant transparents que possible. De l'autre côté, elle a été l'objet à peine caché de nombreuses œuvres satiriques, de ce fait méritant l'appellation de reine des romans à clés.

Elisheva ROSEN, spécialiste de la *Recherche*, s'adonne à une étude visant à qualifier les subtiles correspondances entre l'œuvre de Proust et le genre du roman à clés. La thèse de *La pratique des clés au prisme de la "Recherche"* (pp. 113-130) met en relief l'incontestable richesse du roman en exposant une volonté forte de la part de l'auteur, qui jouerait à provoquer les lecteurs en anticipant leurs réactions pour la simplicité du plaisir de la lecture. Le lecteur serait donc partie intégrante du jeu, dans un projet littéraire qui brouille savamment les cartes entre l'art et la vie.

Paradoxalement, dans *"Les Mandarins", les clés pour se dire* (pp. 131-144) Anne STRASSER rappelle le mépris de Simone de Beauvoir pour le genre du roman à clés, dont pourtant son roman avait été qualifié, pour s'interroger sur les frontières de la mise en scène de la vie littéraire. Une réflexion sur toute l'œuvre autobiographique de Simone de Beauvoir s'impose dès lors que l'À. avance dans l'analyse des croisements entre le temps de l'écriture et le temps de la vie de l'écrivain pour proposer la consécration d'une place inéluctablement dédiée à la création des lecteurs.

À partir d'une remarque sur la représentativité inhérent à tout texte, *Le théâtre sans son double: jouer sans le dire dans "Scènes d'enfants" de Normand Chaurrette* (pp. 145-157) de Richard SAINT-GELAIS propose quelques intéressantes considérations sur les rapports entre spécularité et référentialité. L'étude repose sur la distinction des cadres qui régissent et l'interprétation de la fiction et l'interprétation des faits en s'appuyant sur le récit d'une représentation théâtrale tout-à-fait particulière. Encore une fois, le lecteur est trompé par un auteur qui s'amuse à pervertir le dispositif théâtral en exposant les mécanismes qui le régissent.

En s'éloignant momentanément du domaine strictement littéraire, Jean-Pierre ESQUENAZI offre son point

de vue sur l'un des long métrages les plus célèbres de Woody Allen dans *Lecture des opérations de référentialité. L'exemple de "Manhattan"* (pp. 159-168). L'analyse du film se joue autour des opérations référentielles qui affectent la réception par le biais de l'introduction d'un double de l'auteur et finalement propose une taxonomie des spectateurs basée sur les réactions de ceux-ci aux entrecroisements d'histoire et discours.

Selon Alexandre GEFEN, l'œuvre de Puech serait à considérer comme un roman de la vie de la théorie littéraire. Il argumente sa théorie dans *Benjamin Jordane, roman: jeux identitaires et aventures métatextuelles dans l'œuvre de Jean-Benoît Puech* (pp. 169-178), article qui remet en cause le dispositif de fictionnalisation de Puech, déployé par successions d'hétéronymes interposés. Indiqué sous le nom de biofiction, l'ensemble des œuvres rendrait effectivement manifeste une dialectique entre textualismes formalistes et finalités de la littérature en passant à travers des questions d'ordre ontologique.

Dans *Organisations secrètes. La Gauche prolétarienne dans la littérature française contemporaine* (pp. 179-193), Mathilde BARRABAND se penche sur les œuvres qui recueillent de vrais ou de faux récits de vies vécues dans les environnements de la Gauche prolétarienne dans les années 1960-1970. La question de la référentialité est vite portée en surface à partir du moment où l'on se demande si c'est l'auteur ou le lecteur à déterminer le genre des romans à clés et quelles pourraient être les fonctions sociologiques d'un système de codage et décodage élaboré en commun.

[MARTA BARAVALLE]

AMALEENA DAMLÉ, GILL RYE (ed.) *Aventures et expériences littéraires. Écritures des femmes en France au début du vingt-et-unième siècle*, New York, Rodopi, 2014, pp. 333.

Provocatrici, estreme, le autrici del nuovo millennio amano suscitare scandalo e scalpore attraverso una scrittura in cui l'io si svela così, nudo, impudico, senza veli. Una prima persona narrativa difficilmente etichettabile poiché, nella maggior parte dei casi, finzione e realtà vengono mescolate creando un *brouillage* tra i generi. Le autrici del nuovo millennio si interrogano sulla nozione di identità, narrando sia esperienze personali sia collettive; inventano giochi linguistici ed estetici creando pratiche ambigue; sperimentano, osano. L'identità femminile non è affermata, bensì messa in discussione, e i lati più oscuri esplorati: l'aborto, il sesso, la violenza. Eredi dell'emancipazione degli anni '70 (Cixous, Chawaf, Leclerc), le autrici di tale discorso osceno – *ob/scenus*, che deve restare fuori dalla scena – intendono sovvertire quello patriarcale e fallo-centrico: ma è proprio grazie al padre, simbolo dell'autorità, dell'ordine, della forza, che la scrittura si genera.

È intorno alla figura del padre, infatti, che ruotano le opere analizzate nella prima metà del volume, nella sezione intitolata «Aventures auto/biographiques», che si apre con una delle scritture più controverse degli ultimi anni: quella di Christine Angot, «regina dell'autofiction», nella cui scrittura l'io, secondo l'opinione di gran parte della critica, tende a un ripiegamento narcisistico. Non per Anne-Marie PICARD che, in *La "single-rie" de l'écrivain, au-delà du leurre de l'identité: Christine Angot* (pp. 21-37), analizza la rilettura della fiaba di Perrault *Peau d'âne*, adattata all'esperienza incestuosa vissuta dal *je* con il padre. Un io ossessivo e insisten-

te che, attraverso un movimento, ci dice l'A., vissuto come una castrazione, desacralizza il proprio trauma «pour prétendre à l'universalité que permet la littérature»: dal presunto individualismo a un'apertura all'altro e alla società. La violenza esercitata dalla figura paterna torna, esplicita, nella scrittura di Chloé Delaume: in *Le cri du sablier* del 2001, testo *autofictif* di ispirazione oulipiana per il lavoro ludico e sperimentale sulla lingua, l'autrice narra l'atto irreversibile – in quanto omicida – del padre (*Dérouter le lecteur: procédés stylistiques dans "Le cri du sablier" de Chloé Delaume*, di Valérie DUSAILLANT-FERNANDES, pp. 39-56). È particolarmente evidente l'io autobiografico come apertura all'altro, piuttosto che espressione di sterile narcisismo, nella scrittura di Annie Ernaux, analizzata nei due contributi successivi: *Annie Ernaux et la photo-socio-biographie: vers une écriture du "dehors"* di Fabien ARRIBERT-NARCE (pp. 57-74) e *"Les Années", une autobiographie collective: Annie Ernaux ou l'art littérairement distinctif du paradoxe* di Isabelle CHARPENTIER, grande studiosa dell'autrice (pp. 75-92). In particolare, il ricorso alla fotografia in *L'Usage de la photo* e in *Les années* fa sciorinare l'autobiografismo di Ernaux in una dimensione impersonale e collettiva, dove il *je* è piuttosto un *nous*. Il rapporto padre-figlia in *Le récit siamois dans "Personne" de Gwenaëlle Aubry* (pp. 93-106), costruisce quello che Laureline AMANIEUX definisce il «racconto siamese»: infatti, G. Aubry fa coesistere nello stesso racconto due intrighi, la storia del padre e della figlia, che si modellano su rapporti conflittuali, creando una forma narrativa doppia – siamese, appunto. Spesso, però, il rapporto padre/figlia è difficoltoso, il dialogo inesistente, dominato dal silenzio, come nella scrittura di Nathalie Rheims analizzata da un'altra grande studiosa della scrittura femminile, Catherine RODGERS (*Silence du père, écriture de la fille dans "Les fleurs du silence" de Nathalie Rheims*, pp. 107-123). Una caratteristica preponderante della scrittura femminile degli ultimi anni è la forte presenza del corpo, un'intimità impudica dove il desiderio si apre e si mette a nudo sulla pagina: è una geografia dei sentimenti in un eccesso provocatorio quella che ci è offerta da Nina Bouraoui, come ci spiega Amaleena DAMLÉ in *«Multiple et changeante»: amour, connaissance et fragilité dans "Nos baisers sont des adieux" de Nina Bouraoui* (pp. 125-141).

Nella seconda sezione, «Aventures sociales, politiques et philosophiques», i contributi si soffermano sui rapporti familiari, sociali (come le problematiche legate all'immigrazione), sulla degradazione del corpo dovuta alla vecchiaia e alla malattia. Nel primo contributo, *Ni victime ni coupable: Virginie Despentes, de la pratique littéraire à la théorie* (pp. 145-159), Virginie SAUZON analizza la violenza subita dalle donne prendendo come riferimento l'opera di Despentes: il rapporto di forza tra due soggetti, la dominazione, la confusione tra vittima e colpevole, sono tutti temi che fanno da motore a molteplici scritture (Christine Angot in primis). Si passa poi al rapporto coniugale e alla sua evoluzione contemporanea dettata dalle nuove tendenze socio-culturali; problematiche affrontate da France GRENAUDIER-KLIJN nell'analisi comparativa messa a punto in *Ciel mon mari! Le conjugal chez Catherine Cusset, Agnès Desarthe et Alice Ferney* (pp. 161-176). Sempre in seno alla famiglia troviamo un altro rapporto, quello tra fratello e sorella, preso raramente in considerazione ma ottimo punto di partenza per l'analisi delle rivalità e complicità tra uomo e donna. Lori SAINT-MARTIN, in *Le rapport frère-sœur comme signe de la mixité dans le roman français contemporain des femmes* (pp. 177-194), lo esplora attraverso lo studio di sei scritture

(Fleutiaux, Ladjali, Wolinski, Lafon, Vigourt, Herzog). Cécilia Gil si sofferma invece sulla vecchiaia, o meglio sul decadimento del corpo, sia nel rapporto con il sé che con l'altro (*Écrire la vieillesse dans l'œuvre de Régine Detambel*, pp. 195-211). Il tema dell'immigrazione è affrontato nei contributi che seguono: in *'Étrangères à elles-mêmes': l'immigration en France chez les nouvelles écrivaines francophones*, Alison RICE (pp. 213-229) analizza tre scrittrici francofone, N. Appanah, F. Diome e S. Sinha, ognuna con le proprie esperienze legate all'allontanamento della terra natia; Marie CARRIÈRE approfondisce invece *Petroleum* del 2004 di Bessora, dove il colonialismo e in particolare la storia del Gabon sono rivisti attraverso il mito di Medea (*"Petroleum" de Bessora: une mythopoeisis postcoloniale*, pp. 231-249). La perdita identitaria diventa simbolica con la perdita della forma, cioè con la trasformazione del corpo: un superamento dei limiti umani che si può osservare nelle opere *Mon cœur à l'étriot* e *En famille* di Marie NDIaye, come ci spiega Thangam RAVINDRANATHAN in *Le destin secret de la chair: réflexions sur deux récits de Marie NDIaye*, (pp. 251-266). Dal decadimento alla disumanizzazione, infine la morte: Marinella TERMITE sonda la nozione di "fine" in alcune opere contemporanee, tra ripiegamento soggettivo e visioni apocalittiche (*Le goût de la fin: de Michèle Desbordes à Céline Minard*, pp. 267-282). Seguono la bibliografia e le note sugli autori dei contributi, in questo ricco volume che propone una buona panoramica della scrittura femminile contemporanea, tema già sondato più volte ma che qui sembra aprirsi a una riflessione più approfondita.

[FRANCESCA FORCOLIN]

RENÉ AUDET, NICOLAS XANTHOS (dir.), *Le roman contemporain au détriment du personnage*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014, «L'Esprit créateur», vol. 54, n. 1, pp. 151.

Nell'ampia e fiorente discussione sugli sviluppi del romanzo contemporaneo, osservano René AUDET e Nicolas XANTHOS nell'introduzione al volume («Le roman contemporain au détriment du personnage: introduction», pp. 1-7), la descrizione minuziosa delle nuove forme di narrazione non ha necessariamente coinciso con lo studio di un aspetto che pure ne è inscindibile: la costruzione di personaggi evanescenti, dai contorni labili e dalle declinazioni identitarie plurali, talvolta così privi di intenzionalità e psicologia da essere spodestati dal loro ruolo tradizionale di motore dell'azione. Proponendosi di indagare questo spazio ancora insufficientemente battuto, i due studiosi non intendono suggerire che la presenza di tali personaggi sia appannaggio esclusivo delle opere pubblicate nell'ultimo quarto di secolo: così come è sviante prendere alla lettera le affermazioni categoriche sulla spaziazione del *récit* e sul suo recente ritorno in letteratura, allo stesso modo non bisogna ignorare che, anche nelle sue forme più strettamente autoreferenziali, il romanzo non smette di essere innanzitutto un discorso sull'esperienza umana. In quest'ottica, la scrittura contemporanea sarebbe caratterizzata non tanto dalla nascita *ex nihilo* di una volontà di problematizzazione e di gioco sul personaggio, quanto piuttosto dall'intensificazione e dalla diversificazione di una postura critica e autoriale già presente.

Tre linee di ricerca distinte e tuttavia strettamente legate tra loro emergono dalla lettura degli undici contributi (alcuni dei quali redatti in inglese): la messa in



discussione dell'unità dell'individuo, l'indebolimento dell'inserimento nel flusso della Storia, la possibilità (o l'impossibilità) di racchiudere la complessità umana entro i limiti del linguaggio.

Bruno BLANCKEMAN (*Storytelling/storyfailing? Avatars du personnage dans le récit de fiction contemporain*, pp. 8-21) inaugura la raccolta con un contributo di natura prettamente teorica nel quale ci si interroga sulla natura delle interazioni tra mentale e verbale, tra psichico e predicativo, e sul ruolo che esse esercitano nel processo di identificazione dei perimetri dell'umano. Dopo aver proposto la nozione di *débordement* come chiave di lettura del personaggio contemporaneo, lo studioso rintraccia due forme di elaborazione verbale della misura dell'umano (l'una *satellitaire*, l'altra *sismographique*), entrambe riconducibili a una rivalutazione critica dei concetti di *humanisme* e *universalisme*.

Marie-Hélène VOYER (*Je suis devenu d'une méticulosité aberrante: distortions perceptives et discordances cognitives du personnage dans "Infiniment petit" de Patrick Chatelier et "Compression" de Nicolas Bouvyssi*, pp. 22-34) analizza due esempi emblematici di ciò che definisce il *personnage discordant*, figure di investigatori inefficaci e narratori inattendibili, caratterizzate da una certa volontà di auto-annullamento, che rimettono in causa la possibilità tanto di conoscere quanto di raccontare; una forma particolare di spaziazione del personaggio romanzesco è poi messa in luce da Adeline CAUTE («*Et moi, moi aujourd'hui: disparition et dérive identitaires du personnage dans "V.O." d'Eva Almassy*, pp. 35-46): nel primo libro di Eva Almassy, una soggettività ipertrofica invade la narrazione, facendo della negazione dell'altro la cifra dell'affermazione di sé e conducendo alla progressiva de-materializzazione del personaggio, in particolar modo di quello maschile.

Warren MOTTE (*Nobody's Novel*, pp. 47-57) si immerge tra i personaggi rarefatti di *Villa Chagrin* di Marie Cosnay, rivelandone il carattere arbitrario e contingente e portando l'attenzione sulla precarietà ontologica dello spazio della finzione in quanto opera del linguaggio; Alice RICHIR (*À travers le masque: narrateur contraint et mise en récit dans "L'Absolue Perfection du crime" et "Insoupçonnable"*, pp. 58-70) analizza due romanzi di Tanguy Viel e mostra come la ripresa dei meccanismi tipici del genere poliziesco consenta all'autore di elaborare una nuova forma di *mise en récit* attribuita a un testimone privo di parola propria ma reso puro ricettacolo dei racconti altrui; l'intervento di Nicolas XHANTOS (*Renoncer à l'individu, dire l'humain: "Cent seize Chinois et quelques" comme fable de l'intime et du partagé*, pp. 71-85) intende invece interrogarsi sulle conseguenze poetiche e antropologiche di un universo romanzesco che rinuncia ad ancorarsi alla nozione di individuo per aspirare a dire l'intimità costitutiva della comunità umana.

Il contributo di Eric LYNCH (*Olivier Cadot's Robinson, or A Portrait of the Artist as "Auto-usine"*, pp. 86-99) ripercorre i vari romanzi di Cadot incentrati su Robinson, figura psicologicamente vuota che agisce come un vero e proprio motore atto a trattare freneticamente e macchinosamente sensazioni, percezioni, luoghi comuni, e per questo riconducibile al *personnage conceptuel* teorizzato da Deleuze e Guattari; l'oggetto elevato a fulcro della narrazione è invece al centro dell'intervento di Andrée MERCIER (*Quand les objets parlent à la place du personnage: étude de "Wigram" de Daniel Canty et de "Très-grande surface" d'André Bencheitri*, pp. 100-114), attenta riflessione su due operazioni di scardinamento dell'idea di narrazione perso-

nale e della mediazione del soggetto come condizione d'esistenza dell'oggetto.

Dominique RAYMOND (*Trois instances et un roman: "La Théorie de l'information" d'Aurélien Bellanger*, pp. 115-125) si sofferma sul fenomeno mediatico della *rentrée littéraire* 2012, opera ibrida che alla biografia immaginaria di un manager informatico affianca una storia della tecnologia basata su frammenti di Wikipedia e che propone una rappresentazione della dinamica uomo-macchina basata sull'evoluzione discordante di un personaggio principale poco allettante, un narratore elevato a protagonista e un'eroina non antropomorfa; a seguire, Simon BROUSSEAU (*Le nom propre en perte de sens: anonymisation du sujet chez Bruce Bégout*, pp. 126-137) propone una lettura di *Le ParK* di Bruce Bégout in quanto caso eclatante di interrogazione sul ruolo del contesto sociale nei processi di regolazione degli individui e sulla graduale anonimizzazione di questi ultimi.

In chiusura, l'articolo di Linda AVENDAÑO ANGUITA (*"Ici" de Nathalie Sarraute: une dynamique scopique*, pp. 138-149) osserva come in *Ici* di Nathalie Sarraute il soggetto sia sottoposto a un processo di *effacement* – termine qui contrapposto a *disparition* –, per poi soffermarsi sulla complessità delle dinamiche scopiche e percettive che sottendono il romanzo.

Una nota bibliografica al testo di Philippe Bonnefis *Une colère d'orgues: Pascal Quignard et la musique* (Paris, Éditions Galilée, 2013) redatta da Bruno CHAOUAT è fornita in calce al volume.

[ROBERTA SAPINO]

MARIE-JEANNE ZENETTI, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 378.

Coniato dall'avanguardia costruttivista russa degli anni Venti, il termine *factographie* circola da allora nell'ambito artistico e letterario. Se l'apparente trasparenza ha contribuito alla sua fortuna, essa ne ha però anche favorito l'utilizzo in contesti così disparati da impedire la formulazione di una definizione fissa: la sfida che raccoglie il presente volume consiste essenzialmente nel delimitare e analizzare un insieme di testi con caratteristiche accomunabili e, contestualmente, interpretare i dati ottenuti per dare finalmente stabilità semantica a questo termine dal significato fino ad ora mutevole.

Designando originariamente un insieme di pratiche artistiche (fotografiche, cinematografiche, letterarie) di concezione strettamente documentaristica, spiega ZENETTI nella ricca e lineare introduzione (pp. 7-26), la parola *factographie* non rimanda a una specifica scelta formale, bensì a un contenuto e – innanzitutto – al tipo di relazione che tale contenuto intrattiene con la realtà referenziale. Date queste premesse, Zenetti seleziona un corpus composto da opere appartenenti alla letteratura francese, tedesca e americana, pubblicate con più o meno successo di mercato tra gli anni Sessanta e il 2010 e accomunate dall'ambizione a riprodurre la realtà in maniera diretta e, contemporaneamente, a esercitare una qualche influenza su di essa: *Schlachtbeschreibung* di Alexander Kluge, *Testimony: the Unites States, 1885-1915* di Charles Reznikoff, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* e *Récits d'Ellis Island, histoires d'errances et d'espoir* di Georges Perec, *Journal du dehors* e *La vie extérieure* di Annie Ernaux, oltre a *Faits, lecture courante à l'usage des grands débutants*, *Faits II* e *Faits III* di Marcel Cohen. In virtù del

loro rivendicare un rapporto diretto con la realtà extratestuale, tali opere sono ricondotte al dominio delle letterature *factuelles*, che Zenetti definisce – rileggendo alcune affermazioni genettiane in chiave pragmatica – come «*énoncés dont la valeur de vérité pourrait être mise à l'épreuve dans la réalité extra-littéraire*».

La notevole varietà formale, insieme al rifiuto del *récit long* come forma di restituzione della realtà, fa sì che le opere in questione mettano in causa non un genere specifico, bensì la nozione stessa di genere letterario: per questo Zenetti sceglie di accostarvisi seguendo un metodo rigoroso, contemporaneamente teorico ed empirico, che muove dall'identificazione degli elementi comuni per fornirne una mappatura e, infine, giungere ad una schematizzazione, necessariamente parziale, delle logiche che li sostengono. Il concetto wittgensteiniano di gioco linguistico si dimostra una base teorica particolarmente produttiva, così come appaiono determinanti il costante riferimento alle principali teorie della ricezione e un'attenta riflessione sulla nozione di storicità, base imprescindibile per la comprensione di ogni categoria formale.

Il procedimento seguito dalla studiosa si concretizza nelle tre sezioni che compongono il volume. La prima («*Décrire. Techniques d'écriture, effets de lecture*», pp. 27-128), di approccio essenzialmente descrittivo, abbandona la nozione di *genre* a favore di quella di *série*, adottando però un procedimento inverso rispetto a Jauss: non si tratta qui di riconoscere l'appartenenza o l'estraneità di un'opera rispetto a una serie preesistente, ma di costituire una nuova serie a partire da un corpus di oggetti letterari non ancora situati. Seguendo il processo di realizzazione di una *factographie*, composto da una fase di raccolta del materiale documentario e poi dall'organizzazione del materiale stesso, Zenetti articola la sua descrizione in due parti, dedicate rispettivamente alle tecniche di *captation* (la *notation* di fatti osservabili e la *transcription* di enunciati sentiti o letti) e di *recomposition* (operazioni di *sélection*, *découpage et cadrage*, e di *assemblage et confrontation*). La riflessione sulla nozione di documento e sulle relazioni complesse che la legano alla *factographie* percorre l'insieme del discorso, suggerendo che proprio l'ambiguità a livello di ricezione, la concorrenza tra *effet de réalité* e *effet de document*, costituisca la caratteristica fondamentale della serie letteraria che qui si ambisce a delineare.

La seconda sezione («*Modéliser. Des dispositifs d'interrogation*», pp. 129-220) sposta la lente dalla

produzione della *factographie* alla sua ricezione, e in particolare ai meccanismi interpretativi, alle reazioni e alle diverse posture che il testo può mobilitare nel lettore. A questo scopo Zenetti si preoccupa innanzitutto di identificare empiricamente un lettore modello, basandosi sui risultati emersi da una serie di questionari sottoposti a cinquanta studenti, ricercatori in letteratura e semplici lettori: lo scopo non è tanto dedurne una figura ideale, quanto piuttosto comprendere meglio l'insieme delle possibili reazioni ai testi *factographiques* per poi ricavarne un modello di funzionamento tipico di tali opere. In questa prospettiva, la studiosa osserva come la *factographie* manifesti caratteristiche – soprattutto l'eterogeneità e l'articolazione – riconducibili alla nozione di dispositivo teorizzata da Foucault e da Agamben. L'analisi è strutturata su due capitoli, dedicati l'uno al funzionamento del testo e alla sua interazione con il lettore, l'altro alle articolazioni esterne che il lettore identifica tra il testo e il mondo che esso si propone di restituire.

La sezione finale («*Situer. Pensées et usages d'une littérature possible*», pp. 221-344) ambisce a inscrire storicamente non ognuno dei testi analizzati, ma l'insieme della serie *factographies*. Il concetto di storia delle forme letterarie teorizzato da Genette offre alla studiosa un approccio che, oltre a giustificare la costruzione metodologica del volume, consente di proporre una lettura della forma *factographique* come manifestazione del contemporaneo e in particolare degli ultimi vent'anni, e di rintracciarne una genealogia che attraversa l'opera di Benjamin, Joyce, Shōnagon e Hugo, passando per la tradizione dell'*haïku*. In seguito, l'A. si interroga sulla possibilità di pensare questa forma non nell'orizzonte limitato della storia letteraria, quanto piuttosto nello spazio più vasto della storia dell'arte.

Zenetti tira poi le fila («*Conclusion: proposition de constellation formelle*», pp. 345-350) osservando come l'insieme delle *factographies*, qui assimilato all'idea di *constellation* formulata da Walter Benjamin, possa inserirsi in un movimento più ampio di rivalutazione della nozione barthesiana di *Neutre* e come in tal senso esso – pur mantenendosi in posizione di marginalità se non altro numerica – inviti a pensare diversamente l'opera letteraria, la sua creazione e la sua ricezione.

Chiudono il volume una ricchissima bibliografia (pp. 351-370) e un indice dei nomi propri citati (pp. 371-376).

[ROBERTA SAPINO]















# FRANCOFONIA

Studi e ricerche  
sulle letterature di lingua francese

67

Autunno 2014

ANNO XXXIV

## POÉSIE ET INSTITUTIONS AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

sous la direction d'André Guyaux et Romain Jalabert

ROMAIN JALABERT, *Introduction*

JEAN-BAPTISTE AMADIEU, *Verlaine et Rimbaud examinés par le Saint-Office*

OLIVIER BIVORT, *Verlaine à l'Académie française*

ANNE-EMMANUELLE DEMARTINI, *Les plaidoiries en vers au XIX<sup>e</sup> siècle*

CORINNE LEGOY, *Poésie et fêtes de souveraineté sous la Restauration*

MURIEL LOUÂPRE, *Les lauréats académiques: de l'émulation à la «bête à concours»*

HUGUES MARCHAL, *«Les sciences peuvent avoir quelques obligations à la poésie»:  
Delille et l'institution savante*

JEAN-YVES MOLLIER, *La poésie sous surveillance au XIX<sup>e</sup> siècle*

LUCIANO PELLEGRINI, *Mystère et magistère. Victor Hugo académicien*

LISE SABOURIN, *Poètes et poésie à l'Académie française au XIX<sup>e</sup> siècle (1803-1914)*

ANDREA SCHELLINO, *Baudelaire et l'«utopie» académique*

### Comptes rendus / Recensioni

C. BERG, *L'automne des idées. Symbolisme et décadence à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en France et en Belgique*, études réunies par K. Gyssels, S. Hillen, L. Rasson & I. Van Acker (A. Silvestri)

• D. BENSCH, C. RUHE (dir.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye* (M. Boko-bza Kahan) • D. BUSCHINGER, *Tristan allemand* (G. Brunetti)

### Notes de lecture / Schede

---

2014 - ABBONAMENTO ANNUALE (DUE FASCICOLI)

ISTITUZIONI - INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.

Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione dovranno essere inoltrati a [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it)

*Subscription rates for institutions includes on-line access to the journal.*

*The IP address and requests for information on the activation procedure should be sent to [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it)*

Italia: € 80,00 • Foreign € 94,00

solo on-line / on-line only: € 73,00

PRIVATI - INDIVIDUALS

Italia: € 60,00 • Foreign € 75,00

FASCICOLO SINGOLO / ONE ISSUE: Italia € 40,00 • Foreign € 46,00

---

Rivista semestrale pubblicata sotto gli auspici dell'Università di Bologna, fondata nel 1981 da LIANO PETRONI

*Diretta da MARIA CHIARA GNOCCHI • Vicedirettore: PAOLO BUDINI*

*Direzione e redazione: Carminella Biondi, Giuseppina Brunetti, Paolo Budini, Bruna Conconi,  
Carla Fratta, Maria Chiara Gnocchi, Carmelina Imbroscio, Romain Jalabert, Nadia Minerva, Patrizia Oppici,  
Elena Pessini, Jean-François Plamondon, Hugues S'heeren, Brigitte Soubeyran, Ilaria Vitali*

DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE MODERNE

Via Cartoleria, 5 - 40124 Bologna • Tel. 051.209.71.22 • Fax 051.26.47.22 • [francofonia.rivista@unibo.it](mailto:francofonia.rivista@unibo.it)

CASA EDITRICE

C.P. 66, 50123 Firenze (Italy)

TEL. 055.65.30.684 • FAX 055.65.30.214



LEO S. OLSCHKI

Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze

[periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it) • [www.olschki.it](http://www.olschki.it)