

STUDI FRANCESI

RIVISTA QUADRIMESTRALE
FONDATA DA FRANCO SIMONE

184

ANNO LXII - FASCICOLO I - GENNAIO-APRILE 2018

ROSENBERG & SELLIER EDITORI IN TORINO

STUDI FRANCESI

RIVISTA FONDATA DA FRANCO SIMONE

Direttori onorari:

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

Direttori:

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

Comitato scientifico:

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

Segreteria di redazione:

FEDERICA SIMONE, FRANCESCA FORCOLIN

Corrispondenti:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SOMMARIO

Anno LXII – fasc. I – gennaio-aprile 2018

ARTICOLI

MARIATERESA PROTA, *Intrusioni del narratore e soggettivismo nel romanzo medievale tardo: il caso del "Floriant et Florete"*, p. 3.

CHARLES MAZOUER, *"Zaïre", une anti-"Polyeucte": Voltaire contre Corneille*, p. 14.

RICHARD SPAVIN, *Le volcan, la mine et la tombe: alchimie et transmutations d'auteur dans l'œuvre de Sade*, p. 27.

CARLOTA VICENS-PUJOL, *Le paysage et l'expérience du numineux dans les récits autobiographiques de George Sand*, p. 41.

GERMANA BERLANTINI, *Un dialogo inatteso fra Mallarmé e Céline: dalla trascendenza dell'opera alla parola-esperienza*, p. 51.

SUSANNA ALESSANDRELLI, *"Le Grand Meaulnes" ou la pureté impossible*, p. 62.

TESTI INEDITI E DOCUMENTI RARI

G. MATTEO ROCCATI, *"Le chevalier bien advise", une imitation du "Chevalier deliberé" d'Olivier de La Marche (ms. Paris, BnF fr. 1691)*, p. 71.

DISCUSSIONI E COMUNICAZIONI

ANDREA SCHELLINO, *Adolphe de Lescure recenseur des "Fleurs du Mal" (1859) et des "Paradis artificiels" (1860)*, p. 91.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

Medioevo, a cura di G.M. Roccati, p. 101; *Quattrocento*, a cura di M. Colombo Timelli e P. Cifarelli, p. 110; *Cinquecento*, a cura di S. Lardon e M. Mastroianni, p. 116; *Seicento*, a cura di M. Pavesio e L. Rescia, p. 125; *Settecento*, a cura di F. Piva e V. Fortunati, p. 129; *Ottocento: a) dal 1800 al 1850*, a cura di L. Sabourin e V. Ponzetto, p. 133; *Ottocento: b) dal 1850 al 1900*, a cura di I. Merello e M.E. Raffi, p. 155; *Novecento e XXI secolo*, a cura di S. Genetti e F. Scotto, p. 161; *Letterature francofone extraeuropee*, a cura di E. Pessini, p. 173; *Opere generali e comparatistica*, a cura di G. Bosco, p. 181.

Volumi ricevuti, p. 188.

Intrusioni del narratore e soggettivismo nel romanzo medievale tardo: il caso del “Floriant et Florete”

Abstract

The aim of this study is to observe the narrative voice's behavior in *Floriant et Florete*, an arthurian romance dating back to the end of the thirteenth century, in order to see if and how it can be an index of subjectivism, have effects on the narrative structure of the work, and may provide clues as to how the work is performed. Probably, the results of the analysis may also be valid for other romances contemporary with *Floriant et Florete* and contribute to the framing of the evolution of the arthurian romance at the end of the thirteenth century.

Nei romanzi medievali la voce narrante extradiegetica è, come ormai assodato, al contempo eterodiegetica¹, e si manifesta con maggiore intensità ed efficacia soprattutto nelle sezioni topicamente strategiche del testo, ovvero il prologo e l'epilogo – nonché, nelle opere in versi, le zone rimiche. Sono senz'altro questi, infatti, i luoghi privilegiati in cui l'istanza enunciativa s'incarna in un “Io”² e dichiara il proprio coinvolgimento nel progetto e nel compimento dell'atto compositivo, partecipando, qui più che altrove, dell'ontologia del testo letterario. Tuttavia, benché quelli appena indicati siano *loci* metapoetici per eccellenza e dalle dimensioni macroscopiche, non è inusuale che le intrusioni del locutore oltrepassino più volte il perimetro dei blocchi esordiali ed epilogali, sospendendo anche in zone puntiformi il normale flusso della narrazione³.

Non è un caso, dunque, che sia gli interventi iniziali e conclusivi, sia le interruzioni “in corso”, benché sovente articolati secondo un repertorio piuttosto standardizzato di parole-chiave e formule, siano sottoponibili a esami puntuali e potenzialmente rivelatori dello status dell'autore e dell'identificazione del suo stile, del tipo di esecuzione del testo e delle condizioni della destinazione⁴ o, nei casi meno fortunati, di almeno alcuni di tali aspetti.

(1) Adotto le definizioni di G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

(2) Sulla presenza dell'“Io” poetico, pionieristico è lo studio di L. SPITZER, *Note on the Poetic and Empirical «I» in Medieval Authors*, «Traditio», IV, 1946, pp. 414-422, e illuminante quello di R. ANTONELLI, *L'“invenzione” dell'Io lirico*, in *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Strà, 27 settembre-1 ottobre 2006), a cura di F. BRUGNOLO e F. GAMBINO, 2009, pp. 941-953; ma di maggiore pertinenza per la ricerca che qui si propone sono le prospettive aperte da Benveniste, per il quale «*je est l'“individu” qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique je*»: v. E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 251. Sempre valido, inoltre, il contributo di V. Bertolucci Pizzorusso riguardo ai risvolti letterari delle indagini sull'enunciazione nei testi medievali: v. V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Présence des instances du locuteur et de l'énonciateur dans les textes médiévaux*, in *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Université de Trèves 1986)*, Tübingen, t. VI, pp. 470-479.

(3) A testimonianza del valore degli interventi della voce narrante disseminati all'interno del testo e non solo alle sue periferie, si pensi alle acquisizioni ricavate dagli studi sul narratore nel *Tristan* (v. E. BIK, *Les interventions d'auteur dans le Tristan de Béroul*, «Neophilologus» 56, I, 1972, pp. 31-42) di cui, com'è noto, il prologo e l'epilogo non ci sono pervenuti.

(4) Questo l'impegno di P. GALLAIS in *Recherches sur la mentalité des romanciers français du moyen âge*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» VII, 1964, pp. 479-493 e XIII, 1970, pp. 333-347.

Oltretutto, ampiamente superata ormai la teoria della spersonalizzazione del testo lirico medievale, le dichiarazioni della voce narrante attirano l'attenzione in quanto possibili rappresentanze di un certo coefficiente di soggettivismo insito anche in opere di carattere narrativo.

Viste la quantità e la qualità dei dati di cui si ritiene possibile il reperimento, non sarà certamente infruttuoso osservare come il narratore si manifesti nell'anonimo romanzo arturiano tardo-duecentesco di *Floriant et Florete*, nel quale la sua presenza è, seppure mai ingombrante, assolutamente ragguardevole. Effettivamente, degli 8.278 versi che compongono il *récit*, più di un terzo è occupato da monologhi e dialoghi tra i personaggi – campo d'azione, semmai, della voce narrante intradiegetica – ed è perciò altamente significativo che, dei restanti, quasi 400 siano interessati da intrusioni più o meno estese dell'istanza locutrice, le quali, vista per lo meno la loro mole complessiva, promettono di non restare silenti se sottoposte a indagine⁵.

Preliminarmente va osservato che l'ispezione del totale degli interventi individuati ha permesso di verificare che essi coprono l'intera gamma illustrata da Grigsby nel suo saggio a proposito della voce narrante nell'insieme dei romanzi di Chrétien⁶ – anticipazioni, rifiuti d'intervento, domande retoriche, opinioni, attribuzioni alla fonte, affermazioni di fedeltà al vero, asserzioni di sufficienza, proteste d'insufficienza, richiami, esortazioni/vocativi, tratti formulari e sintattici, esclamazioni⁷ – e la circostanza è già indicativa dell'ampiezza dello spettro di categorie funzionali messe in campo.

Le anticipazioni⁸, il cui costrutto tipicamente impiegato dal narratore del *Floriant* è «Or vous dirai de...», così come nei romanzi studiati da Grigsby fungono innanzitutto da strumento di brevità. È abitudine del nostro anonimo servirsene quasi sempre di seguito a una sospensione d'intervento, con il chiaro intento di favorire e accelerare il passaggio da una scena all'altra.

Quanto alle appena menzionate sospensioni, o rifiuti d'intervento, del tipo «Des més ne vous quier fere conte» o «Ne vous en quier fere autre fable»⁹, anche la loro presenza si colloca sotto il segno della concisione e della stringatezza enunciativa: evidentemente, la narrazione è sottoposta al filtraggio degli elementi considerati accessori o secondari, al fine di scongiurare il rallentamento del racconto e il ristagno

(5) I passi oggetto di studio sono stati selezionati sulla base dell'edizione più recente del romanzo (*Floriant et Florete*, édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par A. COMBES-R. TRACHSLER, Paris, Champion, 2003) e attraverso la focalizzazione delle marche formali riconosciute da Benveniste come indicative della presenza di un individuo che enuncia: pronomi e forme verbali di prima e seconda persona, deittici, verbi performativi, modo imperativo, esclamazioni, ecc. (cfr. E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 79-88). Sono stati posti sotto osservazione, inoltre, i versi contenenti una terza persona, ma in cui fosse riscontrabile un cambiamento del punto di vista, riferimenti alle conoscenze generali di un ipotetico pubblico o un lessico rinviiabile all'attività del raccontare.

(6) J.L. GRIGSBY, *Narrative Voices in Chrétien de Troyes: A Prolegomenon to Dissection*, «Romance Philology» XXXII, 1979, pp. 261-273; trad. it. in *Il romanzo*, a cura di M.L. Meneghetti, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 229-249.

(7) Nelle note seguenti gli asterischi compariranno a corredo dei versi interessati da più intrusioni del narratore e perciò classificabili in diverse categorie d'intervento.

(8) Vd. i vv. 240, 576, 610, 734, 842, 946, 1193, 1254, 1629, 2016, 2612, 2744, 2776, 2887-2888, 2944, 3990, 6426, 6442, 6878, 7668, 7729, 7858, 8083. Un esempio a parte è costituito dal v. 56, che sintatticamente si configura come una proposizione consecutiva, ma che dal punto di vista semantico serve ad annunciare chi sarà il protagonista del romanzo.

(9) Vd. i vv. 128, 239, 575, 733, 1253, 1628, 2015, 2089-2090, 2611, 2743, 2914, 2943, 3989, 4342, 6191-6192, 6255-6256, 6425, 6441, 7324-7325, 7616, 7667, 7726, 7857, 7989-7990, 8007, 8081-8082, 8120, 8123. Il v. 4342 «Du sorplus me covient taisir» è, inoltre, portatore di un plusvalore espressivo e semantico, poiché il proposito di non parlare oltre segue immediatamente la menzione delle effusioni tra gli amanti, e si configura perciò come un ammiccamento all'allocutario e un tacito invito a immaginare il non detto.

dell'azione, peraltro rifuggiti anche attraverso altri accorgimenti espressivi, stilistici e di contenuto¹⁰.

Anche le cosiddette domande retoriche, benché rappresentate da un campione affatto folto («Que vous iroie je contant | Ne mes paroles porloignant?» vv. 2863-64; «Que diroie de leur hernois?» v. 5997; «Et por quoi lonc plait vous feroie?» v. 8174), costituiscono dei casi di variazione sul motivo della riluttanza a dilungarsi nella discussione¹¹, sintomo che l'aspirazione alla brevità rappresenta per il narratore un vero e proprio programma di lavoro.

Le opinioni e i pareri, del tipo «ce m'est avis» o «com il me samble»¹², nella maggioranza dei casi funzionano come riempitivi di interi emistichi – solitamente i secondi – e la loro natura di zeppe, oltre che dall'aspetto formulare, è comprovata dalla posizione ravvicinata, e quindi pleonastica, di alcune di esse, nonché, talvolta, dalla poca congruenza rispetto al contesto. C'è da credere, forse, che l'autore non percepisca tanto il valore locutivo di tali inserti, quanto la loro appartenenza a un rimario facilmente accessibile e a un repertorio di forme spendibili come sostegni architettonici nella costruzione dell'edificio narrativo. Un impiego del genere, comunque, non determina un insuccesso estetico: se, infatti, le zone rimiche possiedono un'importanza fonetica e semantica, nei casi che ci occupano il valore poetico di una sonorità che si ripete e si riverbera, quasi si trattasse di un *refrain*, non può essere taciuto. L'autore doveva certamente compiacersene, visto il ricorrere frequente nel dettato sia di espedienti sonori di tal fatta sia di figure etimologiche e dei più comuni procedimenti di allitterazione¹³.

Le attribuzioni a una fonte¹⁴ – per esempio «Si com l'estoire nous devinne» – non sono numerosissime e compaiono tutte nell'ultimo terzo del testo. La loro concentrazione nella parte terminale dell'opera, senza alcuna allusione a un'autorità in quella esordiale, solleva qualche sospetto sull'effettiva esistenza di un precedente racconto; per giunta le caratteristiche di assoluta genericità e, talvolta, l'identità di versi che contraddistinguono tali attribuzioni, sembrano qualificarle come semplici espedienti per la legittimazione di un racconto non solo già avviato, ma prossimo alla conclusione.

Le affermazioni di aderenza al vero nel *Floriant* risultano spesso sovrapponibili alle dichiarazioni di sufficienza, e sono perciò a queste assimilate nella nostra rassegna. Le espressioni tipiche di questa doppia categoria sono «Si com je vous cont» o «Mentir ne vous en quier». Esse, peraltro, sono senza dubbio degne di nota per la frequenza con cui ricorrono¹⁵ e per la loro distribuzione piuttosto omogenea lungo tutto il testo, sebbene, d'altra parte, l'aspetto formulare di tali passaggi sia innegabile.

(10) Si condivide pienamente la definizione di *fiction pressée* attribuita al *Floriant* dai suoi ultimi editori, secondo i quali «ce roman devore véritablement le temps». Serve a questo obiettivo, per esempio, l'uso frequente del passato prossimo e degli avverbi di tempo indicanti la repentinità degli avvenimenti. Si veda A. COMBES-R. TRACHSLER (éds), *op. cit.*, pp. LII-LVI.

(11) Dei tre esempi individuati, il primo e l'ultimo rientrano esplicitamente nelle considerazioni fatte, il secondo può comunque essere interpretato come una variante del tipo osservato, visto il carattere sintetico della risposta retorica che introduce.

(12) Vv. 18, 46, 304, 472, 516, 663, 766, 842, 910, 958, 961, 1140, 1192, 1217, 1263, 1359, 1361, 1454, 1532, 1568, 1934, 2124, 2195, 2238, 2280, 2321, 2428, 2456, 2496, 2667, 2746, 2867, 2958, 3406, 3758, 3761, 3764, 3777, 3868, 4358, 4364, 4686, 4757, 5048, 5081, 5133, 5250, 5274, 5384, 5446, 5782, 5971, 5987, 5992, 6110, 6135, 6148, 6155, 6333, 6416, 6578, 6736, 6738, 7676, 7726, 7834, 7861, 7882, 8006, 8193.

(13) Lo si può appurare agevolmente attraverso una lettura attenta dell'intero romanzo.

(14) V. i vv. 6082, 6452, 6586, 7728, 7992, 8008.

(15) V. i vv. 138, 292, 928, 1554-1555, 1632, 2125, 2132, 2134, 2597, 2639, 2672, 2906, 3242, 3680, 5048, 5138, 5240, 5928, 6803-6804, 6014, 6092, 6099, 6107, 6126, 6194, 6280, 6310, 6418, 6763, 7021,

Quanto alle poche proteste d'insufficienza¹⁶, come «Nel vous puis pas toutes nomer | Ne je ne savroie nombrer», non sembrano attenersi tanto alla topica della modestia – cui ricorrono di prassi anche gli autori più illustri e affermati – quanto all'intenzione di esaltare la straordinarietà di un oggetto ineffabile o la cui descrizione richiederebbe troppo tempo per poter essere intrapresa e portata a compimento.

Sulla scia di tali interventi sono collocabili anche le costruzioni iperboliche del tipo «onques plus riche ne vit home», «onc mius ovree ne fu», ecc.¹⁷, le quali, oltre a indicare l'eccezionalità di qualcuno o di qualcosa, rimandano all'orizzonte di conoscenze degli allocutari, parametro per l'effettiva valutazione del grado di unicità presunta. Esse, pertanto, sembrano configurarsi parimenti come espedienti per l'interlocuzione con i destinatari dell'opera, tanto più che, nel nostro romanzo, l'espressione iperbolica nei casi più numerosi ricorre nelle vicinanze di un'esplicita affermazione del narratore con marche formali di prima persona singolare.

I richiami, come quello al v. 965 «Touz ciaus que je vous ai nomez»¹⁸, sono registrati in numero relativamente cospicuo. Il narratore di Chrétien, al contrario, è piuttosto restio a questo tipo d'intervento, probabilmente perché il raffinato romanziere di Troyes avvertiva l'origine epica di una tale tecnica, che difatti, nei suoi sporadici impieghi, relega in associazione agli elenchi di nomi¹⁹. Nel nostro romanzo un uso del genere compare soltanto due volte su otto, mentre nei casi restanti esso è utile a riportare alla memoria del pubblico un personaggio nominato in precedenza o, ancor di più, a focalizzare ulteriormente l'attenzione su ciò di cui si sta parlando al momento: una sorta di deriva della tecnica del richiamo verso la richiesta d'ascolto.

È da segnalare, poi, la presenza notevole di esortazioni e vocativi²⁰, in buona parte inerenti la sfera semantica del sentire/ascoltare, sebbene talvolta in forma attenuata: «Se vous entendre me voulez».

Alla categoria delle espressioni formulari e sintattiche²¹ appartengono i tipi «es vous», «vessiez», «oïssiez», in cui il pronome e la forma verbale alla seconda persona plurale rinviano a un destinatario altrettanto plurale²², mentre l'avverbio “es”, dalla forte connotazione attualizzante, è impiegato per introdurre l'arrivo sulla “scena” di un nuovo personaggio.

Le esclamazioni²³ – siano esse di amarezza, di sorpresa o sentenziose – sono disseminate lungo tutto il testo e, salvo pochi casi²⁴, non sembrano riducibili a meri

7180, 7727, 7754⁴, 7832, 7860, 7984, 8124. Può essere classificata in questo gruppo anche la locuzione «mien esciant», «par le mien esciant» (cfr. i vv. 117, 845, 5963, 6098, 6127, 7848) traducibile con “sulla mia fede”, ma anche con “a mio avviso” o “per quel che ne so”. È, pertanto, un'espressione di fedeltà che presenta, però, notevoli connivenze con l'idea del giudizio personale e della propria conoscenza dei fatti; in quest'ultimo caso, comunque, sembra azzardato che si tratti di un esplicito rinvio a una fonte, vista proprio la versatilità della locuzione.

(16) Vv. 2669-2670, 3082, 5276, 6798-6802, 7020.

(17) Cfr. i vv. 108, 110-113, 126-127, 844-845, 903, 935, 1214, 1262-1263, 2498, 2673-2674, 2865-2868, 2885-2886, 2908, 3992, 4559-4560, 5241, 5998-5999, 6016-6017, 6797, 6804, 6949, 7985-7988, 8124-8125.

(18) Ma v. anche i vv. 735, 909, 1453, 2921, 4663, 6408, 6771.

(19) Si veda a tal riguardo il saggio già citato di J.L. GRIGSBY, *Narrative Voices in Chrétien de Troyes*.

(20) Vv. 231-232, 450, 970, 1194, 1490-1491, 1537, 1685⁴, 2212, 2522, 2800, 3768, 4309, 4364⁴, 5040, 5563, 5839, 6230, 6998-6999, 7646, 8276.

(21) Vv. 1836, 2408, 2458, 2631, 2702, 3339, 3541, 3627, 3761⁴, 3850, 3852, 4677, 4746, 5037, 5354, 5483, 5494, 6116, 6117, 6125, 6218, 6332, 6465, 6546, 7140, 7485, 7486, 7492, 7502, 7754⁴, 7963, 7981, 8075, 8272.

(22) Pari valore presentano anche le forme alla terza persona singolare del tipo «qui veïst» (cfr. i vv. 302, 1555-1556, 2301, 2415, 3870, 3872) in cui il pronome indefinito rimanda all'esperienza che l'allocutario avrebbe potuto vivere se si fosse trovato nella situazione descritta.

(23) Vv. 20-21⁴, 221-222, 294-295, 338-339, 350, 363, 1290-1291, 1307-1308, 1685⁴, 2138, 2141, 2458, 2492, 3732, 3765, 3768, 3939-3940, 4359-4364⁴, 4365-4368, 4371, 4438, 5810-5811, 6102, 7144.

(24) Il tipo «se Diex me gart», presente ai vv. 2138, 2458, 2492, 3765, 4438, tra quelli di nostro inte-

clichés. Si tratta, in effetti, di interventi perfettamente integrati nel contesto narrativo e non caratterizzati da ripetitività di contenuto e di espressione, circostanza peraltro in contrasto significativo con la formularità generalmente riconosciuta come cifra stilistica del nostro romanzo²⁵.

Un'espressione esclamativa, del resto, si registra anche nel prologo²⁶ – luogo di cui si è già menzionata la crucialità – e se la sua presenza qui non è eccezionale, forse è meno comune il suo tono appassionato:

Molt voi de gent qui rimer voelent [...]
 Mes molt se doit bien porpenser
 Qui s'entente a rimer velt metre
 Qu'il s'en sache bien entremetre
 Qu'il puist rimer en tel manier
 Que par devant ne par derriere
 Ne soit gabez ne escharnis.
 Quar Mesdires, ce m'est avis,
 A molt du siècle en sa baillie.
 Mesdisant, Jhesu vous maudie
 Et vous doit la male aventure!
 Quar je n'ai de voz mesdis cure
 Ne ja por vous ne quier laisser
 Ma matere a encomencier.
 (vv. 9, 12-24)

Il contenuto del passaggio in esame è quanto mai topico: i maldicenti sono consueti destinatari degli impropri dei poeti cortesi e l'anatema è introdotto da una tradizionale riflessione sull'abilità nel comporre versi. Tuttavia l'invettiva, malgrado il suo carattere non inedito, risulta tanto violenta quanto inaspettata, vista la pacatezza e l'andamento "ragionato" del discorso precedente, e pare qualificarsi come apostrofe enfatica realmente funzionale soltanto se impiegata in un contesto orale e drammatizzante, in cui la dichiarazione di ostilità nei confronti di una precisa categoria – che probabilmente l'autore immagina come un gruppo astratto di potenziali detrattori – accresce per converso il valore del "nous" iniziale («Salemons nous dist que tant est li fols sages com il se test», vv. 1-2) con cui si sottolinea l'appartenenza del locutore allo stesso orizzonte culturale degli allocutari.

Certamente, nulla consente di escludere che tali strutture enfatiche costituiscano degli artifici retorici predefiniti, ma pur tenendo in considerazione il loro probabile carattere non estemporaneo, è possibile che essi siano congegnati allo scopo preciso di favorire l'interazione dinamica con il pubblico: espedienti, quindi, per vivacizzare la lettura e conferirle un tono spettacolare.

A tal proposito, più volte è stato riconosciuto e ribadito dagli studi il dominio dell'oralità²⁷ nella cultura medievale in generale e nella sua produzione letteraria in particolare, benché tale aspetto inizi lentamente ad attenuarsi a partire dal XIII secolo;

resse, sembra essere usato come riempitivo dell'emistichio sia dal narratore extradiegetico che da quello intradiegetico.

(25) Si veda almeno A. COMBES-R. TRACHSLER (éds), *op. cit.*, pp. LXVI-LXVII.

(26) Del prologo del *Floriant* come esempio di tipo "lirico" si discute in S. MENEGALDO, *Quand le narrateur est amoureux: prologues et épilogues líriques dans le roman de chevalerie en vers au XII^e et XIII^e siècles*, «Bien Dire et Bien Apprendre» 19, 2001, pp. 149-165.

(27) Tra i numerosi studi sull'argomento, si veda almeno l'imprescindibile saggio di P. ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Paris, Seuil, 1987; trad. it. *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, a cura di M. Liborio, Bologna, il Mulino, 1990.

comunque, è assodato che ancora nei testi databili entro la metà del Duecento, gli interventi della voce narrante abbiano prioritariamente una funzione situazionale, di ancoraggio dell'opera all'*hic et nunc*, dato il perdurare dell'esecuzione orale a quel tempo²⁸.

Il nostro romanzo, invece, è stato ascritto agli ultimi decenni del XIII secolo²⁹, ma la presenza abbondante di allocuzioni, esortazioni ed espressioni rinvianti alla sfera sensoriale dell'udito dimostra la sua appartenenza a un ambiente culturale in cui la lettura ad alta voce – se non addirittura la recitazione – del testo letterario per una cerchia di ascoltatori rappresenta una pratica ancora affatto dismessa, o per lo meno minimamente inficiata dall'allora nascente lettura silenziosa, attività progressivamente affermatasi nel secolo successivo³⁰ e con la quale la *performance* orale dovette certamente convivere a lungo. Peraltro, proprio l'impiego attualizzante, osservato in precedenza, dei tratti formulari e sintattici e dei richiami suffraga l'ipotesi di un'esecuzione in pubblico e denota, quindi, il persistere del carattere teatralizzante della narrazione.

È possibile, ovviamente, che a quest'altezza le locuzioni appena citate rappresentino soltanto dei retaggi, ormai cristallizzati, di sintagmi in auge nel passato, espressioni *passerpartout* facili da reperire e adattare, per di più legate da un *fil rouge* alla tradizione. Tuttavia, quanto riferito nel seguente passaggio di metapoetica:

D'autre part sont cil conteour,
 La est des chevaliers la flour
 Quar volentiers les escoutoient
 Que les anciens faitz contoient
 Des pseudomes qui jadis furent
 Qui se maintinrent si com durent,
 Des grant batailles que il firent
 Et comment lor terre conquirent.
 Tout ce li conteeur contoient
 Et il volentiers les ooient
 Et se miroient es biaux dis,
 S'en devenoient mieus apris.
 Quar qui romanz velt escouter
 Et es biaux dis se velt mirer
 Merveil est s'il ne s'en amende
 S'il est ensi qu'il i entende: [...]
 (vv. 6231-6246)

conferma inequivocabilmente l'idea – almeno nell'immaginario dell'autore – di una fruizione auricolare e collettiva del testo letterario.

Peraltro, e quasi paradossalmente, che l'utilizzo fatto dal narratore delle allocuzioni e degli incitamenti all'ascolto non sia meramente, o esclusivamente, il frutto del

(28) P. GALLAIS, *Recherches* cit., 1964, pp. 483-484; P. ZUMTHOR, *Essais de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, pp. 37-38.

(29) Per una bibliografia v. A. COMBES-R. TRACHSLER (éds.), *op. cit.*; mi permetto di rinviare, inoltre, al mio contributo *Il valore dell'intertestualità nella datazione del Floriant et Florete*, in «Medioevo Romanzo», 40, 2, 2016, pp. 427-441.

(30) Seppur rivolta specialmente alla poesia lirico-narrativa, è di particolare interesse per le acquisizioni estensibili anche ad altri generi letterari l'indagine condotta da Sylvia Huot a proposito del passaggio, a suo avviso avvertibile proprio tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV, dalla declamazione alla lettura e dal concetto di libro come registrazione di una *performance* orale a prodotto di scrittura. Si veda S. HUOT, *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1987.

reimpiego di frasi fatte, ma risponda alla reale esigenza di mantenere alto l'*appeal* del racconto, è testimoniato dalla loro assoluta mancanza nel prologo³¹. È stato, infatti, rilevato come il raffinato pubblico di corte, educato all'ascolto dei romanzi, non necessitasse di particolari sollecitazioni a prestare attenzione³², soprattutto all'inizio di una lettura certamente caldeggiata; nel prosieguito, invece, il fisiologico calo di concentrazione poteva essere abilmente evitato attraverso invocazioni cadenzate all'uditorio.

Proprio a proposito del prologo, lascia certamente delusi l'assenza di tutti quegli elementi che spesso trovano spazio nei versi incipitari e che, quando l'anonimato di alcuni testi medievali si lascia minare, sono in grado di fare luce sull'identità dell'autore: non è concesso di rinvenire, infatti, alcun riferimento alla passata produzione di quest'ultimo, non un'allusione a un mecenate, non un toponimo che funga da indicazione d'origine, nessuna attribuzione a una fonte e nessun tentativo di accreditamento³³. Lo stesso vale per l'epilogo, addirittura sprovvisto di una reale corposità, essendo ridotto a soli tre versi in cui il narratore assicura che nulla si seppe mai più dei due protagonisti e afferma di voler terminare in quel modo il proprio racconto («[S] achiés des ici en [avant] | [N]'oÿ nus hon d'iaus .I]. p[ar]ler | Si voldrai mon conte fi[ner]», vv. 8276-8278).

A ogni modo, malgrado l'assenza d'informazioni certe, dall'esame complessivo degli interventi del narratore è possibile per lo meno inferire indizi a proposito dell'esperienza del nostro autore nel campo delle lettere e della sua probabile condizione di esordiente.

Innanzitutto, che il nostro anonimo sia forse un romanziere novizio è in linea con la sua loquacità, che senz'altro agevola nell'organizzazione del materiale narrativo, ed è testimoniato dall'impiego proprio in tal senso di specifiche intrusioni dell'istanza locutrice. Tra queste rientrano in primo luogo le anticipazioni, il cui utilizzo a seguito di un rifiuto d'intervento ne fa dei veri e propri giunti di transizione, evidentemente rudimentali, e infatti progressivamente abbandonati lungo la narrazione: nella prima metà del dettato si contano il doppio delle anticipazioni rispetto alla seconda, come se la penna dell'anonimo si andasse lentamente affinando, prediligendo trapassi più ricercati.

Indubbiamente, è indicativo di una coerenza di comportamento e di una pianificazione d'intenti il fatto che anche tutti gli altri procedimenti che sono stati visti essere rivolti a favorire la brevità narrativa – i rifiuti d'intervento, le domande retoriche, le proteste d'insufficienza – possano essere posti al servizio delle esigenze strutturali, in virtù della loro spendibilità quali elementi di snodo nel montaggio di scene e episodi.

È da intendersi allo stesso modo l'uso pleonastico delle opinioni, come già detto valutabili nella doppia funzione di zeppe e di rimanti immediati, cui poteva ricorrere una penna dilettaesca in cerca di facili congiunture. *A latere* c'è da aggiungere, comunque, che un impiego del genere certamente non collide con il probabile carattere orale dell'esecuzione, visto che proprio formule e ripetizioni costituiscono le cifre stilistiche per eccellenza di componimenti – le canzoni di gesta, per esempio – pensati non per la semplice lettura ad alta voce, ma addirittura per la recitazione.

Spie di un autore esordiente sono ricavabili anche dalle affermazioni di aderenza al vero e dalle dichiarazioni di sufficienza, non tanto per il loro apporto contenuti-

(31) Dall'analisi statistica condotta da Gallais (cfr. *Recherches* cit., 1964, p. 489) è emerso che all'interno dei prologhi le allocuzioni al pubblico nella forma dei verbi *oyez*, *escoutez*, *entendez*, sono presenti nel 50% delle canzoni di gesta, nel 40% delle vite dei santi e nel 35% dei romanzi.

(32) *Ibidem*.

(33) Come visto sopra, comunque, le ultime due categorie d'intervento menzionate non sono prive di rappresentanza nel resto del romanzo.

stico, quanto perché sembrano evidenziare le ansie di un locutore poco navigato, realmente bisognoso di sentirsi rassicurato nei propri mezzi o di mascherare qualche incertezza ribadendo al pubblico costante onestà narrativa.

Oltre alle categorie d'intervento finora illustrate, e come già detto rappresentate anche nei testi cristiani, merita di essere messa in luce come circostanza non molto comune nel genere romanzesco, l'inclinazione del *Floriant* a fare spazio a brani di puro soggettivismo. A tal proposito, passo certamente emblematico – e, peraltro, utile anche a misurare la reale portata delle già menzionate esclamazioni – è il vistoso intervento “al mezzo” nel quale il locutore dichiara la propria condizione d'innamorato, prima ricambiato e poi respinto:

Je ne pens pas qu'il lor anuit
 Quar se lez m'amië estoie
 Et une nuit i demouroie
 Et la nuit .IIIJ. jors durast
 Ne devant donques n'ajornast
 Que le sinquieme entrez seroit,
 Sachiés que poi me sambleroit!
 Dex! porroit il mais avenir
 Que je la poisse tenir
 Trestoute nue entre mes braz?
 Nenil, voir, e mi! chaitis, laz!
 J'ai veü que j'estoie amez,
 Mes or sui arrieres boutez,
 Ce fet Fortune desloiaux! [...]
 (vv. 4358-4371)

In questo punto, di fatto centrale, l'interruzione della narrazione rievoca – come già segnalato dagli ultimi editori del *Floriant*³⁴ – le più note intrusioni dell'istanza locutrice nei romanzi di *Partonopeu de Blois*, *Le Bel Inconnu* e *Joufroi de Poitiers*, osservate attraverso la lente strutturalista da Grigsby³⁵ sul finire degli anni Sessanta.

Per i narratori delle tre opere appena citate, l'ispirazione sostanziale, e apertamente dichiarata nel prologo, risiede nel soddisfacimento dei desideri della propria amata, tant'è vero che talvolta il racconto rischia addirittura di arrestarsi a causa dello scontento della dama³⁶. Visto, quindi, il ruolo di principio ispiratore assunto dagli amori dei narratori, le varie affermazioni di questi ultimi a proposito della loro situazione sentimentale risuonano come echi autorizzati da un disegno narrativo circolare³⁷. Nel nostro romanzo, invece, veniamo a malapena informati dell'esistenza di una dama amata dal locutore grazie a un'invocazione esordiale («Et ausi la debonnere | Qui a mon cuer en sa baillie | Dont ja n'en partira ma vie», vv. 28-30) – topica e telegrafica tanto quanto quella canonica ad Amore («Voeil proier Amors que s'aie | M'ostroit a ceste chose fere», vv. 26-27), al quale si chiede esplicitamente aiuto nel comporre – ma la donna è dimenticata nell'epilogo, e la sua approvazione o il suo rifiuto non sembrano avere incidenze significative sul buon esito della narrazione.

(34) Si veda A. COMBES-R. TRACHSLER (éds), *op. cit.*, p. 263, nota 1.

(35) J.L. GRIGSBY, *The Narrator in "Partonopeu de Blois", "Le Bel Inconnu" and "Joufroi de Poitiers"*, «Romance Philology» XXI, 1968, pp. 536-543.

(36) *Ibidem*, p. 538.

(37) In particolare a proposito del *Partonopeu*, Lori Walters ha parlato delle esternazioni di tono lirico del narratore quali strumenti per lo sviluppo narrativo: L. WALTERS, *The poet-narrator's address to his lady as structural device in "Partonopeu de Blois"*, «Medium Ævum» 51, 1992, pp. 229-241.

Non è senza significato, in proposito, che, a metà del testo, il nuovo riferimento all'amata non abbia alcuna interferenza rispetto al prosieguo dell'opera e all'attività del poetare.

La confessione del narratore, insomma, indotta per contrasto dalla vicenda dei protagonisti e peraltro traboccante di sentimento e passione, è disgiunta dalle precedenti dichiarazioni e ha il valore della parentesi incidentale: il suo significato si esaurisce nel blocco versale occupato, senza riverberarsi nel resto del dettato. Al contempo, però, essa ha il potere abbagliante del *flash* che non può che catturare l'attenzione degli ascoltatori e mantenere saldo il canale di comunicazione con loro instaurato.

La circostanza appena menzionata non è isolata: si contano, infatti, altri due casi in cui la voce narrante si dilunga in interventi accorati, in cui le vicende dei personaggi inducono a riferimenti a conoscenze proprie o esperienze personali. Accade ai vv. 221-238, poco prima dell'uccisione del re di Sicilia Elyadus da parte del suo siniscalco Maragot:

He las! Com c'est grant mesprison
 Et com vilainne traïson!
 Mes ja sovent oï retraire
 C'onques hons sers ne pot bien faire.
 Li rois Daires en fu murtris
 Et Julius Cesar occis
 Et Alixandre empoisonnez
 Et li rois Pepins enherbez
 Et Charles ses filz dechaciez
 Et Elyadus detrenchiez,
 Se vous entendre me voulez,
 Si com par tanz oïr pourrez.
 Bien sai qu'il lor vient de nature
 Qu'il sont traïtor par droiture:
 Quains fu leur anciens peres,
 Cil qui ocit .J. de ses freres,
 Encor dure leur felonnie,
 Leur fausseté, leur tricherie

e ai vv. 2587-2610, in cui il motivo topico del declino dei tempi è trattato con estrema partecipazione:

Dont ert li siecles de bon point
 Mes orendroit n'i a il point
 De raison ne de loiauté:
 Tot voi le bien a mal torné,
 Loiautez a noient s'atorne,
 Desloiautez le mont ajorne.
 Nus n'aime mais la loiauté,
 Tuit servent la desloiauté,
 Et avarice et mauvestié
 Est bien creüe la moitié.
 Tant vous puis pour verité dire
 Que cist siecles tozjor empire.
 Empire, oïl! de toutes pars,
 Li bien est perdu et espars
 Et li maux est monteplié.
 A mal se sunt tuit ravoiez:
 Li baron de plusors contrees
 Tuit ont mes lor mesons hordees

De Fauseté, de Tricherie,
 De Traïson, de Roberie,
 De Destrece, de Couvoitise
 Qui molt de maux bersse et atisse.
 Ensi li siecles mesdevient,
 Par force avenir le covient!

Sicuramente è indicativo di un *modus operandi* che il narratore si compiaccia nel riservarsi degli spazi di autonomia per estrinsecarsi con particolare *pathos* – peraltro rasentando anche qui la teatralità perseguita altrove attraverso altre categorie d'intervento – ma è bene segnalare che tale aspetto fa sì che il *Floriant* rientri tra le opere protagoniste del movimento di avvicinamento della letteratura duecentesca al discorso sul soggetto; un processo che si compie generalmente nella lirica attraverso l'invasione di riferimenti biografici e narrativi responsabili del passaggio dalla canzone al *dit*, nel romanzo grazie a spaccati di effusione lirica e a un tipo di narrazione progressivamente pensata per essere letta individualmente piuttosto che declamata³⁸.

È ormai assodato, infatti, che, nel campo di cui ci occupiamo, ovvero la narrazione, il lirismo e le dichiarazioni d'amore del narratore alla propria dama rappresentino nel XIII secolo una consuetudine sempre più frequente³⁹ e dagli inevitabili risvolti sia sul piano strutturale che su quello contenutistico: si pensi al precoce, e in tal senso avanguardistico, *Partonopeu de Blois*⁴⁰; al *Roman de la rose*, atto di nascita del romanzo allegorico; o al caso particolarissimo del *Roman du Chastelain de Coucy et de la dame de Fayel*, congegnato da Jakemes con l'intento di fornire una cornice biografica alle liriche del troviero⁴¹.

Il nostro *récit*, invece, si distingue per il fatto che, se negli altri rappresentanti romanzeschi del cambiamento l'irruzione della soggettività è tale da consentire di tracciare una linea biografico-sentimentale dell'autore/narratore quasi parallela a quella narrativa oppure di sfruttare i passaggi lirici come dispositivi strutturali, nel *Floriant et Florete* i luoghi in cui la soggettività si affaccia sono slegati tra di loro, solo in un caso di argomento amoroso, sciolti da vincoli strutturali e, come già detto, non anticipati o seguiti da alcuna informazione di carattere biografico nel prologo e nell'epilogo.

Tale circostanza non è secondaria, al contrario, proprio per la sua eccezionalità, merita adeguato rilievo e, perlomeno, un tentativo d'interpretazione. Difatti, la schiettezza e gratuità degli slanci patetici potrebbero pure costituire un'ulteriore prova dell'inesperienza del nostro narratore, incapace di eclissarsi totalmente dietro la vicenda dei propri protagonisti e incline a “conversare” per far fronte a difficoltà o aggirare ostacoli sul piano dell'articolazione dell'opera; tuttavia, l'utilizzo di un procedimento, ormai divenuto di moda tra i romanzieri, proprio in luoghi del testo in cui la sua presenza non pare indispensabile ai fini strutturali, dimostra che nel *Floriant et Florete* il soggettivismo non è avvertito come un aspetto da giustificare nell'architettura dell'edificio narrativo, ma come un elemento naturalmente appartenente alla narrazione stessa. In sostanza, proprio nel nostro romanzo, d'impianto tradizionale,

(38) Si veda in proposito il saggio illuminante di MICHEL ZINK: *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985. La questione è stata ripresa più tardi da CHARMAINE LEE nel suo *La soggettività nel Medioevo*, Roma, Vecchiarelli Editore, 1996.

(39) D. QUÉRUEL, *Roman d'amour et déclaration d'amour: une nouvelle mode romanesque à l'aube du XIII^e siècle*, «Travaux de littérature» 10, 1997, pp. 33-48.

(40) Si veda L. WALTERS, *op. cit.*

(41) Per gli ultimi due esempi menzionati si vedano le interessanti osservazioni di S. HUOT, *op. cit.*, pp. 83-105 e 117-134.

ancorato all'idea di esecuzione pubblica dell'opera letteraria e rudimentale nell'utilizzo di talune tecniche di costruzione testuale, il discorso sul soggetto o del soggetto sembra essere condotto al più alto grado di maturità.

A conclusione della disamina esperita a proposito della voce narrante nel *Floriant* sono emerse tre circostanze interessanti e dai risvolti potenzialmente estensibili ad altre opere coeve alla nostra: in primo luogo, il perdurare, nell'ultimo scorcio del XIII secolo, della pratica della lettura ad alta voce dei romanzi cortesi, che il pubblico ancora doveva ascoltare come si trattasse di una *performance* da cui trarre diletto collettivamente; in secondo luogo, il valore strutturale e tecnico di alcune intrusioni del locutore, sfruttate quali puntelli immediati ma d'effetto per facilitare l'organizzazione del materiale narrativo, e al contempo in linea con l'impostazione teatralizzante dell'opera; infine la presenza di una buona quota di soggettivismo, aspetto in linea con i nuovi esperimenti della letteratura duecentesca, ma trattato nel *Floriant* in maniera autonoma e innovativa.

MARIATERESA PROTA

Sapienza, Università di Roma

“Zaïre”, une anti-“Polyeucte”: Voltaire contre Corneille

Abstract

Although the relation of Voltaire's *Zaïre* to Corneille's *Polyeucte* is never clearly declared by the Enlightenment philosopher, it is real nonetheless. A comparison between the two tragedies focusing on the issue of religion and the relationship between Christianity and tragedy, shows to what extent Voltaire thought of Corneille while writing his tragedy and to what extent he wanted to write an anti-*Polyeucte*. Both tragedies are based on the religion shock but while Christianity is glorified by Corneille, it is put in doubt by Voltaire. Considering how the latter twists some essential aspects of Christianity and in particular, through the touching character of *Zaïre*, his impressive criticism of a religion which causes misfortune to humanity, one could even say that *Zaïre* is an anti-Christian *pièce*.

En matière artistique et littéraire, la création *ex nihilo* n'existe pas, artistes et écrivains s'adossant à des œuvres existantes qu'ils admirent et veulent imiter en rivalisant avec elles, ou qu'ils contestent et dont ils veulent se démarquer pour faire du neuf. Repérer modèles et contre-modèles dans l'élaboration des œuvres ouvre de fait un chapitre infini – d'autant que chaque créateur louvoie entre l'admiration et la répulsion, penchant parfois d'un côté et de l'autre. Aussi bien, une bonne part de l'activité de la critique a été et est toujours mobilisée par ce qu'on appelait jadis la recherche des sources, devenue l'analyse de l'intertextualité. L'analyse se fait d'ailleurs plus passionnante quand modèles et contre-modèles ne sont pas toujours clairement et directement avoués. Quand un Corneille écrit *Cédipe*, il pose clairement l'*Cédipe-roi* de Sophocle comme modèle et, à la fois, comme contre-modèle. Mais quand Voltaire écrit sa «pièce turco-chrétienne» (lettre à Formont du 25 juin 1732) de *Zaïre*, le lien avec Corneille et sa tragédie de *Polyeucte* (1643) n'est pas explicitement déclaré, mais suggéré de biais – comme souvent chez Voltaire.

Affleurement de “Polyeucte”

D'autres sources en effet semblent nourrir le dramaturge des Lumières, qui mêle inévitablement nouveautés et emprunts. L'*Othello* de Shakespeare pour la jalousie d'Orosmane – mais si peu. Racine beaucoup plus, superficiellement ou plus profondément, que Voltaire a tant admiré. Dans son *Essai d'exégèse racinienne*¹, Judd D. Hubert note un certain nombre de rapprochements, avec *Iphigénie*², *Bérénice* ou *Bajazet*, en soulignant que Voltaire n'emprunte que des façades à Racine. De manière

(1) JUDD D. HUBERT, *Essai d'exégèse racinienne. “Bérénice”, “Bajazet”, “Athalie”*, nouvelle édition augmentée, Paris, Nizet, 1985 (1956).

(2) Je rappelle que, dans le *Génie du christianisme* – qui vise à montrer les fruits que la religion chrétienne, avec son génie, a apportés à la littérature, la haussant au-dessus de la littérature antique –, Chateaubriand avait mené un parallèle entre l'*Iphigénie* d'Euripide et les caractères de filles dans la littérature nourrie de christianisme: l'*Iphigénie* de Racine et la *Zaïre* de Voltaire (II^o partie, livre II, chapitre VIII, éd. M. Regard, «La Pléiade», 1978, pp. 670-672).

beaucoup plus fouillée, Nathalie Fournier a scruté l’intertextualité racinienne de *Zaïre*³ et montré la filiation racinienne de cette tragédie sur les plans linguistique, stylistique et dramaturgique, au point de parler de *Zaïre* comme d’un «à la manière de Racine». Mais elle ne manque pas de noter que cette massive imprégnation racinienne n’est pas exclusive d’autres emprunts, à Corneille par exemple; le «Tigre altéré de sang» jeté à la face d’Orosmane par Fatime (*Zaïre*, V, 10, vers 1595) rappelle deux hémistiches identiques d’*Horace* et de *Polyeucte* – quand, dans ses stances de IV, 2, Polyeucte s’en prend à Décie, l’empereur qui persécute les chrétiens (vers 1125). Et il est bien d’autres emprunts textuels ou quasi à *Polyeucte*. On se souvient de l’exclamation de Polyeucte dans l’ultime entrevue du futur martyr avec sa femme Pauline; parlant de cette épouse dans une prière au Seigneur, il s’écrie:

Elle a trop de vertus pour n’être pas chrétienne⁴.

Or, dans son *Commentaire sur Corneille*, publié plus de trente ans après *Zaïre*, et qui se veut un «examen impartial» de l’art cornélien, Voltaire dit son admiration pour ce vers et l’assortit de ce commentaire:

On a beau dire qu’un mahométan en dirait autant à Constantinople de sa femme si elle était chrétienne. *Elle a trop de vertu pour n’être pas musulmane*⁵.

Ce vers cornélien trottait dès longtemps dans la tête de Voltaire et avait ressurgi, dans un contexte et dans une forme différents, lors de la rédaction de *Zaïre*; c’est Nérestan qui, admirant la générosité de sa sœur Zaïre (et peut-être aussi celle du sultan), s’écrie:

Grand Dieu! que de vertu dans une âme infidèle⁶!

Comme si Voltaire, plus ou moins indirectement, nous invitait à faire le rapprochement de sa tragédie de 1732 avec celle de Corneille, antérieure de quatre-vingt-dix ans. Voyez encore le paratexte des éditions de *Zaïre*. L’épître dédicatoire à M. Fawkenner, pour justifier la place du sentiment de l’amour avec des personnages chrétiens, prend Corneille, le «grand Corneille», et son *Polyeucte* comme garants:

[...] je suis très persuadé que bien en prit au grand Corneille de ne s’être pas borné dans son *Polyeucte* à faire casser les statues de Jupiter par les néophytes⁷ [...].

Corneille intéresse, selon Voltaire, à cause de l’amour de Pauline pour Sévère, lequel mérite mieux son amour «que son bon dévot de mari», conclut un court passage versifié. De même, ajoute Voltaire, ce qui a touché les spectateurs en *Zaïre* ce n’est pas la «convertie», mais «l’amoureuse». Sans le dire clairement, c’est une manière de faire comprendre comment *Polyeucte* a pu lui servir de modèle et de contre-modèle. On trouve un autre biais pour inviter le lecteur à faire le rapprochement de *Zaïre* avec *Polyeucte*, quand Voltaire se limite à une assertion d’une objectivité apparente et parfaite qui dégage la responsabilité de l’auteur derrière les *on*, dans l’Avertissement

(3) “Zaïre”: Voltaire et l’intertexte racinien, «Recherches et travaux» CI, 1996, pp. 11-87.

(4) *Polyeucte*, IV, 3, v. 1268.

(5) *The Complete Works of Voltaire* t. II, éd. D. Williams, Voltaire Foundation, 1975, p. 330.

(6) *Zaïre*, II, 2, v. 517.

(7) *Ibidem*, p. 396.

des éditions de 1738 et 1742: on appelle *Zaïre* «à Paris, tragédie chrétienne, et on l'a jouée fort souvent à la place de *Polyeucte*»⁸. «Tragédie chrétienne»: c'est bien ainsi que Corneille, à partir de l'édition de 1652, voulut désigner son *Polyeucte martyr*. Une fois encore, nous sommes invités à superposer les deux tragédies. Les contemporains critiques de Voltaire empruntèrent cette voie. Dans une réponse à Jean-Baptiste Rousseau, qui voyait en *Zaïre* un «mélange odieux de piété et de libertinage», un anonyme répliqua dans le *Mercur* d'avril 1733, et précisa que, pour lui, *Zaïre* «n'est que le revers de *Polyeucte*». La formule est heureuse, qui souligne à la fois le lien avec *Polyeucte* et la distance critique prise par *Zaïre* vis-à-vis de *Polyeucte*. Cette formule a été reprise par Ronald S. Ridgway⁹ et, surtout, illustrée, justifiée et fondée, très récemment, par Marie Fontaine¹⁰. C'est un acquis sur lequel s'appuyer. Je voudrais ici pousser la réflexion sur la comparaison entre *Zaïre* et *Polyeucte*, en la resserrant sur la question religieuse et sur les rapports entre christianisme et tragédie, vérifiant par là à quel point *Zaïre* est bien – selon l'heureuse formule de Jacques Truchet¹¹ – une anti-*Polyeucte*¹².

Le choc des religions

Zaïre et *Polyeucte* sont deux tragédies construites sur la confrontation de deux religions – ou, pour mieux dire, pour *Zaïre* (car ce n'est pas le cas pour *Polyeucte* où le christianisme cherche une place dans le tissu de la culture romaine dominante), de deux civilisations. Et cette confrontation déchire des personnages qui sont à la jointure, à l'articulation des deux univers: polythéisme et christianisme chez Corneille, christianisme et islam chez Voltaire. Voltaire reprend donc le même cas de figure, mais varie un des deux termes, ce qui ne dissimule pas la reprise, ni le duel engagé avec Corneille. D'autant que le terme commun, le christianisme, est chez lui l'objet d'un traitement où perce l'intention polémique. L'Arménie du III^e siècle, qui sert de cadre à *Polyeucte*, fait partie de l'empire romain, qui y fait pratiquer sa religion polythéiste; l'empereur Décie s'applique même à pourchasser le christianisme qui tâche de se diffuser malgré les persécutions. Persécution un peu paradoxale et assez injuste, ose avouer le favori de l'empereur, Sévère, à la fin de l'acte IV: si «la secte des chrétiens» (vers 1412) a ses mystères, les Romains n'ont-ils pas ceux de Cérès ou de la Bonne Déesse (Cybèle)? Rome n'a-t-elle pas été accueillante à toutes sortes de dieux, monstrueux ou douteux, alors que les chrétiens n'ont qu'un seul Dieu et montrent une conduite vertueuse¹³? Peu de choses nous sont montrées du polythéisme antique dans *Polyeucte*; aucune conviction des personnages, simplement l'annonce d'un sacrifice par lequel les dieux seront remerciés de la victoire de Sévère – mais ce sacri-

(8) *Ibidem*, p. 391.

(9) Dans sa *Propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century» 15, 1961, au chapitre IV.

(10) «*Zaïre*», «revers» de «*Polyeucte*», ou la croisade de Voltaire contre les croisades (et autres manifestations du fanatisme), «Cahiers Voltaire» 14, 2015, pp. 111-138.

(11) Dans la notice qui accompagne son édition de la pièce, [in] *Théâtre du siècle*, t. I: 1700-1756, Paris, Gallimard, 1973, «La Pléiade», p. 1409.

(12) *Polyeucte* sera cité dans l'édition de P. Dandrey, Gallimard, «Folio Théâtre», 1996. L'édition de référence de *Zaïre* est celle d'Eva Jacobs pour *The Complete Works of Voltaire* de la Voltaire Foundation, 1988, t. 8, pp. 273-523, que nous suivons. Il est regrettable qu'on ne trouve plus dans le commerce la remarquable édition scolaire de *Zaïre* par Claude Blum (Nouveaux Classiques Larousse, 1972). Signalons aussi la bonne édition récente de Pierre Frantz pour «Folio Théâtre», Paris, Gallimard, 2016.

(13) Voir toute la tirade IV, 6, vers 1411-1442.

fi ce est essentiel dans le dispositif tragique, puisque les nouveaux chrétiens Polyeucte et Néarque le troubleront par la raillerie, avant de s’en prendre aux éléments de la cérémonie et de briser la statue du dieu des dieux, – et de se vouer ainsi au martyre. C’est dire que la confrontation entre les deux religions se fait continûment dans la violence, dans l’affrontement mortel. Les dieux romains, pour les chrétiens, ne sont que des idoles faites de bois et de pierre, ne sont que néant face au vrai Dieu; et il faut les détruire, avec un zèle, une brutalité de néophytes. Ceux-ci sont en proie aux «fureurs» de leur secte, pense d’abord Pauline¹⁴, et, dans l’empire de Décus, méritent le châtement suprême – le martyre auquel ils se précipitent. Là où la tragédie de Corneille accuse les différences, on a l’impression que celle de Voltaire voudrait les brouiller, les effacer. À Jérusalem, au XIII^e siècle, le christianisme – celui des croisades, antérieures à l’époque de la tragédie – se trouve vaincu en terre d’islam et sous le pouvoir d’un sultan. L’exotisme turc n’est pas inexistant. Il est question des femmes enfermées dans le harem à la disposition, d’ordinaire, d’un tyran voluptueux; et, dans sa colère, Orosmane pourrait revenir à cet enfermement (III, 7, vers 1029-1038). Le soudan musulman porte des traces d’un tempérament oriental – excès de la passion et surtout rage jalouse, annoncée dès l’acte I⁵ et montrée à l’acte V, où il venge ce qu’il croit être une trahison dans le sang de son aimée. Mais on garde l’impression que cet exotisme n’est que de surface, justement chez Orosmane. S’il est impérieux, s’il méprise les chrétiens, Orosmane ne les hait pas avec une particulière cruauté; il se montre au contraire avec eux d’une grande générosité: il a laissé partir Nérestan sur sa parole, il libère non pas dix mais cent chrétiens, et sans rançon; il relâche Lusignan. Quant aux mœurs amoureuses orientales, Orosmane s’en démarque justement, les condamne et ne les suit pas, prônant le mariage et la fidélité amoureuse. Sa fureur jalouse finale n’a rien de proprement oriental. Et surtout rien n’est évoqué de la religion d’Orosmane. L’étranger, le «maître barbare» que dénonce Nérestan (vers 444), est surtout un bon musulman, comme on dit, doté de vertus universelles et communes avec celles des chrétiens. Pensons au cri de Zaïre, quand Fatime lui reproche, à elle qui se sait maintenant de famille chrétienne, son amour pour le musulman:

Dieu pourrait-il haïr un cœur si magnanime?
Généreux, bienfaisant, juste, plein de vertus,
S’il était né chrétien, que serait-il de plus¹⁶?

Bref, Orosmane se sent lui-même l’opposé de ces «fiers», de ces féroces chrétiens, «de rapine altérés»¹⁷. Si Voltaire efface les traits musulmans d’Orosmane, il accuse singulièrement les traits chrétiens qu’il attribue à Nérestan et à Lusignan: leur intolérance, leur cruauté. Pour lui, ce sont des fanatiques – exactement ce qu’il pense de Polyeucte et de Néarque chez Corneille. Mais en face de la raideur de ces deux chrétiens, s’impose l’héroïne qui contribue fortement à affaiblir la frontière entre les religions. Élevée chez les musulmans, Zaïre n’a guère été marquée par son éducation turque. Se découvrant le devoir de devenir chrétienne, de changer de religion, et déchirée par ce devoir, elle montre, nous le verrons plus précisément bientôt, des convictions religieuses flottantes, une foi bien fragile. Jusqu’au bout, au fond, elle voudrait dissoudre son dilemme, ne pas avoir à choisir entre l’amoureux musulman

(14) III, 3, v. 909.

(15) «Je ne suis point jaloux... si je l’étais jamais...

Si mon cœur... Ah! chassons cette importune idée» (I, 5, vers 308-309).

(16) IV, 1, vers 1084-1086.

(17) I, 2, v. 183. La violence des croisades accusait, elle, la confrontation entre le christianisme et l’islam!

et le christianisme des pères, supprimer la souffrance du déchirement, espérer que sa foi chrétienne soit compatible avec son amour pour un musulman :

Je ne sais; mais enfin, j'ose encor espérer,
Que ce Dieu, dont cent fois on m'a peïnt la clémence,
Ne réprouverait pas une telle alliance¹⁸.

C'est un rêve impossible dans la tragédie; et c'est aussi celui de Voltaire, et son combat contre l'intolérance: on a la religion dans laquelle on a été élevé – voir le couplet de Zaïre en I, 1, vers 103-111 –, et la diversité des religions devrait être admise avec tolérance des unes aux autres, selon la leçon qui sera celle de *Zadig*, dans le chapitre du «Souper» – le christianisme n'étant qu'une religion parmi les autres et comme les autres.

Dans sa définition même, une religion implique une transcendance, une puissance supérieure qui régit le monde des hommes ou, au moins, le surplombe. À cet égard, les deux tragédies méritent d'être interprétées et confrontées dans leur signification d'ensemble, au-delà même des déclarations de tel ou tel personnage. La pensée métaphysique est d'une parfaite transparence dans *Polyeucte*. Il suffit de relire la dizaine de vers du récit de Stratonice, où la confidente de Pauline rapporte la proclamation enflammée du briseur d'idoles Polyeucte:

«Oyez dit-il ensuite, oyez, peuple, oyez tous.
Le Dieu de Polyeucte et celui de Néarque
De la terre et du ciel est l'absolu monarque,
Seul être indépendant, seul maître du destin,
Seul principe éternel, et souveraine fin»¹⁹.

C'est lui qui régit les empires, élève ou abaisse l'empereur, donne ou refuse la victoire:

«Sa bonté, son pouvoir, sa justice est immense,
C'est lui seul qui punit, lui seul qui récompense»²⁰.

C'est ce même Dieu qui a touché le cœur de Polyeucte, avant d'éclairer ceux de Pauline, de Félix, et même de Sévère, plus éloigné sans doute de la grâce²¹. Car ce Dieu «maître de l'univers» (vers 1657) est un Dieu d'amour, de l'«excès d'amour» même (vers 1661) («Un Dieu qui nous aimant d'une amour infinie...», vers 1659), dont la Providence bonne mène au salut (au bonheur infini) les hommes qui acceptent de se laisser guider. Cette Providence régit indéniablement toute la tragédie, jusqu'à son dénouement: malgré deux martyrs et la destruction d'un couple, la tragédie propose un dénouement heureux, car les personnages, morts et

(18) IV, 1, vers 1090-1092. – Après la mort de Zaïre, Fatime reproche son meurtre à Orosmane en lui disant la fidélité amoureuse de Zaïre, qui «espérait que le Dieu de ses pères | Recevrait le tribut de ses larmes sincères; | Qu'il verrait en pitié cet amour malheureux, | Que peut-être il voudrait vous réunir tous deux...» (V, 10, vers 1597-1600).

(19) III, 2, vers 840-844.

(20) *Ibidem*, vers 849-850.

(21) Au dénouement, il respecte et dit continuer d'aimer les chrétiens; avant de les connaître mieux, il prêche la tolérance, qui n'est peut-être pas exactement la même que celle de Voltaire, notons-le:

«J'approuve cependant que chacun ait ses dieux,
Qu'il les serve à sa mode, et sans peur de la peine» (V, 6, vers 1798-1799).

vivants, trouvent tous finalement le vrai bonheur. Paradoxalement – mais Pascal nous a appris le renversement chrétien des valeurs, des *ordres* –, à quatre vers de la fin, Félix peut proclamer: «Nous autres, bénissons notre heureuse aventure...»²². Telle est la théologie de l'histoire inculquée par ses maîtres jésuites au chrétien Corneille. Les mêmes maîtres ne parvinrent pas à convaincre Voltaire! La philosophie de l'histoire qui se dégage de *Zaïre* refuse cet optimisme triomphant. Remarquons déjà que ni le musulman Orosmâne, ni bien sûr Zaïre ne font allusion à une quelconque providence. En revanche, le mot même (ou un équivalent) est souvent prononcé par les chrétiens: par Nérestan (vers 338-339), par Châtillon (vers 377), par Lusignan (vers 609), par Fatime (vers 1443-1444) qui voit la main de Dieu dans l'agencement des faits, voire dans la disposition intérieure des personnages; Nérestan fait même intervenir, assez désagréablement, la transcendance rétributive: la mort de Zaïre est présentée comme une punition pour avoir aimé Orosmâne²³. Mais cette croyance des chrétiens de la tragédie ne nourrit pas la philosophie de la pièce! Comment croire à une Providence chrétienne bonne quand l'acharnement de son frère et de son père accule Zaïre, qui voudrait leur obéir, au déchirement, au désespoir et finalement à la mort – d'ailleurs survenue à la suite d'un terrible malentendu? Ce Dieu des chrétiens serait-il un Dieu méchant? Ou faut-il croire le monde et les hommes entraînés par un hasard sans règle qui provoque les situations malheureuses et amène un dénouement absurde? En tout cas, *Zaïre* illustre une forme de tragique qui heurte de front la tragédie providentielle et optimiste de *Polyeucte*. Voltaire n'admet décidément pas la religion de Corneille.

Le christianisme en question

Chateaubriand a raison quand il affirme que celui qui supprimerait la religion dans *Zaïre* anéantirait la pièce; tout autant qu'à *Polyeucte*, la religion chrétienne paraît consubstantielle à *Zaïre*. Reste à examiner quelle vision du christianisme proposent l'un et l'autre dramaturges. À l'orthodoxie éclatante de *Polyeucte*, *Zaïre* oppose mise en doute, suspicion et critiques. Vérifions-le sur quelques grands thèmes de la vie religieuse.

La foi est affaire entre l'initiative et la prévenance de Dieu, d'un côté, et la réponse de la liberté humaine, de l'autre. Dieu offre son secours et cela s'appelle la grâce en théologie chrétienne. À peine la tragédie de *Polyeucte* s'ouvre-t-elle qu'il est question de la grâce divine et de son invisible secours. Elle a agi sur Polyeucte et lui a fait désirer avec ardeur le baptême, afin d'entrer dans la communauté des chrétiens. Le songe de Pauline – il faut rappeler que Pauline et Polyeucte sont mariés depuis quinze jours seulement – ralentirait-il cette ardeur? Néarque a son explication: la grâce de Dieu «ne descend pas toujours avec même efficacité» (vers 30); le cœur peut s'endurcir et la grâce se raréfier ou devenir inefficace. Mais Polyeucte se reprend, *fuit* sa femme et ses appréhensions, et *court* au baptême qu'il *brûle* de recevoir.

C'est d'ailleurs lui qui propose une définition théologique impeccable de ce sacrement, à son exact niveau spirituel – ce «sacré caractère»

Qui lave nos forfaits dans une eau salutaire,

(22) V, 6, v. 1811.

(23) Nérestan à Orosmâne qui vient de poignarder Zaïre: Zaïre offensait Dieu et notre religion, «Et ce Dieu la punit d'avoir brûlé pour toi» (V, 10, v. 1592).

Et qui purgeant notre âme, et dessillant nos yeux
 Nous rend le premier droit que nous avions aux cieus²⁴.

Le baptême est en effet une réintégration à la vie divine, à la destinée divine prévue pour l'homme, mais que le péché a offusquée. On comprend que Polyeucte y voie son «bien suprême» et le seul où il aspire (vers 50), bien préférable à toutes les grandeurs, à tous les pouvoirs – et même, ce sera le nœud tragique, à l'amour de son épouse. Le baptême de Polyeucte n'est pas montré sur la scène, mais on en voit bientôt la grande efficacité: dans un mouvement fou, l'injonction intérieure d'aller troubler la cérémonie païenne, au risque du martyre. Néarque dit juste – et montre par là dans le baptême de Polyeucte le point de départ de toute l'action tragique:

Vous sortez du baptême, et ce qui vous anime
 C'est sa grâce qu'en vous n'affaiblit aucun crime²⁵.

Pour sa Zaïre, Voltaire décale singulièrement la configuration. Peut-on voir dans son trouble quand elle doit bien se souvenir qu'elle est fille de chrétien – ce que lui rappelle cette croix portée sur elle dès l'enfance – une atteinte, une légère touche de la grâce? Cette croix dont elle voudrait oublier le symbole saisit son «cœur surpris de respect et d'effroi» (vers 120). «Mais Orosmane m'aime, et j'ai tout oublié» (vers 136). Aucun désir de la foi – il ne s'agit d'ailleurs pas de conviction, mais simplement d'appartenance, de statut familial –, mais désir d'occulter le passé dans la crainte qu'il ne s'impose et détruise le bonheur amoureux et mette en péril le mariage projeté avec un musulman.

Si elle naquit chrétienne (vers 285), Zaïre n'a pas été baptisée. Mais le retour de Nérestan et la reconnaissance par Lusignan de ses deux enfants forcent Zaïre, «femme infidèle» (vers 466) à sa religion de naissance, à revenir au passé chrétien qu'elle redoutait. *Infidèle, traîtresse, ennemie* de Dieu, Zaïre va être happée par le passé renié sous la terrible pression sentimentale de son frère et de son père²⁶. Désir de foi? Nullement. Mais le passé²⁷ qui s'abat sur elle comme une chape de plomb, et qui va la détruire. Et son retournement est rapide, bien rapide: elle a tôt fait d'assentir à la phrase que lui dicte Lusignan: «Je suis chrétienne» (vers 692). On se demande comment Voltaire peut parler de la *conversion* de Zaïre²⁸. Zaïre musulmane? Zaïre chrétienne? On voit mal la profondeur et même la réalité de ses *positions* religieuses successives, car il est difficile de parler de *conviction*.

Le chantage sentimental – Lusignan mourant veut sa fille chrétienne – exige alors que Zaïre reçoive le baptême et Nérestan le lui fait jurer (III, 4). Elle adore ce qu'on lui commande d'adorer, tout en appréhendant les exigences de cette «sainte loi» sous laquelle elle promet de vivre (vers 793). L'exigence est vite assénée par Nérestan: renoncer à Orosmane. D'où le cri de la pauvre *égérée*, qui se reprend avec un volontarisme désespéré, après le «hélas!» échappé à l'hémistiche:

(24) I, 1, vers 45-48.

(25) II, 6, vers 693-694.

(26) Voir N. SCLIPPA, *La Loi du père et les droits du cœur. Essai sur les tragédies de Voltaire*, Genève, Droz, 1993.

(27) I. LIGIER-DEGAUQUE, «Zaïre» ou les blessures de la mémoire, «Cahiers Voltaire» 13, 2014, pp. 69-85.

(28) Dans sa lettre à Cideville du 4 janvier 1733 [Les lettres de Voltaire sont lues dans l'édition Beserman-Deloffre de la *Correspondance*, essentiellement au t. I (1704-1738), Paris, Gallimard, 1978, «La Pléiade»]. – Voir J.-N. PASCAL, *La conversion dans "Zaïre" et "Alzire"*, dans *La Conversion. Expérience spirituelle, expression littéraire*, Bern, Berlin, Bruxelles [etc.], P. Lang, 2005, «Recherches en littérature et spiritualité» 8, pp. 153-167.

Je suis chrétienne, hélas!... j’attends avec ardeur
Cette eau sainte, cette eau, qui peut guérir mon cœur²⁹.

Il faut mettre en regard ce désespoir avec l’enthousiasme de Polyeucte pour le baptême. Et, surtout, souligner cette rupture capitale: Polyeucte reçoit le baptême et y puise l’énergie du martyr, alors que Zaïre, qu’on a ligotée de promesses, ne recevra jamais le baptême. Ce déplacement du baptême d’une tragédie à l’autre est de grand sens.

Baptisé, Polyeucte compte sur l’aide divine, sur la grâce: «J’attends tout de sa grâce, et rien de ma faiblesse» (vers 681). Quand Polyeucte affirme: «Je suis chrétien, Néarque, et le suis tout à fait» (vers 667), la déclaration n’est pas ponctuée d’un «hélas!»; et Polyeucte accepte les exigences dangereuses et déchirantes qui en découlent, à commencer par les conséquences d’un zèle iconoclaste, où Voltaire ne veut évidemment voir que les premières manifestations du fanatisme chez les néophytes³⁰. Héros de sainteté, comme dit Péguy, Polyeucte, enflammé par la grâce du baptême et lancé dans une sorte d’héroïsme allègre, facile d’abord, oublie complètement Pauline. La prison de l’acte IV, le raidissement des stances (IV, 2) et l’entretien avec Pauline venue le sauver, et qu’il redoute comme un combat (vers 1082), prouvent assez la puissance de la chair, du monde et du bonheur qu’ils offraient, et donc la très difficile réalisation du complet sacrifice – ce sacrifice envisagé, choisi, commencé, assumé alors seulement en toute lucidité et accompli totalement. À chaque étape – le scandale au temple païen, le spectacle du martyr de son ami Néarque, le refus de renier sa foi malgré la menace de mort, le détachement définitif d’avec la femme adorée, bref le choix d’un amour supérieur à l’amour humain –, Polyeucte compte sur l’appui du Seigneur, sur sa grâce, et aussi sur la communion des saints (Néarque du haut du Ciel). D’où l’impression que le sacrifice voulu par la foi se réalise finalement comme une conquête heureuse, glorieuse même (car nous sommes chez Corneille). Et la grâce n’a pas fini d’agir sur les sentiments des personnages, puisqu’on assiste à deux autres conversions. «C’est la grâce qui parle» (vers 1742), dit Pauline, qui suit la foi de son époux mort et est rejointe par son père Félix. Et Sévère, qui reste en retrait du mouvement de conversion – d’authentiques conversions:

De pareils changements ne vont point sans miracle,
Sans doute vos chrétiens qu’on persécute en vain
Ont quelque chose en eux qui surpasse l’humain³¹.

Mais alors, il faut croire à un univers spirituel et surnaturel... N’attendons pas cela de Voltaire! De même qu’il croit en la Providence et la mentionne, son personnage de Nérestan évoque la grâce. Si Dieu n’a pas encore soutenu Zaïre, son bras viendra à son secours par l’engagement chrétien et le baptême, et l’aidera à sacrifier son amour pour Orosmane:

Ce bras, qui rend la force aux plus faibles courages,
Soutiendra ce roseau plié par les orages.
Il ne souffrira pas qu’à son culte engagé,

Entre un barbare et lui ton cœur soit partagé.

(29) III, 4, vers 817-818.

(30) Voir l’épître dédicatoire et le *Commentaire sur Corneille*, où Néarque est traité de *fanatique* et même de «convulsionnaire qui a ensorcelé un jeune imprudent» (éd. citée, t. II, p. 317).

(31) V, 6, vers 1788-1790.

Le baptême éteindra ces feux dont il soupire,
Et tu vivras fidèle, ou périras martyr³².

Fatime elle aussi affirme que la grâce aidera Zaïre à accepter ce sacrifice d'un époux désiré³³. Mais, encore une fois, Zaïre ne reçoit pas le baptême et n'a rien à attendre de cette grâce divine qui aide Polyeucte à sacrifier son amour. Et que pense réellement Voltaire de la grâce divine? Dans une lettre à Formont (15 décembre 1732) où il est question de la conversion de Zaïre, Voltaire fait remarquer à son correspondant que Fatime, la croix et Nérestan avaient déjà fait impression sur le cœur de Zaïre et que «son père, son frère et la grâce achèvent cette affaire au second acte»; et il précise: «La grâce surtout ne doit point effaroucher; c'est un être poétique et à qui l'illusion est attachée depuis longtemps». Le propos est pour le moins ambigu: la grâce est-elle une réalité ou une illusion? En tout cas, la grâce n'aura aidé en rien Zaïre dans son difficile sacrifice qui la torture, l'écrase et la mènera à la mort. Au point qu'on peut se demander si, en face de la foi profonde et agissante de Polyeucte, Zaïre peut vraiment être qualifiée de chrétienne³⁴, tant, dans une situation analogue (heurt de la passion et de la religion, avec nécessité de sacrifier la passion à la religion), ce qui est présenté comme chrétien dans *Zaïre* semble en décalage avec les manifestations chrétiennes dans *Polyeucte*: la foi, la grâce, le sacrifice, tout paraît inabouti, non réalisé, voire dégradé ou contesté dans *Zaïre*, qui donne le spectacle d'une héroïne littéralement détruite par la religion chrétienne.

La droite et le cercle

Oui, il faut aller jusque là: *Zaïre* met en accusation le christianisme et le discrédite, alors que *Polyeucte* le glorifie.

On le voit déjà à la problématique des valeurs, au sens moral, développée dans les deux tragédies – puisque aussi bien toute tragédie donne en spectacle une confrontation des valeurs et le choix, entraînant des sacrifices, entre les valeurs en conflit. Trois valeurs identiques régissent nos deux tragédies: le devoir d'obéissance des filles soumises au père, ou à son substitut le frère, c'est-à-dire la loi de la famille, la passion amoureuse et la foi chrétienne («la fermeté du divin» à côté des «tendresses de l'amour humain», disait Corneille). Dans les deux tragédies – et la reprise était bien volontaire de la part du philosophe des Lumières – l'amour est sacrifié par devoir filial ou par choix religieux: Pauline doit renoncer à Sévère qu'elle aime sur l'injonction de son père; Polyeucte sacrifie son amour pour la femme qu'il adore à cause de son engagement de foi; Zaïre détruit son bonheur pour être fidèle à la foi de ses pères.

Mais la similitude des configurations ne peut dissimuler la rupture: amour et religion n'ont pas le même poids, le même équilibre chez Corneille et chez Voltaire. Chez Corneille, l'amour humain a sa beauté, sa valeur, sa vertu. Mais il peut être sacrifié, héroïquement, à une valeur supérieure. En Polyeucte, l'exigence de la foi l'emporte en une acceptation non pas facile, mais pleine, entière, presque heureuse au renoncement. C'est que la foi chez Corneille est valeur positive, plénitude de l'être,

(32) III, 4, vers 879-884.

(33) Encore en V, 2, Fatime prie Dieu:

«Fais descendre ta grâce en ce séjour profane,

Arrache ma princesse au barbare Orosmane» (vers 1437-1438).

(34) C'est pourtant Voltaire lui-même (lettre à M^{lle} Quinault du 16 mars 1736) qui écrit: «Mais enfin Zaïre, la chrétienne Zaïre...».

l’amour de Dieu restant plus fort que tout, très réel, et plus grand que le bonheur humain. D’ailleurs, si la foi détruit la réalisation charnelle de l’amour humain, elle ne le nie pas. Le croyant Corneille a sa hiérarchie des valeurs et tout est subordonné aux valeurs religieuses.

Cela change complètement avec Voltaire, pour qui Polyeucte n’est qu’un dévot un peu sot, un zélé ardent mais indiscret. Dans *Zaïre*, Voltaire discrédite la valeur de la foi exaltée par Corneille. Ses croyants sont fanatiques et barbares, tyranniques pour leur fille et sœur. Acceptant le baptême et renonçant à épouser Orosmane, Zaïre s’impose bien un sacrifice en étant guidée par la foi qu’on lui impose par devoir familial. Mais à quelle profondeur s’enracine la foi de Zaïre, qui mourra avant de recevoir le baptême? Trop fragile, la foi de Zaïre ne lui permet pas de réaliser vraiment le sacrifice qui lui est imposé de force. Chez elle, l’amour humain est le plus fort – tendre, intéressant, omniprésent, malheureux³⁵. Dans *Zaïre*, l’amour est un absolu et Voltaire s’insurge qu’il soit détruit par la religion. La foi, magnifiée par Corneille, est montrée cruelle, barbare, injuste, source de malheur et de mort, et d’ailleurs suivie passablement à contrecœur. Tout en reprenant un cas tragique analogue, Voltaire renverse complètement la hiérarchie des valeurs de Corneille. Dans les deux tragédies ce sont les exigences de la religion qui font le tragique; mais Voltaire met en question la conception cornélienne du tragique.

À partir de cette contestation idéologique sur les valeurs comme sur la vision religieuse et théologique, les deux tragédies constituent des héros éponymes fort différents – ceux qui sont déchirés et sacrifient leur amour à la foi. Chez Corneille, un homme jeune, convaincu, poussé et aidé par la grâce, un généreux qui accepte le défi, le dépassement, après la délibération et le déchirement. En un héroïsme conquérant, Polyeucte exalte le sacrifice. Comme le voulait son dramaturge, il suscite l’admiration, beaucoup plus que la pitié et la crainte, les sentiments tragiques aristotéliens. Au contraire, Voltaire a recherché et accentué le tendre et le pathétique, l’émotion de la pitié – il l’a déclaré à plusieurs reprises³⁶. Le personnage de Zaïre illustre à merveille cette nouvelle³⁷ tragédie du pathétique.

Chez elle s’imposent successivement et contradictoirement deux forces: celle de l’amour et celle, liée et double, du passé et du devoir chrétien. Chez cette fille «jeune et belle» (vers 1), l’emporte d’abord un amour heureux et touchant. Un personnage jeune, sincère, sensible, adore un personnage musulman qui la respecte (il transgresse ses coutumes par respect pour elle); et cet amour est embelli car il est à la fois généreux (à l’égard des chrétiens malheureux, chez Zaïre comme chez Orosmane) et désintéressé (le trône et la grandeur d’Orosmane sont indifférents à Zaïre). Cette jeune fille aimante et vertueuse mérite donc pleinement le bonheur qu’elle s’apprête

(35) Voltaire le dit lui-même dans le résumé qu’il a fourni au *Mercur de France*, publié dans sa correspondance (25 août 1732): «Les faibles idées du christianisme, tracées à peine dans le cœur de Zaïre, s’évanouissent bientôt à la vue du Soudan».

(36) Voir la lettre du 29 mai 1732 à Cideville, sur le projet de *Zaïre*: «[...] et je tâcherai de jeter dans cet ouvrage tout ce que la religion chrétienne semble avoir de plus pathétique et de plus intéressant, et tout ce que l’amour a de plus tendre et de plus cruel». Voir aussi la lettre à Formont du 25 juin de la même année, ou l’épître dédicatoire. – Il ne faudrait pas limiter la recherche de l’attendrissement au personnage de Zaïre. Le personnage du vieux Lusignan, que Voltaire jouait lui-même avec délice, apporte son pathétique et son attendrissement; et cela prouve que Voltaire était touché par certains aspects de la sentimentalité chrétienne.

(37) Pas absolument nouvelle: le glissement du tragique au pathétique est visible dès la fin du XVII^e siècle (voir Ch. MAZOUER, *Le Théâtre français de l’âge classique. III: L’arrière-saison*, ch. III, Paris, Champion, 2014,).

à goûter, grâce au mariage annoncé. Voyez la ferveur de son attente amoureuse quand elle s'apprête à revoir son Orosmane, à la fin de la première scène de la tragédie.

À cette force de l'amour s'oppose brutalement celle du passé, connu et pleinement reconnu, qui engage abruptement et, dirait-on, artificiellement, un devoir chrétien. Zaïre n'ignorait pas totalement son identité chrétienne; toutefois, l'amour pour Orosmane, un musulman chez cette fille élevée parmi les musulmans, balayait tout. Mais les événements la forcent à en envisager et à en accepter les conséquences. Nous l'avons vu, les deux pressions successives de Lusignan (II, 3) et de Nérestan (III, 4), forcent la pauvre fille éperdue à accepter les exigences nouvelles, qui détruisent évidemment son bonheur espéré et sacrifient son amour. Acceptation irréfléchie? Non pas: elle sait qu'elle aime Orosmane qu'elle devrait détester dès qu'elle se reconnaît chrétienne, et elle promet de reculer le mariage, de recevoir le baptême et d'attendre de la grâce la force de renoncer complètement à Orosmane. Jusqu'au bout la promesse sera tenue et l'engagement respecté: elle veut obéir aux ordres de son frère (vers 1442); et, à la fin de la même scène V, 3:

Mais, dussé-je au supplice être ici condamnée,
Je ne trahirai pas le sang dont je suis née³⁸.

Mais sa faiblesse intérieure et les événements ne lui permettent ni de recevoir le baptême ni d'avertir Orosmane de sa décision de sacrifier leur amour. Et ce que s'applique à montrer Voltaire, dans ce conflit tragique entre les deux postulats de l'amour et du devoir chrétien, c'est la fragilité de Zaïre, qui la rend éminemment pitoyable.

Car, là où Polyeucte assume pleinement le sacrifice choisi, Zaïre ne parvient pas à donner vraiment substance et réalité aux choix faits dans les mots – son échec étant comme inscrit dans la logique du personnage. Zaïre affirme la volonté du sacrifice; mais les trois derniers actes montrent que ce sacrifice est impossible, que jusqu'au bout, malgré tout, son cœur reste plein d'Orosmane, comme le remarque Fatime (vers 1469-1470). Il faut relire le fameux monologue de Zaïre en III, 5 – qui congédie tout à fait la forme des monologues délibératifs de la tragédie cornélienne; tout Zaïre s'y peint: l'angoisse de l'abandon, le trouble, le désarroi absolu, le vacillement du sentiment de l'identité – est-elle française ou musulmane? fille de Lusignan ou femme d'Orosmane? amante ou chrétienne? Et elle gémit: «Le fardeau des devoirs qu'on m'impose aujourd'hui...» (vers 910). Avant de réaffirmer, dans l'ultime vers du monologue adressé à Orosmane absent: «Hélas! et je t'adore; et t'aimer est un crime». Sa loyauté dans l'acceptation du sacrifice est indéniable, mais elle ne peut pas réaliser ce sacrifice, elle ne peut pas accepter de ne plus aimer et de n'être plus aimée; voyez ses déclarations en IV, 1, en V, 2 et en V, 6. La souffrance sans cesse et inlassablement parcourue de ce sacrifice trop lourd pour un amour si grand émeut puissamment. Et aussi la mauvaise conscience et le repentir de continuer d'aimer Orosmane malgré tout. Et enfin – pauvre oiseau se débattant enfermé dans sa cage – cette impossibilité de communiquer avec Orosmane, car elle a promis le secret à Nérestan, ce silence permettant le malentendu et la mort. La mort – celle qu'Orosmane lui donne, car il ne peut être question de suicide pour une chrétienne – s'avère la seule manière de sortir du piège. Elle rêvait assurément d'une conciliation entre sa passion d'amoureuse, trop forte pour être sacrifiée, et son devoir de fille chrétienne; c'est impossible. Zaïre, comme d'autres héroïnes des tragédies de Voltaire, toutes adonnées à l'amour,

(38) Vers 1489-1490.

vertueuses et déchirées par un impossible sacrifice, nous tire des larmes et illustre la tragédie pathétique.

Zaïre et Polyeucte – deux héros si différents – sont évidemment pris dans la texture d’une dramaturgie différente. Chez Corneille, le mouvement, le dynamisme³⁹ est constamment de progression, d’ascension, de dépassement de soi. Certes, l’héroïsme se réalise par paliers, de manière non absolument rectiligne; mais s’impose bien une orientation générale qui nous fait assister à la naissance du héros; et Pauline finit par être entraînée dans ce dynamisme. Dramaturgie de la ligne. Chez Voltaire, on trouve bien une variété et une mobilité de l’action avec des surprises; mais demeure l’impression qu’on tourne en rond, qu’on patine, qu’on n’avance pas, qu’on ne progresse pas: à côté des allers et retours de la jalousie d’Orosmane, le désespoir finalement statique de Zaïre, qui s’abolissent tous deux dans la mort absurde. Dramaturgie du cercle.

Et les deux dénouements sont bien sûr de coloration radicalement opposée. Le martyr de l’admirable Polyeucte est entraînant, contagieux pour Pauline et Félix; il représente un départ, un commencement. Et il est heureux malgré le don du sang; il est positif, optimiste. La pitoyable Zaïre meurt pour rien, sur un malentendu, sur une malheureuse méprise, par un hasard malheureux; et le suicide d’Orosmane est aussi négatif. La tragédie détruit leur amour et leur vole leur mort. Alors que Polyeucte choisit sa mort et substitue la Providence divine à la fatalité tragique, Zaïre replonge dans le malheur et dans l’absurde.

Ces deux trajectoires tragiques ne suscitent pas seulement des sentiments différents – d’admiration ou de pitié – pour les personnages de la fiction; elles donnent aussi à penser aux spectateurs. *Polyeucte* est une apologie du christianisme. La pensée de derrière de Voltaire, toujours un peu retors, reste bien, à travers l’exploitation du pathétique, de susciter l’indignation, la révolte contre les exigences décidément trop barbares de la religion chrétienne.

Dociles à la suggestion indirecte, prudente et malicieuse de l’Avertissement des éditions de 1738 et de 1742 de *Zaïre* sur la pièce appelée à Paris, *tragédie chrétienne*, jouée «fort souvent à la place de *Polyeucte*», les pages qui précèdent ont voulu la fonder: au fond, *Zaïre* se veut bien une réécriture plus ou moins dissimulée de *Polyeucte*, une réécriture polémique – anti-*Polyeucte*.

Car cette réécriture de biais met en cause toute la pensée chrétienne de *Polyeucte*. Voltaire laisse appeler *Zaïre* «tragédie chrétienne»; mais il reprend Cideville quand celui-ci⁴⁰ désigne *Zaïre* comme «tragédie sainte». Lui reproche-t-on d’avoir écrit des horreurs sur des matières sacrées, il se récrie⁴¹: «Je n’ai pourtant fait aucun ouvrage dont la religion et les mœurs ne fussent le fondement» (pour mettre en cause ce fondement?...); et de citer *La Henriade*, *Alzire*, *Zaïre*. Nous sommes au rouet, comme souvent avec la correspondance de Voltaire. Alors? Même si Chateaubriand, charmé comme Jean-Jacques Rousseau par *Zaïre* et qui l’annexe pour illustrer sa thèse développée dans le *Génie du christianisme* des beautés de la religion chrétienne dans les arts, cet enrôlement ne l’empêche pas de voir l’autre côté de l’œuvre de Voltaire, qui jeta le discrédit sur la religion; de fait, on ne peut considérer *Zaïre* comme une pièce

(39) La fin de II, 6 où les deux amis, respirant à la même hauteur, se précipitent contre la cérémonie païenne, dans la cascade des impératifs d’entraînement à l’action, compte cinq fois «Allons» en début de vers (*Polyeucte*, II, 6, vers 708-718).

(40) Lettre du 12 septembre 1732.

(41) Lettre à M^{lle} Quinault du 26 novembre 1736.

chrétienne. On peut reconnaître, avec Jacques Truchet, une certaine sensibilité de Voltaire aux émotions de ses personnages chrétiens ou qui se disent chrétiens; mais il faut reconnaître avec lui que *Zaïre* n'est pas une tragédie chrétienne, qu'elle en est même le contraire⁴². Les torsions sur des aspects essentiels du christianisme, la redoutable critique d'un christianisme qui fait le malheur des hommes, à travers le personnage pathétique de Zaïre, permettent de conclure que *Zaïre*, anti-*Polyeucte*, est aussi une pièce antichrétienne.

Si l'on voulait sortir du choc et de la confrontation entre les religions, il faudrait en venir au chef-d'œuvre de Lessing, *Nathan le Sage*, d'une cinquantaine d'années postérieur à *Zaïre*, dans lequel, toujours à Jérusalem, finissent par trouver une harmonie un musulman, un juif et un chrétien.

CHARLES MAZOUER
Université Bordeaux Montaigne

(42) Voir encore son édition citée, p. 1410, et sa *Tragédie classique en France*, Paris, PUF, 3^e édition 1997, pp. 162-163. Voir aussi J.-N. PASCAL, "*Zaïre*" et "*Alzire*", *tragédies chrétiennes?*, dans *Formes littéraires du théologico-politique de la Renaissance au siècle: Angleterre et Europe*, études réunies et présentées par J. Pironon et J. Wagner, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003 (CERHAC), pp. 365-380.

Le volcan, la mine et la tombe: alchimie et transmutations d'auteur dans l'œuvre de Sade

Abstract

The Marquis de Sade's writing is often associated with the explosive force of the volcano. The violence and destruction of the natural phenomenon inspires the *libertinage* of his most 'sadian' of works. But there are other subterranean motifs that warrant comparison, especially since they connect Sade's pornography with his avowed writing. The mine and the tomb, appearing in texts he signs, seem to reject and corroborate, respectively, the volcanic imagery and ethos. Brought together, these images create a dialectic in which Sade's authorial persona morphs from one idiosyncratic space to the next. Starting with his enigmatic will, which condemns the posterity of the author to nothingness – a disappearance from 'the memory of men' –, this study will treat his will as an intermediary text in a process of circular retractions. I argue that the absence of a tombstone is part of a larger metaphorical alchemy that the marquis uses to contemplate the totality of his 'Great Work'.

Un des textes les plus curieux dans l'univers sadien est sans doute le testament que l'auteur écrit derrière les murs de son asile à Charenton, lorsqu'il lui reste huit années à vivre. Selon l'éditeur Jean-Jacques Pauvert, ce n'est qu'«arbitrairement» que les biographes en font remonter la rédaction au moment de sa mort en 1814, puisque «tout donne à penser qu'il aura changé de position entre-temps sur quelques points importants»¹. En effet, la principale étrangeté du testament est le destin qu'il réserve à sa mémoire: il la voue paradoxalement à l'oubli, désirant que «les traces de [sa] tombe disparaissent de dessus la surface de la terre», tout comme sa «mémoire qui s'effacera de l'esprit des hommes»². Les héritiers de Sade n'en ont pas moins fait leurs choux gras. On peut se rappeler à cet égard le fameux tableau de Man Ray qui place les dernières lignes du testament sur un des rares portraits de Sade – tout imaginaire qu'il soit –, mais aussi la représentation de son cortège funèbre par Jean Benoît qui rend hommage à l'événement, tel qu'il aurait dû se passer, en refusant que sa performance soit photographiée ou enregistrée³.

Les pages qui suivent voudraient clarifier ce que le mouvement surréaliste a bien compris: Sade n'espère en rien être oublié par l'histoire. Son écriture testamentaire n'est pas, non plus, incompatible avec ses activités littéraires avant et après la rédaction du document, voire une incongruité qu'il aurait dû corriger plus tard, ainsi que le croit Pauvert, dans un moment de plus grande lucidité. Et si ironie il y a, il faudrait expliciter les conditions textuelles qui permettent à Sade d'imaginer et non pas d'anéantir, comme il le dit, son immortalité. Or, une importante clé de lecture réside dans la rhétorique du testament lui-même. L'auteur formule une analogie qui pour

(1) J.-J. PAUVERT, «Notice bibliographique», in SADE, *Œuvres complètes*, éd. Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, 13 vols., Paris, Société nouvelle des Éditions Pauvert, 1988-1991, 0, 1991, p. 148.

(2) SADE, *Testament*, dans *Œuvres complètes* cit., p. 159.

(3) Voir J.-M. APOSTOLIDÈS, *Ceci est mon corps ou L'exécution du testament du marquis de Sade*, «L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales» 41, 2007, pp. 83-102.

rait servir de méthode pour comprendre l'image de soi que Sade espère léguer à la postérité. Celle-ci est symbolisée par la vitalité naturelle et le manque de sépulture; ce qui advient de la fosse du défunt déterminera la *mémoire* de l'homme: «la fosse une fois recouverte il sera semé dessus des glands, afin que par la suite le terrain de ladite fosse se trouvant regarni, et le taillis se retrouvant fourré comme il était auparavant». L'image de la tombe anonyme est narrativisée dans l'histoire d'une disparition et d'une «mortalité» à venir. Dans le sillage de Pauvert, nous voulons savoir si une telle imagerie corrobore ou non les ambitions littéraires que Sade énonce ailleurs dans son écriture. Enfin, le testament est-il hapax ou non?

Cette étude sondera ainsi d'autres espaces souterrains, comme le volcan et la mine, qui pourraient fonctionner eux aussi comme des métaphores de l'autoreprésentation sadienne. Ils nous permettront de porter un regard plus holistique sur l'écriture du marquis: le volcan, la mine et la tombe appartiennent à des textes qu'il signe et qu'il ne signe pas de son nom, jalonnant ainsi les deux côtés de sa fameuse division entre écrits clandestins et écrits revendiqués, entre pornographe et «homme de lettres»⁴. Notre hypothèse est que ces trois images s'investissent dans une posture d'ensemble et nous obligent à concevoir l'ironie complexe du testament, qui est moins «un acte de droit privé»⁵, à caractère définitif, qu'un récit intermédiaire porté sur l'œuvre complète. Si Sade testateur désire être enterré de façon anonyme, l'absence de sépulture légitimera pour nous une lecture à saveur alchimique: s'y cache-t-il le signe évanescant d'une «pierre philosophale», clé pouvant ouvrir l'unité de l'écriture sadienne, reliant les différents éléments de son «Grand Œuvre»?

Sade, de la chimie à l'alchimie

En effet, Sade, comme ses contemporains, est davantage connu pour ses emprunts récurrents aux innovations scientifiques qu'à la tradition largement démodée de l'alchimie. Un récent article sur les tropismes scientifiques du texte littéraire au tournant des Lumières accorde une place privilégiée au marquis⁶. Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, les nouveaux concepts de «fermentation», de «thermodynamisme», d'«affinité» et d'«énergie», propres au domaine de la chimie, irriguent les imaginaires de Rousseau à Balzac⁷. Face à ce rôle de plus en plus manifeste de la science dans les belles-lettres, on a surtout essayé de comprendre pareille influence, notamment dans le cas de Sade, en rapport avec les tendances narratives de son écriture, comme la cruauté et la violence. La science reste souvent négative, voire une arme supplémentaire à l'immoralisme libertin. Les «victimes» de la science littéraire sont nombreuses, comme en témoignent les romans pornographiques du marquis,

(4) Sur la cohérence entre écriture pornographique et écriture avouée, voir J.-M. GOULEMOT, *Sadean Novels and Pornographic Novels: Narration, its Objectives and its Effects*, trad. J.M. Weiss, «Paragraph» 23, 1, 2000, pp. 63-74; Ph. SEMINET, *Sade, homme de lettres du dix-huitième siècle: la preuve des "Crimes de l'amour"*, «Nouvelles études francophones» 20, 2005, pp. 137-147.

(5) Ph. ARIÈS, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 188.

(6) M. DELON, *Du côté de la science*, «RHLEF» 1, 2016, pp. 57-68.

(7) Des études plus approfondies portent également sur la connaissance scientifique, médicale et physiologique chez Sade, voir les articles de J. DEPRUN, *Sade et la philosophie biologique de son temps*, dans *Le marquis de Sade*, Paris, Armand Colin, 1968, pp. 189-203, et *La Mettrie et l'immoralisme sadien*. «La Bretagne littéraire au XVIII^e siècle. Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest» 83, 4, 1976, pp. 745-750; voir aussi J.-M. KEHRÈS, *Libertine Anatomies: Figures of Monstrosity in Sade's Justine, ou les Malheurs de la vertu*, «Eighteenth-Century Life» 21, 2, 1997, pp. 100-113. Pour un bilan utile des emprunts au savoir médical, voir l'introduction d'A. SAINT-MARTIN, *De la médecine chez Sade. Disséquer la vie, narrer la mort*, Paris, Champion, 2010, pp. 7-25.

mais aussi ceux de Révéroni Saint-Cyr, de Goethe et de Mary Shelley. Aussi le «sadisme» auquel on associe trop souvent les excès matérialistes du marquis serait-il moins redevable à l'homme qu'à la culture scientifique et esthétique de son époque⁸.

Sans vouloir prendre le parti de Michel Onfray, dont les observations sur Sade, souvent banales, font parfois mouche – surtout celles qui soulèvent la tendance critique à «édulcorer» la biographie de l'auteur⁹ –, Sade entretient un rapport étroit et assidu à l'égard de la science qui a parfois l'effet de retirer à son ironie et à sa profondeur poétique. Son nom n'est-il pas associé à l'épisode de l'affaire Rose Keller, où le marquis lacère le corps de sa victime afin de tester les vertus curatives de son onguent? Les légendes pharmacopiques d'un Sade expérimentateur se poursuivent jusqu'en 1772, à Marseille, avec l'administration de pilules de cantharide, censés exciter ses convives au lieu de les empoisonner. Les influences de la science sur l'homme menacent de jeter un flou sur le rapport entre la chimie et sa représentation. Comment analyser de manière précise le fonctionnement poétique et les décalages de ses expériences scientifiques, tant réelles qu'imaginaires?

Si notre connaissance de ses emprunts littéraires à la science médicale a été approfondie par les recherches d'Armelle Saint-Martin, la présence du discours alchimique dans son œuvre est moins connue. Par «alchimie», nous entendons plutôt l'«image» de l'alchimie, telle qu'elle se perpétue au tournant des Lumières. Bien éloigné de l'apogée alchimique des XVI^e et XVII^e siècles, Sade serait davantage influencé par une culture scientifique qui se nourrit des progrès «rationnels» de la chimie et qui considère l'alchimie comme une «rêverie de la matière»¹⁰. Cet imaginaire de l'alchimie porte moins sur les innovations scientifiques, divulguées par les encyclopédistes, que sur les mythes de la matière (la pierre des philosophes, la théologie et la métaphysique des métaux, y compris la fabrication d'un remède universel) et l'hermétisme de ses modes de transmission (allégories, secrets, pseudonymie). Par «alchimie», nous entendons donc «ce privilège accordé aux images plutôt qu'aux concepts»¹¹, voire sa complémentarité avec la création littéraire. Cela étant, les analyses de Caroline Warman se sont avérées utiles pour nous aider à comprendre la survivance des paradigmes «alchimiques» dans le matérialisme du XVIII^e siècle. Bien qu'on ne croie plus, à l'époque, à la «transmutation» de métaux de base en or, l'idée d'un «recyclage» de la matière et de la «transformation» cyclique de ses formes est conservée par la pensée matérialiste. Chez d'Holbach et Buffon, «la nature n'est qu'une chaîne immense de cause et d'effets qui découlent sans cesse les uns des autres; [...] ils forment ainsi un vaste cercle de générations et de destructions, de combinaisons et de décompositions, qui n'a pu avoir de commencement et qui n'aura jamais de fin»¹². Or Sade, ainsi que le note C. Warman, fait sien l'héritage alchimique en cultivant le terme de plus en plus désuet de «transmutation» pour de telles transformations, théorisées à diverses

(8) L'idée que Sade, son «sadisme», provient non de ses pulsions personnelles, mais des influences épistémologiques est devenue un principe de la critique sadienne depuis les recherches de Jean-Marie Goulemot. Voir plus récemment Ph. MENGUE, *L'Ordre sadien: loi et narration dans la philosophie de Sade*, Paris, Éditions Kimé 1996; C. WARMAN, *Sade: from materialism to pornography*, Oxford, SVEC, 2002; et A. SAINT-MARTIN, *op. cit.*

(9) M. ONFRAY, *Sade ou les «plaisirs de la cruauté»*, dans *Contre-histoire de la philosophie. Les ultras des Lumières*, Paris, Grasset, 2007, pp. 271-172.

(10) Il faut ainsi distinguer l'illusion positiviste de l'irrationalisme alchimique de la science alchimique, pourtant avérée, de certains adeptes du XVII^e siècle. Voir B. JOLY, *Quand l'alchimie était une science: introduction*, «Revue d'histoire des sciences» 49, 2-3, 1996, pp. 147-157; L. PRINCIPE et W. NEWMAN, *Some problems with the historiography of alchemy*, dans *Secrets of Nature: Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*, W. Newman et A. Grafton (éds), Cambridge (MA), The MIT Press, 2001, pp. 381-431.

(11) B. JOLY, *op. cit.*, p. 147.

(12) D'HOLBACH, *Système de la nature*, cité par C. WARMAN, *op. cit.*, p. 62.

reprises dans les dissertations de ses romans. Ici, les personnages de Sade invoquent la «transmutation» comme une justification du meurtre, une manière de seconder l'œuvre naturelle. En effet, si l'*Encyclopédie* définit l'alchimie comme «la chimie la plus subtile» qu'on utilise pour exécuter «plus promptement les mêmes choses que la nature est long-temps à produire»¹³, la nature est elle-même considérée comme meurtrière, procédant à ses propres transmutations que l'homme peut imiter et même dépasser. La nature est une espèce de «creuset»¹⁴. On peut voir ainsi les hypallages spécifiques à l'imaginaire sadien, où les termes chimiques et naturels s'échangent. Or le «quirkiness»¹⁵ ou la «particularité» de Sade se limiterait à une vision particulièrement négative, cruelle et violente, de l'héritage alchimique. Sont exclues de l'analyse les «formes» hermétiques de celui-ci, qui sont, d'après les matérialistes du XVIII^e siècle, de plus en plus sujettes à la condamnation, au profit de la logique et la clarté¹⁶. En revanche, nous voulons montrer que l'imaginaire alchimique est chez Sade encore plus profond que laissent croire les observations de C. Warman, que l'«hermétisme» forme une partie intégrante des influences alchimiques sur le marquis, qui pratique lui aussi le «stratagème» cher à la Haute Science, celui de «cacher un message par dispersion»¹⁷. Cette attention portée sur un mode d'expression largement démodé au XVIII^e siècle¹⁸ révélera un Sade dont les intérêts scientifiques sont non seulement éclectiques et hétérogènes mais ésotériques et spirituels.

Ainsi, une sélection de motifs sadiens s'inscriront pour nous dans la longue tradition d'«alchimie littéraire» qui trouve dans l'univers d'Hermès quantité de formes d'expression et d'applications esthétiques¹⁹. Nourrie des explications de Carl Gustav Jung et renforcée par l'usage qu'en fait Gaston Bachelard, l'alchimie littéraire renouvelle les modalités symboliques de la «quête», qui situent le vrai objectif de l'Œuvre philosophal non dans la transmutation de métaux en or, mais dans celle des aspirations de l'humanité, sa «sublimation»²⁰. Les principes alchimiques se muent en modèles littéraires, se cachent et s'encodent par des processus de fragmentation et par des indices de totalité. Chez Sade, le lecteur sera amené à renouveler le principe au centre de la théorie alchimique, celui d'une substance universelle, à l'échelle de l'œuvre littéraire, reconstituant l'Auteur, son principe d'«individuation», à travers la diversité de ses écrits. Pour ce faire, nous partirons d'une évidence souvent négligée par la critique sadienne qui privilégie l'étude des textes pornographiques, sans les faire dialoguer avec les textes signés. Or, le marquis n'était pas étranger à l'usage du secret pour dissimuler sa voix d'auteur et pour insinuer une cohérence d'ensemble.

(13) Voir l'article *Alchimie*, dans *Encyclopédie*, cité par C. WARMAN, p. 105.

(14) *Ibidem*.

(15) *Ibidem*, p. 2.

(16) M. CROSLAND, *The chemical revolution of the eighteenth century and the eclipse of alchemy in the Age of Enlightenment*, dans *Alchemy revisited: proceedings of the International Conference on the History of Alchemy at the University of Groningen 17-19 April 1989*, ed. Z.R.W.M. Von Martels, Leiden, 1990, p. 76.

(17) *Ibidem*.

(18) Voir H. FORS, *The Limits of Matter. Chemistry, Mining, and Enlightenment*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015.

(19) Voir l'ouvrage de Fr. GREINER, *Les métamorphoses d'Hermès. Tradition alchimique et esthétique littéraire dans la France baroque*, Paris, Champion, 2010; ainsi que les études de M.-Ch. PIOFFET, *L'alchimie du paysage dans l'œuvre romanesque de Marin Le Roy de Gomberville*, «Papers on French Seventeenth Century Literature», XXXV, 69, 2008, pp. 543-564; d'E. CANSÉLIET, *Cyrano de Bergerac, philosophe hermétique*, «Les Cahiers d'Hermès»1, Paris, 1947, pp. 65-82; de P. ARNOLD, *Clef pour Shakespeare: ésotérisme de l'œuvre shakespearienne*, Paris, Vrin, 1977, pour n'en citer que quelques-unes.

(20) C.G. JUNG, *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet-Castel, 1960.

Sade et la posture bifrons

Depuis le début de sa carrière d'auteur, on sait que Sade n'a jamais signé ses œuvres pornographiques. Si les *Justine* et *Juliette* sont publiées clandestinement et sont reniées à maintes reprises par le marquis, *La Philosophie dans le boudoir* est présentée avec le sous-titre rusé «ouvrage posthume de l'auteur de *Justine*». Encore que le subterfuge d'un auteur anonyme et mort ne convainque guère les autorités, Sade signataire aura dénié avec constance la paternité de ces textes «immoraux»²¹. Ses écrits publics témoignent, comme son «catalogue d'homme de lettres», d'un projet romanesque distinct, qui se rattache à des ouvrages comme *Aline et Valcour* et *Les Crimes de l'amour*, dont la page de couverture arbore le patronyme, «Par D.A.F. SADE, auteur d'*Aline et Valcour*». Dans ces textes signés, la postérité est un motif évident. Le recueil de nouvelles est précédé par un essai, son *Idée sur les romans*, qui porte sur la généalogie de l'écriture romanesque, histoire que le marquis voulait bien sûr marquer, innovant en matière de représentation et d'intérêt moral: «Il faut être original dans ce genre, ou ne pas s'en mêler»; «jamais je ne peindrai le crime que sous les couleurs de l'enfer; je veux qu'on le voie à nu, qu'on le craigne, qu'on le déteste»²². À sa théorisation du roman, il y a cependant de quoi objecter. La frontière qui sépare écrits clandestins et écrits avoués est souvent suspecte. La peur et la haine qu'inspire la «peinture» sadienne du crime ne sont-elles pas l'apologie parfaite des textes pornographiques, surtout ceux qui multiplient à l'envi violences et meurtres? L'essai se termine en outre par une référence explicite au roman qu'il aurait prétendument écrit:

Qu'on ne m'attribue donc plus, d'après ces systèmes, le roman de J...: jamais je n'ai fait de tels ouvrages, et je n'en ferai sûrement jamais; il y a des imbéciles ou des méchants qui, malgré l'authenticité de mes dénégations, puissent me soupçonner ou m'accuser encore d'en être l'auteur²³.

L'outrance dans la prétérition – que Sade proteste trop, comme le dirait la mère de Hamlet – finit-elle par constituer un aveu tacite de son auctorialité clandestine? Les principes esthétiques qui sont développés dans l'essai pourraient justifier les obscénités du pornographe et en formuler une logique morale, une sorte de «remède dans le mal». Cela contribuerait à une lecture «moraliste» et ferait de sa pornographie un discours profondément ironique²⁴. Or, une telle interprétation, selon laquelle Sade est «bon» en dessous de ses monstruosité, est certes tentante, mais peut-être trop univoque. Pour que l'ironie fonctionne, il faut qu'une voix cohérente perce la contradiction. Ce fonctionnement présuppose un *ethos* particulièrement robuste qui puisse s'attirer, justement, des expressions *a contrario*. Mais est-ce vraiment le cas de Sade: libertin, prisonnier et «méchant homme»? Sans évacuer l'ironie pour autant, les deux faces de l'œuvre méritent encore l'attention. Puisque Sade les a voulues, il convient de s'arrêter sur les manières dont il structure lui-même la fragmentation entre écrits avoués et non avoués. À part la signature, d'autres éléments renforcent la distance qu'il développe entre les deux bords de sa création. Le traitement de l'idée de postérité, en particulier, sert à mieux distinguer l'auteur anonyme du signataire et à entrer

(21) SADE, *L'auteur des Crimes de l'amour à Villeterque*, dans *Les Crimes de l'amour* (1800), éd. M. Delon, Paris, Gallimard, 1987, p. 402.

(22) SADE, *Idée sur les romans*, dans *Les Crimes de l'amour*, pp. 9, 51.

(23) *Ibidem*, p. 51.

(24) J.-B. JEANGÈNE VILMER, *Sade moraliste: le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2005, p. 311.

plus profondément dans les parallèles qui existent entre les romans eux-mêmes et les pages de couverture. Frances Ferguson, dans son article sur l'héritage pornographique du marquis, part du curieux décalage qui sépare l'image «progressiste» de l'écrivain que retient la critique littéraire et les arguments de l'œuvre elle-même, à savoir les nombreuses dénégations de la vie au-delà du corps et de la libido du libertin²⁵. Si celles-ci représentaient fidèlement l'attitude de l'auteur, Sade n'aurait que faire de la «postérité», littéraire comme biologique. On retrouve ici une bonne synthèse de la philosophie matérialiste des textes clandestins qui affichent une indifférence à toute forme d'héritage. D'où notamment la haine des liens familiaux qui atteint son paroxysme à la fin de *La Philosophie dans le boudoir*, lorsque la mère d'Eugénie se fait agresser (ou inoculer) de la manière la plus violente et la plus étrange²⁶. Pour justifier ces affronts à la descendance, on peut lire Dolmancé:

Cessons d'être la dupe de tout cela: nous ne devons rien à nos parents... pas la moindre chose, Eugénie, et, comme c'est bien moins pour nous que pour eux qu'ils ont travaillé, il nous est permis de les détester, et de nous en défaire même, si leur procédé nous irrite²⁷.

Pour Sade, la haine se justifie dès lors que la filiation biologique enracine la métaphysique dans la nature²⁸: haïr la famille, en particulier la mère, revient à conspuer la postérité en général. Dans cette optique, l'anonymat renvoie à une posture particulièrement cohérente pour Sade. Il est un geste qui contourne, d'une part, le blâme qui continue de s'accumuler autour de ses écrits et qui évite, de l'autre, la patronymie, c'est-à-dire l'héritage du nom, comme si l'identité littéraire ou la filiation pouvait être transmise par le truchement de la pornographie, discours de la fugitivité et de l'antimétaphysique²⁹. Pourtant, notre connaissance de Sade ne peut se limiter à l'(anti)-héritage du pornographe. Le rejet de la postérité ne peut allier ces phénomènes largement diégétiques, appartenant aux dires des personnages fictifs, à la véritable voix de l'auteur qui débordé l'enclos pornographique. Sade, homme de lettres, pointe lui-même la dualité de sa *persona* aussi bien que la dialectique qui existe entre les deux pans de son projet littéraire. Outre la référence «au roman J...» dans *l'Idée sur les romans*, qui juxtapose les écrits exotériques et ésotériques, deux importants passages du même texte exploitent l'image du volcan pour illustrer l'immoralité naturelle et le rôle du romancier à l'égard de celle-ci:

La nature, plus bizarre que les moralistes ne nous la peignent, s'échappe à tout instant des digues que la politique de ceux-ci voudrait lui prescrire; uniforme dans ses plans, irrégulière dans ses effets, son sein, toujours agité, ressemble au foyer d'un volcan, d'où s'élancent tour à tour, ou des pierres précieuses servant au luxe des hommes, ou des globes de feu qui les anéantissent³⁰.

Un peu plus loin, le volcan réapparaît sous forme de lave pour signifier non l'immoralité de la nature, mais les forces libératrices du roman:

À mesure que les esprits se corrompent, à mesure qu'une nation vieillit, en raison de ce que la nature est plus étudiée, mieux analysée, que les préjugés sont mieux détruits, il faut la

(25) FR. FERGUSON, *Sade and the Pornographic Legacy*, «Representations» 36, 1991, pp. 1-21.

(26) SADE, *La Philosophie dans le boudoir*, dans *Œuvres*, éd. M. Delon, 3 vols., Paris, Gallimard, 1998, «La Pléiade», t. 3, p. 175.

(27) *Ibidem*, p. 99.

(28) FR. FERGUSON, *op. cit.*, p. 10.

(29) *Ibidem*.

(30) SADE, *Idée sur les romans cit.*, p. 47.

faire connaître davantage. [...] dans notre état actuel, partons toujours de ce principe: quand l'homme a soupesé tous ses freins, lorsque, d'un regard audacieux, son œil mesure ses barrières, quand, à l'exemple des Titans, il ose jusqu'au ciel porter sa main hardie, et qu'armé de ses passions, comme ceux-ci l'étaient des laves de Vésuve, il ne craint plus de déclarer la guerre à ceux qui le faisaient frémir autrefois³¹.

Le volcan signifie d'abord le débordement des forces naturelles. Il repose sur une vision de la nature qui s'oppose à celle des moralistes qui, en nous la peignant d'une façon trop normée, construisent des «digues» trop faibles qui ne peuvent éclairer la réelle complexité de la condition humaine. Résultat: la nature portera atteinte à l'humanité, par la destruction physique (globes de feu) ou morale (pierres précieuses favorisant le luxe). Dans la deuxième citation, cependant, le volcan n'est plus dévastation. Les laves deviennent moins une force naturelle qu'une métaphore pour exprimer, à l'instar d'une libération héroïque et guerrière, l'iconoclasme de l'art romanesque. L'image volcanique est non seulement double, relevant à la fois de la nature et de l'art, mais dynamique, car elle fait l'objet d'une réécriture morale en l'espace de quelques paragraphes. Nous verrons qu'il s'agit là d'un processus propre à l'imaginaire «alchimique» de Sade, où la nature se plie à l'art humain et à ses multiples transmutations. À mesure que l'image progresse, elle fera l'objet de nouvelles métamorphoses, à la fois physiques et morales, qui permettent à l'auteur de revenir sur une image précédemment forgée dans le creuset de son imaginaire.

Le volcan et le pornographe

L'écriture sadienne est notoirement associée aux forces explosives du volcan. En condensant une philosophie de la violence naturelle, il est une des images les plus emblématiques de son œuvre³². La critique l'a bien mis en évidence, l'imaginaire sadien projette sur le volcan les pulsions les plus malveillantes et destructrices. L'épisode d'Almani dans la *Nouvelle Justine* est sur ce point paradigmatique: «Un jour, examinant l'Etna, dont le sein vomissait des flammes, je désirais être ce célèbre volcan»; «Bouche des enfers, m'écriai-je en le considérant, si comme toi je pouvais engloutir toutes les villes qui m'environnent, que de larmes je ferais couler!»³³. Le rapport au volcan est manifestement trouble, tantôt phénomène géologique, qui exemplifie la violence et l'indifférence de la nature, tantôt gageure sadienne par excellence: comment insuffler à la destruction naturelle une volonté humaine? Au fil de l'épisode, le volcan passe d'un état d'admiration à un stade de dépassement, explicité par le biais d'Almani et sa sublime maîtrise des forces naturelles:

Almani finissait à peine de me répondre, qu'une lave s'ouvrit à nos pieds. Je me lève, effrayé; et lui, sans s'émouvoir, ballottant toujours son vit à pleine main, me demande flegmatiquement où je vais. – Ne bougez donc pas! me dit-il. Vous voulez connaître mes passions: venez-en voir une; venez, poursuivit-il en se branlant, venez voir jaillir les flots de mon foutre dans ceux de bitume et de soufre dont l'aimable nature entoure ici nos pas. Il me semble que

(31) *Ibidem*, p. 48.

(32) Voir en particulier Ph. ROGER, *Sade. La philosophie dans le pressoir*, Paris, Grasset, 1976; C. CUSSET, *Sade: de l'imagination libertine à l'imaginaire volcanique*, «French Forum» 18. 2, 1993, pp. 151-163. Pour une extension plutôt créative de ce constat, voir l'essai d'A. LE BRUN, *On n'enchaîne pas les volcans. Essais*, Paris, Gallimard, 2006.

(33) SADE, *La Nouvelle Justine*, *Œuvres cit.*, t. 2, p. 777.

je suis aux enfers, que je décharge dans ses feux: cette idée m'amuse; je n'étais ici que pour y satisfaire. Il jure, il blasphème, il tempête, et son sperme élané vole éteindre la lave³⁴.

Almani met en scène une importante synthèse de l'image volcanique chez Sade. L'homme stoïque, en plein milieu de l'éruption, se masturbant et se mêlant littéralement avec la nature, se distingue de Jérôme, toujours en extase, «effrayé». Si Jérôme veut être comme le volcan, Almani lui montre qu'il est en réalité supérieur à la nature, capable d'éteindre et de contrôler la lave.

Almani, alchimiste égaré sur les bords de l'Etna, finit par dérober les secrets du volcan. Tout le danger naturel du volcan est transféré à la malveillance humaine par l'étude et la science:

Il m'apprit ensuite plusieurs de ses secrets, et nous procédâmes à la grande expérience qui avait fait l'objet du voyage. Le procédé était simple: il ne s'agissait que de former des pains de dix à douze livres, pétris avec de l'eau, de la limaille et du soufre; on plaçait ces pains à trois ou quatre pieds en terre, dans une distance de plusieurs lieues, à vingt pouces environ l'un de l'autre: dès que ces masses étaient échauffées, l'éruption se faisait d'elle-même. Nous multipliâmes tellement ces dépôts, que l'île entière éprouva l'un des plus furieux bouleversements qui l'eût encore agitée depuis plusieurs siècles: dix mille maisons furent renversées dans Messine, cinq édifices publics écrasés, et vingt-cinq mille âmes devinrent la proie de notre insigne méchanceté³⁵.

La connaissance d'Almani consiste à s'approprier le sublime naturel du volcan pour en instrumentaliser la violence. Le volcan devient, par la contrefaçon, une mine terrestre qui répond désormais d'un calcul humain. Au lieu de lire le volcan comme un «échec», où Sade ne fait que reconnaître l'impossibilité de communier avec la nature³⁶, Almani nous montre que l'important réside ailleurs. Faute de s'unir à la nature, on en crée une à la hauteur de son imagination. En effet, l'Etna est passé au crible d'un principe créatif qui le transforme. Le volcan se métamorphose tant à l'intérieur du récit qu'à l'extérieur, de manière intratextuelle. Ainsi, dans la dernière partie du roman, lorsque Juliette, sœur aînée de Justine, se lasse de sa complice Olympe, elle décide avec Clairwil de l'immoler en la précipitant dans le cratère de Vésuve. Clairwil se demande si un tel acte est conforme à la volonté naturelle: «Eh bien! [...] si la nature s'irrite de prétendus crimes de l'homme; elle pouvait nous engoutir, nous fussions mortes toutes deux dans le sein de la volupté... l'a-t-elle fait?». Le volcan fait ensuite jaillir une «nuée de pierres [qui] s'élançait et retombe en pluie autour d'[elles]»³⁷. On aurait tort de croire qu'il s'agit là d'une «réponse» du volcan au défi lancé par Clairwil. D'où l'explication humoristique et décalée de Juliette (que l'éruption serait la voix de la victime qui demande qu'on lui rende ses vêtements). Philippe Roger l'a bien montré, les observations des libertines passent à côté de l'éruption ou de la vérité volcanique, qui n'est ni la preuve du mal moral, ni l'expression d'une nature vengeresse. Le libertinage sadien dépasse la malveillance du volcan parce qu'«il méprise l'aveuglement d'une nature sans dessein»³⁸. C'est ce dont Juliette est bien consciente. L'homme part de la nature pour ensuite en façonner

(34) *Ibidem*, p. 778.

(35) *Ibidem*, p. 781.

(36) J. VON DER THÜSEN, *Juliette at the Volcano: Reflections on the Sadean Journey*, «Studies in Eighteenth-Century Culture» 22, 1993, p. 98.

(37) SADE, *Histoire de Juliette*, *Œuvres cit.*, t. 3, p. 1102.

(38) Ph. ROGER, *op. cit.*, p. 161.

l'image, par son génie alchimique ou par ses propres lubies. Sade lui-même abondera dans le même sens dans ses récits de voyage, préférant le volcan pietra-malien au vé-suvien, précisément parce qu'il dépend de l'intervention humaine. Pietra-mala n'est pas sujet à des «embrasements inédits», mais est celui dont le philosophe, lui-même, «ranime la flamme dangereuse»³⁹.

“Ernestine”: la mine ou le volcan inversé

En quittant l'univers des écrits clandestins, l'image volcanique se complique. Bien que palimpseste, elle n'approfondit pas la même philosophie du mal des écrits non-avoués. Elle ne renforce pas non plus, en sous-main, la posture du pornographe, mais lui adjoint une inflexion morale et palinodique. Le volcan, libéré par les forces poétiques, bat maintenant sa coulpe. Dès sa première évocation dans *L'idée sur les romans*, Sade établit une transition thématique sur laquelle il faut revenir. Qu'on songe encore à cet étrange foyer, «d'où s'élancent tour à tour, ou des pierres précieuses servant au luxe des hommes, ou des globes de feu qui les anéantissent». Ce volcan hybride, doublement négatif, enfante tant les éruptions que les exhalaisons minérales. Celles-ci, à l'origine de la formation des mines, s'ouvrent aux effets moralement dévastateurs du bullionisme, c'est-à-dire à la recherche effrénée de métaux qui fonde la géopolitique de l'Ancien Régime. Une transition minéralogique s'empare du volcan, et ce, dans un essai qui sert de préface aux *Crimes de l'amour*, dont une nouvelle en particulier, la meilleure selon Sade⁴⁰, se situe précisément au fond d'une mine: *Ernestine*.

Contrairement aux volcans, la mine ne figure pas souvent chez Sade. Il y a le puits dans lequel Dalville jette Justine dans *Les Infortunes de la vertu*, qui, d'abord une sorte d'enfer, change, sous les auspices de Roland, en un modèle industriel et économique opératoire, bien que très fugitif. On peut aussi penser sans doute aux donjons souterrains des abbayes dans *La Nouvelle Justine*, à ces «boyaux» qui descendent à plus de trente pieds de profondeur. Dans *Ernestine*, la mine reprend plusieurs éléments de ces espaces d'enfermement, mais elle s'en distingue par sa texture intratextuelle, se situant en aval de ces occurrences précédentes qui l'informent et qui l'habitent de près. Sade n'oublie pas non plus le côté topique de la mine, espace souvent employé par le roman noir et le mélodrame. La mine suscite traditionnellement la frayeur et l'épouvante dans l'imaginaire gothique du tournant du siècle, signifiant une «descente aux Enfers», fondée sur l'attraction gravitationnelle du crime et de la punition⁴¹. Ainsi, elle sert toujours de prison chez Sade, cette fois au criminel Oxtiern, condamné pour des crimes affreux, mais fournira également, par ses bonnes mœurs et son exemplarité sociale, les conditions de sa réhabilitation morale. Bien qu'un détail, elle participera pour nous d'un enchaînement dans l'imaginaire alchimique de Sade, voire d'une «couche» successive dans une série d'images fortement idiosyncrasiques. La mine relie l'œuvre sadienne non seulement au puits du Dauphiné

(39) *Ibidem*, p. 157.

(40) Voir son *Catalogue raisonné des Œuvres de M. de S*** à l'époque du 1^{er} octobre 1788*, dans *Œuvres complètes* cit., X, p. 46.

(41) Voir M. DELON, «Les Entrailles de la terre». *Métaphore de la mine et imaginaire du souterrain (1750-1815)*, dans *Par les siècles et par les genres. Mélanges en l'honneur de Giorgetto Giorgi*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 259-272; et J. CASTONGUAY-BÉLANGER, *Histoire naturelle et surnaturelle: les profondeurs gothiques de la mine de sel*, dans *Imaginaires gothiques. Aux sources du roman noir français*, éd. C. Seth, Paris, Desjonquères, 2010, pp. 84-97.

ou aux sous-sols des couvents, mais au volcan pornographique, dont elle inverse la poétisation du crime.

Le narrateur découvre les mines de Falun plutôt en pèlerin qu'en géologue. Son intention de partir en Suède est spirituelle. Il y va pour récolter des récits «héroïques», pour «admirer ce peuple sage, vertueux, sobre et magnanime, qu'on peut appeler le modèle du Nord»⁴². Le lecteur découvre très tôt que ces vertus de Suède sont menacées; après sa découverte de la mine, sa vision du pays est divisée entre la vie d'en haut, monopolisée par la corruption financière, et la vie d'en bas, où se poursuit une société des plus civilisées et harmonieuses. Étonné, le narrateur y retrouve «des rues, des maisons, des temples, des auberges, du mouvement, des travaux, de la police, des juges, tout ce que peut offrir enfin le bourg le plus civilisé de l'Europe»⁴³. Outre l'ordre social, la sobriété du modèle suédois se reflète jusque dans la minutieuse description de l'alimentation des mineurs-criminels qui se limite à «d'assez bonne bière, du poisson sec, et une sorte de pain suédois, fort en usage à la campagne, fait avec les écorces de sapin et du bouleau, mêlées avec de la farine d'avoine». Dans la mine, l'existence se contente de satisfaire «au véritable besoin», laissant au «voluptueux indolent de la capitale [...] son luxe indécent»⁴⁴. C'est dire que, tout au long de la nouvelle, la mine va exercer une pression sur le monde commercial d'en haut, lui rappelant son histoire et sa vérité nationales. Certes, il n'est pas difficile de remarquer que la nouvelle exprime une critique économique et commerciale⁴⁵. Le récit porte en grande partie sur les crimes ourdis par la veuve Scholtz, la femme la plus riche et la plus puissante de Nordköping, qui veut se marier avec Herman, jeune homme qui travaille pour elle en tant que caissier. Herman, amoureux d'Ernestine, la fille d'un militaire glorieux mais infortuné, refuse les avances de la Scholtz, tout comme Ernestine, qui résiste aux tentatives de séduction du comte Oxtiern. Les «crimes de l'amour» sont ceux de la Scholtz et d'Oxtiern: leurs projets de séduction échouent à cause de l'impuissance de l'argent sur la sensibilité héroïque, d'Ernestine et d'Herman, mais aussi celle du père, le colonel Sanders, qui retrouve sa gloire après avoir été tenté par les appâts de l'ambition. Le vrai coup de théâtre, cependant, est l'héroïsme du criminel Oxtiern qui est entièrement réhabilité à la fin du conte, réparant les crimes qu'il avait commis par «mille actions plus généreuses et plus belles les unes que les autres»⁴⁶. L'idée de réparation qui conclut la nouvelle est lourde de connotations, non seulement biographiques, reliant le personnage d'Oxtiern à Sade, incarcéré au moment de la rédaction, mais intratextuelles aussi. Il ne faut pas oublier que l'auteur corrige lui-même l'immoralité des textes pornographiques en rédigeant des histoires édifiantes et moralement innovatrices. L'importance palinodique de *l'Idée sur les romans* cible en particulier l'imagerie volcanique qui, on le rappelle, s'y exprime de deux manières différentes, d'abord en tant qu'éruptions dévastatrices et ensuite en tant que laves émancipatrices. La positivité de l'image croît à mesure qu'elle se distancie de la réalité et devient métaphore: les laves se muent en arme pour briser les freins imposés par les oppresseurs. La mine suédoise suit la même réécriture antinaturelle que le volcan. Dès son apparition, elle se caractérise par une certaine invraisemblance, un monde utopique à l'envers, ainsi que par une fausseté historique

(42) SADE, *Ernestine*, dans *Les Crimes de l'amour* cit., p. 214.

(43) *Ibidem*, p. 215.

(44) *Ibidem*.

(45) Pour comprendre la subtilité des ajouts fictifs de la position anti-économique de la nouvelle, voir R. SPAVIN, *La mythologie de la mine: la fiction anti-économique chez le marquis de Sade*, «Lumen» 34, 2015, pp. 71-92.

(46) SADE, *Ernestine* cit., p. 289

qui renforce l'argumentation anti-économique de la nouvelle⁴⁷. Mais la mine fonctionne avant tout comme un dispositif textuel qui structure l'action, la divisant entre mondes de dessous et de dessus, créant, au sein de l'intrigue, un suspense vertical, ainsi que sur le plan intratextuel, une curiosité descriptive. En effet, tout lecteur de Sade connaît les répétitions de son écriture. Son imaginaire est grandement narrativisé et dialogué, racontant l'acte sexuel à différents degrés de violence. Quand Sade ne disserte pas, les verbes d'action abondent. C'est pourquoi les descriptions (de lieux et de paysages) sont en général minimisées au profit de la vitesse du récit. Aussi la description de la mine dans *Ernestine* saute-t-elle aux yeux. S'étalant sur deux paragraphes, elle relate d'abord la logistique de la descente avant d'aborder les qualités sociales évoquées plus haut. Le narrateur explique qu'

à l'aide d'un panier et d'une corde, machine disposée de façon à ce que le trajet se fasse sans aucun danger, nous arrivâmes au fond de cette mine, et nous nous trouvâmes en un instant à cent vingt toises de la surface du sol⁴⁸.

En relativement peu de mots est transmise la durée de la descente, dont la profondeur – 120 toises qui égalent 219 mètres – décrit une temporalité considérable, aussi bien qu'un seuil narratif entre le monde d'en haut et le monde d'en bas. En soi, le passage pourrait passer pour anodin. La description paraît moins banale, par contre, lorsqu'on la compare à celle du gravisement du volcan dans *L'Histoire de Juliette*. La narratrice raconte comment

Une calèche à six chevaux nous conduisit au pied du volcan. Là, nous trouvâmes des guides dont l'usage est de vous attacher à des bretelles sur lesquelles on se soutient pour gravir la montagne; on est deux heures à parvenir au sommet. [...]

C'est une affreuse corvée que le voyage de cette montagne: toujours dans la cendre jusqu'au cou, si l'on avance quatre pas, on en recule six, et perpétuellement dans la crainte que quelque lave ne vous engloutisse tout vivant. Nous arrivâmes excédées, et nous nous reposâmes dès que nous fûmes à l'embouchure⁴⁹.

Le même système de poulies caractérise la logistique inversée des deux passages. Les guides ont le rôle analogue de faire découvrir l'étrangeté des lieux aux personnages qui sont partis à l'étranger pour leur épanouissement ou leur curiosité intellectuelle. Le guide dans *Ernestine* joue cependant un rôle plus conséquent, ouvrant l'histoire à un deuxième récit enchâssé qui se termine par la spectaculaire remontée à la surface du criminel, sa libération héroïque.

De manière parallèle, la scénographie de la mine confère une verticalité à la structure de la nouvelle, très nettement divisée entre le souterrain et la société d'en haut, organisant les péripéties de manière spatiale. Au début du récit, la description de la descente s'impose dans la narration; le narrateur s'attarde sur la machinerie utilisée, la profondeur du puits, la particularité de la «civilisation» qui y règne. Par contre, à la fin, la remontée à la surface se fait différemment. Premièrement, les per-

(47) Les mines sont non seulement soumises à une commercialisation de la société, mais asservies à une domination géopolitique où les dettes et les ressources monétaires ont remplacé les guerres de conquête qui étaient, à l'époque de Charles XII, la source de sa grandeur héroïque. Malgré sa vraisemblance, cependant, cet ancrage historique des mines, comme la propriété des Anglais, est fautive, entièrement de la main de Sade. Voir R. SPAVIN, *op. cit.*, pp. 86-90.

(48) SADE, *Ernestine cit.*, p. 215.

(49) SADE, *Histoire de Juliette cit.*, pp. 1100-1101.

sonnages remontent à la suite d'un tumulte. L'arrivée du colonel Sanders dans le souterrain attroupe une foule de curieux à laquelle il explique qu'il est venu libérer le criminel. L'échange donne lieu à un accès de colère, à une invitation au duel. En outre, elle est narrée et non pas décrite; on se passe de la description technique – le panier, les cordes n'y sont plus. Aucun marqueur temporel ne sert à représenter la profondeur considérable de la mine. Ce silence accélère le rythme de l'écriture, comme s'il s'agissait d'un jaillissement de la scène narrative jusqu'à la surface, une éruption. Mais la séquence souligne davantage le pouvoir transformateur de la mine sur ses prisonniers. En sortant de la mine, comme une sorte de projectile, Oxtiern est profondément altéré, sa nature s'est enrichie, s'est modifiée, à l'instar de la roche qui, au contact du feu alchimique, devient un métal précieux. L'image d'un volcan hybride, projetant lave et bijoux de *l'Idée sur les romans*, gagne en précision. La nature de la mine est elle-même transformée et transmuée, en une alchimie héroïque qui exploite moins les métaux que la richesse morale.

Sade testateur: de la mine à la tombe

Si les deux images minéralogiques du volcan et de la mine s'associent pour exprimer une sorte de palinodie, la trame ne s'arrête pas là. À la suite des écrits fictifs, la tombe clôt et ouvre à la fois le testament, en un rejet énigmatique de la postérité. L'image du souterrain poursuivra le jeu de miroir, mélangeant des processus d'écriture fictifs à la rédaction. Le marquis exprimera, encore une fois, une rétractation particulièrement retorse par sa récurrence et sa rhétorique chtoniennes.

Devant le testament de Sade, trois possibilités de lecture se présentent à nous. Tout d'abord, le testament, en tant qu'écrit signé, se place sur le même plan que la fiction à laquelle il appose son nom. Ici, le projet littéraire aspire à la consécration; toute la spécificité de l'œuvre signée est axée sur ce désir d'être retenu par l'histoire, à la différence de l'écriture pornographique qui affiche une soi-disant désinvolture à l'égard de toute forme d'héritage. Puisque le testament constitue un rejet signé de la postérité, il rejoint en quelque sorte la posture clandestine. Sade met son nom à une philosophie qui prône le rejet de l'immortalité, principe matérialiste par excellence. Ainsi, la disparition de la tombe rappelle la dénonciation des croyances sur la postérité dans l'écriture pornographique, qui se lient, en outre, à des pratiques d'ensevelissement pertinentes, où tout le rêve de l'immortalité «est inutile, superstitieux. On ne doit à un cadavre que de le mettre dans une bonne terre, où il puisse germer promptement, et se métamorphoser, avec vitesse, en ver, en mouche ou en végétaux»⁵⁰. Deuxième hypothèse de lecture, intimement liée à la première: Sade, en un moment de culpabilité, s'approprie la condamnation dont il a été victime pendant la plus grande partie de sa vie. Dans la mesure où les ouvrages signés ne mériteraient pas une telle culpabilité, il évoque ces autres textes qu'il n'avait jamais signés mais qui lui appartiennent et qui lui pèsent sur la conscience. La rétractation est toutefois compromise par les écrits signés qui avaient déjà travaillé pour la réhabilitation de l'auteur. Bref, le testament ne renvoie qu'aux textes pornographiques, les rendant plus conséquents que son écriture avouée, qui se trouve, elle, écrasée sous l'expiation, en une sorte de (dés)aveu. Troisièmement, Sade rejette sa mémoire, dans son ensemble, sans faire de distinction entre ses œuvres ou ses actes. Partant, il s'agit d'un moment

(50) SADE, *Histoire de Juliette* cit., p. 1231.

sincère, comme l'avait pensé Pauvert, où Sade abjure uniformément toute ambition de laisser une trace. Or, cela ne peut qu'infirmier l'effet expiatoire du texte: il ne s'agit plus de dettes morales qu'il faut corriger en particulier. Sa mémoire est traitée indistinctement, d'une manière absolue. Ici encore, l'auteur revient à un fondement de sa philosophie matérialiste, en lui donnant une expression définitive et *a fortiori* biographique. Il cède la totalité de sa personne à des leçons libertines: «Mourir, c'est cesser de penser, de sentir, de jouir, de souffrir: tes idées périront avec toi; tes peines et tes plaisirs ne te suivront point dans la tombe: envisage donc la mort d'un œil paisible»⁵¹. Ces trois possibilités de lecture renforcent le matérialisme du testament et en font une sorte de profession de foi. Le testament semble boucler la boucle.

Sur ce point, il ne faut pas oublier non plus que le genre pratiqué comporte des fonctions discursives qui doivent influencer sur le contenu. Le genre testamentaire oblige l'énonciateur à ne pas considérer seuls les aspects pratiques de son enterrement et de son héritage, mais lui fournit un dernier refuge de réparation. Même à la fin du XVIII^e siècle, où le testament est moins au service des legs pieux qu'aux bourses des héritiers familiaux, une importance est accordée au devoir de conscience qui remplace de plus en plus les professions de foi qu'inspire la crainte de Dieu⁵². Les dernières lignes du testament de Sade jouent sur ce rite solennel, où la postérité se substitue à l'éternité chrétienne et confronte l'auteur avec une extension du sacré auquel il doit se mesurer⁵³. Si le fait de rester dans la mémoire des hommes est l'équivalent «philosophique» de voir s'ouvrir les portes du paradis, comme le dirait Diderot, Sade le rejette doublement, tant dans le langage matérialiste qui est le sien que dans le langage religieux qui en est strictement absent. Se réclamer de la *mortalité* de la mémoire, pour le matérialiste, revient à prôner l'immortalité de la nature, qui ne fait que changer perpétuellement de forme. Est purgé tout attachement à la forme ponctuelle que la nature peut prendre au profit d'une métempsychose, dont Sade développe les limites criminelles dans ses dissertations romanesques⁵⁴. Dans le testament, le philosophe restaure la solennité du matérialisme et proclame ainsi la fugitivité des formes particulières et les forces régénératives de la matière. Pour emprunter sa propre imagerie, la verdure qui poussera sur sa fosse recouvrira la singularité de l'être dont elle renie la commémoration.

Sade, pourtant, ne meurt pas intestat. La volonté de détruire sa propre postérité s'associe, sans pécher par excès de nuance, à une signature: D.A.F. SADE. Ce qui était avant, dans les textes clandestins, une posture intègre, prônant une philosophie du néant par l'anonymat, se disjoint. Sade met son nom à une philosophie qui ne devrait pas en avoir un. La signature en inquiète la thèse même: le contenu matérialiste est certes rappelé par le testament mais non la *persona*, qui est divisée entre deux intentions contradictoires. L'écrit est donc double, divisé entre les *aeterna* et les *temporalia*, entre le spirituel et l'héritage. En même temps que Sade professe sa foi dans la matière, il signe, pour ainsi dire, les textes qu'il avait précédemment désavoués. Son drôle de testament se conforme, non sans ironie, au genre testamentaire, dont la prin-

(51) SADE, *La Nouvelle Justine* cit., p. 582.

(52) Ph. ARIÈS, *op. cit.*, p. 195.

(53) Sur les différentes formes resacralisées d'«auto-façonnement» et de «dépossession», surtout celles des héros révolutionnaires, voir C. COLEMAN, *The Virtues of Abandon: An Anti-Individualist History of the French Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 2014.

(54) Voir notamment la justification du meurtre dans le pamphlet *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*: «La mort, d'après ces principes irréfutables, n'est donc plus qu'un changement de forme, qu'un passage imperceptible d'une existence à une autre, et voilà ce que Pythagore appelait la métempsychose» (SADE, *Philosophie dans le boudoir* cit., p. 145).

cipale fonction est destinée à régler la transmission des «biens». Aussi le texte est-il moins l'ultime investissement dans un *ethos* de l'ensemble, harmonieux et cohérent, qu'un écrit intermédiaire. Par l'autographie, Sade relie deux sphères de sa création et avance par là même l'instabilité de sa performance identitaire, à savoir l'incrédibilité de son *ethos* et son manque de sincérité (de subjectivité) objective. En contredisant l'absence de sépulcre, le testament remplace en quelque sorte la pierre tombale, par un encodage hermétique qui attache l'identité du testateur entièrement à son écriture. Sade efface l'homme pour devenir auteur.

En fin de compte, il serait difficile de croire à l'absolu ensevelissement de Sade. Tout semble indiquer un déterrement imminent et une résurrection qui ne sera pas limitée par des hauteurs préétablies. L'auteur se représente comme une explosion en attente, une énergie prête à se déployer dans des sens infinis, telles les branches d'un arbre ou les étoiles d'un feu d'artifice. Les images minéralogiques de son œuvre correspondent à une indétermination des possibles où la voix de l'auteur, son Grand-Œuvre, ne nous transmet que les pôles de sa subjectivité d'auteur, c'est-à-dire les paramètres de son «néant», qui se prête à tout⁵⁵. Lorsque le marquis imagine sa «mortalité», on accède en réalité à une réflexion à saveur alchimique qui anticipe, qui «exécute plus promptement» cette immortelle «surface de projection sans limite»⁵⁶ qui permettra, à tout un chacun, de forger son propre Sade.

RICHARD SPAVIN
Université York (Toronto)

(55) Pour un traitement d'une problématique similaire dans le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, voir Ph. LACOUÉ-LABARTHES, *Diderot, le paradoxe et la mimésis*, «Poétique» 43, 1980, pp. 267-281.

(56) Voir l'entretien avec Éric Marty, auteur de *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux?* (Paris, Seuil, 2013), de J. LINDEQUIST, «Cités» 47-48, 2011 <http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=CITE_047_0333> [consulté le 2 juillet 2015] (paragr. 10 sur 19).

Le paysage et l'expérience du numineux dans les récits autobiographiques de George Sand

Abstract

In 1917 Rudolf Otto proposed the word “numinous” to denote the irrational side of religious experience, experience that is an apprehension of a *mysterium tremendum et fascinans*. In the same way Edmund Burke or Immanuel Kant, who theorised the aesthetics of the sublime, spoke of this kind of delicious horror that man feels when faced with that which surpasses him and makes him aware of his smallness before enormity, defined by Otto as «that which is not normal, that which is disturbing». The *sublime sombre* of romantic landscapes and the numinous appear to be very closely-linked concepts. Moreover, George Sand always displayed religious and spiritual concerns which, whilst they may have evolved over the years, are nevertheless still successors to the theories of Pierre Leroux or Robert de Lamennais. However, one can distinguish in these texts a need for the Absolute, an impetus towards God revealed in the descriptions of landscapes. On the following pages our aim was, moving away from the writer's novelistic production, to ponder over the Sandian landscapes as described in her travel diaries and in other autobiographical texts. We will see how the way George Sand experienced nature and the grand brings her nearer to this *absolute presence* which enables us to speak of experience of the numinous. A strong presence of Christian symbolism confirms the presence of a *homo religiosus* behind the writer. The landscapes described in this way show themselves to be sites steeped in numinous power where the narrator encounters the Wholly Other.

«Que sais-je? On ne voit pas bien, on ne peut pas regarder assez.
Il y a trop d'étonnement»

«Tout cela m'a paru horrible et délicieux en même temps.
J'avais peur, une peur inouïe et sans cause, une peur de vertige
et qui n'était pas sans charme»

Histoire de ma vie, George Sand

Introduction

En 1917 le théologien allemand Rudolf Otto proposait dans *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* le mot «numineux» pour désigner l'aspect irrationnel de l'expérience religieuse, de toute émotion religieuse fortement ressentie. Cette rencontre avec le «Tout Autre», avec le «tout à fait hétérogène» est définie comme *mysterium tremendum et fascinans*: la terreur qu'il inspire, et qui ne peut naître de rien de terrestre, de connu, est accompagnée d'un désir d'Absolu éprouvé avec une force telle qu'il est impossible de s'y soustraire.

Dans sa définition du sacré Jean-Jacques Wunenburger résume très bien cette notion somme toute abstraite sur laquelle on reviendra. Rudolf Otto, écrit-il,

propose d'identifier le sacré par des sentiments (le numineux) ambivalents d'attirance et de répulsion (*majestas* et *tremendum*) qui sont accompagnés de représentations intellectuelles [...].

R. Otto rattache le sacré à une structure émotionnelle *a priori*, le *numinosum*, qui se rapporte à l'impression qu'a la conscience d'être conditionnée par une force indépendante de sa volonté, le Tout Autre [...]. L'expérience du numineux apparaît ambivalente et bipolaire: d'un côté le numineux est relation à un *Mysterium tremendum*, sensation d'effroi panique devant une grandeur incommensurable ou une puissance souveraine; d'un autre côté il est appréhension d'un *Mysterium fascinans*, qui s'exprime par des forces d'attraction vers quelque chose de merveilleux et de solennel. Le prisme émotionnel du numineux s'étend donc depuis la réaction devant l'horrible jusqu'à celle devant le sublime¹.

De leur côté Edmund Burke ou Emmanuel Kant, ou encore Longin un siècle auparavant dans la traduction de Boileau², ont théorisé l'esthétique du *sublime* qui s'imposa avec force au XVIII^e siècle: opposé au beau, le sublime se manifeste lorsque l'homme ressent devant le spectacle de la Nature une sorte d'horreur délicate. D'où le *sublime sombre*, «expression esthétique d'une terreur qui naît de la sensation d'une puissance inconnue et d'autant plus effrayante qu'elle est confuse et diffuse»³. Il est vrai que depuis le pseudo-Longin l'idée du sublime a bien évolué. Si au XVII^e siècle elle appartient toujours à l'ordre du discours rhétorique, l'auteur du traité donnera au mot une certaine transcendance⁴. Puis, dès 1757 le mot va définitivement s'affranchir des prescriptions de la stylistique. Comme le signale Yvon Le Scanff, Edmund Burke interprète cette notion «dans le sens d'un sensualisme et d'un *intensivisme* et [va] promouvoir la terreur comme sensation déterminante en comprenant le *paradoxon* longinien comme *stupéfaction douloureuse* [...]»⁵. Avec Kant le concept entre dans le domaine du spirituel. Les deux formes de sublime dont il parle (le mathématique, à la limite du beau, et le dynamique, terrifiant) témoignent d'après lui du côté spirituel de l'homme, car le sublime «n'est contenu en aucune chose de la nature, mais seulement dans notre esprit»⁶.

Ces théories, notamment celles de Burke, ont été largement développées par Yvon Le Scanff dans *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, où il montre comment «ces poétiques du paysage accompagnent l'esthétique burkienne de façon magistrale en mettant en œuvre les éléments fondamentaux de ce sublime sombre: l'horreur chaotique, la terreur et la privation»⁷. La force et l'exubérance de la nature, son aspect le plus sauvage, viennent se substituer à l'ordre et la mesure des siècles précédents, à tel point que le *locus horridus* deviendra le paysage romantique par excellence. Confronté à lui, l'homme ne peut que sentir son néant, sa petitesse, ainsi qu'une sorte d'immensité non nommée qui le dépasse. Or l'indicible, l'ineffable, l'appré- hendent du sacré.

Dans les pages qui suivent nous voulons nous pencher sur l'expérience que par la voix du narrateur George Sand fait du numineux, de la rencontre du Tout-Autre.

(1) J.-J. WUNENBURGER, *Le sacré*, Paris, PUF, «Que sais-je?», 2009, p. 12.

(2) Dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), *Le beau et le sublime* (1764) et *Traité du sublime* (1674) respectivement. Les dates correspondent ici aux premières éditions. Ce dernier traité est également connu comme le pseudo-Longin, car on ne saurait affirmer que Longin en soit vraiment l'auteur.

(3) Y. LE SCANFF, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Champ Vallon, Seyssel, 2007, p. 31.

(4) «Car tout ce qui est véritablement sublime a cela de propre, quand on l'écoute, qu'il élève l'âme [...] la remplissant de joie et de je ne sais quel noble orgueil, comme si c'était elle qui eût produit les choses qu'elle vient simplement d'entendre» dans *Œuvres de Boileau*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, 1844.

(5) Y. LE SCANFF, *op. cit.*, p. 28.

(6) E. KANT, dans *Critique de la faculté de juger*. Cité par LE SCANFF, *op. cit.*, p. 49.

(7) LE SCANFF, *op. cit.*, p. 31. Pour l'évolution de l'idée de sublime et de l'esthétique du sublime jusqu'au romantisme voir D. PEYRACHE-LABORGNE, *La poétique du sublime, de la fin des Lumières au romantisme*, Paris, Champion, 1997.

Et ce à partir des descriptions sandiennes du paysage dans son œuvre autobiographique, notamment ses récits de voyages⁸: *Lettres d'un Voyageur* (1837), *Un Hiver à Majorque* (1842) ou *Voyage en Auvergne*⁹, mais aussi de quelques pages choisies de la *Correspondance* ou d'*Histoire de ma vie* et de quelques œuvres mineures comme *Sketches and hints*. On verra comment l'expérience que George Sand fait de la nature et du grandiose l'approche de cette *présence absolue*, de ce *mysterium tremendum et fascinans* qui caractérise l'expérience du numineux. Ceci sans oublier les analogies existantes entre le sentiment du sublime (appartenant à l'ordre de l'esthétique) et celui du numineux (appartenant à l'ordre du religieux)¹⁰. Cherchant à dévoiler l'*homo religiosus* caché derrière les différents narrateurs, nous nous arrêterons dans un deuxième temps sur la présence de Dieu et de la symbolique chrétienne dans les descriptions de paysages, puis sur tout ce qui dans le discours sandien relève de l'écriture des mystiques chrétiens, aussi bien de l'école rhénane que de l'espagnole.

Soulignons que nous ne tiendrons pas compte ici de l'idéal religieux de George Sand tel qu'elle essaie de le définir – il devient alors rationnel – dans ses articles et romans (comme *Le Meunier d'Angibault* ou *Lélia*), très influencés par les théories de Pierre Leroux et, dans une moindre mesure, de Robert de Lamennais, ceci ayant déjà fait l'objet de plusieurs analyses¹¹.

Il y a trop d'étonnement

Aussi bien dans son *Traité d'histoire des religions* que dans *Le sacré et le profane*¹², Mircea Eliade soutient que tout objet profane est susceptible de devenir «réceptif» du sacré, lieu de manifestation du divin. Tout ce que l'homme a touché, senti, trouvé ou aimé peut devenir hiérophanie¹³, écrit-il, pour ajouter que «tout ce qui est insolite, singulier, nouveau, parfait ou monstrueux devient un réceptif pour les forces magico-religieuses»¹⁴. Il établit toutefois plusieurs sortes de hiérophanies; parmi elles, celles qu'on pourrait grouper sous le nom de «cosmiques», notamment le ciel, la mer et la montagne, vont devenir chez les romantiques le lieu privilégié de manifestation de la sublimité, voire de la divinité.

Rousseau avait bien fixé dès la première moitié du dix-huitième siècle les attributs de ce paysage hiérophanique qu'adopteront par la suite les écrivains roman-

(8) Pour une définition du récit de voyage et sa relation avec l'autobiographie, voir R. LE HUENEN: *Qu'est-ce qu'un récit de voyage?*, «Littérales» 7, 1990, pp. 11-27. De ce même auteur voir aussi «L'écriture romantique du voyage», dans A. Goldschälager, Y. Martineau et C. Thomson, éd. *Règles du genre et inventions du génie*, Ontario, Mestengo Press, 1999, pp. 219-230.

(9) Ce texte, né d'un premier voyage en Auvergne réalisé en août 1827, ne fut publié qu'en 1888 dans «Le Figaro». George Lubin l'inclut dans son édition des *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1971. Dorénavant les textes de G. Sand seront désignés dans le corpus du texte avec l'aide des sigles: *Voyage en Auvergne* (VA), *Lettres d'un voyageur* (LV), *Un Hiver à Majorque* (HM), *Histoire de ma vie* (HV); *Sketches and Hints* (SH) et *Correspondance* (C), suivis du numéro de la page.

(10) R. OTTO, *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Payot, 1969, pp. 72 à 81.

(11) À ce propos voir, entre autres M. MORET, *Le sentiment religieux chez George Sand*, Paris, Vigné, 1936; F.-P. BOWMAN, *George Sand, le Christ et le royaume*, «Cahiers de l'Association Internationale des études françaises» 28, 1976, pp. 243-262 ou encore, A. CAMENISCH, *Une croyante spiritualiste: George Sand*, «Vives Lettres» 7, 1999, pp. 30-39.

(12) M. ELIADE, *Tratado de historia de las religiones* (dorénavant *THR*), México, Ed. Era, 1975 et *Le sacré et le profane* (dorénavant *SP*), Paris, Gallimard, 1965.

(13) ELIADE, *THR*, p. 35.

(14) *Ibidem*, p. 37.

tiques. Les propos tenus par l'auteur des *Confessions*¹⁵ sont repris un siècle plus tard par George Sand:

[...] si le torrent roule quelquefois limpide et calme, si la tristesse y soulève un instant ses sombres voiles et si un pareil site s'avise de vouloir sourire, je le déclare *poncif* [...], c'est-à-dire, pleutre, manqué, à côté du beau. Je le déshérite de ma sympathie, je lui retire mon souvenir et je tiens pour épiciers et malappris tous les voyageurs qui s'y rendront par un beau temps. (LV, 895)

L'un et l'autre restent bien dans le domaine du beau et non pas, on le voit, dans celui du sacré¹⁶. Il est vrai que les voyageurs romantiques, dont George Sand, trouveront dans la description des paysages un lieu d'épanouissement du moi, de quête, de saisissement, une expression parfois un peu gauche de leurs aspirations et de leur spiritualité. Chateaubriand, quant à lui, avait bien remarqué qu'il était inutile d'aller chercher l'infini dans la nature, car celui-ci se trouverait (ou ne se trouverait pas) au plus profond de l'homme: le silence et l'immobilité, la rencontre avec soi, l'y amènent. C'est bien ce silence intérieur, source d'infini, beaucoup plus que les «objets extérieurs», que George Sand va peindre dans ses récits. Mais cet infini tant recherché, cet inconditionné, «ne peut être objet d'enseignement proprement dit; il ne peut qu'être excité, éveillé, comme tout ce qui procède de l'esprit»¹⁷, par quelque chose d'extérieur à lui.

Le lecteur assiste donc à une mise en abyme du paysage, qui échappe à la description. Si devant ces paysages toujours grandioses les mots font défaut et si l'écrivain ressent avec force son impossibilité à dire, c'est qu'il ne s'agit pas tant de parler de la nature et des lieux jusque-là inconnus que d'avancer, comme on l'a dit, dans une sorte de quête de soi qui trouve son expression dans l'énorme et l'indéterminé. Face à ces sites l'homme découvre sa petitesse, son néant.

Avant de nous arrêter sur «l'énorme», remarquons le peu de réalité de ces paysages, et ce non seulement à cause d'une rhétorique de l'ineffable, de l'hyperbole, de l'indéterminé, mais aussi parce qu'ils sont situés hors de la réalité disons diurne: ils appartiennent à un monde halluciné. D'où le nombre de syntagmes ou de phrases du type: «cette illusion s'empara de moi» (LV, 673), «un instant j'ai oublié où j'allais [...], j'allais comme dans un rêve» (LV, 879-880), «nous semblions flotter nous-mêmes comme des nuages» (HM, 1176). En s'éloignant de la représentation, donc de la mimésis, ces descriptions viseraient non pas la réalité observée, mais la réalité recherchée par l'esprit du narrateur, montrant ainsi sur le coup «l'évanouissement progressif de la réalité objective vers la rêverie subjective»¹⁸, seul domaine, celui de la subjectivité, de *l'irrationnel*, d'où l'âme puisse accéder à l'Absolu.

Comme tout caractère religieux, dans ses récits autobiographiques George Sand semble vouloir naître à un monde autre, à une nouvelle existence où l'espace n'est pas homogène, mais présente au contraire des ruptures, des cassures, avec des espaces forts, significatifs, c'est-à-dire, sacrés, et des espaces non-consacrés, sans

(15) «Au reste on sait déjà ce que j'entends par un beau pays. Jamais pays de plaine, quelque beau qu'il fût, ne parut tel à mes yeux. Il me faut des torrents, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés qui fassent bien peur» (*Œuvres Complètes I – Les Confessions* (Livre 4), Paris, Gallimard, 1995, «La Pléiade», p. 172).

(16) N'oublions pourtant pas qu'à cette époque le sublime, jusqu'alors catégorie esthétique, commençait à s'ouvrir sur l'ordre du métaphysique (LE SCANFF, *op. cit.*, p. 158).

(17) R. OTTO, *op. cit.*, p. 21.

(18) Y. Le SCANFF, *op. cit.*, p. 140. Voir aussi, de ce même auteur, *Les "Lettres d'un voyageur" de George Sand. Une poétique romantique du paysage*, «Recherches & Travaux» 70, 2007, pp. 167-180.

structure ni consistance, amorphes¹⁹. Le chemin qui jusque-là était entravé²⁰ devient libre d'obstacles lorsqu'il conduit vers ce point fixe²¹ qui oriente l'homme religieux dans l'amorphe: «je traversais ce désert sans rencontrer un seul accident qui dérangât mon rêve» (LV, 673). Les *topoi* propres au paysage sublime sont bien présents dans les récits de voyage de George Sand. Or cette «masse de roches tendres», «ces piliers», «ces angles des montagnes» (LV, 893) marquent surtout des lieux de coupure, de révélation du sacré. Aussi fermer les yeux «au pied d'une roche» (LV, 673), et non dans un lieu quelconque, permet à l'esprit de divaguer... Dans ce sens il faut signaler d'emblée l'omniprésence du rocher et de la cime, toujours bien délimités. Le premier noir, granitique, éveille la peur, mais aussi le bien-être, la joie au plus profond de l'âme assoiffée:

En face de la grotte [...] s'élève un géant sublime, un rocher perpendiculaire, taillé par les siècles sous la forme d'une citadelle flanquée de ses tours et de ses bastions [...]. Contempler ce pic terrible, du fond de la grotte, au bord de la source, les pieds sur un tapis de violettes, entre la fraîcheur souterraine du rocher et l'air chaud du vallon, c'est un bien-être, c'est une joie, que j'aurais voulu me retirer pour te l'envoyer. (LV, 666-667)

La cime, au contraire, enneigée, marque les limites entre le monde matériel et un au-delà qui baigne dans les brumes, dans les nuages, dans l'horizon éthéré: «La chaîne du Mont-Blanc montrait une de ces dernières ceintures granitiques, noire comme l'encre et couronnée de neige» (LV, 902). La verticalité du «rocher perpendiculaire» ou du «pic terrible», aussi bien que l'horizontalité de la chaîne du Mont Blanc viennent délimiter un espace vrai, éloigné en tout de cet autre espace informe, non-homogène, d'ici-bas. Écrit pendant le séjour de Sand à Majorque et intimement lié à l'expérience de ce voyage, *Spiridion* est lui-même riche d'images qui viennent souligner l'existence de ces deux espaces: «Alors je me levai et me mis à marcher sur le bord du rocher, si rapidement et si près de l'abîme, que j'ignore comment je n'y tombai pas [...]. Je reconnus alors l'Esprit et, saisi de crainte, je m'arrêtai en disant [...]»²².

Il s'agit bien de sites privilégiés devant lesquels l'homme peut faire l'expérience du sacré, de cet infini divisé par Kant²³ en un *infini mathématique* et un *infini dynamique*. Le premier aurait à voir avec l'expérience que l'homme fait de sa petitesse devant ces grandes montagnes escarpées ou tout ce qui, dans la nature, est immense; le second est lié à tout ce qui, dans la nature, met les hommes face à leur faiblesse: l'orage, le volcan ou tout ce qui relève des forces naturelles qui suscitent l'effroi, en général celles présentes déjà dans les Saintes Écritures²⁴. C'est bien ce que Rudolf

(19) M. ELIADE, *SP*, p. 21.

(20) «Quand nous y sommes revenus le soir, plus de champs, plus de chemins» (C, 552).

(21) Voir M. ELIADE, *op. cit.*, pp. 21-25. Pour l'homme religieux, continue-t-il, «cette non-homogénéité spatiale se traduit par l'expérience d'une opposition entre l'espace sacré, le seul qui soit réel, qui existe réellement, et tout le reste, l'étendue informe qui l'entoure».

(22) G. SAND, *Spiridion*, Paris, Michel Lévy frères, 1867, p. 391. Voyons un deuxième exemple: «[...] et je pouvais admirer à loisir [...] le spectacle sublime de la mer brisant sur les rochers [...]. Là, perdu dans des rêveries sans fin, il me semblait saisir des harmonies inappréciables [...]». *Ibidem*, p. 367. Nous faisons ici une exception au dessein de ne nous référer qu'aux œuvres autobiographiques de l'auteur, surtout à celles ayant rapport au voyage. Mais ce livre étrange, *Spiridion*, le permet, tellement il garde des affinités avec *Un hiver à Majorque*. À ce propos voir A. SANTA, *La estancia en Mallorca de George Sand y "Spiridion"*, dans C. VICENS-PUJOL, *George Sand, 1804-2004. L'île et la dame de Nohant*, Barcelone, PPU, 2004.

(23) Dans *Critique de la faculté de juger* (1790). Cité par WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 16.

(24) Voyons un exemple: «Il dit: "Sors. Tiens-toi sur la montagne, face à Yahvé". Et voici Yahvé passe.

Otto a appelé *le sentiment de l'état de créature*, entendu comme «le sentiment de la créature qui s'abîme dans son propre néant et disparaît devant ce qui est au-dessus de toute créature»²⁵. Cette expérience est maintes fois reprise dans les récits viatiques de notre auteur, comme dans cette première lettre d'un voyageur citée ci-dessus: «Le froid me gagna peu à peu. Il me sembla que, moi aussi, je me pétrifiais. Il me revint à la mémoire je ne sais quel fragment d'un livre inédit: «[...] Il te tarde de tomber en poussière [...]. Reste, reste dans ton néant [...]». (LV, 667)

L'impression d'infini augmente chez le voyageur dès que la mer devient elle-même objet de contemplation. Ce qui était énorme et pourtant limité, devient alors illimité, aucune frontière ne sépare la terre du ciel ou de la mer, tout devient indifférencié:

Des arbres d'une vigueur prodigieuse mais tout déjetés et à moitié déracinés par les vents, se penchaient sur l'abîme et du fond de cet abîme une autre montagne s'élevait à pic jusqu'au ciel, une montagne de cristal, de diamant et de saphir. La mer, vue d'une hauteur considérable, produit cette illusion, comme chacun sait, de paraître un plan vertical. (HM, 1170)

Dans ce cas-ci horizontalité et verticalité ont cessé d'être le «cadre» de ce qui est vu, même du vécu, pour participer de cette indifférenciation fondamentale qui caractérise l'Absolu. Les plaines de l'Auvergne, quant à elles, s'apparentent à la mer tandis qu'à Majorque la mer et la plaine, on l'a vu, se confondent²⁶; la plaine se revêt ainsi des particularités de l'élément liquide et par là même la mer, le lac, ont quelque chose de terrestre. Tout devient ainsi plus illimité:

Ce fond lumineux c'est la plaine; et à cette distance, lorsque les vapeurs de la montagne commencent à s'exhaler et à jeter un voile transparent sur l'abîme, on croirait que c'est déjà la mer. Mais la mer est encore plus loin et, au retour du soleil, quand la plaine est comme un lac bleu, la Méditerranée trace une bande d'argent vif aux confins de cette perspective éblouissante. (HM, 1117)

Lors de sa quête, le narrateur tourne ainsi en rond autour de sites toujours identiques²⁷ et qui confondent les sens. L'uniformité, la monotonie même de ces lieux où le terrestre se continue dans le maritime, le maritime dans le terrestre, n'est qu'une façon autre de représenter l'infini. En outre le narrateur fait souvent appel à l'aspect sauvage et monstrueux des lieux. Ainsi une tempête qui se déchaîne au pied des Alpes, où le Rhône «précipite son onde impétueuse» et où les arbres sont arrachés «avant d'avoir acquis la force pour résister au choc» (LV, 851-852) ne semble guère éloignée d'une autre au cœur de la Méditerranée: «Alors la montagne ruiselante de cascades et les arbres déracinés par la tempête nous donnaient l'idée du chaos». (HM, 1175)

C'est bien à la manifestation de *l'irae Deus*, toujours identique à elle-même, que renvoient ces passages, surtout si l'on ajoute des impressions sonores, comme le

Un souffle, grand et fort, ébranle les montagnes, brise les rochers, face à Yahvé. Pas dans le souffle, Yahvé. Et après le souffle, un séisme. Pas dans le séisme, Yahvé. Après le séisme, un feu. Pas dans le feu, Yahvé. Après le feu une voix, un silence subtil (I Rois 19, 11-13). Nous soulignons.

(25) R. OTTO, *op. cit.*, p. 24. Et il ajoute: «Le sentiment de l'état de créature [...] est pour ainsi dire l'ombre d'un autre sentiment, celui de "l'effroi", qui, sans aucun doute, se rapporte d'emblée et directement à un objet existant en dehors du moi. Cet objet c'est précisément l'objet numineux». *Ibidem*, p. 25.

(26) Voir par exemple VA, 512 ou HM, 1166.

(27) Il n'en reste pas moins que le narrateur souligne parfois des différences entre les sites. Ainsi le silence de Venise est différent de celui de Barcelone, de Genève, de Majorque (HM, 1065) et les paysages de l'île lui semblent beaucoup plus libres et sauvages que, par exemple, ceux de la Suisse (HM, 1113).

mugissement du torrent ou la fureur du vent devant lequel «l'âme se resserre» et le voyageur éprouve «un sentiment d'effroi insurmontable [qui] vient glacer le cœur» et lui paraît «horrible et délicieux en même temps» (HV, 60).

Paysage et hiérophanie

Comme s'il s'agissait de n'oublier aucun des lieux communs des paysages sublimes, aucun des poncifs signalés par Burke, cette peur exprimée au moyen de l'oxymore est également présente devant l'excès de silence ou de solitude²⁸, une solitude et un silence, mais aussi une obscurité, qui semblent faits pour mieux prier Dieu, puisqu'il semble bien que c'est de Dieu, ou du divin, qu'il s'agit. «Quelles solitudes austères j'y ai trouvées [au Tyrol] pour prier Dieu!» (LV, 658), s'exclame le narrateur dans la première des *Lettres d'un voyageur*.

Bien présent dans l'œuvre autobiographique de George Sand, le mot *Dieu* est normalement associé à des espaces solitaires où la tempête se déchaîne, vient obscurcir le jour et éveiller la crainte dans l'âme du voyageur. C'est le caractère *tremendum* du sentiment religieux (inséparable pourtant du *fascinans*), à la fois séduisant et étrangement ravissant²⁹. Cet aspect rassurant invite l'homme à continuer sa quête. Et bientôt un glissement s'opère dans le texte, allant de la description d'un paysage sublime à la description de l'âme de celui qui contemple: les mots qui servaient à *dire* le paysage servent maintenant à *dire* l'âme mais aussi, et surtout, l'expérience du sacré.

L'expérience religieuse est néanmoins *indicible*; elle ne peut s'exprimer que par le silence. Celui de Dieu, d'un côté, qui se dérobe à toute saisie: «Si tu me parlais, ô mon Dieu [...]. Hélas, si tu me disais seulement cela» (SH, 604), «Ô Dieu, qui m'as abandonné» (LV, 778), sont des mots très proches de ceux du Christ au moment de sa mort. Or, comme le narrateur semble bien l'avoir compris, ce silence porte en lui la réponse, la seule réponse: «ô silence effrayant, réponse éloquente et terrible de l'éternité!» (LV, 795). Nous pourrions nous référer également au silence qui sert à nommer Dieu, voire à empêcher de le nommer, ce qui a été bien ressenti par les poètes mystiques³⁰.

En tout cas cette théologie de la négation propre aux mystiques (le mysticisme étant caractérisé, selon Rudolf Otto, par la prédominance d'éléments irrationnels dans l'approche de Dieu) trouve un parallélisme évident avec les textes sandiens par le biais de l'irreprésentable. Dans ce sens signalons que le motif du nuage – et avec lui, celui de l'orage et du voile –, très présent dans la symbolique chrétienne, tiendra un rôle important dans la construction de ces paysages chargés de sacralité:

(28) «J'admire cette horreur du silence et de la solitude qui pénètre l'âme de terreur et l'absorbe de rêverie» (VA, 512); «Pourquoi cet amour et en même temps cette terreur que nous inspire la solitude?» (LV, 822)

(29) R. OTTO, *op. cit.*, p. 58.

(30) Si l'étude de l'écriture mystique élargirait trop le cadre de cet article, nous tenons à laisser quelques exemples. Sur le caractère innommable de Dieu, Angelus Silesius (1624-1677) nous laissa un exemple précieux: «Homme, si tu veux exprimer l'essence de l'éternité | il te faut d'abord renoncer au langage» (*El peregrino querúbico*, Madrid, Siruela, 2005). Dans d'autres cas c'est moyennant l'oxymore que Dieu est désigné, comme le montrent bien ces exemples, de Maître Eckhart (1260-1328): «C'est loin, c'est près | c'est profond et c'est haut | c'est lumière | c'est clarté | c'est ténèbres» (*El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 2011, p. 141); à Saint Jean de la Croix (1542-1591): «Ô cautère suave | ô délicieuse plaie | tuant, la mort en vie tu as changé» (*Poesía completa*, Barcelona, Planeta, 1996, p. 339). Nous traduisons.

Je cherchais Dieu dans le rayon d'une étoile et je me souviens que dans les sombres nuits de l'automne je voyais des monceaux de nuages lourds courir sur ma tête et me voiler le firmament. Hélas, me disais-je, c'est ainsi que tu m'échappais toujours, ô toi que je poursuis! (SH, 603)

Comme chacun sait, la présence de Dieu caché derrière un nuage est une image récurrente dans l'Ancien et le Nouveau Testament: «Moïse monte sur la montagne. Et la nuée couvre la montagne [...]. La nuée la recouvrira six jours. Et il appelle Moïse le septième jour, du milieu de la nuée» (Ex 24, 15-16), lit-on dans l'Exode. Il s'agit là d'une représentation de la transfiguration qui nous semble bien trouver une correspondance dans les textes sandiens. En effet, une lecture intertextuelle permettrait de voir, outre les amples connaissances que l'auteur avait des Saintes Écritures, combien les textes sandiens font appel aux images de la théophanie. La scène revient plusieurs fois: lors d'une de ses promenades, l'âme du voyageur sombre dans l'abîme, la tempête couvre le ciel et une voix se fait entendre tout comme celle, imposante, de la Bible. Voyons côte à côte quelques exemples tirés des textes de Sand et des Saintes Écritures:

Une grande voix s'éleva dans l'orage et je l'entendis par-dessus toutes les autres: «Allons, mes âmes, disait cette voix terrible, combattez courageusement» (SH, 612).

Tu lutteras en vain contre la grande voix de l'univers [...] et l'homme [...] sera toujours saisi d'épouvante quand il voudra interroger ce qui est au-dessus de lui. (LV, 795)

Et une nuée survint qui les prit sous son ombre, et une voix partit de la nuée: «Celui-ci est mon Fils bien-aimé; écoutez-le». (Mc, 9,7)

La foule, qui se trouvait là et qui avait entendu, disait qu'il y avait eu un coup de tonnerre. (Jn, 12, 29)

ce tonnerre symbolisant bien la voix de Dieu: «Moïse parlait, et Dieu lui répondait par des coups de tonnerre» (Ex, 19, 19).

Comme l'orage, le nuage est à la fois obscurité et lumière: présence invisible (obscurité) de Dieu, dont on entend (lumière) la voix. L'un et l'autre sont bien des signes théophaniques qui montrent et cachent à la fois la présence de Dieu, porteur d'un message divin. Cette contradiction fondamentale présente dès les Saintes Écritures deviendra par la suite récurrente chez les écrivains mystiques³¹.

Les nuages sombres, les tempêtes si chères aux romantiques et, semble-t-il, nécessaires pour sonder les abîmes de l'esprit, terribles parce qu'inconnus, deviennent chez George Sand des métaphores de ce dieu tantôt caché, tantôt voilé, tantôt illuminé d'une lumière blême mais jamais tout à fait visible. Tout comme le rocher ou la cime le nuage (mais aussi le voile) vient marquer une limite entre la réalité d'ici-bas et le sacré. Ces paysages, toujours étranges et merveilleux, deviennent ainsi une véritable hiérophanie: à travers l'orage, image également du chaos primitif (et par là même rattachée à la Genèse), c'est la voix divine qui se fait présente, qui invite ceux qui cherchent à combattre l'ouragan, car «ma tempête est rude» (SH, 612). Notons aussi que dans la première *Lettre* le «gémissement du vent dans le feuillage lourd des oliviers» (LV, 660) transporte le narrateur jusqu'au Jardin des Oliviers³² où le Christ

(31) Permettons-nous deux exemples, Thérèse d'Ávila parlera d'«Une nuée d'une immense clarté», *op. cit.*, p. 197 et Saint Jean de la Croix écrira, à son tour: «Plus on monte haut | moins on comprend | que c'était la nuée ténébreuse | qui éclaircissait la nuit», *op. cit.*, p. 18.

(32) Cet épisode est par ailleurs cher aux poètes romantiques. Rappelons par exemple «Le Crucifix», de Lamartine; «Le Christ aux Oliviers» de Nerval ou encore «Le Mont des Oliviers» de Vigny.

pria toute une nuit, alors que le destinataire de la lettre lutte contre ce «géant aux ailes de feu» sans pouvoir «soutenir l'éclat de sa face» (LV, 661). Il s'agit bien de Jacob qui, lui aussi, lutte contre l'ange au milieu d'une nature sauvage, voire hostile: une des premières phrases de Jacob n'est-elle pas: «Que ce lieu est redoutable!»? (Gn, 28, 17).

Si l'imaginaire chrétien trouve une place importante dans l'univers sandien c'est bien une rencontre avec le sacré, plus qu'avec une religion quelconque³³, qui nous est proposée. En ceci George Sand s'éloigne d'autres écrivains romantiques qui ont également fait l'expérience de la sublimité mais chez qui l'infini «devient vacuité», «est ressenti comme le vide, le vidé»³⁴. Ainsi, après une analyse de l'expression du sublime dans l'œuvre de Victor Hugo, Yvon Le Scanff conclut que

le sublime n'est donc pas au service de la religion qui méconnaît sciemment l'infini, il s'apparente davantage à une expérience esthétique et métaphysique où l'intuition du sacré évite au sublime de se dégrader en un simple jeu esthétique, où le sublime reste le garant du droit de l'homme à une jouissance surhumaine, à la contemplation libre du visible infini, mystérieux et finalement indéterminé³⁵.

L'infini sandien nous semble être, au contraire, au service sinon de la religion, du moins du sacré. Le sentiment de l'infini, on l'a dit, se trouve non pas dans les paysages contemplés mais dans l'âme de celui qui contemple, de telle sorte que la déchirure qui unit l'homme au sacré est (ou n'est pas) consubstantielle à l'homme: «Vous savez bien, malheureux hommes, qu'il y a un orage sur votre tête, et qu'il éclatera inévitablement» (SH, 595). Dès ce jour-là, conclut George Sand, celui qui n'est pas religieux «sera tout à fait perdu» (SH, 595).

Pour conclure

Très jeune, et Corambé en est bien la preuve, George Sand a laissé voir une spiritualité qui s'accommodait mal des exigences de solitude et de refus du monde matériel et du moi qui sont celles du christianisme. Elle rêve plutôt d'une nouvelle Église, détaillée dans *Le Meunier d'Angibault*, *Lélia*, *Spiridion*, *Lettres à Marcie* et *Consuelo*³⁶. De ces pages se dégage une idée de la figure du Christ et d'un certain catholicisme à inflexion socialiste qui accompagnera l'écrivain tout au long de sa vie. Or il s'agit là d'une approche rationnelle du sacré, de l'idée de Dieu.

Au contraire, nous avons voulu nous pencher dans les pages précédentes sur l'aspect irrationnel de l'expérience religieuse de George Sand, qu'il nous a été possible d'entrevoir à travers les descriptions de paysages aussi bien dans ses récits de

(33) «L'expérience du sacré se distingue donc de l'approche théologique de Dieu, dans la mesure où elle ne fait que préparer la place d'une altérité, qu'annoncer la présence d'une plénitude, mais qui restent toutes deux encore indéterminées». J.-J. WUNENBURGER, *op. cit.*, p. 15.

(34) Y. LE SCANFF, *op. cit.*, p. 134. En effet nous préférons pour parler du sacré chez Victor Hugo le mot panthéisme. En ceci la lettre XX de *Le Rhin* nous semble assez illustrative: «Vous savez qu'il y a des moments où je crois presque à l'intelligence des choses; il me semblait qu'une foule de voix murmuraient dans ce ravin et me disaient: - Où vas-tu? tu cherches les endroits où il y a peu de pas humains et où il y a beaucoup de traces divines [...]; tu cherches le lieu [...] où l'on sent l'éternité au fond [...]; tu cherches de l'herbes et des mousses, des feuilles humides, des branches gonflées de sève, des oiseaux qui fredonnent [...]» (Hetzel, 1842, vol 2, p. 18).

(35) *Ibidem*, p. 184.

(36) M.F. BOWMAN, *op. cit.*, p. 247.

voyage, genre à composante hautement autobiographique que, dans une moindre mesure, dans l'ensemble de son œuvre autobiographique.

Si dans un premier temps le lecteur est bien devant le paysage du sublime romantique, à la fois terrible et attirant, énorme dans le sens de «tout ce qui n'est pas normal, ce qui est troublant»³⁷ et qui met l'homme face à sa petitesse, il se rend compte rapidement que la description des paysages dépasse la simple esthétique du sublime sombre pour atteindre une dimension plus spirituelle, celle de l'écriture mystique et de l'expérience du numineux. Dans ce sens, nous avons voulu mettre l'accent sur ce qui, au sein de l'amorphe, de l'indéterminé, guide le voyageur dans sa quête, telles ces «saillies anguleuses des rochers» (*SH*, 613) qui séparent avec netteté l'espace non-consacré (donc profane) de l'espace sacré. À souligner encore que le rocher joue un rôle central dans la symbolique du Christ depuis que Moïse le frappa de son bâton. N'est-ce pas à cette image que l'écrivain fait appel lorsqu'elle écrit: «[...] avec le pouvoir de faire sortir des larmes de charité des entrailles du roc» (*LV*, 819)? Paradoxalement la valorisation de l'indéterminé semble bien traduire un élan vers l'infini, vers ce Tout-Autre qui ne connaît pas de bornes.

Une forte présence de la symbolique chrétienne – tel le nuage ou le rocher –, ainsi que des thèmes et des traits stylistiques propres à l'écriture mystique – la rhétorique de la négation, de l'oxymore –, semblent corroborer qu'on est passé du sublime au numineux, ce qui ne peut étonner si on tient compte du fait que «le sentiment du sublime a certainement été l'un de ces facteurs excitatifs qui ont servi à éveiller le sentiment du numineux»³⁸. Le sublime déborderait ainsi sa fonction esthétique pour introduire au sacré, et ferait en même temps le lien entre les deux niveaux: formel (esthétique) et sacré (contenu).

CARLOTA VICENS-PUJOL
Université des îles Baléares

(37) OTTO, *op. cit.*, p. 70.

(38) *Ibidem*, p. 76.

Un dialogo inatteso fra Mallarmé e Céline: dalla trascendenza dell'opera alla parola-esperienza

Abstract

This essay aims to show how two divergent writings – *Pour un Tombeau d'Anatole* by Mallarmé and *Voyage au bout de la nuit* by Céline – actually share the main topic: the relationship between the Work and the Impossible. This impossibility is referred on the one hand to the attempt of literature to overcome death, while on the other hand to the endeavour to blur differences between literature and life. If Mallarmé's goal is to reabsorb the whole world within language Céline's one is to dissolve thought into experience. The poet abolishes the subject in order to reach the impersonality of thought through the abstracting quality of words. The novelist, instead, valorizes the sensible components of language in order to express the subjective experience. In both cases the Work has to deal with the relationship between life and death, literature and reality, singularity and universality. Their synthesis will be proved an impossible purpose, however the very repeated encounter with this failure is what actually allows the Work to live.

“Pour un Tombeau d'Anatole”: da una morte impossibile all'impossibile dell'opera

Pour un Tombeau d'Anatole è un luogo poco frequentato dell'opera di Mallarmé: una valigia piena di foglietti che nella loro frammentarietà sembrano disdire l'aspirazione di un'intera vita poetica all'unità¹. In questo singolare incompiuto tutta una concezione della letteratura e dei suoi poteri si trova misurata alla portata del vissuto autobiografico più drammatico, la morte del figlio di 8 anni. Grande tema al cuore della raccolta è la «lutte d'un génie et de la mort»². Come è stato osservato, per il poeta si tratta di provare: «que le fait absolu de la disparition d'un être peut être résorbé, et, à la limite, irréalisé par la pensée, elle aussi absolue, qui récupère et éternise en elle l'essence de l'être disparu. Mais cette récupération ne s'accomplit vraiment qu'en un acte de littérature»³. Una simile concezione dei poteri della letteratura attinge al *topos* dell'immortalità dell'opera, ma ampliandone la portata fino a fare della creazione poetica un vero e proprio «essai de résurrection»⁴. «Je ne peux pas croire | à tout ce qui s'est | passé – | – Le recommencer en | esprit au-delà»⁵. Questa idea che il gesto letterario custodisca in sé il segreto di una trascendenza assoluta del pensiero

(1) Secondo Foucault tale aspirazione anima la ricerca poetica di Mallarmé innescando una tensione a «ramener à la contrainte d'une unité peut-être impossible l'être morcelé du langage». Si tratta dell'impossibilità a lungo fantasticata del *Livre*, duplicato orfico della terra capace di racchiudere in sé la globalità del mondo e dei discorsi. M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, «Bibliothèque des sciences humaines», p. 317.

(2) S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole*, préf. de J.-P. Richard, Paris, Seuil, 1961, «Pierres vives», p. 178.

(3) J.-P. RICHARD, *Stéphane Mallarmé et son fils Anatole*, in S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 31.

(4) *Ibidem*, p. 32.

(5) S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 245.

non è estranea alla riflessione moderna. Blanchot, per esempio, ne dà l'annuncio ne *La part du feu*, dove – in alcune fra le pagine più intense della sua opera – rivela il terrore di una coscienza costretta alla propria permanenza, a non potersi liberare di sé neppure nella morte. La letteratura è il luogo maledetto in cui questo pedinamento trova contemporaneamente sollievo e condanna: in cui la coscienza si nega aderendo alle cose, per trovarsi tuttavia sempre resuscitata dal loro oblio e dalla loro sparizione – dall'impossibilità di afferrarvi altro che non sia l'intenzionalità soggettiva con cui esse sono approssimate, accostabili esclusivamente sotto il profilo immaginario, negate in quanto cose e presenti sotto forma di nomi.

Ma, se nella letteratura si manifesta l'angosciante impossibilità per il pensiero di aderire alla vita, sprecarsi e perdersi, per Mallarmé proprio questa sua qualità d'irriducibile permanenza offre una *chance* di consolazione di fronte alla crudeltà dei fatti passando «de la triste sphère de la réalité, où les choses se contentent “d'avoir lieu”, à cet univers plus vrai, et en tout cas plus vivace, où elles savent aussi avoir sens»⁶. Nell'universo mallarmeano, dunque, «aucun événement n'a [...] droit à l'insignifiance»⁷ e il bisogno esistenziale di senso informa di sé una ricerca poetica che coinvolge ogni dettaglio nel gioco della significazione. La stessa temporalità dell'opera – e con essa l'organizzazione della struttura testuale – sono piegate in modo antinaturalistico a esigenze profondamente espressive.

Per descrivere il complesso montaggio poetico degli eventi nel quale una prima brutale crisi di malattia del piccolo Anatole costituisce una soglia che introduce fin da subito nell'universo funebre, Jean-Pierre Richard parla di una «construction en arche de pont»⁸. Alla rottura che prefigura la morte e la instaura al centro del campo simbolico e narrativo fa seguito l'arco evolutivo della malattia, che rappresenta, in questa posizione mediana, una sorta di ritorno del bambino da «l'espace du | doit mourir»⁹. L'esito tragico, nella terza e ultima parte dell'opera, non costituisce che un'eco labile e già irreali di quella prima morte. Tale articolazione temporale consente al poeta di rappresentare come immediatamente fatali eventi vissuti invece all'insegna dell'«intermittence d'espoirs et d'angoisses»¹⁰. «Malade au | printemps | mort en automne | – c'est le soleil»¹¹: assimilato a «la courbe d'un cycle naturel»¹² il decorso della malattia diventa prevedibile e in un certo senso necessario. In questo modo, dove la vita non esibisce che l'assurdo, l'opera manifesta un destino e una predeterminazione poetica del significato, offrendosi come un tentativo di dominare l'imprevedibile gratuità dei fatti esistenziali.

Questo arco temporale che intercorre fra l'esordio e la conclusione dell'opera come di morte in morte (quasi una metafora della stessa esistenza di Anatole come intervallo troppo breve fra due assenze) non rappresenta esclusivamente lo spazio deputato al lavoro della malattia, ma anche quello necessario al genio poetico per

(6) J.-P. RICHARD, *Stéphane Mallarmé et son fils Anatole*. in S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 29. Il fatto che la trascendenza della morte sia superabile sul piano di una poesia che è esplicitamente finzione è tutt'altro che irrilevante e introduce il tema della primazia del pensiero sulla vita. «Une importante suite de feuillets [...] tente d'interpréter ce dépassement de la transcendance mortelle à travers l'idée, si familière à Mallarmé, de la *fiction*: le nouvel absolu mental étant une fausseté, mais une fausseté plus vraie que l'apparent absolu réel». *Ibidem*, p. 73.

(7) *Ibidem*, p. 45.

(8) *Ibidem*, p. 35.

(9) S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 167.

(10) J.-P. RICHARD, *Stéphane Mallarmé et son fils Anatole*, in S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 33.

(11) S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 101.

(12) J.-P. RICHARD, *Stéphane Mallarmé et son fils Anatole*, in S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 45.

derealizzarne gli esiti: quando la terza parte si apre sulla cerimonia di chiusura degli occhi del piccolo cadavere, la coscienza paterna ha ormai portato a termine il proprio lavoro di resurrezione. Di questo passaggio di stato, di questo riassorbimento dell'essenza del piccolo Anatole nel pensiero del poeta, la morte è un momento necessario¹³ per liberare dai vincoli materiali¹⁴ e aprire a una condizione d'idealità¹⁵. Da ciò deriva la natura ambigua del lavoro mentale e poetico di Mallarmé che, al fine di realizzare il proprio compito di eternizzazione, giunge ad accettare la morte del figlio e a cooperare con essa. La terza parte dell'opera avrebbe dovuto mettere in scena il sacrificio di Anatole da parte del poeta come «un geste d'ordre dialectique, qui ne détruit que pour faire revivre»¹⁶ («père sacrifie – et divinise»¹⁷). Fare del piccolo malato un simbolo implica infatti invernarne la morte in quanto l'atto di parola si costituisce sulla rimozione dell'oggetto¹⁸. Si tratta del rovescio oscuro di quell'inquietudine del senso che incalza il poeta: il linguaggio, distruggendo col suo potere d'astrazione la realtà materiale che pure evoca, sembra votato a introdurre nel mondo il lavoro della morte. «Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix ne relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets»¹⁹. In ciò consiste, per Blanchot, l'orrore della parola umana: che al sorgere della significazione sia imprescindibilmente associata «une sorte d'immense hécatombe, un déluge préalable, plongeant dans une mer complète toute la création. Dieu avait créé les êtres, mais l'homme dut les anéantir. C'est alors qu'ils prirent un sens pour lui»²⁰. La ricerca poetica di Mallarmé riconosce la più grande importanza a questo potere di astrazione, alla distruzione che cova nel linguaggio. La scena del sacrificio di Anatole ne costituisce per molti versi un'intensa rappresentazione allegorica.

Il poeta è consapevole delle implicazioni drammatiche del proprio progetto di trasposizione in pensiero, sa che l'ambizione di fare del figlio un segno ne mortifica l'esistenza incarnata e costituisce una violenta sovradeterminazione del suo desiderio di vivere: «lutte | des deux | père et fils | l'un pour | conserver fils en | pensée – idéal – | l'autre pour | vivre, se relevant»²¹. In questa struttura narrativa costruita sull'opposizione binaria fra vita e morte, corpo di carne e astrazione ideale, il piccolo e la madre rappresentano gli antagonisti del disegno paterno. L'intera raccolta è pervasa da questa tensione a imporre sull'esistenza del figlio l'ordine simbolico del padre, come se ne andasse di quella stessa possibilità di redimere l'esistenza alla luce del senso, di trasformare in significato l'assurdità di segni vani che il poeta attribuisce alla letteratura. A più riprese Mallarmé sembra nutrire la tentazione di identificare il *Tombeau* con il *Livre*²². Ma cosa lo spinge a fare della scomparsa del piccolo il punto di precipitazione

(13) «il devait mourir», cfr. S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 209.

(14) «n'est-ce pas que | Ami, | tu triomphes | n'est-ce pas | dégage de tout | poids de la | vie | – du vieux | mal de vivre», *ibidem*, p. 266.

(15) «libre, enfant | éternel, et partout | à la fois», *ibidem*, p. 267.

(16) J.-P. RICHARD, *Stéphane Mallarmé et son fils Anatole*, in S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 39.

(17) S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 252.

(18) «À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire [...] si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure». S. MALLARMÉ, *Crise de vers, in Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, préf. d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1976, «Poésie», p. 251.

(19) *Ibidem*.

(20) M. BLANCHOT, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 2009, «Blanche», pp. 212 s.

(21) S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 293.

(22) J.-P. RICHARD, *Stéphane Mallarmé et son fils Anatole*, in S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., pp. 84 ss.

di tutta la sua ricerca poetica? La risposta va ricercata non solo nella costellazione affettiva ed emotiva del poeta, ma anche nei presupposti metafisici della sua riflessione.

Dal punto di vista psicologico la sopravvivenza di un padre al figlio rappresenta il *topos* di un dolore immitigabile che sfida il tempo e dal quale l'autore trae ispirazione per rinnovare la sua antica relazione con l'impossibile. Sotto il segno di questa relazione, il progetto di racchiudere il mondo intero nel *Livre* si confonde col desiderio di sconfiggere la morte rovesciando la temporalità paradossale di quanto accaduto. Da ciò dipende l'articolata «*rêverie temporelle*»²³ dell'opera, che non si limita alla già menzionata doppia occorrenza della scomparsa del piccolo, ma investe tutta la genealogia familiare, riscritta e quasi delirata da questa perdita: la morte del figlio duplica quella della madre del poeta, riunendo nonna e nipote «en seules réalités fantomatiques»²⁴; Mallarmé e Anatole coincidono e si disgiungono ripetutamente nel corso del progetto paterno di «*t'être*»²⁵; la sorella partorirà un doppio compensativo del fratello²⁶; di sottofondo una costante nostalgia d'indistinzione: «*revenir à mère?*»²⁷. Il tempo vissuto si trova così sottoposto a un doppio trattamento: da un lato, il tentativo di ripercorrerne il corso a ritroso negando l'evento traumatico; dall'altro, di fronte all'irreversibilità degli accadimenti, l'approfondimento della loro fatalità, la trasfigurazione in un ordine tanto più significativo perché necessitante. Qual è questo senso che si delinea mano a mano che una sorte ineluttabile lo incalza? La questione conduce a considerare le implicazioni dell'evento traumatico sull'universo metafisico del poeta.

Nel *Tombeau* la morte ha il compito di obliterare l'essenza del piccolo Anatole, di convalidarla e contemporaneamente annullarla. Un'operazione che si richiama al più generale «*paradoxe, toujours si vivement ressentis par Mallarmé, du seuil franchi, de l'éclair dialectique, de la négation active en laquelle l'être à la fois s'illumine, se saisit et s'éteint: coïncidence du jour et de la nuit qui nourrit chez lui tant de rêveries*»²⁸. Costitutivamente, tuttavia, la morte manifesta questo rapporto fra essere e negazione nell'istante in cui lo sopprime. Di qui il privilegio della malattia che consente di dilazionare e rendere esperibile il progressivo inabissamento della coscienza individuale. Per questo la malattia di Anatole (radicalizzata dal movimento della doppia morte) diviene decisiva per il poeta: essa incarna un terreno d'indistinzione, un punto di ambiguità centrale in cui la vita si approssima quanto più possibile a un'intensa coscienza della morte. E tuttavia per l'intera durata dell'opera il piccolo protagonista resta all'oscuro della propria sorte fatale. L'inconsapevolezza filiale è anzi l'arma che il poeta adopera nel proprio duello contro la morte: «*l'idée centrale semble bien en être qu'une mort inconsciente ne constitue pas, aux yeux de Mallarmé, une vraie mort*»²⁹. Come ha dimostrato Richard, il cogito funebre altrove espresso dal poeta («*je pense que je meurs – donc je meurs*»³⁰), coincidenza dell'apice dell'annientamento con l'apice della coscienza) si rovescia in una paradossale deduzione della sopravvivenza del bambino ignaro della propria fine imminente. La chiave di volta di tutta l'operazione

(23) *Ibidem*, p. 58.

(24) *Ibidem*, p. 59.

(25) S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 229.

(26) *Ibidem*, p. 211.

(27) *Ibidem*, p. 238.

(28) J.-P. RICHARD, *Stéphane Mallarmé et son fils Anatole*, in S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 67.

(29) *Ibidem*, p. 64.

(30) *Ibidem*, p. 65. L'argomentazione è originariamente sviluppata da Richard a proposito di *Igitur* in *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, «*Pierres vives*», pp. 184 ss.

di eternizzazione è il «transfert de conscience»³¹ col quale il padre, vivo, si carica dell'agonia risparmiata al figlio e, in tal modo, rende *presente* nella propria esistenza di carne quell'esperienza crepuscolare che altrimenti annullerebbe il soggetto d'esperienza. Sovrana coincidenza di vita – coscienza – e pensiero – l'essere, la morte. Felice sintesi della dialettica fra padre e figlio, vita e opera.

La tentazione di questa sintesi non è inedita: da Sade a Bataille, da Kafka a Blanchot, la scrittura letteraria non ha smesso di dare voce a una coscienza che si sporge sul nulla per prender coscienza del proprio annullamento. Dire il proprio silenzio e il proprio nulla cos'altro sarebbe, d'altronde, se non dire tutto, esaurire il dicibile e dicendo l'opera totale esaurire la possibilità dell'opera? Come Blanchot ha dimostrato a proposito di Kafka, questa soglia può dar luogo all'impossibilità di morire, all'angosciante trascendenza di una coscienza che non viene mai meno a se stessa; oppure, nel caso di Mallarmé, alla speranza luminosa di una sopravvivenza nello spazio dell'opera. Due opzioni solo apparentemente contrapposte: nella costruzione ad arcata di ponte del *Tombeau*, il piccolo Anatole vive come «un mort en sursis»³², la sua esistenza rappresenta una «réintégration subjective de l'être en une durée qui ne fait qu'anticiper le temps d'après la mort, et qui peut donc être tenue pour une sorte de descente fictive de l'avenir dans le présent»³³. Dal punto di vista di questa morte sottratta, più che di un privilegio di ordine metafisico, l'ambiguità della sua malattia sembra caricarsi di un'angosciante valenza metaforica: quella di una vita semplicemente sopravvissuta. Il piccolo Anatole è il rovescio del kafkiano cacciatore Gracco: il bambino che non può davvero vivere di fronte all'uomo che non può davvero morire. «Nous ne mourons pas, voilà la vérité, mais il en résulte que nous ne vivons pas non plus, nous sommes morts de notre vivant, nous sommes essentiellement des survivants. Ainsi la mort finit-elle notre vie, mais elle ne finit pas notre possibilité de mourir; elle est réelle comme fin de la vie et apparente comme fin de la mort»³⁴. Così Anatole non smette di morire, di esaurire in malattia la propria morte: reso adulto dall'esperienza della propria scomparsa³⁵, la sua visione è costantemente sul punto di sparire di nuovo, rinnovando la solitudine del padre³⁶.

Il punto è che il Cogito mallarmeano – la coincidenza estrema di consapevolezza e annullamento, la possibilità di portare a compimento la coscienza e con essa l'Opera, il *Livre* integrando l'esperienza dei suoi confini – non smette di coesistere con un altro cogito: quello della morte. Quando quest'ultima prende parola nella raccolta³⁷ si dichiara fatta d'intuizioni, fremiti, presentimenti. Esperienza dell'«imminence»³⁸, si esprime in prima persona, ma quando ha coscienza d'essere non è davvero. La morte esiste nella modalità di un essere senza coscienza: «je ne suis personne – | je m'ignore même»³⁹. «Io penso che muoio quindi io muoio» si accompagna per tutta l'estensione dell'opera al suo rovescio logico: «io penso che muoio quindi non sto morendo». Non a caso, infatti, Mallarmé *in quanto sopravvissuto* è il punto di raccolta dell'esperienza della morte di Anatole. Il pensiero della morte, dunque, è e non è la morte: instaura lo

(31) J.-P. RICHARD, *Stéphane Mallarmé et son fils Anatole*, in S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 66.

(32) *Ibidem*, p. 36.

(33) *Ibidem*.

(34) M. BLANCHOT, *op. cit.*, p. 16.

(35) Cfr. frammenti 45, 120 e 175. S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., pp. 143, 218, 273.

(36) Cfr. frammenti 149-150. *Ibidem*, pp. 247 s.

(37) Cfr. frammenti da 61 a 65. *Ibidem*, pp. 159 ss.

(38) J.-P. RICHARD, *Stéphane Mallarmé et son fils Anatole*, in S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 67.

(39) S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 159.

spazio della morte senza poterla realizzare. Così il gioco del pensiero apre sull'infinito arretramento della propria verità. La coincidenza di morte e presenza, "coscienza" ed "essere" è un'illusione: al suo posto si rinnova solamente l'angosciante posticipazione del momento in cui davvero esistere e davvero morire. Se portar a compimento la coscienza della morte è impossibile, l'Opera (il *Tombeau* e forse il *Livre*) è tanto incompiuta quanto interminabile. L'impossibilità di *sapersi* morire spalanca una biforcazione: su un corno, l'impossibilità della morte, un'infinita sopravvivenza e l'infinito compito dell'opera; sull'altro, l'irrimediabilità di una perdita cui neppure un barlume di consapevolezza potrebbe sopravvivere. Su questo versante, non solo il piccolo Anatole è irrimediabilmente morto, ma l'arte e il pensiero non hanno potuto redimere l'accaduto. La frase riportata dalla figlia Geneviève – «Hugo, disait-il, est heureux d'avoir pu parler (à propos de la mort de sa fille), moi, cela m'est impossible»⁴⁰ – colloca nella storia delle possibilità letterarie questa impossibilità.

A partire dal confronto del *Tombeau* con tale limite impossibile due piste critiche si dipanano. Richard guarda ai foglietti come a un'opera che «ne voit pas le jour»⁴¹, fondando la sua argomentazione tanto su questa indicibilità della perdita quanto sulle caratteristiche formali del testo. La progettualità ben più vasta che con ogni evidenza orienta i frammenti, così come l'abissale distanza che separa la loro scrittura dal resto del corpus dell'autore, lo inducono a operare una distinzione abbastanza perentoria fra espressione e contenuto, *fond e forme*, considerando il *Tombeau* una semplice raccolta di annotazioni, riflessione tematica cui non può essere riconosciuta alcuna autonomia di stile. L'ipotesi è senza dubbio rigorosa ma non per questo l'unica plausibile. Una diversa prospettiva critica emerge infatti se si considera la relazione del *Tombeau* con la propria impossibilità non accidentale ma costitutiva. In effetti la riflessione sullo scacco anima sotterraneamente numerosi frammenti, fino a fare del fallimento dell'opera uno dei temi portanti dell'opera stessa. L'autore, nello spazio aperto dal confronto con questo fallimento, *scrive*. L'impossibile non è perciò limite esistenziale, arretramento di fronte all'opera ma soglia interna al testo e attorno alla quale esso si costituisce. Allora, di fronte all'alternanza di speranza e frustrazione che animano queste pagine, all'inconfessabile consapevolezza dell'impossibilità del compito che esse si prefiggono, la loro forma appare come un'ultima possibilità espressiva. I trattini, gli spazi bianchi e le cancellature, l'afasia che disgrega ogni tentativo di scrivere, pensare, progettare si manifestano come tutto ciò che si poteva dire: non assenza di forma ma forma consapevolmente minacciata da ogni lato dal venir meno della capacità di parlare. E, forse, nello spazio del *Tombeau* – e sotto il segno del *Livre* – si riassume tutta la ricerca mallarmiana, la parabola di un'esistenza poetica che dal confronto con un'opera impossibile e nel reiterarsi di questo fallimento ha tratto tutta la propria capacità di parlare.

Soggettività, comunità, linguaggio: il viaggio di Céline al termine del romanzo

Si è mostrato come il progetto di astrarre la pura idea filiale dall'esistenza concreta di Anatole rappresenti l'equivalente tematico di una ricerca formale durata per tutto l'arco della vita del poeta: quella di una parola assoluta epurata d'ogni traccia

(40) G. BONNIOT-MALLARMÉ, *Mallarmé par sa fille*, «La Nouvelle Revue Française» CLVIII, 1^{er} novembre 1926, p. 521.

(41) J.-P. RICHARD, *Stéphane Mallarmé et son fils Anatole*, in S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 27.

d'individualità. Nel *Tombeau* la trascendenza del linguaggio viene dunque affermata tanto sul versante del narrato (sull'esistenza cioè del protagonista) quanto su quello del soggetto narrante. Si tratta della celebre «disparition élocutoire du sujet qui cède l'initiative aux mots»⁴², dalla quale l'opera deriva la sua ambizione generale e universale. Mallarmé «ne cesse de s'effacer lui-même de son propre langage»⁴³, mentre una coscienza impersonale afferma il proprio Cogito sulle rovine di quello umano. Dove il poeta tace, la parola parla e afferma la propria esistenza fino a fare di quest'affermazione d'essere la forma più radicale e più vera di realtà – capace di compensare e redimere il vissuto. Elisione della soggettività scrivente, lutto ed espansione vertiginosa dei poteri di questa coscienza impersonale, ovvero del pensiero stesso nel suo antagonismo col reale: sono questi i tre vertici del triangolo impossibile che Mallarmé scava nel cuore della letteratura moderna.

Dall'altro lato di questa impossibilità un'opera fronteggia insospettabilmente il *Tombeau* come suo doppio e sua negazione. In confronto alla fede assoluta del poeta in una parola disincarnata e pura, il *Voyage au bout de la nuit* sembra mettere in scena il dramma di una somatizzazione del linguaggio. Agli antipodi del potere di astrazione, Céline ricerca nella parola una sensibilità tesa e sferzante, una qualità d'individuazione e d'incarnazione, che non eternizzi ma accada, impermanente tanto quanto l'altra si voleva durevole. L'irruzione dell'orale nel testuale, non solo dal punto di vista lessicale o sintattico, ma anche della stessa "pragmatica" del testo scritto che deve rimbombare nella testa, come se fosse letto ad alta voce, è ciò che gli consente di scavare entro la lingua lo spazio di un atto di parola irripetibile, di un linguaggio idiosincratico e singolare. Tale evento che la scrittura fa accadere come in presa diretta è una soggettività in atto: il «"rendu émotif" interne»⁴⁴ è questa porta socchiusa dentro un corpo, buco della serratura su un «monologue d'intimité parlé mais TRANSPOSÉ»⁴⁵. «Les mots ne sont rien s'ils ne sont pas notes d'une musique du tronc»⁴⁶ cita Sollers avvicinando Céline e Artaud entro un medesimo progetto di «réinvention physiologique [...] de l'écriture»⁴⁷. E in effetti la scrittura del *Voyage* è doppiamente "crudele": capace di investire il lettore come sintomo, malessere, allucinazione e, al contempo, trasposizione della corporeità scrivente, scrittura della carne e della presenza speculare a quella mallarmeana dell'assenza.

Dove il *Tombeau* espone l'universale dell'idea – e il conseguente ancoraggio alla dimensione dell'intemporale – la parola celineana si fa deissi del soggetto, del suo corpo e della sua storia. La narrazione, infatti, è costituita da una sequela di avvenimenti il cui unico *trait d'union* è la focalizzazione interna al protagonista Bardamu. Alla trasfigurazione mallarmeana dell'evento vissuto in una struttura necessitante e perciò significativa, il *Voyage* sostituisce l'accavallarsi di fatti eterogenei, rivelativi di nessuna verità né generale né particolare, in linea con la ricerca di una resa interna e impressionistica dei fatti della vita.

Ma, nonostante l'opera si offra come esperienza diretta della soggettività narrante e punto di vista dell'interiorità, essa non sfocia nella ipostatizzazione del sé. Al contrario, fa emergere un continuo movimento di disgregazione interna del soggetto storico, imperiale e coloniale. Tutte le peripezie di Bardamu lo vedono alle prese col

(42) S. MALLARMÉ, *Crise de vers* cit., p. 248.

(43) M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 317.

(44) L.F. CÉLINE, *À Roger Nimier. Le 21 [août 1952]*, in CÉLINE, *Lettres*, éd. par H. Godard et J.P. Louis, Paris, Gallimard, 2009, «La Pléiade», p. 1460.

(45) L.F. CÉLINE, *À Milton Hindus. Le 15 mai 1947*, in CÉLINE, *Lettres* cit., p. 900.

(46) L.F. CÉLINE, *À Albert Paraz. Le 29-2 [1948]* in CÉLINE, *Lettres* cit., p. 1018.

(47) P. SOLLERS, *Céline*, Paris, Écriture, 2009, «Céline & Cie», p. 12.

tentativo di corrispondere a un modello di individuo produttore di storicità – soldato, poi colono, poi operaio, *banlieusard* piccolo borghese che tenta di farsi una posizione – tentativo che si rivela a ogni tappa minato da un'intima vertigine di diserzione. A cadere sotto la mannaia del sarcasmo celineano è la stessa pulsione autoidentificatrice che spinge proletari e disperati ad aderire alla forma della propria oppressione storica, al balletto dei ruoli che puntella la menzogna sociale. L'ossessione del viaggio, che incalza la narrazione, è una vera e propria fuga: Bardamu scappa dalla brutalità della guerra, dalla distopia coloniale, dalla miseria della vita nella periferia parigina, ma anche dalla felicità con Molly, in una consapevole e sofferta vertigine di autosabotaggio. Questa deriva, geografica e storica, transita per tutti gli epicentri costitutivi dell'epos dell'uomo occidentale – la Grande Guerra, le trincee delle Fiandre, l'Africa coloniale, le catene di montaggio della Ford a Detroit – che non appena toccati sono già presi in un moto di demistificazione, disgregazione, decadimento. La storicità occidentale è osservata con gli occhi di una esteriorità “intestina”, senza che un altro o un altrove possano mai ricostituirsi perché il punto di vista dei margini è preso nello stesso movimento di violenta demistificazione.

Come la coeva critica comunista aveva in parte notato⁴⁸, non c'è possibilità di antagonismo sociale o morale dentro l'orizzonte del *Voyage*. Bardamu incarna la postura di un soggetto radicalmente antidialettico, che non condanna la storia ma la diserta; non oppone resistenza (agli ordini militari, agli interessi della compagnia coloniale) ma fugge; non rifiuta il lavoro, ma si trascina stancamente, costantemente preda di una febbre di inerzia che somiglia a un luddismo mascherato e rimosso. Tipicamente la malattia – infermità psichica o fisica – costituisce la strategia sottrattiva prediletta dal protagonista. Ciò che vediamo disgregarsi non è semplicemente una determinata forma storica della soggettività: è invece la stessa postura di soggetto che Bardamu diserta col movimento eccentrico che lo porta a esser sempre altro e altrove dalle collocazioni geografiche, sociali, identitarie cui solo precariamente corrisponde. Il movimento del viaggio come “dromomania” è il doppio spaziale di una sorta di “egofobia” del protagonista, entrambe espressione di un rifiuto di aderire a una qualunque forma di prendibilità esistenziale.

Décidément nous n'adorons rien de plus divin que notre odeur. Tout notre malheur vient de qu'il nous faut demeurer Jean, Pierre ou Gaston coûte que coûte pendant toutes sortes d'années. Ce corps à nous, travesti de molécules agitées et banales, tout le temps se révolte contre cette farce atroce de durer. Elles veulent aller se perdre nos molécules, au plus vite, parmi l'univers ces mignonnes! Elles souffrent d'être seulement «nous», cocu d'infini. On éclaterait si on avait du courage, on faillit seulement d'un jour à l'autre. Notre torture chérie est enfermée là, atomique, dans notre peau même, avec notre orgueil⁴⁹.

La morte disgrega ogni tentativo di consolidare un sé coerente. Questa pulsione fusionale che scioglie le cellule dal dovere di sudditanza al corpo misura tutta la distanza di Céline dalla metafisica mallarmeana della fine: qui la morte non è rivelativa di nessuna verità e di nulla che assomigli a un'essenza personale, anzi, essa corrode la stessa pretesa soggettiva di dire io. Nel *Tombeau* la scomparsa di Anatole si colloca dalla parte del linguaggio e dell'identità, come sogno del loro compimento fino all'in-

(48) «Le grand système des Bardamus pour s'excuser d'entrer dans la vaste combine qu'ils ont dénoncée eux-mêmes est de proclamer à tout bout de champ que *tout est la même chose*. Pas la peine de distinguer le blanc du noir, puisqu'il y a la mort qui nous guette, n'est-ce pas?». L. ARAGON, *À Louis-Ferdinand Céline loin des foules*, «Commune», I, juillet 1933, p. 261.

(49) L.F. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1993, «Folio», p. 427.

tegrazione del loro limite. La morte infatti è soglia da conquistare al campo del dicibile, a un discorso che sogna di attraversare da parte a parte il dominio dell'esperienza fino ad annetterne il volto esterno, il punto in cui ogni esperienza e ogni discorso vengono meno. Allo stesso modo, essa costituisce non la negazione bensì l'affermazione dell'«essence personnelle»⁵⁰, di quell'identità astratta che punta a recuperare in sé tutte le manifestazioni incarnate della soggettività fin dentro l'evento della sua scomparsa. In Céline viceversa, la morte è irredimibile: essa interroga la legittimità del “mio” discorso, l'identità del “mio” io, l'appropriatezza del “mio” corpo.

Più radicalmente, la differenza che emerge è quella fra l'opera come esercizio del senso – spazio deputato a *maîtriser* l'assurdità dell'esistenza, trascendendola nel significato – e l'opera come adesione al “funzionamento” soggettivo, alla processualità materiale e «biologique» che a nulla rimanda se non a se stessa. Ciò non sfocia tuttavia in un tentato naturalismo perché «Céline ne représente pas les hommes tels qu'ils sont, mais tels qu'ils seraient si l'inconscient [...] se donnait libre carrière; c'est cette méthode créatrice qu'il nomme “délire”»⁵¹. Per questa ragione, forse, Céline rifiuta l'attributo di romanzo autobiografico a un'opera che pure fa dell'adesione alla soggettività dell'esperienza il proprio fulcro: «Bardamu? – *Ce n'est pas moi, c'est mon double. Mais Robinson aussi*»⁵². In questo duplice rapporto col proprio doppio è racchiusa la differenza fra una scrittura dell'io come testimonianza e una come esercizio di crudeltà, analisi delirante. Fra l'essere umano socializzato all'identità individuale e all'autoconservazione e il soggetto celiniano che non ha più da rimuovere la propria pulsione di morte intercorre la stessa distanza che passa fra Destouches e Bardamu, fra il *Voyage-récit* e il *Voyage*-autobiografia, distanza interna all'opera e forse al suo stesso autore. «Le récit de fiction met, à l'intérieur de celui qui écrit, une distance, un intervalle (fictif lui-même), sans lequel il ne pourrait s'exprimer. Cette distance doit d'autant plus s'approfondir que l'écrivain participe davantage à son récit. Il se met en cause, dans les deux sens ambigus du terme: c'est de lui qu'il est question et c'est lui qui est en question – à la limite, supprimé»⁵³. Così, ogni opera mette in campo un movimento di alienazione, di perdita fra vissuto e scrittura che fa della letteratura un'esperienza di spossamento del soggetto. Ma – a dare ascolto al paradosso blanchottiano – in virtù di questo riconoscimento impossibile la letteratura può offrirsi come esperienza in senso forte piuttosto che registrazione o raddoppiamento di uno stato dell'io: scrivere non è nulla se non coinvolge lo scrittore in un movimento rischioso che lo trasforma. A prescindere da qualunque rigorosa classificazione di genere⁵⁴, fra Destouches e Bardamu non c'è trasferimento d'esperienza e rispecchiamento, ma scambio circolare e tradimento reciproco. «Il y a bien un travail sur le moi individuel» scrive M.C. Bellosta «mais un travail de destruction. [...] le moi réel de l'écrivain est jeté sur la table, expérimenté, exploité, torturé jusqu'à l'annihilation de

(50) J.-P. RICHARD, *Stéphane Mallarmé et son fils Anatole*, in S. MALLARMÉ, *Pour un Tombeau d'Anatole* cit., p. 62.

(51) M.C. BELLOSTA, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de “Voyage au bout de la nuit”*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 121.

(52) J.C., *Le docteur écrit un roman*, in L.-F. Céline, éd. D. de Roux avec la collaboration de M. Thelia, Paris, L'Herne, 1963, «Les Cahiers de l'Herne», p. 22.

(53) M. BLANCHOT, *op. cit.*, p. 29.

(54) Per la quale si rimanda al dibattito fra fautori e detrattori dell'ipotesi autobiografica e al testo di Bellosta per un'analisi dell'opera in chiave di romanzo filosofico. Quel che interessa ai fini del presente discorso è piuttosto la relazione biunivoca e non causale vissuto-narrazione.

l'individuel»⁵⁵. Questo annichilimento del «sujet d'énonciation»⁵⁶ rispecchia la diserzione delle forme identitarie del «sujet d'énoncé»⁵⁷.

Nel loro studio su Kafka, Gilles Deleuze e Felix Guattari individuano nell'abbandono delle «catégories traditionnelles des deux sujets, l'auteur et le héros, le narrateur et le personnage, le rêveur et le rêvé» una delle chiavi del divenire minore della letteratura kafkiana: «Passage de l'animal individué à la meute ou à la multiplicité collective [...]. Il n'y a pas de sujet, *il n'y a que des agencements collectifs d'énonciation*»⁵⁸. Così nel 1933 Bataille a proposito del *Voyage*:

Ce qui isole ce livre et lui donne sa signification humaine, c'est l'échange de vie pratiqué avec ceux que la misère rejette hors de l'humanité, échange de vie et de mort, de mort et de déchéance: une certaine déchéance étant à la base de la fraternité quand la fraternité consiste à renoncer à trop de revendications et à une conscience trop personnelle, afin de faire siennes les revendications et la conscience de la misère, c'est-à-dire de l'existence du plus grand nombre⁵⁹.

Come a dire che questa soggettività colta al livello del suo funzionamento – un funzionamento anteriore a qualunque rimozione, anteriore alla stessa istanza di un pensiero che dice “io” – incarna lo spazio di apertura relazionale del *Voyage*, ambigua autobiografia di un doppio collettivo.

Sempre nel *Kafka*, Deleuze e Guattari scrivono: «Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation»⁶⁰. «Rendu émotif intime», deriva storica e geografica, «conscience de la misère». Individuando nel *Voyage* la traiettoria di questo “divenire-minore” non si intende dimenticare quale “noi” il suo autore farà risorgere successivamente dalle macerie del soggetto – nient'affatto “marginale”, nient'affatto “proletario”, nient'affatto «mineur». Ma il viaggio di Baramu resta un lavoro di evasione dall'io, anche se non riuscirà a impedire all'uomo Céline di rinchiudersi successivamente in un delirio persecutorio, paranoide, xenofobo. «L'évolution syntaxique de Céline: du *Voyage* à *Mort à crédit*, puis de *Mort à crédit* jusqu'à *Guignol's band I* (ensuite, Céline n'avait plus rien à dire, sauf ses malheurs, c'est-à-dire n'avait plus envie d'écrire [...]). Et ça se termine toujours comme ça, les lignes de fuite du langage: le silence, l'interrompu, l'interminable, ou pire encore»⁶¹.

Quale che sia il suo punto di inversione, la parabola cèliniana ha origine nei pressi di una domanda che raddoppia e rovescia quella di Mallarmé: come può la scrittura rendere esperibile la sostanza della vita, il suo pieno, il suo continuum di presenza? Dove il poeta scava un vuoto, uno spazio d'assenza che consente all'esistenza di obliterarsi in un atto linguistico, di trasfigurarsi in senso, in Céline è il linguaggio ad assottigliarsi, a esaurire nel mimetismo la sua funzione rappresentativa, scartando ogni gioco di significazione, interpretazione, attribuzione di senso per rendersi tutt'uno con l'esperienza che veicola. Si tratta della sintesi di arte e vita a lungo fantasticata dalle avanguardie. La parola collassa sulla soggettività, sul suo continuum percettivo e d'esperienza; ma ciò non ne fa il resoconto di un vissuto puramente individuale perché al

(55) M.C. BELLOSTA, *op. cit.*, p. 209.

(56) G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 2010, «Critique», p. 32.

(57) *Ibidem*.

(58) *Ibidem*, pp. 32 s.

(59) G. BATAILLE, *Céline*, «La critique sociale», VII, janvier 1933, p. 47 in G. BATAILLE, *Œuvres complètes*, t. I, éd. D. Hollier, préf. de M. Foucault, Paris, Gallimard, 1970, «Blanche», p. 322.

(60) G. DELEUZE e F. GUATTARI, *op. cit.*, p. 33.

(61) *Ibidem*, p. 49.

vaglio di tale esperienza transitano il mondo, la storia, la collettività umana, che nelle crisi e nelle febbri di questo corpo trovano un punto di precipitazione e una cassa di risonanza, che dall'abulia e dai rimuginii di questa voce interiore – anonima come tante – sono convocati a processo e condannati. La sintesi di soggettività e mondo raddoppia quella di arte e vita. Ma come per l'integrazione di morte e coscienza nel *Tombeau*, anche qui questa sintesi sembra darsi esclusivamente nel movimento della sua indefinita sottrazione: «J'avais beau essayer de me perdre pour ne plus me retrouver devant ma vie, je la retrouvais partout simplement. Je revenais sur moi-même»⁶². Al termine della notte e al termine dell'opera, Bardamu ritrova nient'altro che se stesso, «un Ferdinand bien véritable auquel il manquait ce qui ferait un homme plus grand que sa simple vie, l'amour de la vie des autres»⁶³.

Così il resoconto di un tentativo di trascendere la morte e il resoconto di un tentativo di trascendere la (propria) vita si intersecano in una zona in cui la vita confina con la morte, il linguaggio col silenzio e la singolarità con la comunità umana. Se il *Tombeau* ambisce a rivendicare i poteri della coscienza sull'esperienza di ciò che la nega – la morte, il corpo – il *Voyage* afferma questo medesimo impensabile rifiutando ogni mediazione. Al sogno di una trasposizione integrale del mondo nel linguaggio fa da controcanto quello di un riassorbimento nell'esperienza del secondo tempo del discorso. Dove Mallarmé elide la soggettività scrivente per aprire nell'opera lo spazio di un impersonale universale, Céline si accanisce a estenuare la differenza fra linguaggio e soggettività, fra soggettività e collettività. Ai due poli estremi di una medesima oscillazione, Mallarmé e Céline incarnano il sogno di una trasposizione integrale del *fond* nella *forme* e della *forme* nel *fond*, senza che una via d'uscita dal conflitto s'imponga, senza che nessuno dei due termini riesca a recuperare integralmente l'altro. La salvezza di Anatole e il termine della notte sono sospesi all'avvento di questo istante di pacificazione. E nell'attesa di questo istante, nel differimento di tutto quanto potrebbe restituire all'opera la sua compiutezza, rendendola «plus forte que la mort»⁶⁴ o più forte della vita, l'opera continua ad accadere nel confronto reiterato con la propria impossibilità.

GERMANA BERLANTINI
Università degli Studi di Trento

(62) L.F. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit* cit., p. 630.

(63) *Ibidem*, p. 627.

(64) «Mais enfin c'était pas à envisager que je parvienne jamais moi, comme Robinson, à me remplir la tête avec une seule idée, mais alors une superbe pensée tout à fait plus forte que la mort». *Ibidem*, p. 631.

“Le Grand Meaulnes” ou la pureté impossible

Abstract

Le Grand Meaulnes of Alain-Fournier got stuck in a conventional interpretation where the dimension of dream lying in pureness is clearly opposed to the dimension of a degraded reality. This work tries to show that the relationship between the two terms is far more nuanced. Considering the theme of chromaticism, we observe a meaningful shift in representation techniques when passing from the first to the second part of the text. Beyond the stylistic level, we will assign a strategic value to the succession of two different ways in which characters, situations and objects are introduced: the author's purpose is thus to drive a wedge between the adventure of the *château* and its further consequences. In-depth analysis reveals actually that the true opposition is not between the fairytale world of *Domaine étrange* and the real world of Sablonnières, but the opposition is within the dream or, even better, within the obsession. Alain Buisine showed better than anyone that this obsession tends to polarize in a scary way the image of idealized woman and the image of carnal woman.

«Roman-poème» et «roman-drame»¹; «roman pseudo-initiatique»²; «œuvre de visionnaire plus que de mémorialiste»³; livre qui suivrait, selon Gide, le rêve nostalgique d'une «irressaisissable fraîcheur»⁴ trop définitivement rivée au XIX^e siècle. Ce ne sont là que quelques-unes des définitions attribuées au *Grand Meaulnes*, chef-d'œuvre d'Alain-Fournier, sans cesse réédité depuis sa publication en 1913 et dont l'interprétation a fini par se figer en une image conventionnelle, somme toute assez peu exacte⁵. L'auteur lui-même y a, en partie, contribué par ses déclarations: «Mon livre futur – écrivait-il à Jacques Rivière – sera peut-être un perpétuel va et vient insensibledu rêve à laréalité:Rêve entendu comme l'immense et imprécise vie enfantine planant au-dessus de l'autre et sans cesse mise en rumeur par les échos de l'autre»⁶. Par la suite, on n'a que trop insisté sur le fait que le roman oscillait constamment entre le songe et la réalité: d'une part, un rêve associé à la vie enfantine et agreste qui se mêle à une sorte de merveilleux où tout baigne dans une féerie de couleurs et d'impressions; de l'autre, une narration enracinée dans l'autobiographie qui ébauche un tableau réaliste de la vie en France sous la III^{ème} République, avec ses instituteurs et ses élèves d'école primaire, ses artisans, sa vie de province parfois louche et misérable,

(1) ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes*, éd. Sophie Basch, «Le Livre de Poche», 2008, p. 21.

(2) L. CELLIER, “*Le Grand Meaulnes*” ou l'initiation manquée, «Archives des lettres modernes» 51, 1963, p. 5.

(3) M. GUIOMAR, *Inconscient et imaginaire dans “Le Grand Meaulnes”*, Paris, Corti, 1964, p. 11.

(4) A. GIDE, *Journal*, 2 janvier 1933, Paris, Gallimard, 1951, «La Pléiade», t. I (1889-1939), p. 1150.

(5) Pour un bilan critique, depuis 1913 jusqu'aux approches psychanalytiques, stylistiques et thématiques les plus récentes, voir Z. NALIWAJEK, *Alain-Fournier romancier. “Le Grand Meaulnes”*, Orléans, Paradigme, 1997, pp. 27-48.

(6) ALAIN-FOURNIER et J. RIVIÈRE, *Correspondance (1905-1914)*, t. II, Paris, Gallimard, 1926, p. 206.

ses abîmes de dépravation et de mort⁷. Ces deux pôles thématiques correspondent, en gros, à la division en deux du roman⁸, bien qu’ils s’enchevêtrent et se superposent tout au long du texte. Mais si la dialectique inextricable de ces deux thématiques reste évidemment à la base du fonctionnement et de la richesse du récit⁹, il est, cependant, important d’examiner plus attentivement la nature secrète de ce *rêve* lié à l’enfance et, surtout, la manière dont Alain-Fournier a su le rendre dans son œuvre.

Disons tout d’abord que, dans *Le Grand Meaulnes*, le «côté enfance» est à l’origine d’un langage romanesque qui pratique la synesthésie dont Baudelaire, mieux que quiconque, a montré les grandes possibilités en poésie et que *Femina Marquez* de Valéry Larbaud, entre autres, ou, plus tard, *Les Enfants terribles* de Cocteau transposent dans le roman. Un style alternatif au réalisme naturaliste s’impose chez Alain-Fournier, un style évocateur qu’on rapprochera de l’ensemble des expériences artistiques qui, en France, à cette époque vont de la sémiotique des Impressionnistes ou du pointillisme musical de Debussy aux déstructurations linguistiques des Cubistes¹⁰. Alain-Fournier est tout à fait conscient de la primauté absolue que la sensation a chez lui: il possède «le merveilleux pouvoir de sentir»¹¹, écrit-il à Rivière, son écriture veut s’emparer de l’essence des choses au moyen du «premier coup d’œil, qui dit tout»¹². Comme l’observe Pierre Suire: «Il parvient sans le secours de l’intelligence à la sublimation ‘immédiatique’ de l’objet concret»¹³. En fait, cette dévalorisation de la perception rationnelle au profit de l’impression est typique de toute une génération littéraire dont Proust a été l’interprète le plus représentatif. Pour Alain-Fournier toutefois – et c’est là la distance qu’il prend par rapport au symbolisme qui a caractérisé sa formation¹⁴ – il ne s’agit pas de négliger la *réalité* pour poursuivre le *rêve*, mais plutôt de fondre le second dans la première: «Je n’aime la merveille que lorsqu’elle est étroitement *insérée* dans la réalité. Non pas quand elle la bouleverse ou la dépasse»¹⁵, et c’est à juste titre que l’on a pu rapprocher la volonté d’Alain-Fournier de représenter les émotions par les choses concrètes qui les renferment de l’*objective corrélatrice* de T.S. Eliot¹⁶. Il nous faudra, cependant, essayer de comprendre la manière spécifique par laquelle l’écrivain français parvient à doter les objets (et les actions) d’une épaisseur fantasmatique et indéfinie, tout en restant apparemment lié à une poétique de la représentation réaliste.

Dans cette perspective, nous pouvons maintenant affronter le thème du chromatisme¹⁷, pour analyser comment la technique descriptive d’Alain-Fournier est en

(7) Voir notamment M. GUIOMAR, *op. cit.*, pp. 14-21.

(8) En fait le roman est divisé en trois parties suivies d’un épilogue, mais ici l’on se réfère au hiatus situé entre le premier voyage de Meaulnes et ce qui suit.

(9) «Quant à la lutte du réalisme et du symbolisme, qui donne au récit sa magnifique discordance et l’empêche de tomber dans la fadeur – a écrit Sophie Basch –, elle apparaît à présent comme la manifestation extrême des tensions esthétiques qui animèrent le XIX^e siècle» (*Le Grand Meaulnes* cit., p. 38).

(10) Dans son étude, Naliwajek insiste en particulier sur le rapprochement entre Alain-Fournier et Juan Gris (Z. NALIWAJEK, *op. cit.*, p. 90).

(11) *Correspondance* cit., II, p. 301 (Paris, vendredi 9 novembre 1906).

(12) *Ibidem*.

(13) P. SUIRE, *Alain-Fournier au miroir du “Grand Meaulnes”*, Paris, Seghers, 1988, p. 121.

(14) Sur la matrice symboliste de l’écriture d’Alain-Fournier, voir Z. NALIWAJEK, *op. cit.*, pp. 49-94.

(15) *Correspondance* cit., 1^{er} septembre 1910. Voir aussi *ibidem*, IV, pp. 251-52, 13 septembre 1910: «Ce qu’il y a de plus ancien, de presque oublié, d’inconnu à nous-mêmes. C’est de cela que j’avais voulu faire mon livre, et c’était fou. C’était la folie du symbolisme. Aujourd’hui, cela tient la même place que dans ma vie: c’est une émotion défaillante, à un tournant de route, à un bout de paragraphe, un souvenir si lointain que je ne puis le replacer nulle part dans mon passé».

(16) Voir Z. NALIWAJEK, *op. cit.*, pp. 98-99.

(17) Sur la sensibilité aux couleurs de ce «paysan» resté fidèle à ses impressions enfantines, on peut rappeler cette lettre à Rivière: «La Beauce était couverte de carrés roses, jaunes, verts – indéfiniment. Cela était délectable, simplement, grossièrement et pourtant c’était en moi un plaisir unique et lointain que j’ai mis longtemps à me rappeler: – C’était cette délectation, étant enfant, de déplier et de couper pour la première

fonction d'une distribution décisive des valeurs du texte. Nous ajouterons que notre enquête – sans exclure complètement quelques observations d'ordre général liées à la symbolique archétypique des couleurs – se déroulera essentiellement au ras du texte. Et cela, bien entendu, sans vouloir nier l'importance des résultats auxquels peuvent mener la critique thématique ou les études sur l'imaginaire littéraire¹⁸. Au début du roman la couleur dominante est le noir. Le chapeau de la mère de Meaulnes est de cette couleur et elle le presse contre sa poitrine, «renversé comme un nid dans son bras droit replié»¹⁹. La première apparition de Meaulnes a lieu sous le signe d'une obscurité qui cache en partie à la vue le personnage et rend ses contours flous: «C'était un grand garçon de dix-sept ans environ. Je ne vis d'abord de lui, dans la nuit tombante, que son chapeau de feutre paysan coiffé en arrière et sa blouse noire sanglée d'une ceinture comme en portent les écoliers. Je pus distinguer aussi qu'il souriait...» (GM, 18). Par delà le sens symbolique que l'on pourra attribuer aux tons sombres du début du roman, nous voulons souligner une donnée de l'écriture: l'attention réservée aux détails vestimentaires, aux rapports entre l'obscurité et la lumière, à la couleur des objets (ou à son absence) contribue à "déréaliser" la scène et à la projeter dans une dimension quelque peu onirique qui en déforme l'aspect. L'importance de l'élément chromatique se manifeste également par la suite. Lorsque Meaulnes fait irruption dans le roman, il apparaît dans la lueur de deux fusées qu'il vient d'allumer et dont la mèche est en papier «noirci» (GM, 19). La mère du narrateur, de l'intérieur de la maison, voit «jaillir sous le préau, avec un bruit de soufflet, deux gerbes d'étoiles rouges et blanches» (GM, 19). Du point de vue narratif cette scène a, certes, une valeur proleptique car elle annonce l'audace de Meaulnes et le bouleversement qu'il va amener dans la vie de François, le narrateur, qui deviendra son ami confiant et admiratif; d'autre part, elle témoigne de l'importance que l'élément chromatique assume dans l'évocation du monde de l'enfance. Ainsi, si Meaulnes semble surgir des ténèbres, il n'en est pas moins le maître de la lumière, celui qui sait tirer les couleurs du noir et cela a évidemment un sens analogique vu le rôle que ce personnage va jouer auprès du narrateur.

Dans les pages qui suivent, l'accent reste posé sur les couleurs; le rythme auquel se succédaient la lumière et l'obscurité et le rythme qui scandait la vie de François ne seront plus les mêmes, après la venue de Meaulnes tout va bousculer. L'arrivée de ce personnage est liée à des métaphores de lumière: «Quelqu'un a soufflé la bougie qui éclairait pour moi le doux visage maternel penché sur le repas du soir. Quelqu'un a éteint la lampe...» (GM, 20). Dans cette première partie du roman, l'obscurité ou la lumière altérée constituent le fond sur lequel se détachent, à leur première apparition, les silhouettes des personnages principaux: Meaulnes («Il faisait nuit lorsqu'il s'éveilla. Transi de froid, il se tourna et se retourna sur sa couche, fripant et roulant sous lui sa blouse noire. Une faible clarté glauque baignait les rideaux de l'alcôve». GM, 56); François («et elle put m'apercevoir, l'espace d'une seconde, dressé dans la lueur magique, tenant par la main le grand gars nouveau venu et ne bronchant pas». GM, 19); Frantz («On voyait, dans la lueur fumeuse comme naguère à la lumière de la

fois les grandes feuilles vives, jaunes, vertes et rouges qui servaient à faire les petites rosaces qu'on appelait des "travaux manuels". – Plaisir unique et pourtant nouveau, amplifié et expliqué: cette fois je comprenais le goût des couleurs, je sentais des yeux le colza, le sainfoin, la gesse, le froment; le colza jaune vif, le sainfoin vert...» (ALAIN-FOURNIER et J. RIVIÈRE, *Correspondance*, II, nouv. éd. Paris, Gallimard, 1991, p. 15).

(18) Voir notamment, en ce sens, la lecture du roman proposée par Michel Guiomar.

(19) ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Fayard «Le Livre de Poche», 1983, p. 17. Nous ferons désormais référence à cette édition en indiquant seulement le numéro de la page précédé de l'abréviation GM.

bougie, dans la chambre du Domaine, un très fin, très aquilin visage sans moustache». GM, 113). Cette manière de faire émerger du noir les contours des personnages, ou de les estomper dans une lumière défaillante, ou de les réduire à quelques taches essentielles de couleur, constitue un facteur de modernité. Elle crée, en outre, un écart par rapport à la tradition de la prose française hantée, selon le mot de Gide, par une «horreur de l’informe»²⁰. Pour Alain-Fournier, il ne s’agit pas d’évoquer le personnage ou le lieu par des notations rationnelles, mais plutôt de les peindre tels qu’ils sont censés se présenter à un regard doté d’un savoir intuitif, autrement dit à un regard d’enfant. Aux yeux de Meaulnes, qui le contemple pour la première fois, le château a quelque chose d’irréel du fait que «une sorte de reflet coloré flottait dans les chambres basses où l’on avait dû allumer aussi, du côté de la campagne, des lanternes» (GM, 60).

Non seulement toute la première partie de l’histoire du *Grand Meaulnes* se situe dans la période de l’enfance et de l’adolescence, mais elle veut aussi être présentée comme vue et racontée par une instance enfantine: l’enfance et l’adolescence sont impliquées tant au niveau de l’énonciation qu’au niveau de l’énoncé. C’est pourquoi Alain-Fournier fait preuve d’une prédilection pour la lumière incertaine du crépuscule ou pour les ténèbres de la nuit, alors que les contours s’estompent et semblent se soustraire à la netteté d’un regard “rationnel” et adulte: «tout le roman est en effet une immense nuit qui s’insère entre un grand crépuscule du soir et un grand crépuscule du matin»²¹. Souvent la présence des couleurs se réduit à une sorte d’élémentarisation ou de neutralisation chromatique des objets réduits à la seule présence du noir et du blanc. Ainsi, pour ne citer que quelques occurrences, trouvons-nous, d’une part, «la cour noire», «le corridor noir», «la chambre obscure», «l’allée noire», «la fenêtre noire», et d’autre part, «une ombrelle blanche», «une forme blanche», «cette grande silhouette blanche», «les cailloux blancs». À certains égards, cette technique évocatrice où la perception visuelle précède la notion, se rapproche de ce que Proust appelle le *style Sévigné* et de sa théorie de la métaphore. En effet, comme nous l’avons déjà signalé, on peut parler d’un point commun à toute une génération d’écrivains. Mais alors que, chez Proust, elle s’inscrit dans une démonstration “philosophique” sur les rapports entre *voir* et *savoir* et sur le pouvoir créateur de l’erreur de perception, chez Alain-Fournier le recours à cette technique semble plutôt dépendre d’une préoccupation liée à un schéma narratif qui est, à la fois, un schéma moral: à l’image floue des événements appartenant à un passé présenté comme magique et perdu à jamais dans la première partie du roman, s’oppose une image beaucoup plus nette des choses et des situations appartenant à un présent désenchanté dans la seconde partie. Et, pour être plus précis, cette manière de présenter les choses et les événements semble assumer une valeur stratégique: accentuer le contraste entre le début de l’histoire et ce qui suit, comme si l’intention de l’auteur était de creuser un fossé, le plus profond possible, entre l’aventure du château et ses conséquences; un fossé infranchissable entre l’univers de la féerie pure et celui de la réalité corrompue.

* * * *

«Roman nocturne, *Le Grand Meaulnes* s’éclaire [...] – écrit Guiomar – de flambeaux, de lanternes, de luminaires, dont le nombre déconcerte l’énumération [...] la lumière qui déchire la nuit peut être un appel, mais sous la puissance de l’Ombre

(20) A. GIDE, *Dostoïevski*, Paris, Gallimard «Idées», 2014, p. 19.

(21) M. GUIOMAR, *op. cit.*, p. 73.

qui la cerne, elle est un appel tragique»²². Roman nocturne, en effet, et tragique que *Le Grand Meaulnes*. Roman dont la scène capitale – la première rencontre entre Meaulnes et Yvonne de Galais dans le Domaine mystérieux – est cependant inondée de soleil: «La cour était déserte encore lorsqu’il descendit. Il fit quelques pas et se trouva comme transporté dans une journée de printemps. Ce fut en effet le matin le plus doux de cet hiver-là. Il faisait du soleil comme aux premiers jours d’avril» (*GM*, 67). Ce *shifting* omniprésent entre le clair et l’obscur sur lequel nous avons insisté n’est, toutefois, que la marque formelle d’une ambivalence sémantique qui couve sous le texte et dont il est temps de parler. En effet, dès que la narration se fait plus “réaliste”, que les péripéties se multiplient et que l’histoire progresse – surtout à partir de la première lutte entre Meaulnes et le groupe formé par Jasmin Delouche et ses camarades – la référence aux couleurs floues tend à s’estomper²³, comme si elle était directement proportionnelle au degré de «distorsion émotive» du récit opérée par la voix et le regard du narrateur dans la première partie du roman. L’accumulation des péripéties de la deuxième partie de l’œuvre, apparemment peu nécessaires et prolixes, nous ramène à la poétique de l’auteur²⁴: «Il n’aura rien de plastique – dit Alain-Fournier à propos de son livre –. Le récit seul l’emportera». Et encore: «Les passages les plus beaux d’une histoire quelconque, sont ceux où tout simplement, tout humblement, on sent que l’histoire *avance*. Et cela peut être infiniment émouvant»²⁵. Sans doute devra-t-on saisir dans ces propos l’écho des conversations entre l’auteur du *Grand Meaulnes* et Jacques Rivière au sujet de la problématique du *roman d’aventures* opposé à la métaphysique symboliste.

Quoi qu’il en soit, on constate que le passage de la première à la deuxième partie du roman, où la féerie se dégrade d’abord en raison de l’absence et ensuite de la trahison et la mort, est caractérisé par une moindre attention aux touches chromatiques, comme si la distance entre le moment du rêve enfantin, où «le principe de plaisir l’emporte largement sur le principe de réalité»²⁶, et le moment de la trivialité quotidienne avait entraîné un passage descriptif du flou au net (ainsi qu’un changement d’ordre narratif et stylistique plus général)²⁷. Pour ce qui est du thème des couleurs, on observera, en particulier, que le départ de Meaulnes pour Paris est marqué par l’omniprésence du blanc, c’est-à-dire de l’absence de couleur. C’est dans les journées froides de Pâques, lorsque Meaulnes n’est plus là, que la mère du narrateur a l’idée «d’étendre sa lessive dans les classes» (*GM*, 124). Cette couleur fait naître en lui une sensation déplaisante: «J’apercevais les linges blancs pendus aux cordes et je n’avais aucune envie de rentrer dans le triste endroit transformé en séchoir...» (*GM*, 126). Plus loin, nous pouvons lire: «Nous sommes maintenant dans l’arrière-boutique, chez la bonne femme qui est en même temps épicière et aubergiste. Un rayon de soleil blanc glisse à travers la fenêtre basse sur les boîtes en fer-blanc et sur les tonneaux de

(22) *Ibidem*, p. 74.

(23) Cf. *GM*, pp. 36-37.

(24) En fait, dès sa parution on reprocha au roman une certaine absence de cohérence: «Cela commence comme un conte de Charles Nodier ou de Gérard de Nerval – écrit à l’époque Paul Souday dans «Le Temps» – et s’achève dans un obscur imbroglio de roman-feuilleton». Cependant la deuxième partie du roman, où les événements semblent s’entasser sans une raison apparente, dit la vérité sur la première partie.

(25) Cité par Z. NALIWAJEK, *op. cit.*, p. 118.

(26) A. BUISINE, *Les mauvaises pensées du “Grand Meaulnes”*, Paris, PUF, 1992, p. 23.

(27) À cause de cette d’évolution Alain Buisine a défini *Le Grand Meaulnes* «une machine entropique», car «il va partir d’une écriture extrêmement liée, continue, classique pour en arriver ensuite à une écriture beaucoup plus fragmentée, discontinue. [...] Pour le dire autrement, on part d’une syntaxe narrative très liée pour ensuite parvenir à une parataxe diégétique nettement plus heurtée dans son style même» (*op. cit.*, pp. 22-23).

vinaigre» (GM, 127). Le blanc semble être lié à la sensation de désarroi provoquée par l’irruption de la réalité. Rappelons que c’est la blancheur de la neige qui efface les traces des pas vers le Domaine mystérieux et les souvenirs: «En février, pour la première fois de l’hiver, la neige tomba, ensevelissant définitivement notre roman d’aventures de l’an passé, brouillant toute piste, effaçant les dernières traces» (GM, 134). D’autre part, comme on peut s’y attendre, le blanc renvoie aussi à l’idée de pureté qui est au centre du roman²⁸. Si l’on voulait suivre une piste psychanalytique – bien que cela aille au-delà de nos propos – on pourrait rappeler que, chez Alain-Fournier, le blanc appartient au côté maternel et que, tenu compte du sens du mot latin *albus*, on a pu interpréter le passage de “Henri Alban Fournier”, le vrai nom de l’auteur, au pseudonyme “Alain-Fournier” comme une manière d’éliminer la figure maternelle, comme une sorte de matricide symbolique²⁹.

Ce qui doit, cependant, retenir notre attention, c’est le sens qu’il faut donner au contraste entre l’évocation et l’action, entre le rêve et la réalité à la base de tout le roman et qu’accentuent, comme nous l’avons déjà signalé, les notations chromatiques. Il suffit, pour cela, de rapprocher le récit “magique” de la fête étrange que l’on tient de Meaulnes du récit “prosaïque” qu’en fait l’oncle Florentin³⁰ ou encore de comparer l’histoire de la relation entre Valentine et Frantz racontée par Meaulnes au récit de la tante de Seurel³¹. On comprend, bien sûr, à quoi veut en venir l’auteur: après la vision féerique de l’aventure de Meaulnes qui laisse tout dans le vague et le mystère, le lecteur se trouve successivement confronté à une version des faits beaucoup plus terre à terre qui ne pourra qu’amplifier l’écart insurmontable entre le regard de l’enfant et celui de l’adulte. Et si, voulant pousser plus loin, l’on pouvait affirmer qu’à ce rapport d’alternance se greffe un rapport de superposition? On peut, à ce propos, remarquer que, dès le début de l’histoire, la conscience douloureuse d’une mystification semble peser sur la magie de la féerie enfantine; comme, par exemple, lors de la description du visage d’Yvonne de Galais telle qu’il apparaîût au regard de François Seurel: «Je ne remarquai qu’un défaut à tant de beauté: aux moments de tristesse, de découragement ou seulement de réflexion profonde, ce visage si pur se marbraît légèrement de rouge, comme il arrive chez certains malades gravement atteints sans qu’on les sache. Alors toute l’admiration de celui qui la regardait faisait place à une sorte de pitié d’autant plus déchirante qu’elle surprenait davantage» (GM, 147). Ou encore: «Elle n’était point pâle comme je l’avais imaginé, mais tout enfiévrée, au contraire, avec de vives taches rouges sous les yeux, et dans un état d’agitation extrême» (GM, 187). Meaulnes même laisse entrevoir une ambivalence vis-à-vis de son aventure passée: «Mais sur l’ardeur des années passées on croyait voir comme un voile de brume, que par instants sa grande passion de jadis dissipait» (GM, 158). En ce sens, la description de la fontaine de Grand Fons a une portée symbolique: «Il y avait toujours, dans le fond, des herbes glauques et deux ou trois bêtes pareilles à des cloportes; mais l’eau était si claire, si transparente, que les pêcheurs n’hésitaient pas à s’agenouiller, les deux mains sur chaque bord, pour y boire» (GM, 139).

Ainsi, l’impossibilité de vivre d’Yvonne de Galais et l’ombre fatiguée planant sur le visage de Meaulnes renvoient-elles au noyau impur qui est destiné à ternir la pureté

(28) Cette idée, à son tour, renvoie au niveau symbolique à l’idée de stérilité, comme le remarque Marie Maclean: «Cet hiver glacé symbolise traditionnellement la pureté parce que tout y est figé et le cycle de la croissance qui mène inéluctablement à la corruption reste en suspens tant que dure la blancheur. Malheureusement cet arrêt momentané de la fuite du temps a son revers qui est la stérilité complète» (M. MACLEAN, *Le Jeu suprême. Structure et thèmes dans “Le Grand Meaulnes”*, Paris, Corti, 1973, p. 77).

(29) A. BUISINE, *op. cit.*, pp. 70-73.

(30) Voir GM, p. 145.

(31) *Ibidem*, pp. 153-157.

du rêve. Le narrateur s'efforce de repousser cette impureté loin du rêve en opposant nettement l'ailleurs mythique du Domaine mystérieux à la misère de tout ce qui suit. Cependant, la fêlure se manifeste par des signes avant-coureurs assez visibles, bien qu'indirects, des signes qui aboutissent au geste désespéré de Frantz et qui rappellent que le spectre de la cruauté et de la mort plane toujours sur le rêve de beauté de l'enfance. Dans cette fête féerique où Meaulnes s'introduit magiquement «tout était charmant, mais fiévreux et fou» (GM, p. 66), et l'image d'une «forme blanche» qui court en tenant «dans ses bras un corps humain serré contre sa poitrine» (GM, 81) apparaît quelque peu sinistre. Comme dans une pièce à l'issue tragique, les personnages du *Grand Meaulnes* ne se retrouvent jamais, si ce n'est pour se manquer; jusqu'à ce que le «secret» de Meaulnes, le serment de ramener Valentine à Frantz, ne compromette tout bonheur possible, et finalement le «Hou-ou! hou-ou!» de Frantz résonne dans le bois comme le cor de Don Ruy Gomez qui, dans le dénouement d'*Hernani*, ramène le héros à son malheur. De là un schéma narratif où tout s'imbrique et se renverse, où tout s'épanouit en laissant pourtant entrevoir une détérioration secrète, où les oppositions apparemment les plus nettes masquent des parentés profondes. La mort d'Yvonne de Galais, notamment, est l'aboutissement d'un mal intérieur qui menace la jeune fille, tout comme il menacera la fiancée de Frantz: Valentine Blondeau fait allusion aux effets d'une corruption préexistante («Je repartirai pour Paris – dit-elle à Meaulnes – je battraï les chemins comme je l'ai déjà fait une fois, je deviendrai une fille perdue, moi qui n'ai plus de métier...» GM, 217). Ces deux personnages féminins si différents, où Alain-Fournier a projeté ses propres expériences amoureuses – d'abord, avec Yvonne de Quièvre-court, la femme comme il faut, et ensuite, avec Jeanne Bruneau, la prostituée – ont en fait des traits communs, ce sont, en quelque sorte, des *doubles* grâce auxquels le texte opère une *polarisation* de rôles complémentaires. Si Yvonne est, pour Meaulnes, la compagne qu'il ne pourra que délaisser après son «aventure mystérieuse», Valentine, elle, est «la compagne que devait souhaiter, avant son aventure mystérieuse, le chasseur et le paysan qu'était le grand Meaulnes» (GM, 213).

Or, c'est précisément cette imbrication inextricable des connotations positives et négatives liées à la figure féminine que la narration se charge de masquer, tout en la révélant. Le déroulement du récit transpose la fêlure située au sein du rêve par un glissement allant du climat onirique vers l'inscription dans la réalité, et cela a pu faire naître le mythe incongru de l'adolescence dont cette œuvre d'Alain-Fournier a été gratifiée. En fait, ce livre présente plutôt une disposition sur l'axe du temps narratif de motifs qui sont présentés simultanément comme solidaires. Paraphrasant un célèbre article de Roman Jakobson³², nous dirons que – par une singulière modalité narrative de la «fonction poétique» – dans *Le Grand Meaulnes* la logique syntagmatique fondée sur la combinaison se double de la logique paradigmatique fondée sur la sélection. Le texte instaure une relation temporelle entre un *avant* et un *après*, entre l'époque des rêves de l'adolescence et celle des déboires de la réalité. Mais à la «thèse» syntagmatique où le pur et l'impur se disposent en séquences diachroniques, le récit oppose subrepticement une «thèse» paradigmatique qui établit entre les deux termes un rapport synchronique. C'est pourquoi, dans cette histoire peuplée de dieux morts qui *reviennent* en tant que démons, tous les éléments de la féerie se présentent une seconde fois, mais déformés: «... Me voici devant la maison que nous avions tant cherchée il y a trois ans! – s'exclame François Seurel après la mort d'Yvonne –. C'est dans cette maison qu'Yvonne de Galais, la femme d'Augustin Meaulnes, est morte hier

(32) Voir R. JAKOBSON, *Linguistique et poétique*, dans *Essais de linguistique générale*, vol. I, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, pp. 209-247.

soir. Un étranger la prendrait pour une chapelle, tant il s’est fait de silence depuis hier dans ce lieu désolé» (GM, 201). Le lieu du rêve s’est transformé en lieu de mort: la fin d’Yvonne est, certes, le signifiant symbolique de l’écart tragique qui vient à se créer entre l’âge de l’adolescence et l’âge adulte. Cependant, ce que la fiction voudrait nous présenter comme une succession d’états différents devra plutôt être perçue comme une sorte d’*inavoué* omniprésent. Il est important de souligner que, à la fin, le voyage de Meaulnes, parti à la recherche de Valentine, aboutira dans un faubourg sordide où la dernière image qui se présente à lui est celle d’une «sale fille poudrée» passant «le long d’un mur, traînant deux gamins en guenilles» (GM, 220). Image qu’on opposera à la vision que le même personnage avait eu d’Yvonne au château enchanté: «une jeune fille blonde, élancée, dont le charmant costume, [...] parut d’abord à Meaulnes extraordinaire» (GM, 69).

D’ailleurs, le «sacrifice» qu’Yvonne a fait en laissant partir Meaulnes et qu’elle révèle à François – «Mais quand je l’ai vu près de moi, avec toute sa fièvre, son inquiétude, son remords mystérieux, j’ai compris que je n’étais qu’une pauvre femme comme les autres... [...] Alors j’ai dit: “S’il faut que vous partiez, [...] c’est moi qui vous demande de partir...”» (GM, 195) – nous fait comprendre assez clairement que l’opposition véritable n’est pas celle qui s’établit entre l’adolescence et l’âge adulte, entre le rêve du Domaine mystérieux et la réalité des Sablonnières, mais celle qui se trouve au sein même du rêve, ou pour mieux dire du fantasme. Un fantasme qui, comme Alain Buisine l’a montré peut-être mieux que quiconque, comporte une complémentarité non résolue entre deux images féminines, la femme idéalisée et la femme charnelle, entre Yvonne et Valentine: «En somme, chez Alain-Fournier, l’impur est toujours au cœur même de la pureté. Il est par avance logé dans la pureté. Inclus tel un crapaud au cœur du diamant par ailleurs le plus pur et le plus parfait. Fantasmatiquement Valentine, l’infidèle fiancée de Frantz, habite, a toujours habité, n’aura jamais cessé d’habiter Sainte-Agathe. Elle réside depuis toujours dans les Petits-Coins»³³. On peut se demander si la définition que Jean Cocteau a donnée de la *Princesse de Clèves*, «une orgie de pureté» ne conviendrait aussi au *Grand Meaulnes*. Le lien indissoluble entre le pur et l’impur est, chez Alain-Fournier, une constante et c’est pour gommer cette complémentarité que la narration renverse les rapports entre le rêve et la réalité: «Mais, à rebours, l’écriture d’Alain-Fournier fait tout ce qu’il faut pour conférer plus de réalité, un plus grand coefficient de réalité à la fabuleuse fête qu’aux futures contingences et trivialités de la vie quotidienne qui par comparaison deviennent illusoires: comme lorsque vous vous dites que tout ce qui vous arrive de malheureux n’est qu’un mauvais rêve dont vous sortirez bientôt»³⁴.

SUSANNA ALESSANDRELLI

(33) A. BUISINE, *op. cit.*, p. 33.

(34) *Ibidem*, p. 23.

*“Le chevalier bien avisé”, une imitation
du “Chevalier délibéré” d’Olivier de La Marche
(ms. Paris, BnF fr. 1691)*

Abstract

Le chevalier bien avisé (the well-advised knight), dated 1486, is an allegorical story in octosyllabic *septains* inspired by Olivier de La Marche’s *The Resolute Knight*. The article presents the text, hitherto unknown, situates it in relation to the La Marche narrative and, by way of example, gives the transcription of a passage: the *Parliament of Atropos* (vv. 170-428, ff. 6r-12r). The table of the headings (ff. 66r-69r), transcribed in appendix, gives an overview of the contents as a whole.

Le chevalier bien avisé est un texte narratif en septains d’octosyllabes, anonyme, daté de janvier 1486 (peut-être nouveau style, donc 1487), se présentant comme la suite du *Chevalier délibéré* d’Olivier de La Marche¹. Ce dernier avait écrit à la gloire de la cour de Bourgogne, notre auteur compose une sorte de pendant en l’honneur de la cour royale. L’exaltation chevaleresque du roi et des nombreux aristocrates mentionnés n’a probablement pas seulement une valeur encomiastique. La date de composition se situe dans une période troublée: né en 1470, Charles VIII a accédé au trône en 1483, la régence d’Anne de Beaujeu, sa sœur aînée, est contestée. Après la paix «fourrée» de Bourges en 1485, le conflit connu sous le nom de «guerre folle» agite l’aristocratie du royaume en 1486-1487 et l’hostilité envers la régence d’une partie de la noblesse, en particulier bretonne, aboutira en 1488 à la bataille de Saint-Aubin du Cormier². Notre auteur n’évoque jamais explicitement ce contexte, mais, lorsqu’il fait état de souvenirs personnels, il souligne à plusieurs reprises la fidélité au roi des personnages dont il parle. Le texte devient donc une affirmation politique de fidélité à la monarchie et à la régence, d’autant plus qu’il semble émaner de l’aristo-

(1) Sur *Le Chevalier délibéré*, achevé à la fin du mois d’avril 1483, cf. *Dictionnaire des lettres françaises*, publié sous la dir. du card. G. GRENTE, *Le Moyen Age*, éd. entièrement revue et mise à jour sous la dir. de G. HASENOHR et M. ZINK, Paris, 1992 (dorénavant *D.L.F.*), pp. 1085-1086 (article de G. TYL-LABORY). Sur le sens de l’expression, le chevalier décidé, résolu, cf. J. PAVIOT, “*Le chevalier délibéré*” d’Olivier de La Marche dans la littérature morale (XV^e-XVI^e s.), *Publication du Centre européen d’études bourguignonnes* (XIV^e-XVI^e s.), 43 (2003), Centre européen d’études bourguignonnes (XIV^e-XVI^e s.), Rencontres de Chalon-sur-Saône (26 au 29 septembre 2002), *Autour d’Olivier de la Marche*, actes publiés sous la direction de J.-M. Cauchies, Neuchâtel, Centre européen d’études bourguignonnes (XIV^e-XVI^e s.), 2003, pp. 161-170, en particulier p. 170. Pour la dimension historique de l’œuvre, cf. J.-CH. LEMAIRE, *Entre histoire et récit allégorique: “Le chevalier délibéré” d’Olivier de La Marche*, «Bien dire et bien apprendre» 22 (2004), pp. 235-245. On trouvera sur *Gallica* la reproduction numérisée de plusieurs éditions anciennes, les deux dernières éditions imprimées sont: OLIVIER DE LA MARCHE, *Le Chevalier délibéré (The Resolute Knight)*, edited by C.W. Carroll, translated by L.H. Wilson & C.W. Carroll, Tempe, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 1999; OLIVIER DE LA MARCHE, *Le chevalier délibéré, édition originale, Paris, par Antoine Vérard, 1488, (...)*, introduction, traduction et notes, S. Messerli, Paris, Presses universitaires de France, Fondation Martin Bodmer, 2010.

(2) Voir Y. LABANDE-MAILFERT, *Charles VIII et son milieu (1470-1498). La jeunesse au pouvoir*, Paris, Fayard, 1975, pp. 55-80; EAD., *Charles VIII. Le vouloir et la destinée*, Paris, Fayard, 1986, pp. 64-95.

cratie bretonne; on peut même vraisemblablement l'attribuer à Charles de Coëty, comte de Taillebourg³.

Cette dimension politique n'épuise pas cependant l'intérêt de la composition qui, sans être un chef d'œuvre, mérite de sortir de l'oubli. La forme du poème, le septain d'octosyllabes⁴, est proche des huitains du *Chevalier delibéré*⁵ et l'action se situe dans la continuité de celui-ci. Pour comprendre l'intrigue, il faut rappeler brièvement le contenu du récit de La Marche⁶:

Un vieux chevalier écoute les propos de *Pensee* qui l'exhorte à combattre contre *Accident* [la mort violente] et *Debile* [la mort par maladie] dans la forêt d'*Atropos*. Le chevalier s'arme⁷ et chevauche en quête d'aventures. Il arrive dans la plaine de *Plaisance mondaine* où il affronte *Hutin*. Avant qu'il ne tourne mal, le combat est interrompu par *Reliques de jeunesse* qui défend le chevalier et obtient de son adversaire qu'il le laisse repartir. Le chevalier reprend sa quête et rencontre un ermite, *Entendement*. Le matin, après la messe, ce dernier lui fait visiter sa chapelle et son reliquaire: le *cloître de Souvenance*. Le chevalier repart ensuite et traverse la lande du *Temps* où il combat avec *Eaige*. Vaincu, *Eaige* le laisse libre, à la condition qu'il respecte ses consignes. Il entre alors dans le désert de *Viellisse* où il s'égare dans le sentier d'*Abuz* et il arrive au palais d'*Amours*. *Desir* veut le faire entrer, *Souvenir* s'y oppose et le met dans la *sente de bon advis* qui le conduit au *manoir de bonne aventure*. *Oiseuse* en a été bannie, le portier est *Labeur* et le lieu s'appelle *Estude*. *Fresche memoire*, la princesse qui en a la garde, l'accueille et lui fait visiter le *cimetiere de Memoire*. Après un rappel général des sépultures anciennes, sont énumérés les morts depuis l'an trente-cinq⁸. Le chevalier décide alors de livrer bataille sans plus tarder et se présente aux lices: *Atropos* préside, il assiste aux combats des ducs Philippe [le Bon] contre *Debile* et de Charles [le Téméraire] contre *Accident*, les deux sont vaincus. Une litière arrive portée par deux licornes: il s'agit de Marie de Bourgogne, duchesse d'Autriche, qui va être tuée par *Accident*. Le chevalier se prépare à l'affrontement, mais *Atropos* lui envoie son héraut *Respit* qui lui enjoint de remettre le combat à plus tard. *Fresche memoire* le ramène alors chez *Entendement* et le texte se termine par des consignes morales pour bien vivre.

Notre texte prend la suite de ce récit, l'auteur-narrateur lui-même – l'*Acteur* – nous apprend qu'il écrit sous l'émotion suscitée en lui par la lecture du *Chevalier delibéré*⁹:

Cette lecture l'a plongé dans une réflexion profonde sur la situation de l'homme, voué à être vaincu par *Accident* ou *Debile*, appelé à vivre toutefois conformément à sa nature, non comme une

(3) Voir mon article *Auteur et circonstances d'écriture du "Chevalier bien advise", une imitation du "Chevalier delibéré" d'Olivier de La Marche*, à paraître dans «Fay ce que voudras». *Mélanges en l'honneur d'Alessandro Vitale-Brovarone*, sous la direction de M. Del Savio, P.A. Martina, G. Pastore et M. Rivoira, Paris, Classiques Garnier. La transcription et une première étude du texte ont été menées dans le cadre du cours de *Letteratura francese medievale* du Dipartimento di lingue e letteratura straniera e culture moderne de l'Université de Turin (a.a. 2014-2015) avec la collaboration des étudiants, en particulier Matilde Allario, Marco Baretta, Sara Calò, Nadia Cassago, Valentina Letey, Eleonora Nappa, Maria Razionale, Laura Tozzoli, Federica Turchetto.

(4) Schéma: ababbcc. La forme est très courante au XV^e siècle, cf. H. CHATELAIN, *Recherches sur le vers français au XV^e siècle. Rimes, mètres et strophes*, Paris, 1907, reprint Genève, 1974, pp. 144-145.

(5) Octosyllabes également, schéma: abaabbcc; cf. *ibidem*, p. 101.

(6) Pour le résumé, voir aussi J. PAVIOT, "Le chevalier délibéré" cit., pp. 161-163.

(7) Ce qui donne lieu à l'énumération des pièces allégoriques de l'armement. Cette technique, courante à l'époque, sera utilisée plusieurs fois par la suite – dans la chapelle de l'ermite, pour les éléments de l'autel et les parements du célébrant, dans le cloître, pour détailler les maçonneries du manoir, etc. –, elle sera reprise par notre auteur. Olivier de La Marche l'utilise notamment, à propos du vêtement féminin, dans son *Triumphe et parement des dames* (*Le Triumphe des dames von Olivier de La Marche*, Ausgabe nach den Handschriften (...) von J. Kalbfleisch, Rostock, 1901).

(8) 1435, date du traité d'Arras qui marque la réconciliation entre Philippe le Bon et Charles VII.

(9) L'ouvrage est évoqué explicitement au début et, dans la suite du texte, la référence au *Chevalier delibéré* est rappelée plusieurs fois (ff. 22r, 24v, 25v, 50r, voir aussi *infra*, dans la partie transcrite, les vv. 201, 261). Pour l'identification des personnages mentionnés, voir mon article cité *supra*.

bête. Pendant qu'il songe à la grandeur de la création et à celle de l'homme en son sein, mais angoissé à l'idée de ne pas être à la hauteur, *dame Raison* vient le rassurer. Le dialogue est interrompu par un grand vacarme et une tempête effroyable qui annoncent le *parlement qu'Atropos*, la *deesse letale*, va tenir. Le *parlement* est convoqué parce que *Accident* et *Debile* doivent se justifier du fait qu'ils ont laissé en vie le *Chevalier delibere*. Après la justification présentée par les deux, acceptée par *Atropos*, le texte se poursuit par l'explication qu'*Entendement* donne à l'*Acteur* de ce qui vient de se passer. Ce dernier est amené ensuite par *Entendement*, *Bon advis* et *Memoire*, sur l'ordre de *Raison*, à l'*hopital humain* pour qu'il puisse se préparer au combat qu'il devra soutenir. *Bon advis* puis *Raison* lui montrent comment il faut s'armer, rappellent de nombreux exemples de gens qui ont été vaincus *par faulte d'estre bien armés* et lui donnent plusieurs explications sur différents sujets. Arrivé à l'*hopital humain*, l'*Acteur* visite le *temple humain*, décrit les «relicques qui estoient dedans le tabernacle» et les sépultures de cœur qui se trouvent dans les allées du temple: «notables gens de moien estat», princes et seigneurs de sang royal, rois, papes et cardinaux. A ce moment-là les hérauts d'*Atropos*, qui avaient déjà publié le *pas du val perilleux*, viennent ajourner le roi Louis [XI] pour qu'il y compare. L'*Acteur* s'y rend aussi et assiste à l'affrontement: le roi en sort d'abord vainqueur, mais il est ensuite surpris par *Maleur*, *sergent d'Accident*, et *Debile*. Se déroulent ensuite les combats de sa femme *Charlote* [de Savoie], du pape *Sixte* [IV] et du *cardinal de Tours* [Hélie de Bourdeilles]: tous sont vaincus. Après un dernier entretien avec *Raison*, *Entendement*, *Bon advis* et *Memoire*, l'*Acteur* se promet de ne rien oublier de ce qu'il a vu et de le mettre par écrit dans le livre du *Chevalier bien advise*.

Il est facile de constater que la matière et son organisation sont très proches de celles du *Chevalier delibere*, mais l'œuvre est originale dans son contenu et, comme l'étude de quelques éléments susceptibles d'en éclairer le contexte d'écriture a montré¹⁰, elle ne manque pas de renseignements intéressants. Du point de vue de l'histoire littéraire, elle ne s'éloigne pas de thématiques présentes ailleurs dans la culture de l'époque¹¹ et que déjà Olivier de La Marche avait fait siennes: l'itinéraire chevaleresque signifiant et le thème de la visite du cimetière¹² trouvent un modèle proche dans *Le livre du coeur d'amour épris* de René d'Anjou¹³, l'image du combat en champ clos contre la mort vient du *Pas de la mort* d'Amé de Montgesois¹⁴. Au cours du récit, la visite du *temple humain* notamment, proche dans la thématique d'œuvres comme le *Temple d'Honneur* de Jean Froissart¹⁵, *L'Oultré d'Amours*¹⁶ ou le *Temple de Bocace*¹⁷

(10) J'ai étudié cet aspect dans l'article indiqué *supra* n. 3.

(11) Cf. J. PAVIOT, "Le chevalier delibere" cit., pp. 164, 167-169.

(12) Sur cette thématique, voir P. TUCCI, *Une poésie sépulcrale au XV^e siècle*, in *Actes du III^e Colloque international sur la littérature en moyen français* (Milan, 21-23 mai 2003), réunis par S. Cigada, A. Slerca, G. Bellati, M. Barsi, *L'analisi linguistica e letteraria*, 12 (2004; imprimé en 2006), pp. 561-592; G.M. ROCCATI, *Pétrarque et Bocace modèles de René d'Anjou*, in *Favola, mito ed altri saggi di letteratura e filologia in onore di Gianni Mombello*, a cura di A. Amatuzzi et P. Cifarelli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004 («Franco-Italia») 23-24, (2003), pp. 377-388, en particulier pp. 378-384.

(13) RENÉ D'ANJOU, *Le livre du coeur d'amour épris*, texte présenté, établi, trad. et annoté par F. Bouchet, Paris, Librairie générale française, 2003. Pour la bibliographie, voir aussi G.M. ROCCATI, *Pétrarque et Bocace modèles de René d'Anjou* cit., p. 377. Sur la proximité entre notre texte et celui de René d'Anjou, voir J. PAVIOT, "Le chevalier delibere" cit., pp. 165-167.

(14) Cf. J. PAVIOT, "Le chevalier delibere" cit., pp. 164-165. Alors que le *Pas de la mort* de Georges Chastelain (cf. *Œuvres de Georges Chastelain*, publiées par M. le baron K. de Lettenhove, Bruxelles, Heussner, 1863-1866, reprint Genève, Slatkine, 1971, t. VI, pp. V-VI, texte aux pp. 49-65) est simplement une réflexion d'inspiration religieuse sur la mort et son inévitabilité.

(15) Voir JEAN FROISSART, *Dits et débats*. Introduction, édition, notes, glossaire par A. Fourrier, avec en appendice quelques poèmes de Guillaume de Machaut, Genève, Droz («Textes littéraires français» 274), 1979, pp. 22-43, texte aux pp. 91-127.

(16) Voir *Œuvres de Georges Chastelain* cit., pp. VII-VIII, texte aux pp. 67-128; J. LEMAIRE, "L'Oultré d'Amour" de Georges Chastelain, un exemple ancien de construction en abyme, «Revue romane» 11 (1976), pp. 306-316.

(17) GEORGES CHASTELAIN, *Le temple de Bocace*. Édition commentée par S. Blißgenstorfer, Bern, Francke, 1988. À noter que dans cette œuvre tout un développement est consacré à *Prigent de Coitivi* (pp. 51-53), probablement un proche de l'auteur (cf. mon article déjà cité).

de Georges Chastelain, est également révélatrice de la culture et des ambitions littéraires de l'auteur¹⁸.

Au-delà de ces modèles cependant, sans être vraiment original, le texte a une physionomie propre: les différents éléments, dont certains sont nouveaux, sont agencés d'une manière autonome, comme le montre le passage édité ici, correspondant au récit du *parlement d'Atropos*, récit qui occupe les sections III à V¹⁹.

III. La *deesse letale* vient tenir son *parlement*

Pendant que *Raison* sermonnait, elle entendit tout à coup le son d'une trompette et elle s'interrompit (XXV). Il y eut un grand bruit, des éclairs, les vents soufflèrent (XXVI), deux maures dans les airs jouaient du tambour, deux autres *gallans* soufflaient dans des trompettes (XXVII). Dans une salle tendue de noir la *deesse letale* fit installer son siège (XXVIII). *Raison* me dit que c'était sûrement *Atropos* qui allait tenir son parlement (XXIX), je me souvins d'avoir entendu parler d'elle (XXX), *Raison* me le confirma (XXXI). Un grand bruit précéda un chariot de fer où la dame était assise (XXXII), avec elle étaient *Cloto* et *Lachesis* (XXXIII), *Atropos* était habillée d'un drap noir semé de feu (XXXIV).

IV. L'ordonnance d'*Atropos*

La compagnie s'arrêta et on apporta la chaire d'*Atropos* (XXXV), ses deux sœurs s'assirent sur des tabourets (XXXVI), des bancs furent installés et les murs tendus de noir (XXXVII), les deux dont La Marche a parlé arrivèrent avec leur suite (XXXVIII). Le premier fut *Accident*, il s'assit à droite d'*Atropos* (XXXIX), avec ses gens d'armes (XL), *Guerre*, *Excès*, *Hutin* ... (XLI). *Debile* arriva ensuite, armé d'un bâton *d'estrange guise*, qui comportait quatre dents (XLII), chacune avait un officier: *Vieillesse*, *Pouvreté*, *Goute* (XLIII), *Decrepite*, tous effroyables (XLIV). Deux huissiers ouvrent²⁰ l'audience (XLV), chacun s'assied à sa place, le greffier lit «la lettre du mandat» (XLVI), d'*Atropos* (XLVII). La lettre exprime son mécontentement (XLVIII) à l'égard de *Debile* et *Accident* qui n'ont pas fait leur devoir face au *Chevalier delibéré* (XLIX).

V. La justification donnée par *Accident* et *Debile*

Accident se lève de suite en colère disant que le chevalier n'avait fait que son devoir (L), même s'il s'était sauvé comme un lièvre (LI), il finira par être attrapé (LII). *Debile* parle ensuite disant qu'il s'était bien défendu (LIII), mais il devra forcément revenir combattre (LIV). Ces justifications apaisent *Atropos*, qui demande aux deux de lever leur armée (LV). *Accident* et *Debile* affirment qu'ils feront plier tout le monde (LVI), ils appellent leurs *souldars* et les arment (LVII). *L'Acteur* reste pensif, à ce moment il voit *Atropos* rompre le fil que ses deux sœurs filaient (LVIII), *Cloto* proteste (LIX), de même que *Lachesis* (LX). *Atropos* se lève, tout le monde part, *L'Acteur*, resté comme piégé, demande à *Entendement* ce que cela signifie (LXI).

Ce texte s'insère dans une tradition, mais non d'une manière servile, comme le montre le rappel de quelques œuvres marquantes. Les scènes de jugement chez Guillaume de Machaut – *Jugement du roy de Behaigne*, *Jugement du roy de Navarre* – sont assez conventionnelles, nourries des thèmes de la tradition lyrique: la campagne et le printemps fournissent le cadre de débats qui restent fondamentalement des dialo-

(18) Un peu plus tard Octovien de Saint-Gelais compose dans la même veine *Le séjour d'Honneur* (début des années 1490, cf. OCTOVIEN DE SAINT-GELAIS, *Le séjour d'Honneur*, éd. critique, introd. et notes par F. Duval, Genève, Droz, 2002, pp. 17-21).

(19) Les numéros des sections se trouvent dans le texte lui-même; j'ajoute, également en chiffres romains, entre parenthèses, la numérotation des strophes de mon édition en cours.

(20) Le texte continue ensuite en partie au passé, en partie au présent. Je simplifie en adoptant le présent.

gues²¹. On retrouve la même topique²² dans plusieurs textes du cycle de *La belle dame sans mercy*²³. Ici aussi les scènes de *parlement* – audiences et plaidoyers – se déroulent dans des cadres idylliques. Dans l'*Accusation contre la Belle Dame sans Mercy* (*Le Parlement d'Amour*) de Baudet Herenc l'audience se déroule dans un verger²⁴, le ciel où est jugée *La Dame loyale en Amour* est surtout caractérisé par la splendeur des pierres précieuses qui ornent les sièges des juges²⁵. Le décor est plus élaboré, mais la démarche est la même dans *La Cruelle Femme en Amour*, d'Achille Caulier, où l'action se situe en divers lieux, notamment une cité et des palais dont on détaille la richesse²⁶.

Un cadre plus "réaliste" s'impose dans d'autres textes, toutefois là encore la description reste liée à la thématique courtoise. *Le procès d'Honneur Féminin* de Pierre Michault²⁷ est le récit de l'audience présidée par dame *Raison*. Le déroulement du procès est relaté fidèlement, mais l'intérêt porte sur les intervenants – personnifications allégoriques et personnages historiques – et l'endroit où ils s'installent, sur les différentes phases du procès – arrivée, plaidoyers, débats, sentence –, en fait sur *la belle ordonnance de ceste court*²⁸. Dans les *Arrêts d'Amour* de Martial d'Avvergne le prologue décrit la salle d'audience du *noble parlement d'Amours* et le public qui assiste²⁹ – l'auteur souligne la richesse des vêtements et des lieux et s'arrête sur l'attitude psychologique de ceux qui attendent un jugement, mais la description est assez convenue –, ensuite les arrêts sont relatés sans insertion dans un cadre narratif. Les œuvres relevant du théâtre pourraient être intéressantes, la mise en scène de la plaidoirie étant fréquente, notamment dans les moralités et les farces, mais dans ces textes l'aspect descriptif, quand il est présent, joue un rôle encore plus subalterne³⁰.

En revanche notre auteur s'est inspiré du *Champion des dames* de Martin Le Franc³¹. Après le récit de l'attaque du château d'*Amour* par *Malebouche* et ses hommes, après le premier combat entre *Franc Vouloir* et *Despit le cruel*, après un intermède où le poète découvre entre autres le domaine de *Venus* et la chapelle d'*Amour*, Le Franc introduit la série de disputes publiques qui prolongent l'affrontement et qui opposent *Franc Vouloir* aux différents avocats de *Malebouche*. La foule, et

(21) Cf. GUILLAUME DE MACHAUT, *Le Jugement du roy de Beaigne and Remede de Fortune*, ed. by J. I. Wimsatt and W.W. Kibler; music ed. by R. A. Baltzer, Athens (Ga.), University of Georgia Press, 1988, vv. 1-55 (pp. 61-63); GUILLAUME DE MACHAUT, *The Judgment of the King of Navarre*, ed. and transl. by R. Barton Palmer, New York-London, Garland, 1988, vv. 459-558 (pp. 20-26).

(22) Cf. E. DOUDET, "Les Droitz Nouveaux de Rhétorique". *Structures judiciaires et efficacité épictétique dans les œuvres des Grands Rhétoriciens*, dans *Littérature et droit, du Moyen Âge à la période baroque: le procès exemplaire*, Actes de la journée d'études du groupe de recherche Traditions Antiques et Modernités de Paris VII (29 mars 2003), Études réunies par S. Geonget et B. Méniel, Paris, Champion, 2008, pp. 217-232, en particulier pp. 219-222.

(23) ALAIN CHARTIER, BAUDET HERENC, ACHILLE CAULIER, *Le cycle de "La belle dame sans mercy"*. *Une anthologie poétique du XV^e siècle* (BNF ms Fr. 1131), éd. bilingue établie, trad., présentée et annotée par D. F. Hult et J. E. McRae, Paris, Champion, 2003.

(24) *Ibidem*, vv. 49-104 (pp. 120-124).

(25) *Ibidem*, vv. 233-272 (pp. 188-192).

(26) *Ibidem*, vv. 89-248 (pp. 252-266).

(27) Composé après 1461, probablement dans les années qui suivent, cf. *Pierre Michault: Œuvres poétiques*, présentées et éditées par B. Folkart, Paris, 1980, p. 10. À noter que le personnage de *Bon advis* apparaît dans cette œuvre à côté de *Raison* (cf. *ibidem*, p. 29).

(28) *Ibidem*, p. 29.

(29) Cf. MARTIAL D'AUVERGNE, *Les arrêts d'amour*, publ. par J. Rychner, Paris, A. et J. Picard, 1951, vv. 13-64 (pp. 3-5). L'œuvre est datable des années 1460-1466 (cf. p. xxiv).

(30) Sur ces textes, cf. M. BOUHAÏK-GIRONÈS, *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique* (Paris, 1420-1550), Paris, Champion, 2007, pp. 213-247.

(31) Achevé fin 1441-début 1442, cf. MARTIN LE FRANC, *Le champion des dames*, publ. par R. Deschaux, Paris, Champion, 1999, t. I, p. ix.

en son milieu le poète, se dirige précipitamment vers *la sale d'Amours* (v. 2219) pour y assister. Ce passage est manifestement à l'arrière-plan de notre texte: la scène est construite de la même manière et certaines images sont reprises, toutefois il ne s'agit jamais d'un simple emprunt. Chez Martin le Franc:

Clarins et trompettes sonnerent
(v. 2217)

Dans notre texte:

(...) soudainement
oït sonner unne trompette
(vv. 170-171)

Chez Martin le Franc la salle:

tendue estoit de noirs tapis
(v. 2241)

Chez notre auteur, dans la salle d'audience:

furent (...)
les murs de noir tapissez
(vv. 254-256)

Chez Martin quand *Malebouche* entre dans la salle:

chascun print place en l'auditoire
(v. 2302)

Chez notre auteur:

chescun qui là estoit mandé
print place selon son estat
(vv. 317-318)

Chez Martin Le Franc arrivent ensuite *les trois deesses infernales* | *Tesiphone*, *Alecto*, *Megere* (vv. 2409-2410), *grosse et notable ambassade* (v. 2406) des *maïstres d'enfer* (v. 2403), en soutien à *Malebouche*, puis, au cours du récit, les plaidoyers se succèdent. Même si le *souverain seigneur* du lieu est *Amour* (v. 2264), l'hôtel est tenu par *Malebouche*, qui forge là ses attaques contre lui; l'atmosphère a donc déjà changé par rapport à la tradition. Notre auteur, tout en s'inspirant de Martin Le Franc, va plus loin: en substituant *Atropos* à *Amour*, il bouleverse le scénario. Il ne s'agit plus de la lutte, difficile par moments, mais destinée à triompher, des idéaux courtois contre leurs détracteurs. La mort est devenue la maîtresse du jeu. Notre auteur n'invente rien à proprement parler: *Atropos* joue un rôle de premier plan dans la *Danse aux aveugles* de Pierre Michault³² et dans le *Chevalier delibéré*. Il ne fait que réagencer

(32) Datée de mars 1464, cf. *Pierre Michault: Œuvres poétiques* cit., p. 10. Imprimée dès la fin des années 1470 à Genève et à Bruges (*Incunabula Short Title Catalogue* de la British Library - ISTC: im00564850, im00564900).

des éléments qu’il a trouvés ailleurs, toutefois dans les deux cas il ne s’agissait pas de scènes de jugement: le résultat est original³³. Le passage transcrit ci-après témoigne de cela et on ne reprochera pas à l’auteur son *habit de peu savoir* et ses *termes lourds*, pour lesquels il demande lui-même l’indulgence du lecteur³⁴.

On trouvera, après la transcription des ff. 6r-12r, celle de la table des rubriques ajoutée à la fin du volume (ff. 66r-69r). Elle permettra de mieux situer le passage transcrit et de saisir les articulations de l’ensemble de l’œuvre.

G. MATTEO ROCCATI
Università degli Studi di Torino

(33) On ne trouve aucune référence à cette topique dans CH. MARTINEAU-GÉNIEYS, *Le thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550*, Paris, Champion, 1978; pour le *Pas de la Mort* et le *Chevalier deliberé*, voir pp. 251-258.

(34) «Pour ce mets nom selon l’entente | à ce traictié ci devisé | du *Chevalier bien advise*. | Qu’il plaira | à tous recevoir | et le lire humainement | sans sur ce aucun reguart avoir | à l’Acteur qui si clerement | descouvre son entendement | par son habit de peu savoir | comme on peult cy aparcevoir. | Deo gracias. | L’an mil quatre centz quatre vings six | ou mois de jannvier fut cest euvre | commencé par vouloir rassiz | par ung qui assez mal en euvre, | l’effect la verité desquevre, | qui est guarni de termes lourds | car il fut fait en quinze jours» (ff. 64v-65r), cf. mon article déjà cité.

Annexe 1.

Transcription³⁵ des sections III-V: *Le parlement d'Atropos*
 vv. 170-428³⁶ (ff. 6r-12r)

		III. Comme la deesse letalle et ses seurs vindrent tenir leur parlement pour ce que les capitaines Debille et Accident avoient laissé pa[sser] ³⁷ le Chevalier deliberé	f. 6r
170	XXV	En me preschant, soudainement oït sonner unne trompette qui buisina si haultement, non pas <par> façon de retraicte, par quoy sa parolle imparfaicte	
175		demoura jusqu'a l'autre jour et aperceut bien qu'il fut jour.	
	XXVI	Le bruit fut grant pour les tonnerres qui tout esmeurent orendroit, Boreas souffle par ses erres les esclers qui tout fouldroioit, Eolus par l'air voletoit alentour d'unne grant commete qui ne fut pas en reguart nette.	
180			
	XXVII	De deux tabours plus gros que pippes jouoient deux mores la volans qui avoient renversés leurs lippes plus que mout limiers ne allans, auprés eut deux autres gallans tenans trompetes en leurs mains qui de sonner ne faisoient mains. //	
185			
190			
	XXVIII	Pres d'illec en unne grant salle, qui fut toute tendue de noir, fist là la deesse letalle son siege bien hault asseoir, qui fut horrible chose à voir à ceulx qui visrent l'assamblee où me trouvoy comme d'amblee.	f. 6v
195			

(35) Je donne ici une simple transcription du texte, en appliquant les conventions habituelles. Assez régulièrement le copiste soude en un seul mot des éléments que la langue moderne distingue: *parquoy* (v. 174), *avoir* (à voir, v. 195), *lassamblee* (v. 196), *quavoiz* (qu'avoiz, v. 205), *dequoy* (v. 207), *mesjoy* (m'esjoy, v. 207). Dans la transcription je sépare les mots y compris lorsqu'il s'agit des adverbes *plus* et *tres*, systématiquement soudés au mot qui suit comme le montre la forme du *s*: *plusgros* (v. 184), *tresgrant* (v. 209), *plusgrant* (v. 219), *plusbas* (v. 247), *plusfier* (v. 270), etc. Les crochets pointus <...> indiquent les mots rajoutés dans l'interligne ou dans l'espace entre deux mots, probablement lors d'une première relecture du texte (l'encre est souvent plus claire), les crochets carrés [] mes reconstitutions, deux barres obliques // indiquent le changement de page.

(36) La numérotation des vers et des strophes est celle de l'édition que je prépare.

(37) Feuillet rogné: la deuxième partie du mot a été coupée, mais la table des rubriques le donne en entier (cf. f. 66r).

- 200 XXXIX «Amy, se dist dame Raison,
unne autrefois dirons la reste,
car il n’en est pas la saison,
veu que ce temps fait autre apreste.
Scez tu qui fait ceste tampeste?
C’est Atropos tout seurement
qui vient tenir son parlement».
- 205 XXX Lors me soubvint qu’avoiz oï
parler ou livre³⁸ de ce nom,
de quoy bien petit m’esjoï.
Si prins je d’elle le sermon,
car elle avoit tres grant renom,
210 non pas d’amour qu’el fust aimee,
maiz de sa fiere renommee. //
- XXXI Si me dist Raison ces paroles: f. 7r
«Bien congnoistras qu’elle scet faire
215 car tu yras en ses escolles,
ne tu ne t’en sçaueroiz deffaire,
vela son siege et son repaire,
retiens bien ce que tu verras
et de son nom science auras».
- 220 XXXXII Lors s’in³⁹ vint le bruit plus grant qu’oncques
qu’il sembloit là estre ung enffer,
de quoy je mespensay adoncques
car temps n’estoit pas de truffer.
225 Là viz ung chariot de fer,
avironné d’espieux ardans,
où seoit la dame dedans.
- 230 XXXXIII Avec elle fusrent ses seurs:
Cloto qui tenoit la quelongne
et Lachesis par ses longueurs
tiroit le fil en grant ressongne,
que je notay pour grant besoingne
avec les choses que je viz
au plus pres de moy vis à viz. //
- 235 XXXXIV Ceste dame estoit vestue f. 7v
d’ung drap noir tout semé de feu,
qui tenoit unne espee tortue
toute sanglant dont n’euz pas jeu.
Devant elle, au tour ou milieu,
avoit gens de diversse sorte
qui menoiient le char qui la porte.
- IIII. Du parlement et gens <qui> y furent et
de l’ordonnance qu’Atropos y fist
tenir

(38) Le livre du *Chevalier delibere*.

(39) Pour s’en.

- 240 XXXV La compaignie s'arresta
affin qu'elle peulst là descendre,
et puis après on aporta
sa chaire que l'on fist là tandre,
245 où elle s'assist pour reprendre
le serment de ses capitaines
qui d'elle tenoient ses dommaines.
- XXXVI Plus bas qu'elle assises furent
ses deux seurs, que vous ay ja dittes,
250 sur deux scabelles qu'ilz eurent
d'ung peu que la chaire petites,
qui faisoient là les chatemittes
pour la felonnie de leur seur //
de laquelle nul n'est assureur. f. 8r
- XXXVII Les bancs furent là tous dressez
255 tant à dexstre comme à senestre
et les murs de noir tapissez
comme se mort chacun deust estre.
Oncques ne viz si fraieux estre
260 ne si desplaisant compaignie
que de la dame et sa maignie.
- XXXVIII Les deux dont La Marche a parlé
furent là atout leur arroy,
que congnoz de long ou de lè
265 car j'euz Memoire avec moy
et Entandement qui de soy
mist painne avecques Raison
de congnoistre ceste maison.
- XXXIX Et tout premier fut Accident
270 arivé tenant ou poing sa hache,
plus fier qu'oncq ne fut preschent
et voutt bien que tel on le sache.
Assiz fut plus bas d'unne marche //
au costé dexstre d'Atropos,
qui ne fut jamaiz en repoz. f. 8v
- 275 XL Avec luy avoit ses gens d'armes⁴⁰
de tres huleuse contenance,
dont les ungs portioient des gisarmes,
autres espieuz, autres la lance,
280 l'autre tenoit ung pot par l'ance
plain de venin et de poison
qui estoit nommé Traïson.
- XLI Guerre aussi fut de sa meslee
285 et Excés, Hutin et Despit,
et Freüre y fut apellee,
et aussi Crime sans respit,

(40) Ms. *gensdarmes*.

et Maleur qui prent interdit
contre les subjectz de Fortune
qui n’espargne personne aucune.

290 XLII Debille aussi d’autrepart
fut present an sa robe grise
qui ne ressembloit pas poupart
ne homme de petite emprise,
ung baston eut d’estrange guise //
295 où furent quatre dens d’acier f. 9r
et pour chescune ung officier.

300 XLIII Pour la premiere dent conduire
estoit Vieillesse la piteuse,
et pour la seconde deduire
fut Pouvreté la souffreteuse;
Goute, qui <est> si ennuyeuse,
fut à la tierce gouverner,
et si ne sct pas cheminer.

305 XLIV Pour la quarte fut Decrepite
qui rend ses subjectz au cercueil,
qui n’a joie grant ne petite,
ne n’oyt d’oreille, ne voit d’ueil;
lesquelz regarder j’euz grant dueil,
car tous, soit par sans ou folie,
n’engendrent que mirencolie.

310 XLV Deux huissiers eut vis à viz d’elle,
dont l’ung fut nommé Tiranie,
et l’autre se tinst soubz son elle
qui fut appelé Vilannie,
qui tindrent la serimonie //
315 du parquet selon l’ordonnance f. 9v
et crierent à l’audience.

320 XLVI Chescun qui là estoit mandé
prinst place selon son estat,
lors au greffier fut commandé
qu’il leust la lettre du mandat,
ce qu’il fist et leut tout à plat
la lettre qui luy fut baillee
devant toute ceste assemblee.

325 XLVII A lire les lettres fut duit
car ung mot ne laissa derriere,
et fut escript comme il ensuit
en chef en la ligne premiere:
«Atropos la puissant et fiere,
330 emperis sur tous les humains»⁽¹⁾,
et d’autres motz qu’il y eut mains.

(41) Les vv. 328-329 sont soulignés à l’encre jaune (la même encre utilisée pour rehausser certaines initiales).

- 335 XLVIII En effaïcte la lettre comptoit
comme elle estoit malcontente
de ce que eschappé estoit
ung quidem sans paier sa rente,
et lequel chacun jour se vante //
d'avoir combatu à oultrance
et vaincu toute sa puissance. f. 10r
- 340 XLIX De laquelle la charge avoient
Debille et messire Accident,
qui n'ont pas <fait> ce qu'ilz devoient,
veuz les droiz que sur luy pretend
et donna bien à entendent
que ce tort luy a procuré
le Chevalier deliberé.
- V. De l'excusacion que Accident et
Debille baillerent contre leurs charges
- 345 L Quant Accident oït ces choses,
chauldement se leva en place,
disant: «Ce me sont leïtes choses.
Je n'y entends mot de fallace.
S'il s'est pourveu pour la menace
350 que luy avez fait de l'avoir,
il n'en a fait que son devoir.
- 355 LI Je sçay bien qu'il fut rencontré
unne foiz durement de fievre,
de quoy il fut tres fort oultré //
ainsi qu'il parut à sa levre,
s'il en eschappa comme ung lievre
par courir, je le tiens à sage
si n'eut il pas tout l'avantage. f. 10v
- 360 LII L'autre foiz Guerre le surprinst,
là où par ses belles parolles
eschappa avant qu'on le prinst,
qui ne furent pas pour luy folles.
Unne autre foiz, se m'en recolles,
365 viendra et sera atrappé,
en fust il plus cent foiz hupé».
- 370 LIII Après vint à parler Debille,
s'excusant que de son costé
Honnur estoit fort et habille,
et qui estoit fort bien monté,
par quoy, moitié⁴² pour sa bonté,
et qu'il fut dur à prommener,
obtinist respit de retourner.

(42) Lecture incertaine.

- 375 LIV «Maiz eschapper ne peult il pas
et que de bref il ne retourne,
pour venir deffendre son pas,
ou yray vers luy, s’il sejourne, //
c’est tout le confort que je y donne,
je ne puis faire qu’en faisant
et si ne suis à nul plaisant». f. 11r
- 380 LV Chescun d’eulx s’excusa tres fort
de quoy elle fut apaisee,
pensant qu’il n’y a nul si fort
q’une foiz ne l’ait espousee,
385 et dist: «Levez toust votre armee
pour guerre mener ça et là»,
et lors chascun d’iceulx parla.
- 390 LVI Et dist Accident le plus apre:
«De ma part ne fauldra il mie,
celuy sera plus fort qu’ung arbre
qui dessoubz mon fier bras ne plie».
Debille dist: «Je n’ay amie
ne ami, tant me soit il cher,
que je ne face tresbucher».
- 395 LVII Lors appelerent leurs souldars
que je vous ay dessus nommez,
ausquelz baillerent trousse et arcs
et harnoiz dont se sont armez. //
400 Et là presens furent somnez
de faire chescun son devoir
sans de nul pitié en avoir. f. 11v
- 405 LVIII Quant j’euz oÿ ceste ordonnance
lors me prins à plus fort pensser,
et tantost Atropos⁴³ s’avance
et sans mot⁴⁴ dire ne tansser
pour ses deux seurs desavansser
prinst le fil et puis le rompit,
dont Lachesis eut grant despit.
- 410 LIX Cloto⁴⁵, qui la quelongne tinst,
parla et dist en tel maniere:
«Je ne sçay pas dont ce vous vint
qu’estes si orgueilleuse et fiere,
cela ne vous proffite guere
d’estre si fiere de courage
et de porter à tous dommage».

(43) Mot souligné (à l’encre jaune, comme les deux autres).

(44) À la suite un «s» sans doute barré.

(45) Mot souligné.

- 415 LX Lachesis⁴⁶ dist: «Tant ne puis faire,
ne tant m'avancer pour filler
que ne me venez tout deffaire //
et mon fiseau desanfiller». f. 12r
- 420 «Ce n'est pas à toy d'en parler»
dist la faulse vielle murtriere,
si prinst le fil et rompt arriere.
- LXI Ce fait, se leva de son siege
et chescun de la place part,
et desmouray comme en ung piege
qu'on prend volentiers le regnart.
- 425 Si prins Entendement à part,
luy demandant que veult ce dire
et il n'endura m'escondire.

(46) Mot souligné.

Annexe 2.

Transcription de la table des rubriques (ff. 66r-69r)⁴⁷

	Table des rebriches du livre du Chevalier bien advisé ⁴⁸		f. 66r
	Proesme. Comme l'Acteur entra en meditacion	i	
5	Comme Raison vint parler à l'Acteur sur le doubte qu'il avoit	ii	
10	Comme la deesse letale et ses seurs Cloto et Lachesis tindrent leur parlement pour ce que les capitaines Debille et Accident avoient laissé passer le Chevalier delibéré	iii	
	Du parlement et gens qui y furent et de l'ordonnance qu'Atropos deesse letale y fist tenir	iiii	
15	De l'excusacion que Debille et Accident baillerent contre leurs charges	v	
	Comme Entendement donna congnoissance à l'Acteur des choses faictes audit parlement	vi	
20	Comme l'Acteur mercit Entendement et ses bonnes remonstrances	vii	
	Comme Raison ordonna Entendement, Bon adviz et Memoire pour ⁴⁹ conduire l'Acteur	viii ⁵⁰	
25	Comme Raison ordonne que l'Acteur aille à l'ospital humain en attendant le jour qu'on tiendra le pas ou val perilleux	ix ⁵¹ //	
30	Comme les heraulx d'Atropos deesse letale publierent le pas du val perilleux	x	f. 66v

(47) Dans la copie la majuscule est utilisée dans *et* pour indiquer un membre de phrase relativement autonome: dans ces cas je fais précéder la conjonction d'une virgule.

(48) La première ligne est en module plus grand, les deux lignes sont décalées vers la droite, de manière à bien mettre en valeur leur statut de titre. L'initiale de chaque item est rehaussée à l'encre jaune, la même encre a été utilisée pour souligner les numéros des sections.

(49) Ms.: *pon*.

(50) Cette rubrique a été rajoutée dans la marge inférieure, un signe de renvoi entre les rubriques *vii* et *ix* indique où il faut l'insérer. À la suite de cet ajout, la numérotation des rubriques suivantes a été corrigée en ajoutant à chaque fois une unité, la correction est en général visible.

(51) Réécrit à côté de *viii* mal effacé.

	Comme Raison, Bon advis et Memoire menerent l'Acteur à l'ospital humain avecques Entendement et passerent par le parc de Bon adviz	xi	
35	Comme Bon adviz enseigna l'Acteur à l'entree de son parc	xii	
40	De la congnoissance que Bon adviz donna à l'Acteur des choses qui estoient oudit parc et primierement de la division de la terre	xiii	
	Comme Bon adviz enseigne à l'Acteur quelles armeures on doit avoir pour combatre ou val perilleux	xiiii	
45	Comme Bon adviz montre à l'Acteur que ceulx dont a parlé le Chevalier deliberé ont esté vaincuz par faulte d'estre bien armez	xv	
50	Comme Bon adviz donna congnoissance à l'Acteur d'autres qui avoient esté vaincuz par faulte d'estre bien armez desquelz le Chevalier deliberé n'a point parlé en son livre	xvi	//
55	Comme Bon adviz raconte à l'Acteur de pluseurs femmes et enffans qui furent vainquz par faulte d'estre bien armez	xvii	f. 67r
	Comme l'Acteur mercie Bon adviz et après le mene plus avant tirant leur chemin et luy monstra d'estranges choses	xviii	
60	Des trois serpens qui estoient autour de l'ospital humain, et de l'interpretacion que Raison en fist à l'Acteur et de la Voie lactee que estoit ou ciel	xix	
65	Comme l'Acteur ariva à l'ospital humain et fut logé en la maison de Raison et de l'edifice d'iceluy	xx	
	De la magnificence du temple et des choses qui furent dedans	xxi	
70	De la devise du <cueur du> temple et des choses qui furent dedans	xxii	
	Des relicques qui estoient dedans le tabernacle ou cueur et des noms de ceulx dont furent les relicques	xxiii	

75	Des relicques des rois de France et noms d’iceulx	xxiiii	
	Des relicques de pluseurs femmes notables estans ⁵² oudit tabernacle et des noms d’icelles	xxv	//
80	Des huit bancs pour les dieux et deesses et les sept plannetes erraticques et des marchepiez pour les nymphes, semidieux et gens des complexions desdites plannetes et du cercle du zodiacque	xxvi	f. 67v ⁵³
85	Des noms des dieux et deesses et des plannetes qui furent esdits bancs	xxvii	
90	Comme Bon adviz, Entendement et Memoire menerent l’Acteur veoir les sepultures des cueurs des notables gens mis es allees dudit temple	xxviii	
	Des ⁵⁴ notables gens de moien estat vaincuz du temps de l’Acteur desquelz le cueur fut là sepulture	xxix	
95	Des nomz des princes et seigneurs de sang royal desquelz les cueurs furent là sepulturez	xxx	
	Des noms des rois desquelz les cueurs furent là sepulturez	xxxi	
100	De trois tumbeaux qui estoient à part pour les cueurs de trois notables gens dignes de grande recordacion	xxxii	//
105	Des sepultures des cueurs des papes et cardinaulx dont les cueurs furent là sepulturez	xxxiii	f. 68r
110	Des heraulx de la deesse letale qui vindrent derechef publier le pas du val perilleux devant l’ospital humain, et adjournerent le roy Loïs pour y comparoir	xxxiiii	

(52) *estans* est précédé d’un espace (correspondant à un mot effacé) rayé d’un trait.

(53) Dans le coin supérieur de la page on voit nettement la trace laissée par l’encre lorsqu’on a folioté «68» sur le recto suivant (la foliotation a été faite rapidement, surtout sans doute à la fin).

(54) *Nota* dans la marge extérieure.

	De la question qui fut entre l'Acteur et Raison à cause dudit adjournement	xxxv	
115	Comme par l'ordonnance de Raison l'Acteur alla au val perilleux veoir fere les armes du roy Loïs, et comme il rencontra son train sur le chemin	xxxvi	
	Comme le roy Loïs ariva ou val perilleux et de l'estat et ordonnance qu'il tinst	xxxvii	
120	Comme le roy Loïs combatit Guerre et Traïson au premier de sa venue et les vainquit	xxxviii	
	Comme Atropos voiant que ses gens avoient du pire mist le demourant au landemain	xxxix //	
	Comme le roy Loïs combatit à l'autrefois contre Guerre, Traïson et Despit et les vainquit	xl ⁵⁵	f. 68v
130	De la conspiracion que Atropos fist contre le roy Loïs pour le ⁵⁶ faire surprendre d'aguet par Maleur sergent d'Accident et le capitaine Debille	xli	
	Comme le roy Loïs en retournant au pas fut surprins par le bras de Maleur et de Debille	xlii	
135	Des regretz que chacun fist quant on vit le roy surprins	xliiii	
	Comme la roine Charote feme du roy Loïs vint faire armes au val perilleux incontinent après luy et comme elle fut vaincue	xliiii	
140	Comme les pape Sixte et cardinal de Tours fisrent leurs armes oudit val perilleux et furent vaincuz par Viellesse sergent de Debille	xlvi	
145	De la reconsiliacion que l'Acteur fist avecques Raison, Entendement, Bon adviz et Memoire	xlvi //	
	De la resolucion que fist l'Acteur après ladite reconsiliacion et comme il in[t]tula		f. 69
150			

(55) À côté de xxxix barré.

(56) Corrigé de *les*.

	ce traicté du Chevalier bien avisé	xlvii
155	Des causes pour lesquelles il a intitulé ce traictié du Chevalier bien avisé et du temps qu’il fut fait	xlviii
	Ceste table contient xlviii rebriches fait comme dessusdit ⁵⁷ R/u/ II (?) ⁵⁸	

(57) Abrégé : *dess/*.

(58) Pour cette signature, peut-être du libraire Regnault Fullole, voir mon article déjà cité.

*Adolphe de Lescurer recenseur
des “Fleurs du Mal” (1859)
et des “Paradis artificiels” (1860)*

Abstract

This paper presents the review of *Les Fleurs du Mal* that Adolphe de Lescurer published on 15 March 1859 in «La Gazette de France». While recognizing the literary quality of Baudelaire's works, Lescurer stigmatizes his «exagération [...] systématique». Born in Bretenoux, in the Lot, in 1833, historian and journalist, he also published in «La Gazette de France», on 17 July 1860, a review of *Les Paradis artificiels*.

Jacques Crépet avait retrouvé, dans «La Gazette de France» du 17 juillet 1860, un compte rendu des *Paradis artificiels* par Adolphe de Lescurer. La recension des *Fleurs du Mal* que Lescurer a fait paraître le 15 mars 1859 dans la même revue a jusqu'ici échappé aux baudelairiens.

Né à Bretenoux, dans le Lot, en 1833, Lescurer à la parution des *Fleurs du Mal* n'est qu'un jeune journaliste qui se cherche entre la critique littéraire et la critique d'art, l'historiographie et la chronique politique. C'est à ce moment qu'il s'associe avec Auguste Poulet-Malassis, lorsqu'il établit une édition érudite des *Philippiques* de Lagrange-Chancel, qui paraîtra en octobre 1858. Presque deux ans plus tard, en mai 1860, il publie, chez Poulet-Malassis à nouveau, *Eux et elles, histoire d'un scandale*, essai autour du récit autobiographique de George Sand, *Elle et lui*, où étaient évoquées les relations de la romancière avec Alfred de Musset, et qui justifiera en 1859 une parodie de Paul de Musset: *Lui et elle*¹. Il fait paraître aussi, en septembre 1860, une courte satire anonyme sur Garibaldi, *L'Âne et les trois voleurs*, où Alexandre Dumas apparaît en adulateur du révolutionnaire italien². Ces deux ouvrages eurent un vif succès et furent réédités la même année.

On peut supposer que ses relations avec l'éditeur alençonnais ont encouragé Lescurer à faire paraître un compte rendu des *Fleurs du Mal*. Ce texte parut le 15 mars 1859 dans «La Gazette de France», journal royaliste dont Lescurer était rédacteur, dans une série consacrée aux «Poètes nouveaux», inaugurée le 11 janvier 1859 avec un article sur les *Poésies complètes* de Leconte de Lisle³, parues chez Poulet-Malassis en juillet 1858. Tout en reconnaissant un certain talent à Baudelaire, Lescurer stigmatise son «exagération [...] systématique» qui apparente son art poétique à la satire.

«La Gazette de France» s'était déjà occupée de Baudelaire. Ulric Guttinguer, vieil ami de Sainte-Beuve et membre du Cénacle, y avait publié un compte rendu

(1) Le 27 avril 1860, Lescurer adresse une lettre amicale à Malassis (A. SCHAFFER, *An Autograph Letter of Mathurin de Lescurer*, «Modern Language Notes» 6, vol. LIII, juin 1938, pp. 425-427).

(2) Sur l'attribution de cet ouvrage, voir la «Revue anecdotique» 6, 2^e quinzaine de septembre 1860, p. 131.

(3) M. Leconte de Lisle, «La Gazette de France», mardi 11 janvier 1859, pp. 2-3, dans la rubrique «Variétés»; signé «M. de Lescurer».

bienveillant des *Fleurs du Mal*, le 1^{er} octobre 1857⁴, et c'est grâce à ces attentions que Baudelaire l'avait inclus dans une liste de distribution des exemplaires de la seconde édition du recueil, en janvier 1861⁵. Le 7 août 1859, dans un feuillet intitulé «Mes lectures»⁶, Guttinguer avait livré son jugement sur les poèmes de Baudelaire, en particulier sur *La Chevelure*⁷. Le ton était très différent:

Après avoir lu ces deux volumes navrants d'âmes mortes⁸, j'en vins à chercher notre poésie pour me consoler; mais j'avais du malheur ce jour-là, car la *Revue française*, qui m'apporte souvent de si bons et si tendres vers, contenait ceux-ci:

La Chevelure.

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure!
 Ô boucles! ô parfum chargé de nonchaloir!
 Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
 Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
 Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!
 Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
 Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;
 Sur les bords duvetés de vos mèches tordues,
 Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
 De l'huile de coco, de musc et de goudron.

(Écoutez! écoutez!)

Longtemps! toujours, mes mains dans ta crinière lourde
 Sèmeront le rubis, la perle et le saphir,
 Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde.
 N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
 Où je hume à longs traits le vin du souvenir?

Hélas! hélas! hélas! Molière, où es-tu, et qui mettra cette poésie sur la scène avec accompagnement de misanthropie. Voilà le sonnet d'Oronte bien dépassé maintenant¹⁰! et qui niera le progrès, maintenant?

L'approbation donnée à ces sentiments pour le passé, par la *Revue française*, ne nous cause pas une moins douce impression, et nous espérons de plus en plus en elle, malgré *Les Fleurs du Mal*, qu'elle accepte amicalement; et sans les approuver en tout, nous l'espérons aussi, et sans conséquence.

Ainsi se terminaient nos lectures du beau mois de mai, et les cris de la guerre ne parvenaient pas à nous en détourner: elles nous consolait, au contraire, des plats et maladroits dithyrambes des journaux officiels, capables d'affaiblir jusqu'à la gloire et à la victoire de nos armes.

(4) «*Les Fleurs du Mal*», par M. Charles Baudelaire, «La Gazette de France», jeudi 1^{er} octobre 1857, p. 3; dans la rubrique «Variétés».

(5) Guttinguer lui aurait promis un article dans «La Gazette de France», «annoncé même, il y a huit jours», écrit Baudelaire à Poulet-Malassis vers le 17 janvier 1861 (*Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Cl. Pichois avec la collaboration de J. Ziegler, Paris, Gallimard, t. II, 1973, «La Pléiade», p. 126).

(6) Dans la rubrique «Variétés», pp. 3-4; signé «Guttinguer».

(7) Le poème de Baudelaire venait de paraître dans la «Revue française» le 20 mai 1859.

(8) Christian de Francis Wey et *Les Âmes mortes* de Gogol.

(9) Guttinguer transcrit la première et les deux dernières strophes de *La Chevelure*. Nous n'avons pas corrigé les fautes de transcription.

(10) MOLIERE, *Le Misanthrope*, I, 2.

Étourdi, triste, car je prends les poètes au sérieux, je ne lus plus rien ce jour-là, et j'ajournai même les volumes de M. Rigault¹¹, qui m'intéressent de plus en plus; car y a-t-il rien de plus affligeant que de voir un poète comme M. Baudelaire exagérer ses défauts jusqu'au point d'écrire de telles choses, semblant dire: «Ah! vous trouvez que je fais mal! eh bien, je ferai pire encore, et vous êtes des crétins et des imbéciles de ne pas trouver cela beau».

Baudelaire ne tiendra pas rigueur aux rédacteurs de «*La Gazette de France*». En mai ou en juin 1860, il sollicite Lescure à propos des *Paradis artificiels*, qui venaient de paraître chez Poulet-Malassis¹². Et la réaction de Lescure fut immédiatement favorable. Baudelaire, soucieux de l'accueil de son ouvrage, en toucha un mot à Poulet-Malassis au début de juillet: «M. de Lescure se dit émerveillé du livre»¹³. Dans une lettre non datée mais qui semble être de la même période, il prie Malassis d'écrire à Lescure. Vers le 6 juillet, il signale au même Malassis qu'il a rencontré Lescure et discuté avec lui de sa «commandite»¹⁴. L'éditeur, qui connaît de graves difficultés financières à ce moment, espérait relancer ses affaires: Lescure, grâce à ses succès éditoriaux et à «son entregent»¹⁵, semblait capable de lui procurer les capitaux nécessaires.

Le 17 juillet, dans «*La Gazette de France*», Lescure rend compte en termes enthousiastes des *Paradis artificiels*. Il souligne aussi que le livre est «bien imprimé dans ce caractère net qui est indispensable aux lectures philosophiques»¹⁶. Voici quelques extraits de ce compte rendu:

L'homme bienveillant qui veut bien me servir de guide a, qu'il me permette d'entrer dans ce détail, toute la physionomie de l'emploi: c'est une tête énergique, aux lignes droites, aux méplats prononcés; quelque chose d'un puritain militant, du prédicant et du soldat. Il traverse les quais et les boulevards de Paris avec ces joues contractées, ce large front plissé, ce sourire sardonique, ces yeux retournés en dedans (*radius inflexus*) qui annoncent l'habitude et le goût des orages de la vie intérieure. Il y a dans l'homme qui s'appelle Charles Baudelaire quelque chose, à certains moments, de ce Dante Alighieri qui sortait vert et fumant des ténèbres de son enfer, et qui faisait fuir devant lui les petits enfants de Ravenne. Au demeurant, esprit d'élite, remarquable dans toutes ses conceptions par l'alliance de l'imagination et de la volonté, cœur bienveillant sous les amertumes de l'expérience, et main loyale, pure de toute profanation littéraire. Tel est le poète humoristique des *Fleurs du Mal*, le traducteur original d'Edgar Poë, l'Hoffmann américain, le seul digne vulgarisateur qui ait pu se trouver des secrets de l'opium en raison de ces privilèges de sa nature et de ces hasards heureux de sa vie, de ses aventures et de ses études.

[...] Le livre de M. Baudelaire est d'un penseur et d'un poète. Il est habile et il est loyal. L'auteur y a développé triomphalement toutes ses facultés, sa puissance d'observation psychologique, sa clarté supérieure dans les choses abstraites, son habileté à se jouer des difficultés de l'expression, son éloquence naturelle et unique, dans l'exposition des maladies de l'âme; enfin je le reconnais volontiers, une franchise toute philosophique et une honnêteté toute chrétienne.

(11) GUTTINGUER, «*Œuvres complètes*» d'Hippolyte Rigault, «*La Gazette de France*», 18 septembre 1859.

(12) Autour du 20 mai 1860, Baudelaire recommande à René Pincebourde, à l'époque commis de Poulet-Malassis, de ne pas oublier «*La Gazette de France*» dans la distribution des exemplaires des *Paradis artificiels* (*Correspondance* cit., t. II, p. 49).

(13) *Ibidem*, p. 57.

(14) *Ibidem*, p. 59.

(15) *Correspondance générale*, recueillie, classée et annotée par M. Jacques CRÉPET, Paris, Louis Conard, t. III, n. 5, 1948, p. 134.

(16) ADOLPHE DE LESCURE, «*Les Paradis artificiels*», «*La Gazette de France*», mardi 17 juillet 1860, p. 3, dans la rubrique «Variétés»; signé «M. de Lescure». Jacques CRÉPET en cite des extraits dans son édition des *Paradis artificiels* (Paris, Louis Conard, 1928, pp. 314-315).

Après sa collaboration éphémère avec Poulet-Malassis, Lescure prit des fonctions officielles au secrétariat du ministère d'État. Il les occupa entre 1865 et 1868. En 1875, et jusqu'à sa mort en 1892, il fut chef des secrétaires-rédacteurs du Sénat. Il est l'auteur d'essais sur la Régence et la Révolution, et de quelques ouvrages de critique littéraire, dont un *Chateaubriand*, publié en 1892 chez Hachette. Il utilise parfois le pseudonyme de Paul Breton. Dans une biographie critique sur François Coppée, *François Coppée. L'homme, la vie, l'œuvre (1842-1889)*, parue en 1889 chez Alphonse Lemerre, il fait allusion à Baudelaire, dont il observe l'influence parfois «fâcheuse»¹⁷ sur Coppée, que l'auteur des *Fleurs du Mal* aurait conduit à la préciosité et à une «exaltation factice»¹⁸.

(17) ADOLPHE DE LESCURE, *François Coppée. L'homme, la vie, l'œuvre (1842-1889)*, Paris, Lemerre, 1889, p. 81.

(18) *Ibidem*, p. 80.

ADOLPHE DE LESCURE

M. Charles Baudelaire.
*Les Fleurs du Mal*¹⁹.

M. Charles Baudelaire est un de nos prosateurs les plus distingués; il est, en même temps, un de nos poètes originaux, et je prends à la fois ce mot dans le sens de l'éloge et de la critique. Dans l'éloge, je comprends la légitime impatience de règles solennelles et puérides, et la louable ambition des procédés nouveaux et des sentiers inexplorés. La critique s'applique à l'exagération inséparable de cette impatience et de cette ambition.

Dès la première page se trahit, dans une dédicace de thuriféraire, la pensée intime du poète rénovateur au point de vue de la forme, question accessoire, qui, de nos jours surtout, est devenue la question essentielle. M. Baudelaire s'y avoue le très humble serviteur et disciple du «poète impeccable, du parfait magicien ès langue française, Théophile Gautier». Il ne faudrait pas trop croire à ces protestations d'une admiration qui touche à la servilité. Cette dédicace est ce que Pascal appelait «une corde de nécessité»²⁰. Tout fondateur d'une nouvelle école commence par renier son dessein; trop faible pour porter à lui seul le poids d'un système, il se décharge, en termes flatteurs, sur une épaule amie, de la moitié du fardeau. Au moyen de ce stratagème, on ménage sa force et on déguise son isolement; on dédie son livre à quelqu'un. Cela fait déjà *deux*, et l'apôtre n'est plus seul.

Si vous voulez vous convaincre que la première page des *Fleurs du Mal* n'est qu'une feinte, passez à la seconde. Comme l'auteur s'y dédommage de son humilité, et avec quelle brutalité arrogante il s'empare de son lecteur!

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,
Et nous alimentons nos aimables remords
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches.
Nous nous faisons payer grassement nos aveux
Et nous rentrons gaîment dans le chemin bourbeux,
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.

Mais parmi les chacals, les panthères, les lyces,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde.
Quoiqu'il ne fasse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde.

(19) Dans une série «Les poètes nouveaux», dont l'article sur Baudelaire constitue le second et dernier volet, après celui sur Leconte de Lisle, paru le 11 janvier 1859.

(20) «Les cordes qui attachent le respect des uns envers les autres, en général, sont cordes de nécessité», écrit Pascal (*Pensées*, éditées par Ph. Sellier selon la copie de référence de G. Pascal, dans *Pensées. Opuscules et lettres*, éditées par L. Plazenet et Ph. Sellier, Paris, Classiques Garnier, 2010, coll. «Bibliothèque du XVII^e siècle», p. 492 [XLI. «Pensées mêlées 9», fr 668]).

C'est l'ennui! – l'œil chargé d'un pleur involontaire
 Il rêve d'échafaud en fumant son houka.
 Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
 Hypocrite lecteur – mon semblable – mon frère²¹!

Eh bien, non! le volume de M. Baudelaire n'ennuie pas, il révolte! Il révolte en littérature les délicats, et les pudiques en morale. En littérature, il débute par tous les archaïsmes de style et toutes les négligences de césure qui ont cours depuis Ronsard et du Bellay. En morale, il procède par la nudité et la nudité cynique. C'est du diogénisme rimé.

Allons jusqu'au bout, et descendons de spirale en spirale dans cet *Enfer* de notre époque, où Dante eût peut-être hésité à s'engager, mais où en tout cas Virgile eût refusé de l'accompagner²².

Les quelques vers que nous avons cités ont suffi sans doute pour faire comprendre, sinon pour faire apprécier, le système de M. Baudelaire quant à la forme poétique. Malgré une recherche acharnée de style, et un certain instinct plutôt qu'une certaine science des effets produits par les mots, la forme n'est pas précisément ce qu'il y a de plus nouveau dans M. Baudelaire. Ce poète rénovateur imite, ce poète original se souvient. Il est impossible cependant de ne pas reconnaître quelque initiative, même dans le pastiche, à l'élève indompté des poètes de la pléiade du seizième siècle et de la pléiade romantique du nôtre, à l'admirateur de d'Aubigné et de Th. Gautier²³.

Ce qu'il y a d'incontestablement original dans le livre qui nous occupe, ce n'est donc pas la forme, c'est le fond.

Le fond procède directement du Byron de *Manfred* et de *Don Juan*, du Schiller des *Brigands*. C'est le même thème de turbulentes aspirations, de menaçantes rêveries, d'espérances rebelles et de regrets désespérés. C'est la même violence uniforme coupée d'extases, la même brutalité d'apostrophes et la même fausseté de sentiment. Un verre brillant et opaque, un vase fêlé, telles sont les seules images, les seules comparaisons qu'on puisse appliquer à cette lumière sans chaleur, à cette sonorité détonnante, à cette métaphysique vague, cette sensibilité maussade. Quand il pense, le poète rêve, et quand il s'attendrit, il grince des dents. Sa philosophie est un cauchemar, sa douleur est du mal de nerfs.

Comme dès la première pièce tous ces caractères, j'allais dire tous ces symptômes, s'accusent! D'abord l'expression brutale, puis le mot féroce.

Ah! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères!
 Plutôt que de nourrir cette dérision!
 Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
 Où mon ventre a conçu mon expiation²⁴!

(21) Il s'agit des deux premières et des trois dernières strophes d'*Au lecteur*; dans l'édition des *Fleurs du Mal* de 1857, ce poème se trouve aux pages 5-7. Ici comme ailleurs nous avons respecté les inadvertances de transcription de Lescure, qui concernent surtout la ponctuation.

(22) La comparaison avec Dante revient dans le compte rendu des *Paradis artificiels*, cette fois à l'avantage de Baudelaire.

(23) La ouverture et la page de titre de l'édition de 1857 des *Fleurs du Mal* portent une épigraphe tirée du livre II des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, abandonnée dans l'édition de 1861.

(24) Deuxième strophe de *Bénédiction*, premier poème de la section «Spleen et Idéal» (éd. de 1857, p. 11).

Voilà comment, dans la pièce intitulée *Bénédiction*, par antiphrase sans doute, ose parler une mère!

Pour le poète, nous suivons le même *crescendo*:

... Sous la tutelle invisible d'un ange
L'enfant déshérité *s'enivre* de soleil,
Et dans tout ce qu'il *boit*, et dans tout ce qu'il *mange*,
Retrouve l'ambroisie et le nectar vermeil²⁵.

Et aussitôt, quelques vers plus bas, voilà tout ce réalisme dépassé:

Et je veux me *souler* de nard, d'encens, de myrrhe²⁶.

La pièce a pour sujet l'éternelle lutte de l'esprit contre la matière, de l'imagination contre le bon sens, de la réalité contre la fiction, de la vocation enfin contre les méfiances de la mère dictées par son amour, et les résistances du père dictées par sa raison.

Certes, le génie inconnu, le talent naissant, ont de redoutables obstacles à surmonter, de farouches préjugés à vaincre, même de notre temps. La famille elle-même n'hésite pas, en présence des juvéniles témérités du poète ou de l'artiste débutant, à élever contre le rêve et la vie cette barrière qu'exhaussera la société. Mais quelle mère a pu maudire son enfant parce qu'il songeait à faire des vers ou des tableaux?.. Quelle femme a pu regarder comme une infidélité le culte de la Muse, ou, se vengeant par la dérision au lieu de se venger par l'abandon, trouver un barbare plaisir à torturer l'homme le plus tendre de tous, et à arracher le cœur du poète agenouillé?

Et quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main,
Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin.

Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,
Et pour rassasier ma bête favorite,
Je le lui jetterai par terre avec dédain²⁷.

Maudit par sa mère, tourmenté par la femme, insulté par tous: la fiction est un peu forte, avouons-le, et l'alternative peu rassurante. Le métier de poète aurait peu de douceur, à ce compte, et nous ne nous étonnons pas que si M. Baudelaire a réellement vu de cet œil-là la destinée réservée à ses pareils, il soit de si mauvaise humeur.

Cette exagération est systématique chez M. Baudelaire. C'est un poète qui n'a rien de lyrique; je le crois plutôt destiné à la satire, à ses audaces et à ses colères. À quelle satire? La satire littéraire? Je ne le pense pas. Les amours-propres chatouilleux, parmi lesquels les successeurs de Boileau doivent aller chercher leur proie, s'accommoderaient peu sans doute de cette critique brutale, qui charge son fusil avec du plomb et non avec du sel. La satire sociale? Je ne le pense pas non plus. M. Baudelaire n'a ni la sûreté ni le calme d'observation indispensable au poète pour noter au vol,

(25) Sixième strophe de *Bénédiction* (*ibidem*, p. 12).

(26) Premier vers de l'onzième strophe de *Bénédiction* (*ibidem*, p. 13).

(27) Douzième et treizième strophe de *Bénédiction* (*ibidem*, p. 13).

pour ainsi dire, les préjugés et les ridicules, les vices des idées et les vices des mœurs. C'est la satire morale qui serait son fait. Il a donné en ce genre, en plusieurs endroits du volume, des morceaux achevés. Malheureusement, le poète s'est attaqué à une plaie de notre temps et de tous les temps, tellement profonde et tellement secrète, qu'il n'est guère possible de la dévoiler sans scandale. Cette plaie, sur laquelle le poète-médecin imprime son fer chaud, c'est la débauche. Nul n'a plongé plus bas que lui dans cet abîme de sang et de larmes, dans ce dernier cercle des misères humaines.

La sonde de Musset lui-même, qui avait pénétré jusque dans les intimes profondeurs du mal, s'est trouvée dépassée par celle de cette analyse implacable comme une vengeance²⁸. Comme tous les hommes fortement inspirés, le poète, dans cette rude besogne qu'il s'est donnée de fouiller la prostitution s'est trouvé avoir à son service cette langue nouvelle qui vient au secours de toutes les convictions. Il s'est dégagé des liens du procédé et des exigences du système. Il s'est trouvé original comme son sujet et à ces moments de verve toute-puissante il n'a procédé que de lui-même et de la vérité, vérité triste, navrante, horrible, il faut le dire, et à l'usage de laquelle il a créé un langage mêlé (*lutulentus*²⁹), qui roule de l'or dans sa fange et qui, tantôt brillant comme le ciel, tantôt sombre comme l'enfer, se teint tour à tour, en traversant l'abîme, des reflets de l'idéal et des ombres de la réalité.

La pièce XXIII³⁰, entre autres, nous montre, dans un de ses beaux moments, ce démon satirique que le poète déchaîne à travers les mystères de l'amour vénal. Jamais ce monde impur, qui grouille dans les bas-fonds sociaux, n'avait été illuminé de si impitoyables éclairs, et jamais il n'avait entendu rouler le tonnerre d'une pareille indignation. C'est, je le crois, dans cette partie de son œuvre, la plus considérable, du reste, qu'est la véritable supériorité de M. Baudelaire. Il y a là des morceaux qui font de lui le Juvénal de notre corruption, le Pétrone de notre Rome³¹. Et il est impossible de lui refuser alors cette admiration attristée qu'on donne aux peintres dont les tableaux inspirent le dégoût, et où le sujet gâte le chef-d'œuvre. Les pièces XXIV, XXV et XXVI³², cette dernière surtout, sont remarquables dans ce genre d'impression. On comprendra l'usage que je fais pour indiquer ces morceaux des chiffres romains. Peut-on se servir d'autre chose que de chiffres pour indiquer des pages intitulées, par exemple: *Une charogne*?

C'est dans cette moitié de volume qu'on commence à comprendre le titre du recueil: *Les Fleurs du Mal*, et qu'on voit bien que tout recherché, tout provocateur qu'il paraisse, c'était le seul titre possible d'un pareil livre. *Le Vampire*, *Le Léthé* et les deux pièces qui suivent³³, expriment avec tous les bonheurs de la crudité ces sentiments divers, dégoût, regrets, colères, désespoir, qui, comme des coups de vent précurseurs de la tempête, traversent et ébranlent l'âme du débauché. L'orage arrive enfin et crève dans les larmes. Puis vient ce calme troublé, issu de la première fatigue, et enfin ce

(28) Le parallèle avec Musset reparait dans le livre de Lescure sur Coppée de 1889, lorsqu'il évoque «l'école de Musset et de Baudelaire» (*François Coppée. L'homme, la vie, l'œuvre (1842-1889)*, op. cit., p. 224).

(29) Horace dénonce, dans les vers de Lucilius, un laisser-aller qu'il compare à un «fleuve bourbeux», *fluere lutulentus* (Livre I, Satire IV, v. 11; *Satires*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, coll. des universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé, 1995, p. 60).

(30) «Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle».

(31) Comparaisons dignes de plaire à Baudelaire, qui admirait Pétrone et envisagea même, à partir de 1862, de traduire le *Satyricon* pour Poulet-Malassis. Voir sa lettre à l'éditeur du 31 octobre 1864 (*Correspondance* cit., t. II, p. 416).

(32) *Sed non satiata*, «Avec ses vêtements ondoyants et nacrés» et *Le Serpent qui danse*.

(33) «Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive» et *Remords posthume*.

calme triste où le cœur se surprend encore à espérer. Et puis les beaux projets de régénération dans l'amour vrai, les chastes illusions, les pudiques espérances, tout ce cortège de l'ange gardien, qui rentre dans la chambre purifiée. Il est dans la vie de tous les débauchés, de ces heures privilégiées où la conscience se ranime dans un dernier effort, où les passions un moment rassérénées rentrent dans leur lit et réfléchissent le ciel. Dans ces moments-là, rien n'effraie, rien ne refroidit les premières ardeurs de la conversion. Le débauché rêve alors sa *vita nuova*. Quelques-uns trouvent leur Béatrix et se sauvent. Ils rentrent dans le bien par la porte de cette église où ils vont contempler, comme Dante, ennobli par la prière, le visage adoré. D'autres retombent, et avec une sorte de rage désespérée, se roulent dans leur vice devenu incurable. Ils passent alors par le supplice que retrace la pièce XXXIX³⁴ des *Fleurs du Mal*.

Les morceaux intitulés: *Réversibilité*, *Confession*, *L'Aube spirituelle*, *Harmonie du soir*, expriment non moins vivement les alternatives de tristesse misanthropique et de fébrile allégresse, les accès de souvenirs et les accès d'espérance, les désirs insensés et les rêveries fantasques, qui suivent ces paroxysmes de fureur. *Le Flacon*, *Le Poison* indiquent dans la maladie ce goût passionné et cette intelligence subtile des parfums qui sont particuliers aux maladies morales. Le corps et l'âme, également souillés, aspirent avec impatience à cette purification passagère, à cette illusion de pureté que donne le flacon répandu.

Le Poison marque la pensée du suicide, la seule qui puisse venir en de telles horreurs. C'est la discussion du genre de mort. Le vin, l'opium se présentent tour à tour et sont vaincus par la débauche, qui réclame et obtient l'honneur de tuer le débauché.

Nous ne pousserons pas plus loin cette analyse décolorée à laquelle manquent (mais ce n'est pas notre faute) le charme et la preuve de la citation. Je signalerai encore à l'attention du lecteur *Le Chat*, *Le Beau Navire*, *L'Irréparable*, *À une mendicante rousse*, *Le Jeu*, *Une martyre* et surtout les pièces intitulées *Femmes damnées*, toutes remarquables par les qualités et les défauts que j'ai notés si souvent, et j'arrive, pour formuler cette fois un blâme sans restriction, à la série intitulée *Révolte*. L'auteur a senti lui-même combien cette partie de son œuvre avait besoin d'être défendue³⁵. Il l'a fait en invoquant les privilèges de l'art. C'est un argument que nous connaissons depuis longtemps. Mais suffit-il de le répéter pour être absous? La liberté nécessaire de l'art doit-elle se confondre avec la licence? L'art ne doit s'employer qu'à la glorification du juste et du vrai. Le faire servir, dans un but en apparence désintéressé, à l'expression «des raisonnements de l'ignorance et de la fureur», c'est le détourner de sa sublime destination. On ne joue pas impunément sur des thèmes tels que *Le Reniement de saint Pierre* et *Les Litanies de Satan*, et en nous tenant au point de vue littéraire, de pareilles fantaisies ne sont rien moins qu'une profanation. N'en déplaise à M. Baudelaire, nous n'avons rien de commun avec le pharisien dont il parle dans son ironique justification. Ce qui n'empêche pas que nous ne voyions dans les pièces auxquelles nous faisons allusion un véritable attentat à la dignité de l'art lui-même, au nom duquel on prétend l'excuser.

Nous n'admettons pas de programmes, quels qu'ils soient, qui imposent à un auteur, même à un poète, la nécessité de «façonner, en parfait comédien, son esprit à tous les sophismes comme à toutes les corruptions». Le poète n'est point histrion, et il ne doit accepter que les rôles dignes de lui.

Nous nous résumons, et nous ne saurions mieux le faire que par une comparaison empruntée au titre même du livre. *Les Fleurs du Mal*, pareilles à certaines fleurs

(34) *À celle qui est trop gaie*.

(35) Allusion à la note ouvrant la section «Révolte» des *Fleurs du Mal*, en 1857 (p. 215).

des tropiques, nées d'un seul jet sous un ciel orageux, offrent à l'œil étonné les mêmes luxuriantes couleurs, le même épanouissement vivace, et la même absence de charme. Nées de la colère et du désespoir dans une imagination enflammée, elles portent dans leur langueur hautaine la punition de leur origine. Aucun souffle riant ne vient animer leur inflexible tige. Aucune larme ne vient rafraîchir leur ardente corolle. Fleurs dangereuses, fleurs fatales, on les regarde, on ne les cueille pas.

«La Gazette de France», mardi 15 mars 1859, pp. 2-3, dans la rubrique «Variétés»; signé «M. de Lescure».

ANDREA SCHELLINO
Université Paris-Sorbonne

Medioevo
a cura di G. Matteo Roccati

Savoirs et fiction au Moyen Âge et à la Renaissance, sous la direction de Dominique BOUTET et Joëlle DUCOS, Paris, PUPS, 2015, 411 pp.

Le but de ce recueil, dont nous rendons compte aussi dans la section «Quattrocento», est d'essayer de répondre à la question, toujours d'actualité, du rapport entre littérature et promotion du savoir sur une longue durée, allant du Moyen Âge – qui voit la naissance tant de la littérature que des «encyclopédies» en langue vernaculaire – au XVI^e siècle, où semble se situer une véritable rupture.

De nombreuses contributions portent sur la production médiévale.

Jean-René VALETTE (*Fiction arthurienne et 'authenticité théologique': la 'Queste del Saint Graal'*, pp. 123-142) s'interroge sur le «savoir» impliqué dans la *Queste* (pour l'essentiel: patristique, liturgie, Bible), pour vérifier ensuite le système qui s'y instaure par lequel le Graal devient le signe romanesque de Dieu, et Galaad un *alter Christus* voire un *miles Christi*. La chevalerie s'affirme ainsi comme service rendu à Dieu.

Roman «historique», ou plutôt roman «géographique», l'*Alexandre* de Thomas de Kent (vers 1170) fait une large part à l'encyclopédisme du XII^e siècle, tout en marquant une étape importante dans la christianisation de l'empereur des Macédoniens. Une profonde connaissance des sources de Thomas permet à Catherine GAULLIER-BOUGASSAS de reconnaître l'éten due de ses emprunts, mais aussi celle des fictions dues à l'auteur médiéval (*Savoir scientifique et «roman historique»: le "Roman d'Alexandre" de Thomas de Kent*, pp. 143-159).

Après avoir passé en revue la bibliographie critique, Didier KAHN nie la présence de l'alchimie dans la littérature médiévale, et en particulier dans les œuvres qui lui ont été associées (le *Conte du Graal* de Chrétien, sa *Seconde Continuation* par Wauchier de Desnain, le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, le *Tristan* de Gottfried von Strasbourg; et, un peu plus tard *Perceforest*, le *Coeur d'amour esprits* de René d'Anjou, le roman de *Fauvel*). Par ailleurs, D.K. souligne bien que des interprétations alchimiques d'une partie de cette littérature furent avancées dès le XVI^e siècle (*Présence et absence de l'alchimie dans la littérature romanesque médiévale*, pp. 161-186, avec des extraits en annexe).

À partir d'une double métaphore qui, dans le *Lancelot en prose*, oppose *cuer de cire* et *cuer dur d'aimant* du

chevalier, Joëlle DUCOS parcourt de nombreux textes littéraires et scientifiques afin de dévoiler les sens concrets et symboliques de ces deux matériaux. Ambigus tant par leurs usages que par leur sens (le second terme pouvant indiquer tant l'aimant que le diamant), ils dévoilent indirectement, dans la citation du *Lancelot* mais non seulement, la compénétration du monde de la fiction et de celui des savoirs (*"Cuer de cire", "cuer d'aimant": la matière comme métaphore*, pp. 201-219).

La contribution de Francine MORA (*Femmes savantes et réflexion sur les savoirs au XII^e siècle: la fiction romanesque au service de l'épistémologie*, pp. 285-297) s'attache à montrer comment le renouveau des sciences et de leur classement – notamment pour la médecine – qui se met en place au XII^e siècle se reflète aussi dans les romans: Médée chez Benoît de Sainte-Maure, Thessala dans *Cligés* et Mélior dans *Partonopeus*, incarnent ce nouveau savoir et mettent en valeur la médecine de leur temps.

Sylvie BAZIN-TACCHIELLA (*Malades et maladies dans les "Miracles de Notre Dame par personnages"*, pp. 299-320) étudie la représentation de la lèpre et du lépreux dans quelques *Miracles de Notre Dame* (XIV^e siècle). Les occurrences des mots *medicine / médicinale, garis / garison, malade* (subst. et adj.) montrent que ce sont les manifestations les plus visibles de la maladie qui sont mises en scène, ainsi que les attitudes des proches et les remèdes, essentiellement hors-norme et miraculeux. Ce discours hérite évidemment en partie des sources des *Miracles*, mais est aussi le reflet des représentations contemporaines de la lèpre, voire des traités médicaux les mieux connus – entre autres, celui de Guy de Chauliac.

Associé souvent à la logorrhée et à l'incohérence, le discours de Nature, qui occupe quelque 2700 vers dans le *Roman de la Rose*, est analysé par Armand STRUBEL en relation avec le savoir de Jean de Meung, mais surtout avec la fiction qui l'entoure et avec l'interprétation que donne Genius de cet enseignement cosmique hiérarchisé allant de Dieu à l'homme (*Le discours de Nature dans le "Roman de la Rose": une mise en scène des savoirs?*, pp. 321-334).

Seconde partie du *Livres du roy Modus et de la royne Ratio*, le *Songe de Pestilence* (1373-1377) est un ouvrage allégorique qui se veut une condamnation des vices de son temps: s'avérant selon Jean-Patrice BOUDET «à la pointe de la réflexion doctrinale et juridique» sur la magie et la divination (p. 343), il fait notamment l'apo-

logie de l'astronomie-astrologie naturelle (*Des savoirs en question sous le règne de Charles V: sorcellerie et astrologie dans le "Songe de Pestilence"*, pp. 335-346).

Jean-Marie FRITZ recherche dans le corpus des «encyclopédies» du XIII^e siècle – *Image du monde de Goswin de Metz, Trésor de Brunet Latin, Placides et Timéo et Sidrac* – le motif fictionnel de l'origine et de la transmission du savoir: il peut ainsi montrer comment les «encyclopédistes» s'efforcent de dépasser les ruptures bibliques (péché originel, déluge, Babel) par l'idée d'une *translatio* continue et sans solution de continuité (*Mise en fiction de la transmission du savoir dans les encyclopédies françaises du XIII^e siècle*, pp. 347-361).

Laurent-Henri VIGNAUD (*Un héritage bien encombrant: la lecture des "Livres de merveilles" médiévaux par les savants de la Renaissance*, pp. 73-95) suit la réception du 'merveilleux' médiéval au XVI^e siècle, en rappelant les éditions de quelques œuvres représentatives: le *Livre des Merveilles*, publié jusqu'en 1534, ou les *Etymologies* d'Isidore, dont les éditions s'espacent au fil de ce siècle. En même temps, l'intérêt s'affirme pour les merveilles locales, du Dauphiné en l'occurrence, elles aussi d'origine médiévale (dérivées de Gervais de Tilbury), mais expurgées et revisitées.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

THIERRY DUTOUR, *Sous l'empire du bien. «Bonnes gens» et pacte social (XIII^e-XV^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, «Bibliothèque d'histoire médiévale» 13, 698 pp.

L'expression «bonnes gens» n'est plus comprise au XVII^e siècle, les dictionnaires l'attestent. Son emploi est «extrêmement courant depuis le début du XIII^e siècle dans les textes à visée pratique rédigés en langue vulgaire. Ceux qui sont appelés "bonnes gens" sont les membres actifs par excellence de la communauté politique» (p. 23). À travers l'étude du discours «de l'évidence ordinaire, de la banalité partagée, du lieu commun» (p. 27), étudié dans «la pratique commune du langage, saisie dans les occasions où se manifeste l'utilité d'écrire» (p. 75), l'ambition de l'A. est de saisir les conceptions courantes du monde social.

Par une démarche explicitée en faisant référence à l'approche phénoménologique de Husserl, soucieuse de rester au niveau du fait de langue sans vouloir atteindre la subjectivité des personnes, l'ouvrage définit les traits caractéristiques des conceptions politiques à l'œuvre dans le discours ordinaire des actes de la pratique: une société fondée sur la confiance, confiance justifiée par un comportement social digne d'estime, garant de l'honorabilité, qui légitime et entraîne la participation à la vie publique et que confirment l'étude des discours alternatifs, mettant en avant la condition sociale, et celle de la transgression des normes.

Les sources de l'enquête sont «des écrits appartenant à la fois au domaine de la pratique et à celui de l'édition proprement dite de la norme, ordonnances, statuts, textes réglementaires, œuvres du droit coutumier» (p. 28), de la période 1200-1500, émanant de l'ensemble de l'espace francophone de langue d'oïl – espace dont l'homogénéité est soulignée –, dans certains cas confrontés à des textes littéraires. *Sources et bibliographies* pp. 575-680, *Index des notions et des représentations* pp. 681-685, *des auteurs* pp. 687-688, *des lieux, pays et régions* pp. 689-692.

[G. MATTEO ROCCATI]

Lyon, entre Empire et Royaume (843-1601). Textes et documents, sous la direction d'Alexis CHARANSONNET, Jean-Louis GAULIN, Pascale MOUNIER et Susanne RAU, avec la collaboration de Frédéric CHARTRAIN, Paris, Classiques Garnier, 2015, «Bibliothèque d'histoire médiévale» 14, 786 pp.

Le volume rassemble quelque cent cinquante documents, textes et images, tirés de sources variées, connues ou inédites, présentés de manière accessible «à un public large, non exclusivement universitaire» (p. 22). Répartis en six grandes sections, depuis la partition de l'empire de Charlemagne jusqu'au règne d'Henri IV, ils «proposent une relecture des étapes, des modalités et des conséquences du changement politique qui a fait de Lyon, dans les deux premières décennies du XIV^e siècle, une ville française certes, mais pour longtemps encore – dans le langage des officiers du roi – "assise sur les extrémités et lisiers" du Royaume» (p. 10).

Une introduction à chaque section situe les documents au sein de l'évolution historique et dans la perspective des rapports de la ville avec l'Empire et le Royaume. Traduits ou en langue modernisée, ils sont précédés d'une présentation qui donne «des éléments essentiels sur leur nature, leur producteur et le contexte dans lequel ils ont vu le jour» (p. 20) et ils sont suivis d'une bibliographie sommaire. Bibliographie générale pp. 643-681, *index personarum* pp. 683-733, et *locorum* pp. 735-63.

[G. MATTEO ROCCATI]

Chansons de geste et savoirs savants. Convergences et interférences, sous la direction de Philippe HAUGEARD et Bernard RIBÉMONT, Paris, Classiques Garnier, 2015, «POLEN - Pouvoirs, lettres, normes» 2, 323 pp.

Les contributions réunies dans ce volume, issu du congrès de la branche française de la Société Rencensvals de 2013, sont organisées en trois volets qui se superposent nécessairement en partie: «empreintes savantes», centré sur les références au savoir parsemées dans les œuvres épiques, «figures de savants», clercs, lettrés et médecins, et un dernier qui, sous le titre «épopée et clergie» touche à des domaines spécifiques du savoir. L'intérêt de l'ensemble est de mettre l'accent sur des «convergences et interférences», selon les mots du sous-titre, qui n'ont pas souvent attiré l'attention de la critique.

Un premier panoramique est dû à Nadine HENRARD, qui recherche *Les mentions d'auteurs antiques dans les chansons de geste françaises* (pp. 19-45). Cités explicitement, mais dans des proportions diverses, Aristote, Caton, César, Homère, Ovide, Platon, se retrouvent dans de nombreux poèmes; dans l'ensemble, ces évocations portent sur quelques éléments biographiques plus ou moins légendaires plutôt que sur leur production écrite; rattachés au monde de l'antiquité païenne, leurs noms mettent aussi en relief la culture des auteurs médiévaux.

L'épopée franco-italienne se démarque en partie de la production en langue d'oïl: c'est ce qui ressort de deux autres articles. Jean-Claude VALLECALLE souligne cette originalité, les poèmes franco-italiens s'inspirant de la matière venue de France, tout en la conciliant avec la culture humaniste du Trecento de l'Italie du Nord: la complexité du monde et sa diversité en viennent à remplacer l'univers bipartite et manichéen des textes français, et parallèlement les héros subissent

une métamorphose éthique où s'affirme un idéal différent, humain et universel.

La contribution de Chloé LELONG s'attache quant à elle à trois œuvres peu connues (*l'Ystoire de la Passion*, la *Passion de Venise* et la *Passion* de Nicolas de Vérone, ces deux dernières en laisses monorimes): nettement inspirées des évangiles, elles adoptent la forme épique et accentuent la dimension humaine des personnages. En analysant en particulier les figures de Judas et de Pierre, elle en souligne certains aspects récurrents d'un texte à l'autre, à savoir la transformation du premier en personnage-type, incarnant le traître, alors que Pierre, moins figé et dépendant plutôt de l'évangile dont elle est tirée, inspire des interprétations moins statiques et centrées sur l'homme plutôt que sur sa figure morale (*Judas et Pierre dans les "Passions" franco-italiennes. Personnages épiques ou figures morales?*, pp. 61-82).

Vaste compilation de la matière de France, les *Croniques et Conquestes de Charlemaïne* constituent, aux yeux de Valérie GUYEN-CROQUEZ, un texte «savant» dans la mesure où David Aubert attribue à son texte une fonction pédagogique, affichée dès le prologue, cite ses sources et assume à leur égard une attitude critique (*"Les Croniques et conquestes de Charlemaïne" de David Aubert. Une épopée savante?*, pp. 83-95).

Peu nombreuses, les allusions aux héros épiques lettrés ou quasi-lettrés existent néanmoins: Catherine M. JONES examine les renvois, parfois purement ornementaux, parfois intégrés à un épisode précis (par exemple, la lecture d'un message), dans un corpus de chansons de geste parmi lesquelles se signalent *Aiol*, *Hervis de Mes*, *Garin le Loberin* (*Le héros lettré dans les chansons de geste*, pp. 99-112).

Ce sont les représentations du clerc dans les «chansons d'aventures», composées entre la fin du XIII^e et le XV^e siècle, qui retiennent l'attention de Claude ROUSSEL. En même temps auteur de certaines d'entre elles et cible d'une critique parfois acérée – le clerc est tour à tour lâche, cupide, lubrique –, il peut aussi être associé à la figure de l'enchanteur, tel Maugis, destiné même à devenir pape dans la version rimée de *Renaut de Montauban* (*Le clerc obscur. Rôle et représentation du clerc dans les chansons de geste tardives*, pp. 113-129).

Hélène GALLÉ consacre une analyse détaillée aux médecins, leur fonction, leurs gestes et attitudes à l'égard des malades et surtout des blessés. Un statut social ambigu, ainsi qu'un savoir proche de l'art magique semblent caractériser des figures somme toute utilitaires et de second plan, à quelques exceptions près: seul Fourré, dans *Les Narbonnais*, devient un personnage à part entière (*Médecins épiques*, pp. 131-162).

Devenue objet de débats scientifiques et théologiques à partir de la fin du XII^e siècle, la magie occupe une place considérable dans les textes épiques. C'est dans ce cadre que Blandine LONGHI analyse l'évolution de Maugis de *Renaut de Montauban* à *Maugis d'Aigremont*: si sa magie est peu développée dans *Renaut*, elle oscille dans *Maugis* entre christianisation et science, dans un équilibre qui demeure pourtant extrêmement fragile (*Maugis et les spéculations intellectuelles sur la magie aux XII^e et XIII^e siècles*, pp. 163-181).

Tout en s'inscrivant dans une perspective purement terrestre, *Lion de Bourges* fait place au surnaturel: miracles, révélations, mais aussi personnages pratiquant l'art magique. Martine GALLOIS analyse en particulier le chrétien Basin et le païen Gombaut, pour lesquels l'auteur s'est inspiré du type du «larron-enchanteur»; chevaliers et guerriers, «de clergie lettréz», ils disposent de savoirs et de pouvoirs magiques qui leur permettent d'intervenir dans le déroulement de l'intrigue et de le

modifier. Leur science s'associe cependant aussi à un savoir d'origine diabolique qui témoigne de la tension entre nature humaine et forces surnaturelles (*Science et merveille. La "nigromance" dans "Lion de Bourges"*, pp. 183-196).

Hubert HECKMANN se propose de montrer les interférences entre épopée et hagiographie en étudiant la *Vita Gerardi Comitit*, qui transpose en latin non seulement la vie de Girard de Vienne, mais certains procédés rhétoriques et stylistiques propres des jongleurs (*Quand le clerc dispute au jongleur le corps narratif du héros épique. La chanson de geste détournée et réécrite par l'agiographie latine*, pp. 199-210).

Les chansons de geste laissent aussi percevoir l'existence de règles patrimoniales concernant le mariage. Jérôme DEVARD présente les deux pratiques fondamentales dans ce domaine: la *dos* (donation *ante nuptias* par les parents de l'épouse) et le douaire (offert par le mari à la future épouse); et montre comment la littérature de fiction reflète en partie seulement des réalités juridiques et historiques en partie toujours contradictoires aux XII^e et XIII^e siècles (*Dotaires, dots, gains de survie. La condition patrimoniale de l'épouse épique au regard d'un régime matrimonial embryonnaire*, pp. 210-227).

Court texte latin du XI^e siècle, la *Conventio Hugonis* a été considérée tour à tour comme un document historique ou comme un texte littéraire inspiré des chansons de geste. Philippe HAUGEARD s'attache à montrer la proximité de la *Conventio* avec une partie de *Garin le Loberenc*, notamment pour ce qui concerne la question du fief, au cœur des relations féodo-vassaliques tant entre seigneur et vassal qu'entre vassaux (*La "Conventio Hugonis", document historique et modèle épique. Retour sur la question à partir de "Garin le Loberenc"*, pp. 229-250).

L'article d'Éléonore ANDRIEU rapproche corpus épique et textes de la pratique (actes de notaires et de grands ecclésiastiques) au regard de la représentation de l'espace: les (listes de) toponymes tendent dans les deux cas à dessiner l'espace de la chrétienté et du pouvoir, laïc et religieux (*Un savoir comptable dans la chanson de geste au XII^e siècle?*, pp. 251-283).

On signalera aussi la présence d'une riche *Bibliographie* finale, divisée en sources primaires et études historiques (pp. 285-303), à laquelle s'ajoutent de nombreux *Index*: des auteurs (anciens et modernes, pp. 305-307), des œuvres (pp. 309-310), des personnages (pp. 311-312), des thèmes (pp. 313-314).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

La fascination pour Alexandre le Grand dans les littératures européennes (X^e-XVI^e siècle). Réinventions d'un mythe, sous la direction de Catherine GAULLIER-BOUGASSAS, Turnhout, Brepols, 2014, «Alexander redivivus» 5, 4 voll., 2572 pp.

Quinta uscita della prolifica collezione *Alexander redivivus*, i quattro volumi che compongono quest'opera costituiscono un'analisi organica e ben documentata di come in tutta Europa la trasmissione e la rielaborazione dei testi antichi siano alla base di un florilegio di opere letterarie che reinventano la figura di Alessandro Magno.

Lo studio prende in considerazione opere appartenenti alle letterature dell'Europa occidentale (medio-latina, francese, italiana, iberica e aljamiada, ebraica, inglese, tedesca, olandese e scandinava) e dell'Europa orientale (ceca, serba, russa, bizantina e armena), com-

poste fra il x e la prima metà del xvi secolo. Questo esteso corpus testuale comprende opere edite o ancora inedite, note o inesplorate, sia dedicate esclusivamente alla vita leggendaria del condottiero macedone o dei suoi antenati, sia testi che integrano episodi della vita di Alessandro all'interno di una trattazione storica o didattica più ampia, sia opere che accordano una particolare attenzione ad alcuni degli episodi più salienti della vita di Alessandro.

L'introduzione (vol. 1, pp. 7-23) precisa la struttura generale dei quattro volumi e l'intento dell'opera, prefigurando un'impostazione diversa rispetto alla messe di opere precedentemente dedicate alla figura di Alessandro, in particolare alle opere fondatrici di George Cary (*The Medieval Alexander*, Cambridge, 1956) e di David J.A. Ross (*Alexander Historiatus, a Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*, London, 1963) che non abbracciano l'integralità del panorama letterario europeo né la sua evoluzione. È messa in risalto in particolare la volontà di affrontare lo studio della reinvenzione della figura di Alessandro nelle diverse aree linguistiche e letterarie alla luce della tradizione di studi sulla costituzione di uno spazio letterario comune europeo, inaugurata dalla opera pionieristica di Ernst Robert Curtius (vol. 1, p. 10). Queste prime pagine sono l'occasione per ripercorrere brevemente l'origine dei primi scritti storici su Alessandro e del *Roman d'Alexandre* dello Pseudo-Callistene, fino al x sec., momento identificato come l'inizio della reinvenzione del mito di Alessandro nelle letterature europee.

Lo studio è articolato in cinque grandi sezioni ripartite nei primi tre volumi, ognuna delle quali è preceduta da una introduzione ed internamente suddivisa secondo la lingua di composizione dei testi.

I sezione (vol. 1, pp. 25-105): «Panorama des littératures européennes sur Alexandre (x^e-xvi^e siècle)». Breve rassegna che raccoglie le informazioni principali e le grandi tendenze dell'insieme dei testi che trattano della figura di Alessandro Magno fra il x e il xvi secolo; le schede che la compongono introducono le opere che saranno discusse in maniera più approfondita nelle sezioni successive e in particolare nel volume 4.

II sezione (vol. 1, pp. 107-678): «La traduction et l'adaptation aux sources de la création sur Alexandre dans les littératures européennes». Un insieme di quindici studi che ripercorrono le modalità di traduzione e adattamento dei testi antichi all'origine del corpus europeo di Alessandro con un'attenzione prevalentemente stilistica e linguistica (in particolare: *L'Alexandris* de Gautier de Châtillon di Jean-Yves Tilliette; *L'Alexandre en français et ses univers littéraires multiples* di Catherine GAULLIER-BOUGASSAS, Hélène BELLON-MÉGUELLE et Janet VAN DER MEULEN; *Lettres anglaises dans une culture plurilingue* di Margaret BRIDGES; *Langues et genres littéraires de l'Alexandre italien* di Michele CAMPOPIANO; *Aspects linguistiques et littéraires de l'Alexandre russe* di Elena KOROLEVA).

III sezione (vol. 2, pp. 679-1268): «Le pouvoir royal d'Alexandre: littérature et politique. Les auteurs, leurs mécènes et leurs publics». Dodici studi dedicati a mettere in luce l'assimilazione più o meno intensa di Alessandro ai valori politici, etici e religiosi nelle diverse letterature europee (in particolare: *Les exemplarités politiques de l'Alexandre français et leurs mises à l'épreuve* di Catherine GAULLIER-BOUGASSAS e Hélène BELLON-MÉGUELLE; *Alexandre le Grand et les idéaux politiques de la cour de Castille et Léon*

di Amaia ARIZALETA, Hugo Ó. BIZZARRI e Fernanda NUSSBAUM; *L'image royale changeante d'Alexandre dans le contexte du Saint Empire* di Marie-Sophie MASSE e Christophe THIERRY).

IV sezione (vol. 3, pp. 1269-1707): «Alexandre scientifique et aventurier. Un imaginaire de la connaissance savante et des lointains exotiques». Dieci studi che mettono in evidenza i diversi tentativi di proiettare sulla figura di Alessandro Magno il desiderio di sapere, di sperimentazione scientifica, e l'apertura verso gli spazi esotici (in particolare: *Alexandre explorateur des merveilles de l'Orient dans l'Historia de preliis* di Alexandru CIZEK; *Rêves de connaissance et d'exotisme: l'Alexandre aventurier en français* di Catherine GAULLIER-BOUGASSAS e Hélène BELLON-MÉGUELLE; *Voyages de l'Alexandre grec: le goût des merveilles et sa mise en question* di Corinne JOUANNO).

V sezione (vol. 3, pp. 1709-1813): «Alexandre et la formation d'un espace littéraire européen». Quest'ultima sezione si focalizza sui ritmi rispettivi delle diverse letterature europee, sulla fortuna di ciascuna di esse al di fuori del proprio ambito linguistico, sugli ambienti di produzione e di ricezione delle opere, sui rapporti tra eventi storici e finzione letteraria e infine sulle ragioni del successo della figura di Alessandro Magno nello spazio letterario europeo, con le sue contraddizioni ed ambiguità.

Una breve conclusione (vol. 3, pp. 1815-1823) precede un'estesa bibliografia (vol. 3, pp. 1827-1978) che contiene i riferimenti ai manoscritti, alle edizioni antiche e moderne ed agli studi critici utilizzati nel corso dell'analisi. Il terzo volume è infine completato dall'indice delle opere e degli autori (pp. 1979-2020) e dall'indice generale dei tre volumi (pp. 2021-2034).

Il volume 4 costituisce uno strumento di lavoro a parte, contenente il repertorio dei principali testi del corpus europeo, ripartiti secondo la loro lingua di redazione. Le schede del corpus sono presentate secondo lo schema: 1. edizione o manoscritto di riferimento; 2. autore; 3. data di redazione; 4. area di redazione ed eventuale committente/dedicatario; 5. forma letteraria e lista degli episodi narrati; 6. fonti; 7. elenco dei testimoni manoscritti o a stampa; 8. eventuali traduzioni, adattazioni o continuazioni; 9. bibliografia specifica.

Frutto della collaborazione interdisciplinare di diciassette ricercatori coordinati da Catherine GAULLIER-BOUGASSAS, questi quattro volumi costituiscono una summa preziosa ed aggiornata della fortuna della figura di Alessandro Magno attraverso sei secoli di letterature europee.

[GRAZIELLA PASTORE]

MAUD PÉREZ-SIMON, *Mise en roman et mise en image. Les manuscrits du "Roman d'Alexandre en prose"*, Paris, Champion, 2015, «Nouvelle bibliothèque du Moyen Age» 108, 702 pp.

L'ouvrage, issu d'une thèse soutenue en 2008, est organisé en trois parties. La première passe en revue les sources latines de la prose française et étudie attentivement les prologues et les enluminures qui les accompagnent. Dans la deuxième sont comparées «les stratégies de traduction avec les choix d'illustration» (p. 192), la troisième examine «les grandes thématiques que le traducteur a retravaillées dans le *Roman d'Alexandre en prose*: la modernisation du contexte, l'intérêt porté aux scènes de bataille et la christianisation de l'ouvrage et du héros» (p. 362) afin de préciser

de quelle manière les images suivent «des infléchissements que la traduction a fait subir au texte» (p. 489). On trouvera dans plusieurs annexes (pp. 571-615) le détail des illustrations et de leurs points d'insertion, ainsi que les notices des manuscrits. *Bibliographie* pp. 617-685, *Index des noms propres* pp. 687-695, *des manuscrits* pp. 697-698.

[G. MATTEO ROCCATI]

Lais, épîtres et épigraphes en vers dans le cycle de "Guiron le Courtois", édition critique par Claudio LAGOMARSINI, Paris, Classiques Garnier, 2015, «Textes littéraires du Moyen Âge» 36, 214 pp.

Après une brève présentation de la problématique des insertions en vers à l'intérieur de la prose, l'introduction (pp. 13-68) se concentre sur les textes versifiés dans le cycle de *Guiron le Courtois*, c'est-à-dire l'ensemble des romans en prose appartenant à la matière guironienne, jusqu'au xv^e siècle. Font l'objet d'un examen: la structure du cycle en prose et la distribution des insertions en vers, leur typologie (lais, épîtres, épigraphes), les références infratextuelles à la composition des lais et la mise en texte des vers dans la prose. Des observations sur la versification viennent ensuite, ainsi que la liste des manuscrits et leur classement, et des annotations linguistiques.

L'édition fournit également la transcription des lignes en prose qui encadrent les vers; chaque texte est précédé d'une notice qui indique les manuscrits, les éditions, le schéma métrique, le contexte narratif, les caractéristiques de la mise en page. L'apparat critique est distribué entre le bas de page et un appendice; des notes critiques suivent (pp. 167-191). Le glossaire (pp. 193-199), la bibliographie (pp. 201-206), l'index des personnages et des lieux cités dans les textes en vers (pp. 207-208), l'index des incipit des textes en vers (p. 209) terminent le volume.

[G. MATTEO ROCCATI]

GIANLUCA VALENTI, *La liturgia del «trobar». Assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitanes medievali*, Berlin - Boston, De Gruyter, 2014, «Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie» 385, 295 pp.

Si tratta di uno studio interessante e documentato sui rapporti fra componenti e forme della liturgia cristiana e la produzione poetica dei trovatori provenzali, che si colloca nel filone di studi, da tempo perseguito ma sempre ricco di suggestioni, dei rapporti fra spiritualità religiosa e poesia profana in lingua volgare. Si possono esprimere alcune riserve di metodo, che avrebbe potuto essere più rigoroso: non sempre gli elementi raccolti possono essere rimandati precissamente a testi del rito e delle celebrazioni (ma sono invece la Bibbia e opere della letteratura teologica e morale a essere chiamate in causa); inoltre, talora si è di fronte a un accumulato non ben distinto di fonti e d'influenze (che si doveva cercare di distinguere maggiormente); in altri casi, infine, si ha l'impressione di una certa sovrinterpretazione dei dati (mentre sarebbe stato auspicabile un atteggiamento di maggiore prudenza). Ciononostante, il lavoro si rivela utile e di proficua lettura.

Il libro si articola in dieci capitoli, di cui i primi due illustrano utilmente l'anno liturgico e i testi connessi alla liturgia (1) e diversi tipi di testo poetico sacro (in-

ni, tropi, *versus*) (2). I successivi quattro capitoli sono dedicati a indagini su testi selezionati di quattro trovatori: Guglielmo IX d'Aquitania (3), Marcabru (4), Peire d'Alverne (5) e Gaucelm Faidit (6). I trovatori in questione vengono indagati per aspetti diversi che emergono dai loro testi, come il culto dei santi del Poitou e del Limosino per Guglielmo IX, le citazioni della Bibbia e da opere religiose contemporanee in Marcabru, le fonti effettivamente liturgiche di due canzoni religiose di Peire d'Alverne, il diffuso atteggiamento supplice dell'amante a partire da gestualità a un tempo cristiane e feudali in particolare in Gaucelm Faidit. I capitoli settimo e ottavo riguardano la presenza dei sacramenti, e specialmente della confessione, nei componimenti profani (7) e i rapporti fra la similitudine del fuoco amoroso presente in molte canzoni e la simbologia dello Spirito Santo (8). Chiudono il volume un (troppo) breve capitolo di conclusioni (9) e una ricca bibliografia (10).

[WALTER MELIGA]

HERMAN BRAET, *Nouvelle bibliographie du "Roman de la Rose"*, Leuven - Paris - Bristol, CT, Peeters, 2017, «Synthema» 11, 210 pp.

Véritable best-seller du xiii^e siècle, le *Roman de la Rose* voit son succès se prolonger encore auprès de la critique moderne: cela justifie pleinement la parution de cette nouvelle bibliographie, qui prend le relais de celle établie en 1993 par Heather Arden (New York et Londres, Garland).

Une *Introduction*, aussi synthétique que claire, fait le point sur les domaines dans lesquels les recherches les plus récentes se sont surtout développées, sans néanmoins négliger de mentionner les études fondatrices (pp. xi-xxiii). La présentation, raisonnée et chronologique, comprend quatre grandes sections, à l'intérieur desquelles les renvois de l'une à l'autre sont nombreux, pour les travaux se situant à cheval sur les grands axes: *Histoire littéraire* (éditions et traductions, manuscrits, langue et style), *Écriture* (allégorie, composition et exposition, intertextualité, éléments intra-/extradiégétiques, images et motifs, lectures), *Iconographie, Réception et fortune* (Brunet Latin, Chaucer, Christine de Pizan et la Querelle, Eustache Deschamps, Dante et Durante, *Ecbecs d'Amours*, Evrart de Conty, Gower, Gui de Mori, Guillaume de Deguileville, Machaut, Marot, Molinet, *Ovide moralisé*, Villon, Autres récepteurs). Au total, plus de 1250 items – dont plus de 120 uniquement pour la section *Iconographie*, ce qui prouve la vitalité de ce secteur – numérotés et accompagnés, ce qui est précieux, de quelques mots voire d'un bref résumé du contenu; le cas échéant, les comptes rendus sont aussi indiqués. Les travaux recensés ont paru pour une écrasante majorité à partir des années 1990, bien que certains titres plus anciens soient aussi signalés pour remédier à un oubli dans la bibliographie de H. Arden.

Deux *Index* aideront des recherches croisées: le premier comprend les auteurs anciens et modernes ainsi que les sujets (pp. 171-199); le second énumère les manuscrits du *Roman* (pp. 201-207).

S'il est permis d'exprimer un regret, c'est que le titre courant des pages impaires soit toujours le même (*Nouvelle bibliographie du Roman de la Rose*): la reprise du titre des différentes sections aurait en revanche permis au lecteur de se repérer plus aisément.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

«Reinardus» 28, 2016

Nous rendons compte ici des articles concernant la littérature française du Moyen Âge; les études consacrées au xv^e siècle sont signalées dans la section correspondante de la *Rassegna*.

Le livre IV de l'*Ovide moralisé* (vv. 2390-2785) contient la mise en français et le commentaire moral de la fable des filles de Minée, métamorphosées en chauve-souris pour avoir refusé de participer à la fête en l'honneur de Bacchus. Angela CALENDÀ (*La métamorphose des Minéides en chauve-souris dans l'Ovide Moralisé*, pp. 23-30) étudie la transposition française des *Métamorphoses* pour «vérifier la stabilité de l'image de l'animal à travers les siècles» (p. 24) et elle parvient à mettre en évidence que la mise en français du récit introduit quelques détails particulièrement significatifs pour la construction de la moralisation; en effet, le clerc adapte le récit aux dogmes de la foi chrétienne et dans son commentaire tripartite, plusieurs artifices rhétoriques lui permettent de bâtir une interprétation complexe, à l'apparence antithétique, de l'animal symbolisant les trois sœurs. Celui-ci finit par acquérir une dimension spirituelle hautement positive malgré les traits dépréciatifs normalement associés à son image.

Toujours dans l'*Ovide Moralisé*, le mythe d'Antigone changée en cigogne (livre VI, vv. 616-634) est l'objet d'une transformation opposée, car l'oiseau est peint sous une lumière dévalorisante; Laura ENDRESS (*Antigone, «cigogne orde et vilz». L'histoire d'un portrait énigmatique*, pp. 67-80) identifie les sources possibles des qualifications que le commentateur a attribuées à cet animal, confondu souvent avec l'ibis: en plus des *Etymologiae* d'Isidore de Séville, elle retrouve des parallèles avec les bestiaires de Philippe de Thaon et de Gervaise, la littérature encyclopédique, les gloses aux textes bibliques et antiques, mais surtout avec les commentaires sur les *Métamorphoses* rédigés entre le xii^e et le xiv^e siècle; l'A. prouve donc que dans la moralisation de l'histoire d'Antigone, l'*Ovide moralisé* reflète l'imaginaire symbolique ambigu qui entoure la cigogne au Moyen Âge.

L'article de Margherita LECCO (*Le miniature di "Renart le Contrefait" nel manoscritto Paris BnF fr. 1630*, pp. 100-110) fournit une interprétation très convaincante du cycle d'enluminures qui ornent le seul témoin de la version A de *Renart le Contrefait*. En se fondant sur une lecture en parallèle du texte et de l'image, l'A. montre que le cycle iconographique est conçu en fonction d'une vision négative de l'histoire humaine teintée de pessimisme, mais aussi de satire et de parodie. En particulier, les deux dernières miniatures – dont l'une consacrée à Renart prêchant devant les oiseaux – corroborent l'hypothèse que la critique de l'auteur se focalise particulièrement sur la doctrine franciscaine.

Avec la dernière contribution consacrée au domaine gallo-roman, on revient à l'image de la chauve-souris (Jacqueline LECLERCQ-MARX, *Un animal très ambigu: la chauve-souris dans la littérature savante et dans les mentalités médiévales*, pp. 111-129); l'hybridité de cet animal mi-oiseau, mi-mammifère est d'abord retracée dans ses origines, puis explorée dans son acclimatation au sein de la culture médiévale, particulièrement dans les écrits patristiques, la littérature didactique et les fables, ainsi que dans les cycles iconographiques et les peintures. La diabolisation dont la chauve-souris est l'objet se fonderait sur des caractéristiques physiques de l'animal et sur des comportements qui auraient profondément marqué l'imaginaire médiéval.

[PAOLA CIFARELLI]

BÉATRICE DELAURENTI, *La Contagion des émotions. «Compassio», une énigme médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2016, «Savoirs anciens et médiévaux» 4, 338 pp.

Les *Problemata physica*, dont l'attribution à Aristote n'est pas remise en cause au Moyen Âge, traitent d'une série de questions liées à la physique. Dans la septième section sont évoqués des phénomènes où apparaissent des effets de contamination, corporelle ou psychique, dans les mouvements émotionnels et la maladie: le latin utilise pour désigner cette réalité le terme, qui a plusieurs sens, de *compassio*.

L'ouvrage a comme objet «les discours médiévaux sur la compassion» (p. 15), les théories de la compassion étant saisies «comme le miroir des préoccupations d'une société» (p. 13): à travers le terme de *compassio* se révèle «une conception du monde, une anthropologie à l'état naissant chez des auteurs qui tantôt l'appréhendent et l'utilisent, tantôt refusent de l'utiliser» (*ibidem*). La période 1260-1310 constitue un moment fondateur: l'expression dans son sens technique apparaît avec la traduction des *Problemata* par Barthélémy de Messine et le commentaire que Pietro d'Abano en a donné, la notion est développée ensuite au xiv^e siècle par la tradition des commentaires aristotéliens, mais le terme n'est guère employé par les médecins et les philosophes en dehors de celle-ci.

L'étude est articulée en deux parties, la première, après avoir défini la *compassio* et présenté les commentateurs des *Problemata*, passe en revue leurs explications à propos «des différentes espèces de compassion: la souffrance à distance, la contagion du bâillement et de l'envie d'uriner, le frisson, la transmission des maladies» (p. 40). La deuxième porte sur les discours qui ont traité de la compassion n'appartenant pas à cette tradition, dans les autres sources: la théologie (chez saint Augustin et saint Thomas) et la pastorale (dans les recueils de distinctions destinés aux prédicateurs), la médecine salernitaine (seconde moitié du xii^e siècle), les sources médicales (Galien et Avicenne), la médecine scolastique (Gentile da Foligno, Tommaso del Garbo, Jacques de Forlì, Ugo Benzi, Jérôme Torrella), la philosophie naturelle (Roger Bacon, Albert le Grand, Nicole Oresme). Bibliographie et index (des noms de personnes, des œuvres anonymes, des auteurs modernes et contemporains, des noms de lieux, des manuscrits) aux pp. 299-322 et 323-333.

[G. MATTEO ROCCATI]

FRANCK COLLARD, *Les écrits sur les poisons*, Turnhout, Brepols, 2016, «Typologie des sources du Moyen Âge occidental» 88, 196 pp.

La parution d'un fascicule de la collection «Typologie des sources du Moyen Âge occidental» mérite assurément d'être signalée, dans la mesure où chacun de ces volumes offre à la fois un panorama bibliographique et critique vaste sur un sujet donné en constituant ainsi la base incontournable pour les recherches ultérieures. Conformément aux règles de la série, le volume de Franck Collard s'ouvre sur une *Bibliographie raisonnée* qui encadre le sujet, pour discuter ensuite les questions rattachées au «genre» en question.

Un corpus de textes vénénologiques, assez disparates quant à leur contenu, s'est constitué à partir des années '90 du xiii^e siècle: entre cette date et 1500 – *terminus ante quem* de la «Typologie» – il compte une

trentaine d'œuvres à la fortune variée, produites surtout en Italie en milieu universitaire, toutes rédigées en latin. L'inventaire donné en annexe énumère les titres retenus; signalons que, face à de nombreuses traductions en italien et à de rares versions castillanes, on ne dénombre qu'une seule traduction en français: il s'agit du *Tractatus de venenis* de Pietro d'Abano, composé entre 1303 et 1316 (l'œuvre de loin la plus diffusée dans l'Europe entière, avec plus de 70 manuscrits, 35 éditions anciennes dont une vingtaine d'incunables), traduit par le carme Philippe Ogier pour le maréchal de Boucicaut en 1402 (Paris, BnF, fr. 14820), puis de nouveau par Lazare Boët et imprimé à Lyon en 1593.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

MATTHIEU PARIS, *Le Moine et le Hasard. Bodleian Library, MS Ashmole 304*. Texte présenté par Allegra Iafrate, Paris, Classiques Garnier, 2015, «Textes littéraires du Moyen Âge» 39, «Divinatoria» 5, 277 pp.

Ce volume propose la reproduction en fac-similé et en couleur du ms Oxford, Bod. Lib., Ashmole 304; bien que les textes qu'il contient soient tous en latin, l'importante introduction d'A.I. pourra intéresser nos lecteurs, dans la mesure où elle fait utilement le point sur la vie et l'œuvre de Matthieu Paris (ca 1200-1259), moine bénédictin dans l'abbaye Saint-Albans près de Londres, connu en tant que chroniqueur, diplomate, copiste et enlumineur, qui n'a pas négligé d'utiliser la langue vulgaire – l'anglo-normand – en l'occurrence – pour ses œuvres hagiographiques. A.I. présente d'abord l'ensemble de sa production (au double sens du terme: composition de textes et facture des manuscrits, pp. 12-20), avant de se concentrer longuement sur les textes divinatoires transmis par le ms d'Oxford (pp. 20-88) et d'offrir une description codicologique détaillée (pp. 89-103). Bibliographie aux pp. 253-266.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

GENEVÈVE HASENOHR, *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII-XVI^e siècle)*, Turnhout, Brepols, 2015, «Codex & contexte» 21, 914 pp.

Précieux recueil, quoique nécessairement partiel, rendant compte de l'ensemble de la production d'une des plus grandes spécialistes de la littérature médiévale, ce gros volume a plusieurs mérites.

Le premier est de réunir des contributions jusqu'ici relativement dispersées, souvent parues dans des volumes difficilement accessibles en dehors des grandes bibliothèques. Les intitulés des cinq parties donnent la mesure de la cohérence, de la continuité, mais aussi de la variété, du corpus: la célèbre synthèse sur *La littérature religieuse* parue dans le *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* (1988) constitue à elle seule la première section, les quatre autres portant sur les lectures spirituelles (9 articles: la présence de la table des matières en-ligne sur le site de Brepols nous dispense d'en donner la liste), les traductions (4 articles), la prédication et la pastorale (6 articles), auxquelles s'ajoute une partie plus hétérogène centrée sur les pratiques des copistes et sur le vocabulaire (8 articles). Sans revenir ici sur le détail, on soulignera au moins l'approche globale de Geneviève Hasenohr, qui allie à l'étude des textes celle de leur tradition, les questions

linguistiques et souvent l'histoire de la transmission des œuvres au sein des collections anciennes.

Deuxième mérite, absolument novateur dans des recueils de ce genre: les vingt-sept contributions réunies ici ont été soigneusement revues, non pas à l'intérieur du texte (cela aurait amené, sinon à les réécrire partiellement, à compléter voire à refaire les notes), mais par quelques lignes, ou quelques pages, de remarques qui constituent autant de *post-scriptum* critiques: c'est là que le lecteur trouvera des ajustements, des renvois bibliographiques récents, parfois objets de discussion, ainsi que des remarques ponctuelles. Il est néanmoins remarquable que la mise à jour de quelques points de détail ne remet de toute façon jamais en cause la validité des panoramiques proposés: preuve de la modernité et de la valeur des articles (dont le plus ancien date de 1978, le plus récent de 2007) et de la capacité de leur auteur d'avoir une perception d'ensemble des phénomènes appuyée sur des informations fondées et approfondies que les progrès de la critique n'ont pas remise en cause.

Le troisième mérite revient aux anciennes collègues, amies et élèves de G. Hasenohr qui ont codirigé ce recueil – Marie-Clotilde Hubert, Sylvie Lefèvre, Anne-Françoise Leurquin, Christine Ruby, Marie-Laure Savoye – en le complétant par une bibliographie exhaustive (pp. 17-24) et surtout par des *Indices* (auteurs et œuvres; personnes, lieux et milieux; manuscrits) qui révèlent certes des parcours, des sujets et des auteurs privilégiés, mais permettent surtout le repérage rapide des informations au lecteur intéressé à des recherches ponctuelles.

Soulignons enfin qu'un article apparaît ici en traduction française (*Les lectures religieuses des laïcs dans la France du XV^e siècle: norme et pratique, lumières et ombres*, 1994, version originale en anglais) et surtout que la très précieuse contribution sur *La littérature religieuse* à laquelle on a fait allusion (GRLMA VIII/1, 1988) est ici complétée par les «Fiches» qui auraient dû trouver place dans le volume VIII/2, mais pas; ces quelque 180 notices (pp. 79-143) ajoutent aux informations principales sur chaque œuvre, à la bibliographie de base et à la liste des manuscrits, le recensement des éditions anciennes: bien que basé sur les catalogues disponibles (*Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, *Universal Short Title Catalogue*, *French Vernacular Books*), dont les données n'ont pas pu être toutes vérifiées, celui-ci représente une nouveauté par rapport aux critères du GRLMA et un véritable enrichissement, dans la mesure où il intègre les perspectives les plus récentes de la recherche, en dépassant les prétendues frontières entre Moyen Âge et Renaissance, transmission manuscrite et imprimée, pour essayer de mieux cerner la réception même des textes.

Ces compléments rendent ce volume bien plus riche qu'un simple recueil «d'auteurs», et le transforment en une sorte de petite bibliothèque à laquelle beaucoup de médiévistes, jeunes et moins jeunes, pourront puiser de précieuses ressources.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

GABRIELE GIANNINI, *Un guide français de Terre sainte, entre Orient latin et Toscane occidentale*, Paris, Classiques Garnier, 2016, «Recherches littéraires médiévales» 21, 352 pp.

Le guide est assez court: il est transcrit dans les ff. 173r-174r du ms. Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteia, II.280, manuscrit contenant aussi une copie du *Tresor* de Brunetto Latini. Ce volume relativement

épais donne l'édition du texte, surtout, il situe ce dernier à l'intérieur d'un groupe de guides latins et vernaculaires apparentés. En plus de celui de Ferrare – qui appartient à «un vaste ensemble de manuscrits exécutés entre Gênes et Pise à la fin du XIII^e siècle» (p. 23) –, les manuscrits examinés sont les suivants: Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, IV 1005; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3136; Paris, B.n.F., fr. 9082; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2590; Cambridge, University Library, Gg.6.28 (pp. 11-159). Pour chacun sont détaillés l'histoire, la structure et le contenu, le contexte de production, l'écriture et la décoration. Certains textes inédits ou significatifs, surtout au point de vue de la *scripta*, éventuellement ajoutés dans les feuillets inutilisés, sont édités et étudiés aussi. Quelques pages de synthèse et ensuite l'étude de la tradition (pp. 137-159) présentent ce groupe de guides qui dépendent de manière plus ou moins lâche d'une source commune latine rédigée au Levant et traduite en français, datable entre 1219-1220 et 1260 environ (cf. p. 154). Est examinée ensuite la *scripta* du *Tresor* et du *Guide* et le contexte socio-culturel dans lequel le manuscrit de Ferrare a été produit et utilisé (pp. 161-205). L'édition du *Guide* (pp. 209-212) est accompagnée de notes (pp. 213-249), ainsi que celle de trois autres guides français apparentés (pp. 251-326). Bibliographie, glossaire et index des noms propres aux pp. 327-337, 339-345 et 347-349.

[G. MATTEO ROCCATI]

Philippe de Mézières et l'Europe. Nouvelle histoire, nouveaux espaces, nouveaux langages, Édité par Joël BLANCHARD et Renate BLUMENFELD-KOSINSKI, Genève, Droz, 2017, «Cahiers d'Humanisme et Renaissance» 140, 2017, 327 pp.

Depuis quelques années, Philippe de Mézières fait l'objet d'une véritable (re)découverte: il suffira de rappeler le recueil *Philippe de Mézières and His Age. Piety and Politics in the Fourteenth Century* (Leiden / Boston, 2012), l'édition de l'*Épître lamentable sur le siège de Nicopolis* (par Ph. Contamine et J. Paviot, 2008: *Studi francesi* 158, p. 371), ou celle du *Songe du Viel Pelerin* (par J. Blanchard, A. Calvet et D. Kah, 2015: *Studi francesi* 178, pp. 100-101), précédée celle-ci d'une traduction en français moderne (de J. Blanchard, 2008).

Il n'est nullement exagéré de dire que l'Europe n'existe pas au Moyen Âge, ce qui explique pourquoi les titres des trois sections de ce volume prennent la forme d'autant de questions. La première partie, *L'Europe, un concept multiforme?*, s'ouvre par la contribution de Klaus OSCHMIDA, *De l'universalisme périmé au refuge de la chrétienté: l'«Europe» de Philippe de Mézières* (pp. 27-50). Discret dans le *Songe* (1389: quatre seules occurrences), le nom «Europe» n'y est pas spécialement mis en relief; une relation plus étroite entre «Europe» et christianisme s'établit en revanche dans l'*Épître*, adressée en 1397 à Philippe le Hardi après la défaite de Nicopolis. En cela, Philippe de Mézières devient en quelque sorte le précurseur du courant qui affirmera, après la chute de Constantinople en 1453, le rôle de l'Europe en tant que patrie de la chrétienté.

Anne-Hélène MILLER souligne un autre aspect du *Songe*: Philippe y exprime l'Europe en termes à la fois géographiques et spirituels; poète et voyageur, il mêle expériences vécues, cartes et mémoires de lectures, pour construire un itinéraire qui a Jérusalem pour

centre et Paris pour destination finale, terre d'élection de la *translatio imperii et studii* (*Géographies rêvées et vécues: les Europes de Philippe de Mézières*, pp. 51-66).

Kiril PETKOV s'appuie sur trois catégories – temps, espace, appartenance – pour mieux comprendre et situer la notion d'«Europe» telle que Philippe l'a conçue dans son projet de christianisation universelle (*Past Future? Identity, and the Project of Europe in Philippe de Mézières*, pp. 67-83).

Comme le souligne Christine GADRAT-OUERFELLI, voyageurs et explorateurs des XIII^e et XIV^e siècles ont recours au procédé de la comparaison au moment de décrire les distances, l'étendue des pays ou la population des villes d'Orient, mais aussi la richesse des souverains ou la diversité des langues. Ce relativisme, qui débouche souvent sur une vision pessimiste et sur le constat de l'exiguïté de l'Europe et de la chrétienté dans un monde autrement plus vaste, prépare l'appel à la croisade qui sera aussi celui de Philippe de Mézières (*'Decima pars non sumus'. La place de l'Europe dans le monde selon les ouvrages médiévaux*, pp. 85-94).

Un dernier article, de Benoît GRÉVIN, pose d'abord la question des langues européennes au temps de Philippe – à côté du latin, on reconnaît des *continuum*s entre les langues romanes, germaniques et slaves –, pour s'interroger ensuite sur le sentiment linguistique que Philippe a exprimé dans de rares passages de ses œuvres: on constate alors une fascination certaine pour le latin, un latin non humaniste pourtant, qui n'exclut pas, loin de là, un emploi privilégié malgré tout de la langue vulgaire (*L'Europe des langues au temps de Philippe de Mézières*, pp. 95-112).

La deuxième partie, *Aventures européennes?*, porte sur des personnages, des textes ou des événements qui ne concernent pas tous directement Philippe de Mézières: ils permettent cependant tous de mieux encadrer sa production, dans un contexte historique et culturel en perpétuel mouvement, voire en conflit.

Malgré des connaissances et des activités communes – diplomatie, voyages – Philippe de Mézières et l'empereur Charles IV ne se sont jamais rencontrés. Pierre MONNET met alors l'accent sur les aspects qui les rapprochent: d'un côté, la conscience de certains problèmes de leur temps (la papauté, la peste, la situation politique de l'Europe), de l'autre la nécessité d'entreprendre des projets à l'échelle européenne, la croisade notamment (*L'Europe de Charles IV de Luxembourg: un espace, un système, une culture?*, pp. 115-130).

Présente dans plusieurs chapitres du *Songe*, l'Espagne de Philippe de Mézières coïncide essentiellement avec la Castille: si la reine Vérité traverse la péninsule ibérique, on peut s'interroger si son itinéraire est le reflet d'une expérience vécue par Philippe ou si elle s'appuie sur des connaissances livresques. François FORONDA souligne à ce propos l'importance de l'amitié que lia l'auteur du *Songe* et Pedro López de Ayala (*L'Espagne dans le 'Songe du vieil pelerin': une expérience et une rencontre*, pp. 131-148).

Constatant les échos du Grand Schisme présentes dans le *Songe du vieil pelerin*, Émilie ROSENBLIEH s'interroge sur le caractère «européen» des conciles réformateurs de la première moitié du XV^e siècle: force lui est cependant de constater que ces assemblées s'organisaient plutôt en «nations», définies par l'origine géographique et linguistique des participants; implicite, l'«européanité» en venait à coïncider avec l'universalisme chrétien ainsi qu'avec les projets de croisade (*Les conciles réformateurs de la première moitié du XV^e siècle*, pp. 173-189).

Catherine GAULLIER-BOUGASSAS étudie la transmission d'une œuvre arabe, le *Choix de maximes et dits*

sages, qui a circulé en Europe dès le XIII^e siècle en plusieurs langues (latin, français, espagnol, italien), et plus en particulier la place qu'y assume Alexandre le Grand, honoré en tant que sage roi monothéiste. Si Philippe de Mézières n'a pas connu ce recueil, une convergence d'idées se signale au sujet de la célébration d'une royauté théocratique et de la lutte contre l'idolâtrie (*La postérité européenne du 'Choix de maximes et dits sages' de Mubassir al Fatîh: une «translatio» pour célébrer l'Europe et ses origines?*, pp. 173-189).

Si l'Europe est surreprésentée dans l'œuvre d'Opicino de Canistris, notamment dans le manuscrit Vat. lat. 6435 (rédigé en 1337), il ne s'agit cependant pas d'une entité géopolitique: comme le montre Sylvain PIRON, les cartes qu'il a dressées, et qui prennent la forme de corps humains enchevêtrés, illustrent plutôt des questionnements personnels, en particulier sur le contraste entre la richesse de l'Église et l'idéal de pauvre prôné par le Christ (*L'Europe d'Opicino*, pp. 191-202).

Poursuivant le même parcours, la troisième partie met l'accent une fois de plus sur le rapport entre l'Europe de la fin du Moyen Âge et les projets de croisade: *L'Europe fille de la Croisade?*

Philippe BUC reconnaît une logique interne à l'ensemble des œuvres de Philippe de Mézières, qui préconise en même temps la pacification de l'Europe chrétienne et la réalisation de la croisade. Aux yeux de Philippe, en effet, la guerre possède une dimension eucharistique, et surtout les différents croisades représentent autant de réalisations partielles au sein d'une théologie de l'Histoire parfaitement cohérente (*L'Épître lamentable au regard de l'exégèse et de la tradition des croisades*, pp. 205-220).

Kevin BROWNLEE compare le traitement de deux événements survenus en 1396 – le mariage de Richard II d'Angleterre avec Isabelle de France et la défaite de Nicopolis – chez Philippe de Mézières et chez Jean Froissart. Si le premier adopte une vision typologique et une perspective théologique, le second se situe sur le plan de l'Histoire, en dehors de toute vision ouverte sur le futur (*The language of History in Philippe de Mézières et Jean Froissart*, pp. 221-226).

Une confrontation fait aussi l'objet de la contribution de Camille ROUXPETEL: elle porte sur la vision de la Grèce, et plus en général des sujets de l'empire de Constantinople, par Philippe de Mézières et par Bertrandon de la Broquière. Les deux auteurs partagent, à quelques décennies d'écart, une même opinion négative qu'ils expriment en s'adressant à deux cours, de France et de Bourgogne, qui valorisent les idéaux chevaleresques et croient toujours à un projet de croisade; celle-ci n'a d'autre but que de réunir la chrétienté latine en contrant la menace turque (*D'or ou de pourriture, les pommes de Philippe de Mézières*, pp. 227-246).

Antoine CALVET présente le sujet de l'*Oratio tragedica*, rédigée vers la fin de 1389, et en examine le Prologue dans les détails. L'intérêt du texte, qui offre une exégèse de la Passion du Christ, tient à plusieurs aspects: le portrait qu'il dessine de l'auteur lui-même,

son rapport avec la *devotio moderna*, outre une ouverture sur l'actualité. Quelques remarques portent sur le latin de cette œuvre et sur sa relation avec le *Songe* (*L'Oratio tragedica, une apologie inédite de la croisade*, pp. 247-260). L'édition du «Prologue» est donnée en annexe, avec traduction, par Joël BLANCHARD et le même Antoine CALVET (pp. 261-293).

Yves COATIVY reconstruit l'histoire de trois fragments d'un même manuscrit sur parchemin du *Songe* (copié vers 1450), conservés aujourd'hui dans trois Archives bretonnes (AD de Loire-Atlantique, AD du Morbihan, AM de Nantes). Outre l'importance de ces sections, qui comptent 42 feuillets au total, l'intérêt de cette copie repose sur son origine et son histoire, entièrement bretonnes (*Un «lieu de mémoire breton»: les fragments du 'Songe di viel pelerin' de Philippe de Mézières*, pp. 295-308).

Si l'Index des noms et des titres (pp. 309-327) est certainement utile, on regrettera l'absence d'une bibliographie mise à jour.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

RENATE BLUMENFELD-KOSINSKI, *The Strange Case of Ermine de Reims. A Medieval Woman Between Demons and Saints*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015, «The Middle Ages Series», 236 pp.

À la fin du XIV^e siècle, pendant les dix derniers mois de sa vie, très éprouvants, Ermine de Reims, paysanne pauvre et illettrée, a eu des visions que son confesseur Jean le Graveur a mises par écrit dans une sorte de journal. Les attaques quotidiennes des démons et les quelques moments de reconfort qu'elle a eus sont relatés dans un récit où on trouve également des références à l'actualité, notamment à la figure controversée de Jean de Varennes. L'A. présente avec beaucoup d'empathie ce «strange case» sur lequel Jean Gerson fut consulté, ce qui assura la notoriété de ces *aventures*. Le livre éclaire d'abord le contexte où se sont déroulés les faits: la ville de Reims à une époque troublée, l'état de veuve d'Ermine et la difficile situation économique où elle s'est trouvée, le cadre religieux et les modèles de sainteté féminine (chapitre 1). Il examine ensuite le «holy couple», qu'on retrouve dans plusieurs autres cas, du confesseur et de la sainte (ch. 2). La dévotion d'Ermine et sa dimension eucharistique, son éducation religieuse et ses pratiques ascétiques font l'objet du chapitre suivant (3), les deux derniers examinent les apparitions diaboliques: les démons ayant figure humaine ou animale (ch. 4) et ceux qui se présentent sous l'apparence de saints, où se pose donc la question du discernement des esprits (ch. 5). L'épilogue traite brièvement de la réception de l'œuvre, notamment à travers le témoignage des manuscrits. En appendice (pp. 157-186) sont donnés des longs extraits du texte en traduction anglaise. Bibliographie et index aux pp. 215-227 et 229-233.

[G. MATTEO ROCCATI]

Quattrocento a cura di Maria Colombo Timelli e Paola Cifarelli

Savoirs et fiction au Moyen Âge et à la Renaissance, sous la direction de Dominique BOUTET et Joëlle DUCOS Paris, PUPS, 2015, 411 pp.

Nous signalons ici les articles portant sur le xv^e siècle; pour les autres, on se reportera à la section «Medioevo».

Christine FERLAMPIN-ACHER (*Le clerc, la beste et le lucidaire: merveilleux et savoir dans quelques romans féeriques en prose des xiv^e et xv^e siècles*, pp. 43-58) fonde sa réflexion sur un corpus qui regroupe *Perceforest*, *Artus de Bretagne* (versions du xiv^e et du xv^e siècle), *Isaïe le Triste*, pour reconnaître les formes et les fonctions différentes que le savoir assume dans les romans féeriques à la fin du Moyen Âge: le discours savant peut en effet être inséré explicitement (par exemple dans certains discours englobant des notions médicales ou astrologiques), ou plus discrètement dans certaines inventions, surtout rattachées à la «merveille» (la «Beste glatissant») en fournit alors un des exemples les plus frappants). Cependant, une évolution est sensible au xv^e siècle, lorsque le savoir, tout en entrant dans l'invention narrative, peut être diabolisé voire devenir l'objet d'une parodie.

C'est plutôt au domaine épique que s'intéresse Dominique BOUTET (*Savoirs géographiques et fictions épiques à la fin du Moyen Âge*, pp. 59-71), en se concentrant sur *Esclarmonde*, une des suites de *Huon de Bordeaux*, le *Myreur des histors* de Jean d'Outremeuse, et *Mabrien*, mise en prose d'une chanson perdue. Selon des modalités variées, des sources savantes reconnaissables sont utilisées par les trois auteurs, parmi lesquelles la *Lettre du prêtre Jean* et le *Livre* de Jean de Mandeville. Témoins importants de l'évolution du genre épique entre xiv^e et xv^e siècle, les trois œuvres envisagées intègrent le savoir sur l'Orient: en combinant, chacune à sa manière, fictions littéraires et savoirs géographiques, elles nous éclairent sur les rapports «entre l'imaginaire et une réalité attestée par l'expérience contemporaine» (p. 71).

Agathe SULTAN examine *Le Naufrage de la Pucelle* de Jean Molinet, et en particulier la rencontre avec les sirènes, dans le cadre de la musicologie médiévale. Mélodie et chant s'y associent, ainsi que les «notes a havets» (crochetées) pour créer un effet mêlé de vérité et de fiction chez le lecteur (*Note sur Jean Molinet: musique et fiction*, pp. 221-232).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Aimer, haïr, menacer, flatter... en moyen français, sous la direction de Juhani HÄRMÄ et Elina SUOMELA-HÄRMÄ, Paris, Champion, 2017, 278 pp.

Ce volume constitue les actes du V^e colloque de l'AIEMF qui s'est déroulé à Helsinki en juin 2013 et il réunit dix-neuf études consacrées aux représentations littéraires et linguistiques des sentiments les plus profonds qui traversent l'âme humaine, tel que l'amour et la haine.

L'article de Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET (*Parler d'amour, penser l'amour aux xiv^e et xv^e siècles*, pp. 13-

25) inaugure la section littéraire en proposant une réflexion sur la façon d'aborder la thématique amoureuse aux xiv^e et xv^e siècles. L'A. montre qu'à cette époque une nouvelle pensée sur l'amour voit le jour, car la catégorisation des types d'amants remplace la recherche d'une définition de ce sentiment; l'amoureux devient le protagoniste de portraits en évolution: l'amant sincère qui se perd dans l'extase de la contemplation cède progressivement la place aux galants frivoles des farces et des sottises.

La contribution de Sylvie LEFÈVRE (*Amour pêcheur*, pp. 27-40) se focalise par contre sur une image de l'amour très répandue au Moyen Âge: chez certains grands auteurs, comme René d'Anjou et Charles d'Orléans, ainsi que dans des recueils de nouvelles et dans des expressions figurées, le dieu d'amour pêche en se servant de la ligne et de l'hameçon.

Dominique DEMARTINI s'occupe d'un acte de langage qui vient parfois troubler les histoires d'amour: la médisance («*Quant je ouï la voix courir...*», «*Mesdire*» dans le «*Livre du duc des vrais amants*» de Christine de Pizan, pp. 41-52). L'A. examine les modes d'énonciation de la menace à l'honneur des femmes dans le *Livre du duc des vrais amants*, en s'arrêtant sur les figures allégoriques, la prose épistolaire et les reprises intertextuelles au moyen desquelles Christine met en garde la dame et neutralise l'effet néfaste des mauvaises langues.

Une comparaison entre les textes du corpus tristanien permet à Maïmouna KANE d'évaluer l'épaisseur psychologique du roi Marc dans le *Roman de Tristan en prose* (*De l'amour à la haine: le roi Marc, un vrai caméléon*, pp. 53-64). En effet, si dans les versions versifiées le roi n'est pas responsable de la mort des amants, dans la prose il se soumet aux sentiments et se rend coupable de la blessure de Tristan.

Les dynamiques qui régissent les rapports humains à la cour des princes ont été prises en compte par Maureen BOULTON (*Aimer Dieu et flatter le prince*, pp. 65-74), qui s'interroge en particulier sur la position délicate des confesseurs et des aumôniers des princesses: si, d'un côté, ils avaient l'obligation de critiquer leurs maîtresses afin de les instruire, ils ne devaient pourtant pas les mettre en colère. C'est à travers l'analyse de deux textes de dévotion dédiés aux duchesses de Bourbon et de Bourgogne que l'A. fait ressortir les techniques adoptées par Simon de Courcy et Nicolas Finet dans le but de dissimuler leur rôle de prêcheurs, tout en flattant les ambitions spirituelles des dames.

Par contre, Anne SCHOYSMAN (*Une invective en prosimètre contre le pape Jules II: Jean Lemaire, "Vim Ludovicus habet"*, pp. 75-84) analyse un poème allégorique virulent rédigé par Jean Lemaire de Belges et adressé au pape Jules II; l'A. formule des hypothèses concernant l'interprétation de la structure formelle du pamphlet et le déchiffrement des invectives hermétiques, qui caractérisent d'ailleurs les textes de la polémique anti-papale de 1511.

Les premières mises en français anonymes de la *Divine Comédie* de Dante sont analysées d'un point de vue stylistique et traductologique par Paola CIFARELLI (*Accuser, reprocher, insulter: à propos du chant XXX de*

l'«Enfer» de Dante dans une traduction française du *xvi*^e siècle (ms. Wien, ÖNB 10201), pp. 85-95) et par Stefania VIGNALI (*La langue des sentiments dans la première traduction de l'«Enfer» de Dante*, pp. 96-109). P. Cifarelli étudie la transposition, transmise par le manuscrit Wien, ÖNB 10201, de la dispute éclatée entre deux coupables de fraude dans le chant XXX de l'Enfer; bien que la virtuosité rhétorique du chef d'œuvre italien en résulte amoindrie, la traduction témoigne de la volonté de restituer fidèlement le contenu du texte-source en reproduisant ses qualités stylistiques en exploitant les possibilités expressives du français de l'époque. Comme le montre S. Vignali, le réalisateur de la traduction de l'Enfer conservée dans le manuscrit Torino, BNU, L-III-17 cherche aussi à transposer l'original italien en profitant au maximum des ressources de sa langue maternelle; l'analyse de la mise en français de la rencontre avec Francesca dans le chant V permet de saisir les efforts d'un traducteur engagé dans le respect du langage émotionnel évoqué par Dante.

L'article de Dominique LAGORGETTE, spécialiste des termes d'adresse en moyen français, ouvre la section consacrée aux études philologiques et linguistiques («*Damoiselle, veuillez vous aller ovesque moy et vous serrez m'amy?*») *Mots doux et insultes en moyen français, de la politesse à la transgression*, pp. 113-139). À partir d'un corpus composé de récits brefs, œuvres théâtrales et guides de conversation, l'A. mène une enquête sur les axiologiques positifs et négatifs ancrés dans le milieu culturel du *xv*^e siècle et se concentre ensuite sur les insultes de solidarité et les hypocoristiques de mépris; une analyse du programme iconographique des *Cent Nouvelles nouvelles* (ms. Glasgow, BU, Hunter 252; Vêrard 1486 et 1498) achève l'essai et prouve que les images participent de la construction du sens linguistique, en fournissant une représentation alternative de l'amour et de la violence.

Les contributions de Mervi HELKKULA («*Villain chien deshonnest!*») *Sur les injectives proférées par des femmes trahies dans la première traduction française du «Décameron»*, pp. 141-152) et d'Olivier DELSAUX (*La reformulation des interactions verbales dans l'imprimé Paris, Antoine Vêrard, 1485, du «Décameron» de Giovanni Boccaccio traduit par Laurent de Premierfait*, pp. 153-165) portent sur les traductions françaises du *Décameron*. La mise en français réalisée par Laurent de Premierfait (1414) offre à M. Helkkula l'occasion de se pencher sur la violence langagière manifestée par deux épouses (nouvelles III,6 et IX,5), une dame noble et une femme du peuple, découvrant que leurs maris les ont trompées; l'A. enregistre les tendances dans l'emploi des exclamatives (interjections psychologiques, appels à la malédiction, renvois à Dieu) et des injures qui fonctionnent comme agressions ou décharges émotives. O. Delsaux analyse le remaniement de la traduction de Premierfait publié par Antoine Vêrard (1485); c'est en comparant manuscrits et imprimé qu'une liste est dressée des modifications véradariennes touchant les actes de langage (questions, réponses, supplications, ordres, insultes etc.); l'étude révèle que, contrairement à la logique humaniste de Premierfait, le clerc ayant travaillé pour l'éditeur parisien adapta les textes pour répondre aux attentes d'un public plus large.

L'approche diachronique par laquelle Anne ROCHEBOUET analyse les transformations subies par les termes d'adresse négatifs dans le passage du *Roman de Troie* en vers aux trois mises en prose désignées par *Prose 1*, *Prose 2* et *Prose 3* («*Cuvert faus*» et «*cuer faulz*»). *Stéréotypie et remotivation des injures dans les proses*

troyennes, pp. 167-179) met en lumière que les insultes ont parfois été supprimées à cause d'un souci d'abrégement ou bien d'une perte de valeur lexicale, mais qu'elles ont également été réinterprétées à l'aide de procédés d'actualisation ou de resémantisation, ce qui montre l'existence de choix rhétoriques particuliers.

La version la plus ancienne d'*Artus de Bretagne* fait l'objet de l'essai de Christine FERLAMPIN-ACHER (*De quelques noms d'oiseaux: remarques sur les insultes dans «Artus de Bretagne»*, pp. 181-191). L'A. remarque que le choix des injectives contribue à la création d'une mise en scène soignée: l'absence d'apostrophe initiale constitue le degré zéro de l'insulte et s'accompagne d'injures rares qui donnent lieu à des variantes créatives ainsi qu'à des termes qui peuvent devenir infamants selon le contexte.

Le langage des émotions dans les pièces théâtrales retient l'attention de Soili HAKULINEN (*L'expression linguistique des émotions dans deux pièces de théâtre du *xv*^e siècle*, pp. 193-202), qui travaille sur deux farces de la fin du *xv*^e siècle en identifiant une série de procédés lexicaux (interjections, injectives, expressions figées etc.) et morphosyntaxiques (énoncés exclamatifs en forme d'interrogation, changements dans l'ordre des mots, répétitions etc.) employés dans la manifestation des émotions. Gabriella PARUSSA (*La représentation des émotions dans le théâtre médiéval: stratégies discursives et effets pragmatiques*, pp. 203-216) se fonde quant à elle sur un corpus de sept jeux, miracles et mystères composés entre la fin du *xiii*^e et le début du *xvi*^e siècle en proposant deux pistes de recherche: d'un côté, l'analyse des interjections et de quelques particularités syntaxiques, de l'autre côté, l'examen stylistique d'un passage consacré à l'expression d'un état de désespoir.

À la suite d'une lemmatisation effectuée grâce au DMF 2012, Capucine HERBERT mène une enquête lexicale sur le texte de dix récits de pèlerinage afin de faire ressortir la perception des musulmans par les chrétiens (*Le regard des pèlerins (xiv^e-xv^e siècles) sur les autochtones: étude de la subjectivité à partir d'un corpus lemmatisé*, pp. 217-228); s'il est vrai que les sentiments négatifs semblent majoritaires, quelques narrations se distinguent, en permettant d'avancer l'hypothèse d'une évolution du genre vers une plus grande subjectivité.

Les outils du DMF ont aussi retenu l'attention de Gilles ROQUES, qui a analysé les occurrences et les définitions des mots issus de la famille «felon», en rectifiant quelques données précédentes et en soulignant l'importance, pour les éditeurs de textes, d'un regard critique sur les informations enregistrées par les dictionnaires (*La famille du français felon dans le «Dictionnaire du moyen français»*, pp. 229-240).

Matthieu MARCHAL consacre son essai aux représentations de la colère dans une biographie chevaleresque bourguignonne: l'*Histoire des Seigneurs de Gavre* («*Amour de seigneur change tost en ire!*»: *L'embarquement des passions dans l'«Histoire des seigneurs de Gavre»*, pp. 241-251); l'intensité de l'émotion se manifeste dans les portraits difformes des personnages, dans la verbalisation et dans les aquarelles du Maître de Wavrin du manuscrit Bruxelles, KBR, 10238.

Le volume se termine avec l'étude de Michela SPACAGNO, qui porte sur le langage des tortures d'un mystère hagiographique du *xv*^e siècle, la *Vie de sainte Marguerite* (*L'expression de la violence verbale dans la «Vie de sainte Marguerite», mystère hagiographique du *xv*^e siècle*, pp. 253-266); l'analyse du texte s'organise en fonction de trois actes de langage (les menaces, les

malédiction, les insultes) dans le but d'illustrer que violence physique et violence verbale coexistent sur la scène.

[ELISABETTA BARALE]

Le Roman français dans les premiers imprimés, sous la dir. d'Anne SCHOYSMAN et Maria COLOMBO TIMELLI, Paris, Classiques Garnier, «Rencontres» 147, «Civilisation Médiévale» 17, 2015, 196 pp.

Le projet de recherche qui a abouti à la publication du *Nouveau Répertoire de mises en prose* (Paris, Classiques Garnier, 2014, cf. *SF* 177, 2015, pp. 567-569) a permis d'approfondir différents aspects liés à la diffusion de textes narratifs en prose du Moyen Âge tardif grâce à des colloques dont les actes sont maintenant disponibles dans la collection «Rencontres» des éditions Classiques Garnier; outre le volume dont il est question ici, le recueil *Raconter en prose – XIV^e-XVI^e siècle* (sous la dir. de P. Cifarelli, M. Colombo Timelli, M. Milani et A. Schoysman) vient de paraître et sera présenté dans l'un des prochains fascicules de «Studi francesi».

Les neuf contributions réunies ici nous aident à mieux comprendre le rôle joué par l'apparition de l'imprimerie dans la transmission des récits longs en prose de la fin du Moyen Âge vers l'âge moderne; récits qui formeront «le fonds originel des romans de la Renaissance, puis classiques et modernes» (p. 7). En effet, comme le soulignent Anne SCHOYSMAN et Maria COLOMBO TIMELLI dans l'Introduction, «c'est essentiellement le passage à l'imprimé qui assure la postérité littéraire de ces proses» (p. 10) qui, à travers les éditions de la Bibliothèque bleue et les réécritures de la *Bibliothèque Universelle des Romans* du marquis de Paulmy et du comte de Tressan, ont forgé «l'imaginaire médiéval de la littérature moderne» (p. 8).

Trois études (même si les deux premières ne concernent pas proprement l'édition de romans) contribuent à éclaircir le phénomène du passage à l'imprimé des œuvres manuscrites en s'interrogeant sur les stratégies éditoriales des premiers imprimeurs de textes en français.

Après une mise au point sur le parcours biographique et professionnel de Colard Mansion, Renaud ADAM évalue l'apport de ses activités de copiste, traducteur et imprimeur en mettant en relief sa primauté tant dans la diffusion d'œuvres en français (au moins 25 titres), que dans l'introduction de la technique de la gravure sur métal pour illustrer des livres imprimés, qu'il emploie pour la première fois en 1476 dans la *Ruine des nobles hommes et femmes* de Boccace (*Colard Mansion, passeur de textes?*, pp. 11-24).

En étudiant la structure de l'édition Vêrard du *Decameron* traduit par Laurent de Premierfait, Olivier DELSAUX ne se limite pas à analyser les modifications survenues dans le passage à l'imprimé, mais il s'interroge aussi sur le changement des fonctions du texte et de son fonctionnement. Première édition de Vêrard, «donc celle par laquelle il allait [...] définir sa clientèle» (p. 43), les *Cent nouvelles* ont subi un processus d'adaptation et de clarification pour atteindre un public bien plus large et diversifié que celui du milieu seigneurial visé par Premierfait (*La «forme» imprimée du «Decameron» de Boccace traduit par Laurent de Premierfait* (Paris, A. Vêrard, 1485), pp. 25-43).

Giovanni Matteo ROCCATI reprend le travail qu'il avait publié en 1990 sur les premières éditions incunables de romans (in *Homo sapiens, Homo humanus*,

Firenze) en poursuivant son enquête jusqu'à la fin du XV^e siècle. Il étudie d'abord l'ordre de parution des proses narratives et les lieux où elles ont été imprimées, pour réfléchir ensuite sur les stratégies éditoriales qui sont à la base des choix des éditeurs: matière ancienne, compilations épiques, roman arthurien ou idyllique. Son article, qui ouvre des pistes pour des recherches ultérieures, est enrichi d'une précieuse série d'annexes (*Le roman dans les incunables. L'impact des stratégies éditoriales dans le choix des titres imprimés*, pp. 95-126).

D'autres contributions privilégient une approche philologique ou littéraire.

Paolo DI LUCCA présente une étude préparatoire à l'édition critique de la mise en prose de *Florent et Lyon*, transmise uniquement par des imprimés. Après avoir éclairci les rapports de celle-ci avec sa source du XIII^e siècle, le roman d'*Octavian*, le critique parcourt l'histoire éditoriale de la prose et analyse les différences entre les imprimés au niveau du paratexte. Quelques sondages sur les techniques employées par le prosateur montrent que celui-ci a opéré une «transposition fidèle de son modèle» (p. 78) (*Pour une première approche de «Florent et Lyon». Source, histoire éditoriale et morphologie de la mise en prose* », pp. 59-79).

Sophie LECOMTE, pour sa part, étudie les rapports entre les manuscrits et les imprimés de *Guy de Warwick* en vue de l'établissement d'une nouvelle édition critique. Sa contribution montre l'importance de l'apport des deux éditions anciennes tant dans le choix du témoin de base que dans la *constitutio textus* (*Le «Guy de Warwick» en prose entre manuscrits et imprimés. Problèmes d'édition*, pp. 81-93).

Adeline DESBOIS-IENTILE met en lumière le riche intertexte du «Roman de Paris», titre qui désigne la partie centrale des *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* de Jean Lemaire de Belges. Même si l'auteur critique explicitement les sources médiévales, il s'inspire, sans le déclarer, de textes tels que l'*Ovide moralisé*, l'*Excidium Troiae*, la *Prose 5 du Roman de Troie* et le *Libro chiamato troiano* italien (*Lemaire de Belges et les sources médiévales du «Roman de Paris»*, pp. 45-58).

L'histoire de la reine Sybille a été racontée en prose dans des langues et à des époques diverses, mais seules les rédactions espagnole et néerlandaise ont été imprimées au XVI^e siècle; l'article de François SUARD (*Les proses de la «Reine Sybille»*, pp. 127-142) montre l'intérêt d'une comparaison entre les différentes versions, et s'interroge sur l'insuccès des proses françaises, restées à l'état manuscrit soit pour l'indisponibilité de la part des éditeurs d'une «version brute» de l'histoire de la Reine, soit à cause de la fortune de quelques épisodes secondaires qui a laissé dans l'ombre les malheurs de l'héroïne.

Les deux derniers articles portent chacun sur une édition particulière: Martine THIRY-STASSIN s'intéresse à la version abrégée de la mise en prose de la *Chanson de Bertrand* du *Guesclin* commanditée par Jehannet d'Estouteville. Cette version a été imprimée à Abbeville par Pierre Gérard en 1487 à la suite du *Triumphe des Neuf Preux*; l'examen de l'exemplaire conservé au Cabinet des manuscrits de l'Université de Liège (B 120) permet d'approfondir différents aspects, liés entre eux: «codicologie, pratique éditoriale, insertion dans un récit cadre, genre littéraire pratiqué, traitement du modèle-source» (p. 145) (*Bertrand du Guesclin. Approches du «Triumphe des Neuf Preux»* (Abbeville, Pierre Gerard, 30 mai 1487), pp. 143-157).

Après avoir comparé les traditions manuscrite et imprimée de *Perceforest*, Tania VAN HEMELRYCK étudie la réception de ce roman au XVI^e siècle à travers l'examen

des éléments péritextuels de l'édition publiée à Paris en 1528 par Nicolas Cousteau pour le libraire Galliot du Pré (page de titre, prologue, privilège) (*Du "Perceforest" manuscrit à l'imprimé de Galliot du Pré (1528). Un long fleuve tranquille?*, pp. 159-174).

Les Index des auteurs et des titres, des noms propres, des imprimeurs et libraires et des manuscrits (pp. 175-185) complètent le volume.

[BARBARA FERRARI]

Amb. Dialoghi e scritti per Anna Maria Babbi, a cura di Giovanni BORRIERO, Roberta CAPELLI, Chiara CONCINA, Massimo SALGARO, Tobia ZANON, Verona, Fiorini, 2016.

Nous rendons compte ici des articles concernant la littérature française du xv^e siècle.

Maria COLOMBO TIMELLI, *De l'usage des 'proverbes' dans "Guillaume de Palerne" en prose*, pp. 221-229.

Guillaume de Palerne, roman en octosyllabes rédigé au cours de la seconde moitié du xiii^e siècle, a été l'objet d'une mise en prose qui ne nous a été transmise que par des imprimés, dont l'*editio princeps* parisienne, sortie vraisemblablement des presses de Jean II Trepereel entre 1527 et 1532. L'A. se concentre sur les proverbes, sentences et réflexions moralisantes introduites par le prosateur au début ou à la fin des chapitres dont le texte se compose; le metteur en prose utilise les formules qui permettent d'introduire les locutions proverbiales et de les reconnaître comme telles, faisant preuve d'une certaine créativité. Une liste des 'proverbes' de la prose figure en annexe.

Giovanna ANGELI, *Christine de Pizan, Virgile et les avatars du 'Saint empire romain'*, pp. 399-411.

Les personnages virgiliens que Christine de Pizan évoque dans ses poèmes, comme la reine Didon et la Sybille, suscitent chez l'A. la question de la portée idéologique attribuée à ces héroïnes dans les ouvrages plus spécifiquement destinés à «former l'image du souverain idéal et de le projeter concrètement sur l'écran de la réalité historique» (p. 406). En particulier, dans le *Chemin de Longue Etude* le recours à la médiation littéraire de Dante pour le portrait de la Sibylle de Cume, forgé pourtant sur les vers virgiliens, permet d'acclimater ce personnage à la réalité française marquée par le conflit et de tracer les lignes de force de la quête christinienne, qui montre une grande affinité avec celle du poème dantesque.

Sylvie LEFÈVRE, *Textes en écho: le personnage de Lucrece revu par la nouvelle entre xv^e et xvi^e siècles*, pp. 413-432.

La complexité du personnage féminin de Lucrece tel qu'il apparaît en filigrane dans quatre récits brefs composés entre le milieu du xv^e et la première moitié du xvi^e siècle fait l'objet d'une analyse littéraire qui montre l'importance, pour les différents auteurs, du dialogue avec les sources classiques, patristiques et juridiques, ainsi que du débat sur l'honneur de la femme; l'A. examine d'abord deux textes latins, l'*Historia de duobus amantibus* d'Aenea Silvio Piccolomini et *Floridan et Elvide* de Nicolas de Clamanges, pour se pencher ensuite sur deux nouvelles de l'*Heptameron* de Marguerite de Navarre (n. 42 et 62) dont les héroïnes, comparées à Lucrece par l'un des 'devisants', incarnent respectivement la vertu doublée d'humilité et le désir caché sous la pudicité.

Gaetano LALOMIA, *Geografia e racconto. "Pierre de Provence" e la geografia dell'avventura*, pp. 433-445.

Le succès dont le roman *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* jouit au cours du moyen âge tardif fut extrêmement vaste, ainsi que sa circulation dans l'espace européen. Dans le cadre d'une analyse du schéma narratif, considéré comme l'élément qui justifie la renommée du texte, l'A. s'attarde sur le motif de la représentation de l'espace, très important pour les deux protagonistes et chargé de signification; son influence pour la construction narrative et la structuration des personnages est examinée dans le détail.

Anne SCHOYSMAN, *Le poème dialogué en questions*, pp. 459-470.

La formule des questions et réponses a été souvent pratiquée dans la poésie du moyen âge tardif, tant sur un ton polémique, comme dans certains poèmes d'Henri Baude (*Ballade faite pour Mgr de Dampmartin*, 1466; *Ballade en dialogue sur le mauvais comportement de la cour*), que dans un cadre plus intime (le *Débat de Villon et de son cœur*, 1461) ou didactique, comme dans l'*Instructif de seconde rhétorique*. L'utilisation pour la déploration funèbre est illustrée surtout par l'*Épitaphe de Jean Molinet* et *George Chastellain* de Jean Lemaire de Belges. L'A. parcourt ces textes, en s'attardant surtout sur ce dernier, pour montrer que la forme spécifique de ce genre littéraire en vers, décrite dans l'*Art poétique* de Sébillot, repose sur une tradition bien établie.

[PAOLA CIFARELLI]

PSEUDO-ARISTOTE, *Le Secret des Secrets, traduction du xv^e siècle*, édité par Denis LORÉE, Paris, Honoré Champion, 2017, «CFMA» 179, 455 pp.

Texte didactique au vaste succès, le *Secret des Secrets* circule en français surtout aux xiv^e et xv^e siècles: sa version la plus populaire compte vingt-quatre manuscrits conservés et deux imprimés (Antoine Vêrard, 1497; Guillaume Eustace, 1517). Il s'agit, comme l'on sait, d'une longue lettre qu'Aristote aurait adressée à son disciple Alexandre le Grand après sa victoire sur Darius: le philosophe y consigne les conseils nécessaires pour bien diriger l'empire, et ce dans les domaines abordés communément dans la littérature encyclopédique du Moyen Âge (morale, politique, hygiène, justice, armée et guerre...).

Ce texte, relativement court, ne compte que 238 petits paragraphes, équivalant à un peu plus de 50 pages dans cette édition de Denis Lorée: le volume en comptant quelque 450 au total, cela permet de mesurer le poids et l'importance de l'apparat d'accompagnement. L'introduction, claire et bien articulée, malgré la complexité du sujet, donne d'abord une information très complète sur la généalogie du texte – dérivé du *Kitâb Sîr al-'asrar* arabe via sa traduction latine – et sur la richesse de l'ensemble de la tradition manuscrite. Jacques Monfrin déjà avait reconnu trois familles, A (cinq mss), B (onze mss) et C (pas moins de 24 témoins) (pp. 17-45, analyse du contenu aux pp. 47-55); après une présentation complète de ces derniers, D. Lorée en donne un classement en sous-familles et justifie le choix de son manuscrit de base, P1 (pp. 57-108). Suit une étude de la langue de cette copie (pp. 109-130) et un exposé soigné des principes suivis dans l'édition du texte (pp. 131-143). Une bibliographie sélective occupe les pp. 145-157.

Le texte, on l'a dit, est relativement bref (pp. 161-214), mais l'apparat complémentaire est impressionnant: variantes aux pp. 215-307 en petit corps (notes sur le ms aux pp. 307-310), résultat d'un travail minu-

tieux qui donne aussi la mesure de sa complexité; les *Notes et éclaircissements* (pp. 311-414) sont aussi riches qu'utiles: elles comprennent tant des explications que des renvois aux sources arabe et latine; le seul regret est que leur présence n'est aucunement signalée dans le texte, ce qui oblige le lecteur tant soit peu curieux à des allers-retours continuels entre les deux sections du volume. Le *Glossaire* (pp. 415-448) adopte une présentation extrêmement claire, avec liste numérotée des acceptions pour les mots polysémiques. Suit l'*Index des noms propres* (pp. 449-451).

Issue d'une thèse soutenue à Rennes en 2012, cette excellente édition a le grand mérite d'en avoir perdu les caractéristiques pour adopter la forme définitive d'un ouvrage qui servira désormais de référence pour la connaissance d'un texte qui a véritablement informé la culture française médiévale.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

LAURENT DE PREMIERFAIT, *Le livre de la vraie amitié*. Traduction de *De Amicitia* de Cicéron. Édité par Olivier Delsaux, Paris, Champion, 2016, «Classiques français du Moyen Âge» 177, 648 pp.

Laurent de Premierfait traduisit le traité de Cicéron sur l'amitié entre 1405 et 1416, après avoir mis en français le *De Senectute*; les deux traductions étaient destinées à accompagner le texte latin, mais contrairement à la tradition manuscrite du dialogue sur la vieillesse, aucun des quinze manuscrits qui nous ont transmis le *Livre de la vraie amitié* n'est bilingue, ni n'a été contrôlé ou approuvé par l'auteur.

Dans la *Présentation de l'œuvre* (ch. 1), l'A. aborde la question épineuse de la dédicace, à Louis de Bourbon (mort en 1410) dans les mss du groupe β et à Jean de Berry (mort en juin 1416, quelques semaines avant l'achèvement de la traduction) dans le reste de la tradition; cet élément du paratexte est particulièrement intéressant pour retracer les circonstances de composition.

L'*Histoire du texte* (ch. 2) – qui comporte aussi une section consacrée à l'identification du texte latin sur lequel Laurent aurait travaillé – montre que cet ouvrage, diffusé auprès d'un public curial, fut lu comme un traité de philosophie morale, mais sa fortune fut bien moins vaste que celle de *Vieillesse*. Par son *Analyse de l'œuvre* (ch. 3), l'A. met en évidence l'importance de cette traduction au sein du corpus de philosophie morale vulgarisé au cours du moyen âge, constitué par les œuvres de Cicéron mais aussi d'Aristote, pour lequel Premierfait lui aussi manifesta un intérêt particulier, prouvé par l'insertion d'un résumé des livres VIII et IX dans le premier prologue du *Livre de la vraie amitié*. Le paratexte fait l'objet d'une étude attentive prenant en compte la fonction que le traducteur attribuait au dialogue cicéronien, les raisons qui ont motivé son travail, le type de lecture de l'œuvre qu'il proposait à son destinataire et la relation commanditaire-écrivain qu'il envisageait. Aussi, la résonance de la notion romaine d'amitié avec les enjeux politiques contemporains, et plus particulièrement avec quelques-uns des événements caractérisant les années autour de la Paix d'Arras (1415), amène O.D. à formuler l'hypothèse que la traduction a pu être suggérée à Premierfait par Bureau de Dammartin, concerné par la question de la fausse amitié politique en raison de son histoire personnelle. Trois amplifications du texte-source sont enfin mises

en valeur pour appuyer la thèse d'une lecture actualisée du dialogue cicéronien. Dans les pages consacrées aux fonctions de la traduction (pp. 146-179), on retiendra surtout celles qui concernent la technique de traduction, témoignage du rôle de passeur dont Premierfait se réclamait; les choix lexicaux pour les notions concernant la civilisation romaine, la structuration syntaxique des énoncés, les gloses historiques ou encyclopédiques insérées dans le texte font l'objet d'une analyse fine et pénétrante.

Aussi, l'étude très détaillée de la langue du ms de base (ch. 4) sera-t-elle très utile dans l'optique d'affiner de plus en plus la connaissance de la langue écrite en moyen français. Conçue dans une perspective descriptive, cette analyse a également l'objectif de distinguer ce qui relève des pratiques du transcripteur de ce qui relève de la langue du traducteur. Cet exercice délicat et périlleux se justifie dans le cadre du projet dans lequel cette édition s'insère, consacré à l'étude de la traduction manuscrite de l'ensemble des œuvres de Premierfait.

Pour cette même raison, la méthode utilisée pour l'étude de la transmission du texte se fonde sur «une approche quantitative des variantes propres à un ms ou à un groupe de mss» et les erreurs sont classées selon les trois catégories d'«accidents» (erreurs de copie involontaires ou inconscientes), «modifications linguistiques» et «émendations», correspondant à des «erreurs plus volontaires» (p. 77). Le travail d'un scribe sera donc caractérisé à travers une «vision proportionnée» des différents types d'erreurs de copie qu'il commet; un corpus de comparaison formé de neuf mss originaux d'autres œuvres de Premierfait est utilisé à ce propos, afin d'identifier le type de leçons pouvant correspondre à un accident présent dans le manuscrit original non conservé.

L'analyse généalogique des témoins, décrits de manière très soignée, amène l'A. à proposer un *stemma* en deux branches dans lequel deux sub-archétypes dont un, α , perdu et plus incertain à définir, dériveraient de l'archétype, lui aussi perdu; six mss seraient à ranger dans trois branches issues de α , tandis que le reste de la tradition pourrait se répartir en deux branches à partir de β .

Au vu de l'objectif que la présente édition s'est fixé, de restituer les leçons de l'archétype, le codex choisi comme base est le ms Paris, BnF, n. acq. fr. 6220 (R7), qui a été situé au niveau le plus haut du *stemma* dans la branche α , censée être la plus proche de l'original; l'éditeur précise néanmoins judicieusement qu'étant donné l'incertitude quant au statut de l'archétype des mss conservés et aux relations entre les deux groupes de mss, la politique de reconstruction a été «assez minimaliste» (p. 243) et n'a concerné que les lieux variants dans lesquels la leçon de R7 semblait être une intervention du transcripteur. En outre, toutes les leçons reconstruites figurent dans la tradition, choix méthodologique que l'éditeur motive par la pratique de Premierfait de livrer des mss d'édition contenant «des fautes communes témoignant d'accidents dans la mise en texte de la pensée de l'auteur ou, du moins, de l'apparition d'erreurs de copie lors du passage du ms de composition au ms d'édition» (p. 246). Les deux manuscrits de contrôle ont été choisis, comme il se doit, sur la base de leur position dans l'arbre généalogique.

La présence dans R7 du *Livre de Vieillesse* a été l'un des autres facteurs dont on a tenu compte pour le choix du ms de base, étant donné que pour *Vieillesse* on conserve un ms original. En outre, les analyses

menées afin de tracer le profil du scribe, Simon de Plumetot, ont permis de le caractériser comme assez passif et peu enclin aux interventions personnelles; les compétences professionnelles et intellectuelles de Simon, proches de celles de Premierfait, et sa possibilité d'accéder à des mss particulièrement autorisés, ainsi que l'existence d'autres codex copiés par sa main, sont autant de raisons valables pour confirmer le bien-fondé de ce choix. En effet, les pratiques du transcritteur ont été l'un des critères utilisés pour corriger les leçons de R7, conjointement au recours au texte latin et aux pratiques linguistiques de Premierfait, telles qu'elles ont été décrites à partir des éditions déjà réalisées.

L'édition, qui présente le texte français et, en regard, le texte latin d'après le ms Paris, BnF, lat. 15138 appartenant à Nicolas de Clamanges, comporte deux étages dans l'apparat critique. Le premier contient les leçons rejetées de R7, comprenant aussi certaines leçons fautives partagées avec d'autres témoins du haut du *stemma*; le deuxième étage, placé à la fin du texte, comporte les leçons des mss de contrôle. La sélection effectuée par l'auteur se fonde sur le «degré d'autenticité» des variantes (p. 247), résultant d'un examen des mss de diffusion originaux de Premierfait et des mss de diffusion scribeaux contemporains de l'auteur. Par contre, les variantes sémantiques les plus significatives ont été commentées dans les notes explicatives qui accompagnent le texte.

Un glossaire très riche complète la transcription, dont on appréciera la précision, le soin et la correction.

[PAOLA CIFARELLI]

OLIVIER DELSAUX, *La ou les traduction(s) française(s) du "De casibus virorum illustrium" de Giovanni Boccaccio au xv^e siècle? Mise au point sur l'histoire d'un texte*, «Revue d'histoire des textes» XII, 2017, pp. 321-351.

Olivier Delsaux soumet à discussion une question importante que la critique avait jusqu'ici escamotée, voire ignorée, à savoir le rapport entre la première et la seconde version de la traduction du *De casibus* par Laurent de Premierfait (rédigées, respectivement, en 1400 et en 1409-1410). Autrement dit, le statut de ce que O.D. appelle DC2, remaniement de DC1 ou nouvelle traduction à partir du texte latin, est opportunément remis en cause, malgré l'affirmation explicite de Laurent, déclarant en 1409-1410 avoir *translaté* le texte une seconde fois. Basée sur l'édition inédite de DC1 par Stefania Marzano et sur le ms Arsenal 5132 pour DC2 – outre des manuscrits de contrôle –, la collation complète menée par O.D. s'appuie encore, pour le texte latin, sur l'édition Ricci-Zaccaria (1983) et sur le manuscrit Florence, BML, Med. Pal. 228, qui a peut-être circulé dans l'entourage de Premierfait. Comme le montre O.D. par un grand nombre de citations, les indices sont nombreux tant dans un sens – DC2 réécriture de DC1 – que dans l'autre – DC2 serait le résultat d'un retour au texte latin de Boccaccio –. Cette première partie de l'enquête amène néanmoins à penser que Laurent a ponctuellement révisé DC1, en le collationnant pour certains passages tout au moins au texte-source. Reste la question – qui sera abordée ultérieurement – de l'état du texte de DC1 suivi par Premierfait pour rédiger sa seconde version.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

JUSTINE DOCKX, «*Conteurs, soufflez!*». *Variations entre écoute et lecture silencieuse*, «Mosaïque», Revue de jeunes chercheurs en SHS, Lille Nord-de-France – Belgique, 14, décembre 2014 (mis en ligne avril 2017), pp. 36-48.

Justine Dockx, dont la thèse en cours fournira l'édition de la seconde partie d'*Ansejys de Gascogne*, essaie de retrouver dans le manuscrit copié par David Aubert pour Philippe le Bon (Bruxelles, KBR, ms 8) tant les traces d'une «oralité» qui demeurerait vivante au xv^e siècle que le passage à la lecture silencieuse dont témoignerait la mise en place d'une ponctuation moderne. Il faudra souligner cependant que les indices d'une «mise en voix» repérées dans le texte pourraient être le fait de l'auteur de cette mise en prose, alors que les barres et autres signes de ponctuation ne peuvent qu'être attribués au copiste. Questions des plus épineuses dans la mesure où, d'une part, le rôle de David Aubert (auteur ou copiste?) pour les *Histoires de Charles Martel* n'est pas défini; d'autre part, même si on ne lui attribuait que la deuxième fonction, on sait qu'il ne s'est jamais privé d'intervenir – et lourdement – dans les textes qu'il transcrivait pour ses mécènes. Parmi les preuves d'une lecture oralisée du texte, J.D. dénombre tant les interventions du narrateur (du type «Que vous ferait l'en long compte?», ou «L'histoire raconte que...») que le recours à certains verbes («dist l'histoire», «comme ouy avez...»), ainsi que les précisions introduites et plusieurs fois répétées pour rappeler la parenté de certains personnages, ou encore les reprises, en début de chapitre, de segments de phrases présents dans le chapitre précédent. Parmi les éléments de «ponctuation», J.D. attribue un rôle important à la subordination (à ses yeux, les nombreuses phrases subordonnées contribuent à «cré[er] le rythme» du texte, p. 43), à côté des signes proprement dits (barre oblique et petits carrés); ces derniers mériteraient une étude plus poussée, dans la mesure où ils semblent indiquer en particulier le début des répliques au discours direct et, parfois, le retour à la narration.

Article intéressant pour les spécialistes de David Aubert, personnage qui fait actuellement l'objet d'un intérêt renouvelé (on rappellera qu'une session du Colloque «Raconter en prose», Turin, 2014, lui a été consacrée: les Actes sont actuellement sous presse aux Classiques Garnier; d'autres éditions de textes écrits ou copiés par lui sont aussi en cours), mais qui présente certaines faiblesses, notamment l'absence d'une bibliographie de référence pour les sujets (importants) abordés, que ce soit l'histoire de la transmission des textes – entre lecture oralisée et lecture silencieuse –, l'histoire de la ponctuation et de la syntaxe, ou encore David Aubert lui-même.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

DELPHINE MERCUZOT, *Le "Recueil des Histoires de Troie" de Raoul Lefèvre: l'impact de l'édition de Caxton sur la production de manuscrits*, «Bulletin du bibliophile» 2016/1, pp. 25-39.

Le *Recueil des Histoires de Troie* de Raoul Lefèvre (1464) constitue un cas paradigmatique de la double circulation, manuscrite et imprimée, des textes dans le dernier quart du xv^e siècle. D.M. rappelle d'abord deux manuscrits de luxe: BnF, fr. 253 (commanditaire inconnu, vers 1465; 35 miniatures prévues mais

non realizzate), et BnF, fr. 59 (exemplaire de Louis de Bruges, vers 1475; 46 miniatures); puis deux copies plus modestes, mais destinées à une clientèle aisée, sur papier (3 enluminures): Bruxelles, KBR, 9254, et Paris, BnF, fr. 255. L'édition de William Caxton, imprimée à Bruges en 1475 (Rés. Y2-170), imite très visiblement la facture des copies manuscrites, notamment dans le jeu de caractères (bâtarde flamande); elle fut suivie d'autres éditions: à Haarlem (Jacob Bellaert [1484-1488]), à Lyon (Michel Topié et Jacques Herembek, 1490; Jacques Maillet, [1494-1495]), puis à Paris (Vérard, 1494). Loin de s'opposer radicalement, les deux marchés, du livre manuscrit et du livre imprimé, coexistaient, à tel point que des manuscrits dérivent directement des imprimés: pour le cas en question, deux manuscrits de luxe furent copiés sur l'édition Caxton: celui de Louise de Savoie (fr. 252, vers 1496-1500, illustré par Robinet Testard) et celui d'Edward IV d'Angleterre (BL, Royal 17.E.II, vers 1478; 65 miniatures); un autre manuscrit (fr. 22552, 1495) destiné à Antoine Rollin, chancelier de Philippe le Bon, reprend tant le texte que le programme iconographique (122 enluminures) de l'édition lyonnaise de Michel Topié.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

MARY BETH WINN, *Another book for Louise de Savoie from Antoine Vérard: "Le Repos de consolacion", 1505*, in «Bulletin du bibliophile» 2016/1, pp. 11-24.

Un exemplaire du *Repos de consolacion* sur vélin, édité par Antoine Vérard et daté 19 décembre 1505, a été récemment signalé à la Bibliothèque Municipale de Versailles (cote: Inc. M 62): il s'agit de la traduction française des *Méditations de passionne Christi* du moine augustinien Jordan von Quedlinburg / Jourdain de Saxe (xiv^e siècle), ouvrage qui connut une large diffusion tant en latin qu'en allemand, néerlandais, français. L'exemplaire en question est destiné à Louise de Savoie, comme le prouve la miniature sur le verso de la page de titre (reproduite en noir et blanc p. 16), œuvre du Maître de Philippe de Guedre. Mary Beth Winn offre une description détaillée du volume, et essaie d'en reconstruire l'histoire après la mort de Louise jusqu'à l'acquisition par la Bibliothèque de Versailles en 1888. La Table en appendice donne le résumé du contenu et une description des enluminures, comparées celles-ci aux bois gravés de l'exemplaire sur papier conservé à la Réserve de la BnF (cote: P D 161).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Cinquecento a cura di Sabine Lardon e Michele Mastroianni

Boccace humaniste latin, sous la direction d'Hélène CASANOVA-ROBIN, Susanna GAMBINO LONGO et Frank LA BRASCA, Paris, Classiques Garnier, 2016, «Rencontres» 278, 418 pp.

Si considera opportuno segnalare in questa sede gli atti del convegno di Parigi (14-16 ottobre 2013) dedicato alla produzione latina di Boccaccio: pur non contenendo saggi espressamente concentrati sulla circolazione e sulla rielaborazione delle opere latine del Certaldese nella Francia del XVI secolo, il volume presenta un sicuro interesse per chi si occupi di tali questioni. La maggior parte degli articoli riuniti guarda infatti a quei testi boccacciani di cui sono apparse diverse edizioni latine e soprattutto vernacolari a Parigi e Lione nel primo Cinquecento: il *De casibus virorum illustrium* (ricordiamo le traduzioni pubblicate da Vérard, Le Noir, L'Angelier), il *De genealogiis deorum gentilium* (Vérard, Petit) e il *De mulieribus claris* (L'Angelier, Rouillé). I contributi, caratterizzati da alcuni ambiti d'analisi privilegiati (la costruzione della figura autoriale, il posizionamento dell'autore rispetto alle fonti classiche e la sua riflessione intorno a problemi di estetica e poetica), sono i seguenti.

Hélène CASANOVA-ROBIN, Susanna GAMBINO LONGO, Frank LA BRASCA, *Introduction*, pp. 9-22. Première partie («La mémoire des grands hommes»): Paolo VITI, *Boccaccio e le fonti classiche nel "De casibus virorum illustrium"*, pp. 25-50; Émilie SÉRIS, *Le livre IV du "De casibus virorum illustrium" de Boccace. Essai de structure et d'interprétation*, pp. 51-72; Johannes

BARTUSCHAT, *Portrait du jeune poète en fils des Muses. Quelques remarques sur Boccace, biographe de Pétrarque et l'essor de l'humanisme*, pp. 73-92; Florence VUILLEUMIER LAURENS, *De la "Griselda" aux "Femmes illustres"*, pp. 93-106. Deuxième partie («Géographie littéraire et philologie sur les traces des Anciens»): Susanna GAMBINO LONGO, *Autobiographie et auctorialité dans l'écriture encyclopédique de Boccace. L'exemple du "De montibus"*, pp. 109-128; Emanuele ROMANINI, «Alter Iohannes os auris». *L'omaggio al Boccaccio nel preambulum delle "Additiones" di Giovanni Segarelli*, pp. 129-148. Troisième partie («La correspondance latine de Boccace»): Frank LA BRASCA, *De la «Scriptura» à la «Litteratura». Considérations sur les lettres latines autographes de Boccace*, pp. 151-173; Pierre LAURENS, «Preceptor inclite. Les lettres latines de Boccace à Pétrarque. Lettres conservées, lettres perdues, lettres reconstituées», pp. 175-187; Sabrina FERRARA, *L'amitié trahie dans la correspondance latine de Boccace*, pp. 189-211. Quatrième partie («Mythe, allégorie et philosophie»): Pierre MARÉCHAU, *Mythologie et mythographie dans la "Généalogie des dieux païens" de Boccace. Les contradictions de l'herméneutique et de la poétique*, pp. 215-249; Marcos MARTINHO DOS SANTOS, *Les références aux "Mythologies" de Fulgence dans la "Généalogie des dieux païens" de Boccace*, pp. 251-280; Fosca MARIANI ZINI, *La théologie physique dans la "Généalogie" de Boccace. Les Muses de la poésie et les Lares de la philosophie*, pp. 281-299. Cinquième partie («Sagesse et poésie»): Sonia GENTILI, *La nature de la poésie et la solitude des poètes de Pétrarque à Boccace*,

pp. 303-321; Hélène CASANOVA-ROBIN, *De la libération des passions à la spiritualité. Églogue «Phylotropos»* (Boccace, "Bucolicum Carmen", xv), pp. 323-347; Pierre CAYE, *Fortuna et virtus dans le "De casibus virorum illustrium" de Boccace*, pp. 349-358; Thomas RICKLIN, *La fortune des autres et sa propre renommée. Les risques de l'auteur face au "De casibus virorum illustrium"*, pp. 359-377.

[MAURIZIO BUSCA]

Les Muses sacrées. Poésie et théâtre de la Réforme entre France et Italie, sous la direction de Véronique FERRER et Rosanna GORRIS CAMOS, Genève, Droz, 2016, «Cahiers d'Humanisme et Renaissance» 135, 494 pp.

Le ricerche sulla poesia e il teatro riformato hanno condotto negli ultimi decenni alla pubblicazione di importanti edizioni e studi curati, in Italia, principalmente dai membri del Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese (che hanno portato avanti in particolare i lavori avviati da Enea Balmas) e, in Europa, da numerosi studiosi di scuola francese e svizzera: menzioniamo almeno Max Engammare, Véronique Ferrer, Isabelle Garnier, Frank Lestringant, Olivier Millet e Ruth Starwarz-Luginbühl – ma tale elenco è ben lungi dall'essere completo. Il volume degli atti del convegno tenutosi a Verona dal 27 al 29 novembre 2013, che riunisce diciannove contributi sulla letteratura della Riforma (fra gli autori dei quali figurano molti degli specialisti che abbiamo ricordato), costituisce un prezioso strumento di lavoro per chi si interessi di tali questioni. La raccolta si divide in due sezioni: la prima, più estesa, è dedicata alla poesia spirituale, sapienziale, dottrinale e militante (ivi inclusi rifacimenti, imitazioni e traduzioni); la seconda è invece dedicata a diverse tipologie di testi teatrali, dalla *moralité* alla tragicommedia passando per la commedia (da intendersi come *pièce* scritta «pour les simples») e la tragedia (volgarizzamenti di testi classici e opere originali). I contributi raccolti sono i seguenti.

Première partie («Poésie et Réforme»): Mario RICHTER, *Poésie et Grâce chez les poètes calvinistes du XVI^e siècle*, pp. 43-55; Véronique FERRER, *Parler à Dieu, édifier les fidèles. La poésie au service de la Réforme*, pp. 57-70; Max ENGAMMARE, *Des vers ajoutés aux versets. Poèmes dans les éditions protestantes de la Bible au XVI^e siècle*, pp. 71-98; Jean VIGNES, *Y a-t-il une poésie réformée de la paraphrase des Psaumes? L'exemple du psaume 3*, pp. 99-146; Letizia MAFALE, «De l'inspiration divine à l'inspiration humaine». *Guillaume Guéroult et ses chansons spirituelles*, pp. 147-164; Mariangela MIOTTI, «Recueillant le fruit de Ronsard et sa Muse, Ailleurs je l'emploierai». *La ricerca di André de Rivaudeau*, pp. 165-181; Concetta CAVALLINI, *Vittoria Colonna, femme-poète «spirituale» et les "Rime spirituali di sette poeti illustri" de Scipione Ammirato (1569)*, pp. 183-202; Davide DALMAS, *Lecture et riscrittura "riformate" della canzone alla Vergine di Petrarca nel Cinquecento*, pp. 203-221; Anna BETTONI, *Des huitains puisés au trésor des Psaumes. Les "Perles d'eslute" de François Perrot (Genève, 1577)*, pp. 223-241; Bruno PETEY-GIRARD, *Poupo, le sonnet et la Bible*, pp. 243-259; Isabelle GARNIER, *Engagement et irénisme autour d'Henri IV. Les "Poesies Chrestiennes" d'Odette de La Noue, un dialogue posthume avec Ronsard*, pp. 261-283; Frank LESTRINGANT, *Le Songe du Vieillard Océan. Une églogue marine en épilogue d'un livre de massacres. "Les Tragiques", V, «Les Fers», 1447-1564,*

pp. 285-298; Michele MASTROIANNI, *Una spiritualità tra Roma e Ginevra? Lettura teologica di due testi di Jean-Baptiste Chassignet*, pp. 299-313. Seconde partie («Théâtre et Réforme»): Olivier MILLET, *Poétique de la moralité réformée francophone, de Neuchâtel à Genève. L'exemple de "La Vérité cachée"*, pp. 317-338; Eugenio REFINI, *D'Oxford à Genève en passant par Bâle. Allégorie et jeu comique dans le "Triomphe de Jésus Christ" de Jacques Bienvenu*, pp. 339-356; Filippo FASSINA, *Cristianizzazione del linguaggio tragico nei volgarizzamenti francesi del Cinquecento*, pp. 357-386; Jean-Claude TERNAUX, *La déconfiture de Goliath et le genre tragique*, pp. 387-398; Riccardo BENEDETTINI, «L'innocence est sujette à l'oppression de l'homme». *Il tema della salvezza nel "David" di Louis Des Masures*, pp. 399-419; Daniele SPEZIARI, *La voix et la Parole dans la "Tragi-comédie" d'Antoine de la Croix*, pp. 421-438.

Le questioni sollevate nella prima parte del volume coprono un vasto spettro di soggetti e prospettive d'analisi, senza tuttavia perdere una forte unità d'insieme. I contributi di RICHTER e di FERRER, che si interrogano rispettivamente sul valore attribuito alla parola poetica («divin ouvrage» per Du Bartas) e al suo rapporto con la Grazia, e sul ruolo della poesia e della preghiera poetica nel progetto di educazione ed edificazione della Riforma, prolungano e precisano problemi di ampia portata evocati nella corposa introduzione delle curatrici (pp. 7-40). I saggi seguenti, che si concentrano su singoli autori o corpora circoscritti, richiamano l'attenzione sulle scelte estetiche dei poeti riformati, sui temi privilegiati delle loro opere, sulle loro finalità polemiche o parenetiche, ma anche su episodi che illustrano il «sovrapporsi di teologie diverse» (p. 303) in poesie composte in ambiente cattolico. Dalla funzione delle *pièces liminaires* nelle traduzioni integrali o parziali della Bibbia (ENGAMMARE) si passa all'analisi comparata di traduzioni, parafrasi o rifacimenti di testi biblici o poetici: le traduzioni del Salmo 3 da Marot a D'Aubigné (VIGNES), la serie di 450 *huitains* di François Perrot ispirati ai Salmi (BETTONI), le riscritture italiane della canzone alla Vergine di Petrarca (DALMAS). Diversi articoli permettono di tracciare i contorni di una ricca costellazione di poeti riformati o sensibili ai dibattiti teologici in corso nel secondo Cinquecento: Guillaume Guéroult (MAFALE), André de Rivaudeau (MIOTTI), Vittoria Colonna (CAVALLINI), Pierre Poupo (PETEY-GIRARD), Odette de la Noue (GARNIER), Agrippa D'Aubigné (LESTRINGANT) e Jean-Baptiste Chassignet (MASTROIANNI).

Nella seconda parte del volume, sono ben messi in luce i caratteri di un teatro che, volendosi strumento di rinnovamento spirituale, si orienta verso precise scelte anche di ordine formale. Su problematiche relative alla definizione dei generi drammatici si vedano gli articoli di MILLET sul ricorso al registro della satira nelle *pièces* degli anni Trenta del secolo e in particolare nella *Vérité cachée*, di REFINI sul *Christus Triumphant* di John Foxe tradotto e rimaneggiato per soddisfare le attese del pubblico ginevrino da Jacques Bienvenu, e di TERNAUX sulla *Déconfiture de Goliath* di Joaquin de Coignac, che lo studioso non riconosce come tragedia bensì come *comédie biblique*. Per quanto riguarda l'elaborazione di un linguaggio tragico informato da una *Weltanschauung* cristiana, si rinvia al lavoro di FASSINA sugli interventi di cristianizzazione (slittamenti di senso, ampliamenti e varianti) operati da Lazare de Baïff e Guillaume Bochetel nelle loro traduzioni dell'*Elettra* e dell'*Ecuba*. I due saggi conclusivi, di BENEDETTINI e di SPEZIARI (che ha curato anche la bibliografia del volume), concernono invece il trattamento di temi pre-

gnanti del teatro di ambiente riformato: la Salvezza (di cui si analizza il trattamento nella trilogia di Louis Des Masures) e la Parola (declinata in Parola divina, parola mendace e silenzio nel *Nabuchodonosor* di Antoine de La Croix).

[MAURIZIO BUSCA]

TRISTAN VIGLIANO, *Parler aux Musulmans. Quatre intellectuels face à l'Islam à l'orée de la Renaissance*, Genève, Droz, 2017, 384 pp.

Le beau livre de Tristan Vigliano est une première réponse à «une sorte de lacune dans la recherche, pourtant riche, sur les liens entre le monde chrétien d'Europe occidentale et le monde musulman» (comme le reconnaît l'auteur dans l'*Avant-propos*, p. 10). Le livre de Vigliano ne se veut pas un livre destiné exclusivement aux spécialistes, mais il est aussi un livre de divulgation. En s'appuyant sur des études de référence, Vigliano prouve que le Moyen Âge se fait une idée presque toujours polémique sur l'Islam. L'analyse envisage l'Islam uniquement du point de vue religieux et non culturel, et sans tenir compte des projections contemporaines nées de la juxtaposition entre religion chrétienne et islam. La curiosité et la fascination exercées par l'Islam sur le monde occidental n'ont jamais manqué; cependant, la Chrétienté s'est toujours vue comme une identité religieuse et culturelle menacée. Vigliano se dit étonné que les études de référence comme celle de Norman Daniel (*Islam et Occident*) et de John Tolan (*Les Sarrasins. L'Islam dans l'imagination européenne au Moyen Âge*) se concentrent uniquement sur le Moyen Âge, sans prendre assez en compte la Renaissance. Vigliano décide de prendre en considération et d'approfondir les figures de quatre auteurs, Jean Germain, Pie II, Nicolas de Cues et Jean de Ségovie qui ont effectué, chacun à sa manière, dans les années qui vont de 1451 (année où Germain achève le *Débat du Chrétien et du Sarrasin*) à 1461, année de composition de la *Lettre à Mehemet II*, une lecture de cette religion. Ces quatre auteurs qui se connaissaient et qui ont eu aussi des intérêts personnels en commun, ont effectué une réflexion portant à une connaissance plus profonde de l'altérité musulmane. Il faut remarquer que les quatre auteurs étaient évêques ou membres du clergé catholique à plusieurs titres; il s'agissait donc d'écrivains «engagés». Chaque chapitre de Vigliano s'ouvre par un paragraphe consacré à la biographie des auteurs qu'il traite, car son but est d'envisager les œuvres à partir aussi du contexte de production. L'analyse des ouvrages se fonde sur des citations ponctuelles et sur un appareil critique important, développé dans une bibliographie riche et approfondie (pp. 355-377) qui se trouve en fin de volume. Les citations, souvent tirées de manuscrits, comme dans le cas du manuscrit de Jean Germain rédigé pour le duc de Bourgogne Philippe le Bon, ont été réadaptées, surtout dans leur ponctuation, à l'usage moderne. De même, les textes des trois autres ouvrages, rédigés en latin, sont donnés en traduction (avec le texte latin en note).

Les deux événements historiques marquants, la prise de Constantinople par les Ottomans en 1453 et le concile de Bâle, qui a vu les quatre hommes d'Église engagés à plusieurs titres, servent de toile de fond à l'analyse des quatre ouvrages, les débats de Germain et la Lettre de Piccolomini, futur pape Pie II, qui est, selon certains, un simple morceau de rhétorique sans aucune véritable finalité diplomatique. Les deux écrits du cardinal allemand Nicolas de Cues, *De pace fidei* (1453)

et *Cribratio in Alkorani* (1460-61) sont représentatifs d'un manque de volonté dialogante avec l'Islam. En effet, la religion de Mahomet est vue à l'intérieur d'un dessein de la Providence pour ramener les 'infidèles' à la vraie religion, la religion chrétienne. L'approche de Nicolas de Cues diffère de celle de Jean de Ségovie, qui a entretenu une correspondance suivie avec les trois autres écrivains présents dans le livre de Vigliano. Il a traduit le Coran en latin, après la traduction problématique et souvent fautive de Robert de Ketton, et a entretenu un véritable dialogue avec des musulmans.

Cet intéressant volume de Vigliano traduit le besoin des chercheurs en identifiant un domaine qui mériterait d'être encore approfondi. Une analyse de la question pendant les années qui vont de la fin du xv^e à la fin du xvi^e siècle serait aussi utile. Les Sarrasins, comme on les appelait à l'époque, et leurs rapports militaires, économiques, politiques avec la Chrétienté, ont déterminé le cours de l'histoire entre la prise de Constantinople et la fin de la Renaissance. La curiosité à l'égard de leur religion était profonde et le nombre de traités, de lettres, de textes consacrés à la question a été important. Faire le tri entre ces textes, les classer, les analyser, n'est pas simple, surtout quand ils furent rédigés sans connaître la langue de départ et se fondent donc sur des malentendus, surtout linguistiques, évidents. Le mérite de Vigliano est donc d'avoir indiqué un parcours, de l'avoir entrepris par un volume rigoureux et cohérent. Nous espérons tous qu'il continuera ce parcours.

[CONCETTA CAVALLINI]

DAVID CLAVAZ, «Ovide veut parler». *Les négociations de Clément Marot traducteur*, Genève, Droz, 2016, «Cahiers d'Humanisme et Renaissance» 134, 374 pp.

La presente monografia sulla traduzione marotica del primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (1534) intende rilevare le peculiarità di tale lavoro rispetto al contesto culturale di produzione e alle imprese di traduzione coeve, ivi comprese quelle di Marot stesso. Nel cap. I (pp. 25-72), l'A. sottolinea come il *Premier Livre de la Metamorphose* si allontani sensibilmente dalle altre *Metamorfosi* vernacolari circolanti negli anni Trenta del Cinquecento (l'antico *Ovide moralisé*, la *Bible des Poètes* e il *Grand Olympe*): Marot rinuncia a rileggere le *fables* alla luce della Rivelazione cristiana, e si propone di rendere accessibile ad un più vasto pubblico il testo ovidiano emendandolo dagli errori dei suoi predecessori e accogliendo gli apporti di commenti recenti (come quello, fortunatissimo, di Regius). Se i volgarizzamenti non rientrano nel programma di *apocatastasis* della cultura classica propugnato da umanisti come Budé o Erasmo, la traduzione di Marot non è completamente estranea alle preoccupazioni degli umanisti, e rappresenta una sorta di «alléie objective» del loro progetto (p. 59). L'A. restringe in seguito il campo di osservazione e si concentra sulle condizioni materiali di pubblicazione del *Premier Livre* (pp. 73-104). Da un lato, si rileva il ruolo per così dire strategico che, nella produzione marotica, ricopre tale lavoro (allineato con la politica culturale del dedicatario, François I, e anticipatore di un'intensa attività di traduzione negli anni seguenti); dall'altro, si tenta di definire quali fossero le competenze linguistiche e gli strumenti di cui Marot disponeva per affrontare la traduzione del testo ovidiano. Il cap. III (pp. 105-135) propone un'interrogazione sul valore estetico del *Premier Livre* che muove dalle

considerazioni di Étienne Dolet e di Joaquim du Bellay intorno alle traduzioni di Marot e alla traduzione in generale, per poi convocare le riflessioni di traduttori e teorici della traduzione contemporanei fra i quali Umberto Eco, cui si deve la nozione di «negoiazione» evocata nel titolo. Nei tre capitoli successivi (pp. 137-267) viene condotta un'analisi del volgarizzamento di Marot nella quale il testo dell'edizione a stampa è confrontato quasi sistematicamente con quello, anteriore, del ms. Douce 117 (di cui l'A. fornisce un'edizione in formato elettronico) oltre che, ovviamente, con l'originale latino. Dopo aver proposto una ricostruzione della suddivisione in sequenze e unità di lavoro che avrebbe guidato il lavoro di Marot (e che si articolerebbe, in maniera molto elastica, intorno a serie di distici), si passa allo studio dei fenomeni di mantenimento, soppressione, addizione e trasformazione degli elementi del testo. L'A. si sofferma soprattutto sulle addizioni, nelle quali non riconosce il riflesso di una poetica della copia ma la conseguenza della volontà di rendere la materia ovidiana immediatamente accessibile al pubblico di corte attraverso interventi quanto più possibile limitati per numero ed estensione (un'operazione, dunque, che presuppone una cernita del materiale elaborato dai commentatori). La ricerca di chiarezza, il ricorso misurato ai commenti eruditi e una notevole adattabilità delle proprie pratiche abituali di traduzione sarebbero dunque i tratti che caratterizzano il lavoro svolto da Marot nella redazione del *Premier Livre*. L'ultimo capitolo (pp. 269-327) è infine dedicato al confronto con i volgarizzamenti che il poeta ha prodotto negli anni successivi e con alcune traduzioni in versi del libro I delle *Metamorfosi* apparse fra Cinque e Seicento (Hahbert, Aneau e Thomas Corneille).

[MAURIZIO BUSCA]

MYRA ORTH, *Renaissance Manuscripts. The Sixteenth Century*, London-Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2015, 2 voll., 339 + 382 pp.

Nous tenons à rendre compte, même avec retard, d'un ouvrage qui constitue avant tout un hommage à la grande spécialiste en histoire de l'art et en codicologie qu'était Myra Orth, disparue prématurément en 2002, mais qui représente également une synthèse des recherches sur les manuscrits enluminés de la Renaissance, aussi bien du point de vue artistique que littéraire. Rédigé par l'auteur pendant de longues années et presque achevé au moment de sa mort, ce répertoire a été publié posthume, grâce à la collaboration entre l'éditeur, auprès duquel le tapuscrit avait été déposé, et un groupe de spécialistes qui ont été interpellés pour mettre à jour les références bibliographiques et les localisations, ainsi que pour combler les quelques lacunes mineures restées en suspens.

Au XVI^e siècle, le livre manuscrit continua à constituer un mode de circulation des textes littéraires pratiqué régulièrement, bien que concurrencé par les imprimés. Utilisé pour une diffusion officielle ou intime des textes, le manuscrit a pu constituer un objet d'art raffiné, original et d'une grande qualité artistique. Un répertoire qui recense les cent codex les plus représentatifs des goûts et des tendances des élites à la Renaissance ne peut donc que rendre les plus grands services à la communauté scientifique et aux littéraires seiziémistes. La tranche temporelle retenue (1515-1570) se justifie pleinement par le cours des événements historiques, qui influencèrent considérablement le développement culturel et artistique de la France au XVI^e siècle.

Le premier volume débute par une Introduction (pp. 25-47) consacrée à l'évocation des éléments du cadre politique littéraire et artistique susceptibles d'avoir influencé la production des manuscrits artistiques, avec une attention particulière pour le développement des traductions, le poids de la Réforme et de la Contre-Réforme, l'empreinte de l'art italien; les relations complexes qui se tissent entre manuscrit et imprimé à l'époque concernée font l'objet d'un paragraphe à part, dans lequel les manuscrits sont envisagés non seulement en tant qu'objets matériels destinés à la diffusion de la culture, mais aussi comme enjeux commerciaux. Un paragraphe consacré à l'identité artistique des livres manuscrits permet d'évoquer les lieux de production, les groupes d'enlumineurs et leurs rapports avec les libraires, les caractéristiques des différents éléments décoratifs. Ce premier chapitre se clôt sur un survol des expositions consacrées aux manuscrits enluminés de la Renaissance aux XIX^e et XX^e siècles. Deux autres chapitres dans le premier volume traitent respectivement des styles caractérisant les bordures, importantes pour situer les codex dans leur contexte artistique, et de la production de l'aversois Noël Bellemare, peintre et dessinateur actif à Paris dans la première moitié du XVI^e siècle qui imposa son propre style aux producteurs de manuscrits parisiens, particulièrement dans le domaine des livres d'heure.

174 splendides illustrations, en couleur et en noir et blanc, constituent la partie la plus importante de ce premier tome; la qualité remarquable de ces reproductions, leur dimension et la présence d'images de comparaison, permettant de mettre l'iconographie des manuscrits en parallèle avec d'autres ouvrages d'art, rendent très utile cette section non seulement pour les historiens de l'art. Enfin, une biographie des artistes et des scribes connus ayant travaillé aux manuscrits recensés, ainsi que des auteurs et traducteurs des ouvrages transcrits dans les codex complètent les informations contenues dans le deuxième tome. Celui-ci se compose de cent fiches, consacrées à chacun des manuscrits retenus dans le catalogue. Dans les articles, classés d'après la cote du manuscrit, on trouvera la mention de l'ouvrage copié dans le codex, les données codicologiques essentielles (format, constitution des cahiers, reliure) ainsi que le relevé des miniatures, la description de la décoration et les informations concernant le type d'écriture utilisée, très utiles pour situer le codex dans son milieu culturel. Ensuite, une analyse du texte copié et des données iconographiques permet de réunir et de synthétiser une masse de données souvent dispersées; les historiens de l'art seront donc à même d'avoir aussi un premier contact avec les études littéraires consacrées au texte copié dans le codex, tandis que les spécialistes en littérature de la Renaissance pourront trouver les informations iconographiques et artistiques concernant le manuscrit, indispensables pour compléter l'étude littéraire et philologique. Une grande partie des volumes répertoriés dans ce catalogue a fait l'objet d'études approfondies de la part de M. Orth elle-même, ce qui rend les notices particulièrement utiles surtout pour les notions concernant l'histoire de l'art; en effet, l'A. a consacré de nombreux travaux à l'identification de la main des différents enlumineurs, au contexte auquel ceux-ci se rattachent, aux rapports entre les différents milieux artistiques et les commanditaires, en contribuant à tracer un tableau précis de l'ornementation du livre à la Renaissance. Les historiens de la littérature trouveront donc dans ce répertoire une mine d'informations, mais aussi des indications bibliographiques précieuses. En effet,

chaque notice se clôt avec les indications concernant les expositions dans lesquelles chaque codex a été exposé, les indications sur les anciens propriétaires mais surtout la liste des études consacrées à la décoration et aux textes. De nombreux index (de l'iconographie, des types d'ouvrages copiés, des provenances, des manuscrits eux-mêmes, des illustrations) complètent le répertoire.

Comme il est inévitable dans ce genre d'ouvrages, des imprécisions ou des lacunes se glissent parfois dans les notices pour les notions concernant les aspects littéraires ou philologiques; il n'en reste pas moins que ce répertoire constitue un instrument de travail précieux pour tous les seiziémistes qui s'intéressent au livre manuscrit illustré.

[PAOLA CIFARELLI]

PAUL WHITE, *Ronsard's "Continuation des Amours" (1555) in dialogue with Muret's "Elegiae" (1552)*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» LXXIX, 1 (2017), pp. 7-27.

L'evoluzione che la poetica di Ronsard subisce nel passaggio tra le *Amours* (1552-1553) e le *Continuations des Amours* (1555) sembrerebbe trovare una delle motivazioni principali nell'influsso esercitato dalle *Elegiae* di Muret, pubblicate all'interno dei *Juvenilia* (1552), una collezione di testi in latino che riprendono i generi letterari classici della tragedia, della satira, dell'epigramma e soprattutto dell'elegia, testi scritti con la finalità di costituirsi come una «counterpart to the project being undertaken by the *Pléiade* poets in the vernacular». Ronsard, nel passaggio dalle *Amours* alle *Continuations*, sembra in parte abbandonare la matrice petrarchista e neo-platonica per avvicinarsi all'elegia classica, mediata da Muret. In realtà, nel presente studio viene evidenziato che già due sonetti delle *Amours* erano indirizzati a una certa Marguerite, che evidentemente riprende proprio la Margaritis di Muret. In particolare, l'À. sottolinea tutta una serie di riprese tematiche e lessicali che Ronsard mette in atto a partire dal modello latino (Properzio e Tibullo) e da Muret: nelle *Elegiae* risulta infatti centrale il tema della fedeltà esclusiva del rapporto fra amato e *puella*, tematica che Ronsard riprende, aggiungendovi però il tratto dell'incostanza. Il rapporto fra Ronsard e Muret diventa una sorta di dialogo a distanza che sfocia anche in un vero e proprio dibattito («commentary») sul ruolo e sulle finalità del genere elegiaco. Se il debito di Muret nei confronti dell'elegia romana è in molti casi imitazione diretta, Ronsard si pone su un livello diverso dando origine a una poetica particolare che mescola – come si diceva – il modello latino e muretiano con il petrarchismo e il neo-platonismo, e rivendica l'unicità della propria opera attraverso una «imitative promiscuity» e una «aesthetic of *varietas* and *contaminatio*».

[FILIPPO FASSINA]

VANESSA OBERLIESSEN, *Deux odes d'un réformateur. Théodore de Bèze et sa lutte avec un genre à la mode*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» LXXIX, 1 (2017), pp. 71-95.

Tra le opere di Théodore de Bèze spiccano due lunghi poemi. Si tratta di «Seiché de douleur» e «Las, seray-je toujours en moy». Il problema principale sottolineato in questo studio concerne la difficoltà di

riconoscere le caratteristiche fondanti del genere letterario dell'ode nei due componimenti. In primo luogo, risulta difficile stabilire un collegamento con la poetica delle odi scritte da autori della *Pléiade*, come del resto dimostra la *préface* dell'*Abraham sacrificiant*, in cui de Bèze prende chiaramente le distanze da questa poetica. In secondo luogo, non si riscontra un legame con l'ode classica (di cui Pindaro è il modello principale), la cui struttura è rifiutata dall'autore francese. Lo stesso si può dire per il modello dell'*ode chrétienne* di Nicole Bagedé, autore che avrebbe potuto ispirare de Bèze con le sue odi penitenziali. L'À. riconosce quindi, come riferimento principale di questi due testi, i salmi, di cui – come noto – Théodore de Bèze fu traduttore. L'analisi dei due componimenti dimostra che in essi si possono riconoscere le caratteristiche fondamentali di questo genere letterario biblico: struttura bipartita in strofe, tematica penitenziale ecc. Tuttavia, se «Las, seray-je toujours en moy» rientra pienamente all'interno del genere delle odi, «Seiché de douleur» presenta tematiche che lo rendono uno scritto di un certo interesse anche intorno al tema della malattia e della decomposizione del corpo, che l'À. collega all'esperienza personale di Bèze, prossimo alla morte al momento della redazione dell'ode. Ma poi anche l'immagine di derivazione neo-platonica dell'anima che vola con le proprie ali verso il divino fanno di questo poema un commiato dalla vita. È infine riprodotto lo spartito allegato all'edizione del 1554, che ne fa un *hapax* non solo nella produzione di di Bèze.

[FILIPPO FASSINA]

MAURICE SCÈVE, *Microcosme*, édition de Michèle Clément, Paris, Classiques Garnier, 2016, «Classiques Jaunes», 390 pp.

Spécialiste de la Renaissance et du Baroque, connue en particulier pour ses études sur la poésie religieuse (*Une poétique de crise: poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris, Champion, 1996), et ses essais sur le cynisme (*Le Cynisme à la Renaissance: d'Érasme à Montaigne, suivi de "Les Espitres de Diogenes" (1546)*, Genève, Droz, 2005), Michèle Clément a codirigé, récemment, avec Janine Incardona, le volume *L'émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance (1520-1560)*, Saint Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008 et dirigé des travaux sur *Étienne Dolet (1509-2009)*, Genève, Droz, 2012. Restant sur la poésie de la Renaissance, Michèle Clément publie maintenant cette excellente édition critique qui n'a pas seulement le mérite de fournir un instrument précieux à la fois au niveau philologique et au niveau de la reconstruction des sources classiques et modernes agissant sur Maurice Scève, mais aussi de présenter un travail très précis qui offre une importante introduction, au point qu'on pourrait la définir comme une étude monographique axée sur une dense digression, par laquelle Michèle Clément, réactualise d'une part, la figure de Scève à la Renaissance française, l'appuyant d'autre part, sur de nouvelles interprétations fondées toujours sur des discussions pertinentes qui relèvent de données originales et inédites.

Le texte, établi sur l'un des deux exemplaires conservés à la Bibliothèque Municipale de Lyon (*Microcosme*, Lyon, Jean de Tournes, 1562, cote: Rés. 355 902), est accompagné d'un appareil de notes qui témoignent d'une recherche approfondie autour de l'auteur et des questions érudites qui le concernent, mais aussi d'une réflexion critique constante qui per-

met de comprendre cette œuvre grâce aux annotations méticuleuses qui veulent de même accompagner et introduire le destinataire du texte à la complexe compréhension de l'ouvrage. Or, cette démarche scientifique rigoureuse n'est que la deuxième des étapes offertes par Michèle Clément – la troisième est construite sur un glossaire très riche (pp. 320-352) et sur une annexe au glossaire (p. 353) – puisque la première est entièrement occupée par une introduction de 129 pages où notre éditeur ouvre constamment ses argumentations au dialogue avec les critiques et les enquêtes qui précèdent son édition, apportant à la fois une lecture stimulante et nouvelle par son originalité. Partant de la tentative de dire comment on pourrait considérer ou définir la poésie de *Microcosme*, Michèle Clément se pose et propose en même temps au lecteur la question suivante: «[cette poésie] est-ce une poésie scientifique, une poésie encyclopédique ou une poésie philosophique?» (p. 14) et elle essaie de formuler une réponse prudente faisant appel aux études de A.-M. Schmidt, D. B. Wilson, M. Fumaroli, F. Halryn, V.-L. Saulnier etc. Après avoir tenté une définition/distinction, dans une perspective historiographique, des catégories de poésie scientifique et de poésie philosophique, Michèle Clément souligne que «dans ce rapport à la science, Scève nous offre bien une poésie philosophique. Acceptons alors l'emploi de cette catégorie – dit l'A. L'on retrouve alors la définition que donne Ronsard de la philosophie et l'entreprise de mise en mots synthétique du monde. [...] Du reste, affirme encore Michèle Clément [...] ce n'est pas le traitement de la science dans un but didactique qui intéresse Scève et le poème n'a pas comme premier objectif de dire, ordonner ou transmettre le savoir scientifique [puisque], avec *Microcosme*, Scève fait de la poésie le lieu du savoir pensé contre la mort» (pp. 17-18). Donc, pourrait-on dire, savoir scientifique et discours philosophique s'entrelacent dans un tissu culturel dont les sources majeures, la Bible, la *Margarita philosophica* de Gregor Reisch, mais aussi «des sources supplémentaires, dont Pline, Bérose ou Politien» (p. 26) se mêlent à l'influence de Macrobie et de Martianus Capella, pour donner lieu à l'élaboration d'un ouvrage à propos duquel «il s'agit bien sûr de chercher, autant que possible et en toute conscience, du caractère fragile de la reconstruction, à retrouver les structures mentales dans lesquelles a travaillé Scève, les textes qu'il a lus pour les transformer en vers français, de chercher une intention (qui saurait s'en priver?) mais aussi et surtout, il s'agit de chercher le sens de ce texte pour un lecteur d'aujourd'hui et – c'est quasiment la même chose, ou son envers – chercher ce que ce texte dit qui n'est plus que difficilement audible aujourd'hui» (pp. 31-32). C'est ainsi que l'A. envisage un problème consubstantiel à *Microcosme*, qui est celui de l'herméneutique historique érudite, problème lié strictement, pour Michèle Clément, à la tentative de comprendre la raison pour laquelle Scève essaie de reconstituer en quelque sorte l'histoire originelle de l'humanité par le biais de l'idée de microcosme. Voilà donc le but final et constitutif de cette édition critique, par laquelle l'éditeur réfléchit aussi sur la proximité de Scève et de son *Microcosme* avec les *Dialogues d'amour* de Léon Hébreu, l'*Historia ecclesiastica* de Pierre Comestor (Pierre le Mangeur) et la *Margarita philosophica* de Gregor Reisch citée précédemment. Mais il ne s'agit pas seulement de cela, puisque Michèle Clément prolonge son enquête et ses réflexions par une tentative qui, nous semble-t-il, porte à des conclusions partageables. En effet, elle délie la notion ou catégorie de microcosme scévienne de celle

de macrocosme, formulant des hypothèses et par la suite des argumentations convaincantes sur «la nécessité de se défaire d'une mauvaise dichotomie entre dignité et misère de l'homme. [...] Ce qui intéresse Scève, c'est la conjonction de la dignité et de la misère et la réversibilité permanente de l'une en l'autre, en particulier via la "vexation qui donne l'entendement"» (p. 42). Par cette ouverture dialogique qui concerne aussi le bien et le mal, notre éditeur dresse un discours tout à fait pertinent et intéressant sur la portée théologique de *Microcosme*, poème biblique, dit Michèle Clément, «dans son début», «encyclopédique sur sa fin» (pp. 44-45), mettant au centre du discours des observations critiques sur la notion catholique de *felix culpa* chez Scève au sein de son ouvrage. Mais par la reconstruction de la réception de la Bible dans *Microcosme*, Michèle Clément interroge la pratique ou, mieux encore, les pratiques poétiques de Scève, à partir du 'modèle' biblique, relevant que la technique la plus utilisée dans cet ouvrage est celle de l'amplification («[...] l'épisode de Caïn de même que celui de Babel sont hypertrophiés par Scève, qui ajoute à la Genèse des épisodes empruntés à Flavius Josèphe comme l'écroulement de la Tour de Babel ou inventés comme la combustion des offrandes d'Abel et de Caïn; quant aux interpolations, elles sont nombreuses et essentielles, véritables marques scévienne, parfois en écho avec *Délie* et avec les blasons: beauté du corps d'Ève lors de sa création (I, 172-222), scène d'amour charnel entre Adam et Ève (I, 468-476), intelligence d'Ève (III, 177-209)», p. 52). La problématique de la réception de la Bible se lie encore aux questions concernant l'appartenance confessionnelle de Scève, si bien qu'elle donne à notre éditeur la matière nécessaire pour mettre en discussion les recherches sur ce sujet précédant ce travail, et pour discuter en même temps des différentes conjectures concernant cette appartenance, tiraillée, par les spécialistes, entre catholicisme, évangélisme ou encore entre protestantisme calvinien et protestantisme luthérien. Toutefois, par une démarche dans une perspective historiographique rigoureuse, Michèle Clément conclut que les «cinq données théologiques (bonnes œuvres, *felix culpa*, libre arbitre, limbes et syndérèse) font de *Microcosme*, sans aucun doute, un poème catholique» (p. 87).

Nous n'avons donc qu'à saluer ce travail important et rigoureux qui permet de mieux comprendre un auteur de l'envergure de Scève, auteur très complexe qui pourra aussi être l'objet, par l'intermédiaire de cette belle édition, d'une relecture à proposer aux spécialistes du secteur et d'une première réflexion à offrir aux étudiants et aux doctorants seiziémistes.

[MICHELE MASTROIANNI]

JEAN-ANTOINE DE BAÏF, *Antigone*, édition par Monique Mund-Dopchie, dans *Œuvres complètes*, Paris, Champion, 2016, volume 2, pp. 5-133.

À travers une introduction qui pour être assez brève, n'en est pas moins efficace, Monique Mund-Dopchie encadre la pièce de Jean-Antoine de Baïf de manière rigoureuse, grâce à la discussion des problématiques majeures concernant la question de la traduction du modèle antique à la Renaissance, grec dans ce cas. En effet, à travers un paragraphe rapide (pp. 15-17) mais centré sur certaines des questions fondamentales de la réception du texte classique au XVI^e siècle, notamment du texte tragique, l'éditeur moderne, spé-

cialiste des réécritures d'Eschyle en France à l'heure de la Renaissance, focalise l'attention du lecteur sur deux éléments fondamentaux. Éléments fondamentaux au sein de la pratique de *translatio* au XVI^e siècle, tels que: 1) le respect du modèle ancien par une traduction littérale de l'œuvre source; 2) le respect du modèle antique, mais aussi la liberté poétique visant à l'originalité de la réécriture moderne, voire de la version en vernaculaire, donc, dans ce cas, du texte tragique, en version française, qui se pose forcément comme l'une des 'illustrations' possibles de la langue française, au sens d'un combat pour le soutien de la modernité et de l'exigence d'un nouveau genre tragique autochtone, en langue nationale. Donc, Monique Mund-Dopchie introduit immédiatement son discours par une contextualisation historique et historiographique très efficace, déterminante pour comprendre le rôle du dramaturge français de l'époque (pas seulement celui de Jean-Antoine de Baïf et, en général, pas seulement celui du dramaturge français), à la fois vis-à-vis du texte classique ancien et des théorisations sur la langue moderne, évidemment liées, d'une part, au respect de la source ancienne, d'autre part, au dépassement du modèle. L'éditeur met ainsi l'accent sur une véritable et célèbre querelle qui – comme on le sait – s'accroît et s'approfondit au fil des discussions théoriques de la Renaissance, tout en étant déjà présente en pleine époque humaniste. De la sorte, Monique Mund-Dopchie rappelle aussi les avatars renaissants d'un débat sur la fidélité ou sur l'affranchissement du poète moderne par rapport à la source classique et quelques-uns des points essentiels d'un débat esthétique qui aboutira au XVII^e siècle à la grande Querelle des Anciens et des Modernes, celle-là même qui passera encore au XVIII^e, au moins jusqu'au *Théâtre des Grecs* de Pierre Brumoy (1730). C'est la raison pour laquelle l'éditeur rappelle justement qu'au XVI^e siècle «les théoriciens de la traduction [...] ne voulaient pas que l'opération se réalisât en violentant le français pour respecter l'original. C'est pourquoi ils furent d'accord, avec Étienne Dolet, pour exiger que le traducteur connût parfaitement la langue de l'auteur qu'il traduisait et la langue dans laquelle il le traduisait. Ils lui interdirent de rendre servilement le mot pour le mot, le vers pour le vers, la ligne pour la ligne, et l'invitèrent à faire preuve d'un art d'écrire. En revanche, ils ne furent pas unanimes à déterminer les limites de l'engagement du traducteur dans le travail littéraire qu'on exigeait de lui. On vit, d'un côté, Du Bellay proclamer l'impossibilité d'exprimer "le naïf d'une langue dans une autre" et ne reconnaître à la véritable traduction qu'une valeur pédagogique, ce qui ne l'empêcha pas, du reste, de revendiquer pour ses propres traductions la liberté créatrice. En revanche, Jacques Peletier du Mans prôna la soumission du traducteur au modèle et à la modération dans l'usage des néologismes; car le respect de l'œuvre originale exigeait, selon lui, une virtuosité propice au développement de la langue de la translation. Mais il ne fut guère suivi: à la fin du XVI^e siècle les traducteurs devinrent soit les serviteurs fidèles et méprisés des modèles antiques soit les rivaux des modèles qu'ils prétendaient désormais dépasser. Aux exigences de la versification française se superpose, selon Simone Maser et Alain Billault, une «volonté de réactualisation de la tragédie, non sans rapport avec la nostalgie éprouvée par Jean-Antoine de Baïf pour une vocation de dramaturge qui n'a plus l'occasion de s'exprimer» (pp. 16-17). Certes, si d'une part, la question de la traduction, donc de la fidélité ou bien de l'infidélité du traducteur par rapport au modèle ancien est prioritaire, de même

que l'actualisation ou la réactualisation au contexte moderne, dans une perspective sociale, politique, religieuse et esthétique (mais aussi au niveau linguistique et au niveau de la praxis concernant la réécriture en vernaculaire du modèle grec ou latin) – réactualisation forcément redevable au phénomène culturel du syncrétisme pagano-chrétien, central à la Renaissance – est tout à fait importante, d'autre part, il ne faut pas oublier (et peut-être aurait-il fallu insister encore sur cet aspect) que la notion de *translatio*, à plus forte raison si l'on considère la problématique des traductions de pièces tragiques classiques en France, est tout à fait liée à la notion d'*inventio*, donc aux réflexions théoriques – et aux modalités pratiques de les réaliser dans le texte moderne – concernant l'exigence de la part du traducteur d'opérer aussi en liberté, pour dépasser son modèle. Toutefois, il nous semble important de rappeler que s'il est vrai que l'humaniste de la Renaissance connaît la langue grecque, langue sur laquelle il opère d'habitude directement pour traduire et réécrire le texte d'origine (le texte tragique dans ce cas), il est vrai de même que dans plusieurs circonstances l'impossibilité ou l'incapacité de comprendre la langue grecque, en particulier celles des chœurs, empêche malgré lui le dramaturge moderne de rester fidèle à sa source. Il est ainsi évident que dans ce cas la non compréhension du texte tragique de départ pousse normalement le traducteur humaniste vers l'*amplificatio* de son modèle, donc vers des glissements de sens et – comme dans le cas de Calvy de La Fontaine (*L'Antigone de Sophocles*, 1542), pour en rester strictement au sujet des réécritures du mythe d'Antigone en France au XVI^e siècle – vers la construction de véritables sections qui déplacent la réflexion, du contexte politique au contexte théologique, dans la direction d'une confession et d'une herméneutique catholique ou protestante. Ce qui met même en cause – ainsi que Monique Mund-Dopchie le souligne très bien – le problème de la médiation du texte antique à la Renaissance. Problème ou réalité poétique qui explique aussi les phénomènes de changements sémantiques et de déplacements idéologiques d'un texte à l'autre (de l'ancien au moderne), problème qui dans certains cas, comme dans celui de l'*Antigone* de Calvy de La Fontaine, reste ouvert étant donné que la traduction en prose dont il déclare s'être servi, encore aujourd'hui n'a pas été retrouvée. Dans ce cas, donc, il n'est pas possible de dire, par exemple, si les importants glissements de sens de la traduction de Calvy, en particulier dans la direction d'une relecture catholique de l'héroïne éponyme et de l'*interpretatio* de la loi divine par rapport à la loi terrestre, soient dus à la version en prose perdue, dont Calvy parle dans la pièce liminaire, *Au lecteur salut*, de sa tragédie (cf. Calvy de La Fontaine, *L'Antigone de Sophocles*, edizione critica con commento a cura di M. Mastroianni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, p. 15) ou plutôt à une volonté précise de la part de cet auteur de relire la tragédie de Sophocle à la lumière de notions catholiques, telles que celle de *charité* ou de *peché*. Mais au de-là de ces aspects, Monique Mund-Dopchie réfléchit encore sur un point saillant concernant la lecture du texte grec sophocléen de la part de Jean-Antoine de Baïf, et elle se pose le problème de l'édition utilisée par le traducteur français («comme notre poète connaissait manifestement le grec, il a très certainement eu accès à l'original, sans passer par la médiation exclusive d'une traduction latine. Mais à travers quelle édition?», p. 14). Problème que Monique Mund-Dopchie essaie de circonscrire en rappelant que «les seules certitudes dont nous disposons pour le

momento concernent la famille des manuscrits à laquelle le texte de Baïf s'apparente. Plusieurs indices penchent, en effet, en faveur de la tradition représentée par le *Parisinus graecus* 2712, daté du XIII^e siècle: à l'instar de ce manuscrit, le texte de Baïf attribue au messenger et non au garde les vers 384-385, à Ismène et non au chœur le vers 576; de même, il adopte au vers 53 la leçon *patbos* (ô malheureté doublee) au lieu d'*epos* (ce double nom), au vers 352 la leçon *admēta* (toreau indomté) au lieu d'*akmēta* (infatigable), au vers 514 la leçon *dussebei* (à ce méchant) au lieu de *dussebē* (honneur impies)» (p. 15). Du reste, souligne Monique Mund-Dopchie, Jean-Antoine de Baïf «disposait, en se cantonnant à la France, de trois éditions du texte grec et de trois traductions latines imprimées, sans compter les travaux d'Henri Estienne, publiés à Genève» (p. 14). Or, de la question éditoriale du texte grec probablement lu par Jean-Antoine de Baïf elle passe, à travers une analyse ponctuelle, à une réflexion sur la versification de la tragédie française (pp. 30-33) et à un bilan final concernant le texte de Baïf, que justement Mund-Dopchie définit comme une «adaptation culturelle» au public et au contexte politique, et pas seulement politique, de la France de l'époque, en concluant que «l'*Antigone* de Baïf est donc bien une traduction de la tragédie de Sophocle, dont elle se sert comme modèle à trois exceptions près. Elle s'efforce d'en être le miroir fidèle, dans les limites qu'imposent toutefois, d'une part, les contraintes imposées par le recours aux vers rimés, d'autre part, la prégnance des goûts d'un public mondain et peut-être un certain souci dramaturgique» (p. 29).

C'est ainsi que Monique Mund-Dopchie fait paraître pour les éditions Champion, en édition séparée par rapport aux *Jeux* (trois volumes), «ceux-ci forment eux-mêmes le tome III de l'édition des *Œuvres en rimes*» (p. 7), œuvres dont l'édition monumentale est dirigée par Jean Vignes, une édition critique excellente, publiée dans le volume des *Jeux* (1572-1573). Le texte a été reproduit dans l'édition de Monique Mund-Dopchie selon le principe de la conservation de l'orthographe et de la ponctuation de l'édition du XVI^e siècle (1572). Un dossier critique rigoureux et très utile pour les spécialistes de la tragédie renaissante, mais aussi pour les étudiants universitaires (pp. 103-122), accompagne ce travail qui se clôt par un glossaire, un index des noms propres cités dans l'introduction et un index des noms de personnes et des divinités cités dans la tragédie.

[MICHELE MASTROIANNI]

«Rinascimento», Seconda Serie, Volume LIII (dir. Michele CILBERTO), Firenze, Olschki-Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 2013, 418 pp.

Dei tredici contributi raccolti in questo volume sul Rinascimento europeo, si segnalano i due dedicati all'area francese. Il primo, di Sara MIGLIETTI («*Le souverain remède*». *Lecture machiavelliane della crisi in Francia* (1573-1579), pp. 73-110), si articola intorno a cinque testi composti in Francia negli anni Settanta del Cinquecento e dedicati alla rappresentazione del periodo delle guerre civili: due dei lavori maggiori di Jean Bodin (la *Methodus* e la *République*) e tre opere composte in ambiente ugonotto (la *Francogallia* di François Hotman, le *Vindiciae, contra tyrannos* e il *Reveille-matin des français et de leurs voisins* di incerta attribuzione). Sottolineando la necessità di superare alcuni schemi critici affermati, che forniscono un

quadro insoddisfacente dello sfaccettato fenomeno della ricezione di Machiavelli in Francia, l'A. mostra come tutti i documenti esaminati nel presente saggio, benché propongano analisi profondamente discordanti delle cause e dei possibili rimedi ai disordini che agitano la Francia dell'epoca, siano informati dal pensiero machiavelliano e in particolare dalle riflessioni sviluppate nei *Discorsi*. Il secondo contributo, di Renzo RAGGHIANI (*Une nouvelle version de la "Servitude volontaire"*, pp. 289-331), traccia uno stato dell'arte delle ricerche intorno ai manoscritti del *Discours* di La Boétie e alla loro diffusione. In appendice (pp. 299-331) troviamo una recensione delle numerose varianti contenute nel ms. 2199 conservato alla Bibliothèque Mériadeck di Bordeaux, caratterizzato non solo da particolarità lessicali degne di nota, ma da una parziale riorganizzazione della materia, dall'assenza di riferimenti a Guillaume de Lur-Longa e dall'omissione dell'elogio di Ronsard.

[MAURIZIO BUSCA]

Autres regards sur les "Essais", Livre III de Montaigne, sous la direction de Véronique FERRER, Violaine GIACOMOTTO-CHARRA et Alice VINTENON, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2017, «Clefs concours», 190 pp.

La collana *Clefs concours* non si compone unicamente di lavori di sintesi mirati alla preparazione del concorso di Agrégation, ma anche studi originali o che prolungano ricerche già avviate: è il caso del presente volume, che contiene gli atti della giornata di Bordeaux (16 novembre 2016) dedicata al terzo libro degli *Essais*. Sette dei dieci contributi affrontano temi e problemi che percorrono trasversalmente il *troisième alongeail* di Montaigne: le nozioni di tempo, di desiderio, di meditazione e di consolazione; i rapporti fra autore e opera, fra vita pubblica e privata, fra morale, scrittura e natura. Gli ultimi tre contributi propongono invece analisi di precisi capitoli (I, V e VIII), analisi comunque nutrite da puntuali rimandi ad altri *loci* testuali. Gli articoli raccolti sono i seguenti.

Alain LEGROS, *Montaigne et son livre dans le troisième alongeail*, pp. 19-30; Philippe DESAN, *L'idéologie dans le livre III des "Essais" de Montaigne*, pp. 31-45; François ROUSSEL, *Le commerce de soi: échos du livre III des "Essais"*, pp. 47-75; Isabelle PANTIN, *Sens et mesure du temps universel dans le livre III des "Essais"*, pp. 77-90; Marie-Luce DEMONET, *Envie, désir et méditation dans le livre III des "Essais"*, pp. 91-107; Alexandre TARRÈTE, *La consolation dans le livre III des "Essais"*, pp. 109-126; Blandine PERONA, *'Suivre nature' dans le livre III des "Essais"*, pp. 127-141; Daniel MÉNAGER, *Trente-huitième lecture du chapitre I du livre III des "Essais"*, pp. 143-154; Denis BJAÏ, *Le «notable arrêté» d'une reine d'Aragon: Montaigne et la réglementation du mariage dans "Sur des vers de Virgile" ("Essais", III, 5)*, pp. 155-168; Frank LESTRINGANT, *Montaigne "Essais", III, 8, «De l'art de conférer»*, pp. 169-177.

LEGROS si sofferma sul legame che Montaigne instaura ed esibisce con i suoi *Essais*: la metafora genetica dell'*ouvrier* e del suo *ouvrage* e quella del padre (sia esso l'autore o il lettore) e dei suoi *lib(e)ri*, sviluppate soprattutto a partire dall'edizione del 1588, rivelano un mutamento della concezione di tale rapporto nel corso dell'elaborazione del libro III. Libro nel quale si osserva, peraltro, un accentuarsi della separazione fra le sfere della vita pubblica e privata, fra

la Storia e la storia personale. Il contributo di DESAN, informato da letture sociologiche, indaga le forme che tale separazione assume. L'A. riconosce in esse la manifestazione di una tensione fra due ideologie distinte, quella nobiliare e quella borghese, che in Montaigne convivono: senza pretendere di fare di Montaigne un pensatore borghese, l'A. ritrova nella sua opera «les prémisses encore inconscientes de [...] la base de la pensée libérale» (p. 44). Il saggio di ROUSSEL applica all'analisi degli *Essais* la nozione di straniamento mutuandola dai lavori di Carlo Ginzburg: l'A. individua nell'attenzione «à saisir les moments et à produire les conditions d'un "échappement à soi"» e nella ricerca di una parola «ouverte, franche et naïve» (p. 71) i caratteri propri della riflessione del bordolese. PANTIN si interessa alle tre nozioni di tempo operanti negli *Essais*: il tempo privato, quello storico e quello universale o astronomico, interrogandosi in particolare modo su quest'ultimo. Se la sua presenza è minoritaria nell'economia dell'opera, il suo occasionale emergere genera significativi cambiamenti di prospettiva e «discordances» che la studiosa analizza in numerosi passi del libro III. L'articolo di DEMONET affronta la questione delle pulsioni (fra le quali si segnala quella della scrittura) e del lessico che le designa, concentrando sui lemmi *envie, désir, appétit et méditation*. Al significato del verbo *méditer* l'A. dedica un'ampia sezione del suo lavoro, sottolineando che l'accezione montaigniana della parola *méditation* deve essere intesa alla luce della sua etimologia (*medeor*) e della categoria grammaticale dei *verba meditativa*. Il tema della consolazione e delle sue varie declinazioni è invece al centro del contributo di TARRÊTE. In primo luogo viene rilevato come la pretesa originalità della pratica della *diversion* praticata da Montaigne (sostituzione temporanea di una passione con un'altra) trovi un modello nelle *Tusculanae* ciceroniane; si analizzano quindi varie strategie di *diversion* (attraverso il viaggio, la lettura e la scrittura) per illustrare infine altre forme di consolazione, di ascendenza diversa, adottate negli *Essais* per far fronte ai mali della vecchiaia, alla morte, alla malattia e alla guerra. PERONA si propone di chiarire il senso che Montaigne attribuisce al precetto «suivre Nature»: muovendo dalla constatazione della duplice natura, linguistica e morale, del «naturalismo» esemplare di Socrate evocato nel capitolo III, 12, l'A. mostra in quale misura altri autori classici (massime Cicerone) e quali figure emblematiche dell'Antichità abbiano contribuito a nutrire la sfaccettata riflessione montaigniana sull'argomento. Il contributo si chiude sul primo capitolo del libro III, dove l'invito a seguire natura corrisponde al rifiuto della violenza. È intorno a questo capitolo che si sviluppa il lavoro di MÉNAGER, dedicato ad una rilettura della posizione antimachiavellista di Montaigne in cui si evidenzia come per quest'ultimo le considerazioni metafisiche non siano estranee alla riflessione politica. BJAÏ analizza l'aneddoto della sposa catalana (III, 5) mettendone in luce i rapporti intertestuali e il gioco d'imitazione dello stile giudiziario, mentre LE-STRINGANT, nel saggio conclusivo, guarda al capitolo ottavo, «De l'art de conférer». La *conférence* (parola che, avverte l'A., non rinvia soltanto alla conversazione ma anche alla comparazione) è un esercizio che corrisponde alla natura dell'uomo («nous sommes nés à quêter la vérité», p. 171), è uno strumento utile a prendere coscienza dei propri limiti, e si situa agli antipodi dell'ecratica tirannia *parlière*.

[MAURIZIO BUSCA]

La comédie à l'époque d'Henri III. Deuxième série. Vol. 8 (1580-1589), «Théâtre français de la Renaissance», fondé par Enea Balmas et Michel Dassonville, dirigé par Nerina CLERICI BALMAS, Anna BETTONI, Magda CAMPANINI, Concetta CAVALLINI, Rosanna GORRIS CAMOS, Michele MASTROIANNI, Mariangela MIOTTI, Firenze, Olschki, 2017, 685 pp.

Giunge al diciassettesimo volume (l'ottavo della seconda serie) l'imponente lavoro di edizione iniziato nel 1986 da Enea Balmas e da Michel Dassonville e ora coordinato da Rosanna Gorris Camos. Il volume, ricollegandosi al percorso dei precedenti, contiene sei commedie pubblicate fra il 1580 e il 1589, negli ultimi anni del regno di Enrico III. La prima commedia del volume è l'*Azare cornu* di Gabriel Chappuys, le cui introduzione ed edizione sono state curate da Mariangela MIOTTI (pp. 1-113). L'opera, pubblicata nel 1580 a Lione e riedita nel 1583, costituisce un esempio estremamente originale nel panorama letterario francese. Si trova all'interno di un altro testo, *Le Mond des Cornuz*, che è la continuazione della traduzione francese de *I Mond celesti, terrestri...* di Anton Francesco Doni. Alla fine di ogni atto, i personaggi discutono e commentano i fatti appena svolti. In particolare, la commedia si discosta dal genere, in quanto si ispira anche ai *Hieroglyphica* di Giovanni Pierio Valeriano, tradotti dallo stesso Chappuys. Si tratta di un ampio commento dei simboli riconducibili ai geroglifici egizi e l'interesse per quest'opera dimostra come Chappuys sia affascinato dai misteri dell'Egitto e da taluni segreti della natura. Il testo impiegato per l'edizione è quello della commedia stampata all'interno del *Monde des Cornuz*, sulla base della traduzione dei *Mondi celesti*, pubblicata a Lione nel 1583. Jean BALSAMO edita invece la seconda commedia del volume: *Les Napolitaines* di François d'Amboise (pp. 115-228). Questa, pubblicata nel 1584, riprende direttamente il genere delle *histoires facétieuses*, come indicato dall'autore stesso nell'*argument*, ma la caratteristica più interessante è data dal fatto che questa commedia è preceduta da una vera e propria novella breve, nella quale si narra di eventi di quegli anni, offrendo una chiave di lettura della commedia stessa. La novella, scritta nello stile tipico della conversazione familiare, è una sorta di sommario del contesto e dei fatti sviluppati successivamente nella commedia e in essa risolti nell'arco di una sola serata. Elemento peculiare delle *Napolitaines* è quello di configurarsi come una «comédie littéraire», in cui le particolarità linguistiche, derivate dal fatto che vengono messi in scena personaggi di diversa origine sociale, si integrano coerentemente nella *pièce*, grazie all'utilizzo dello stesso «style bas» impiegato nella novella. Il rapporto fra commedia e novella diventa così il filo conduttore dell'intera opera, che trova in questo modo la propria «unité d'inspiration, de ton et de style». La terza commedia presentata in questo volume è *Les contents* di Odet de Turnèbe, il cui testo è stato edito e introdotto da Charles MAZOUER (pp. 229-366). L'autore appartiene, come d'Amboise, alla seconda generazione dei commediografi francesi del Cinquecento, sui quali l'influsso del teatro italiano si fa sempre più consistente. Benché la struttura dei *Contents* sia legata al modello classico e l'argomento sia connotato da quel realismo tipico della commedia rinascimentale, Turnèbe risulta originale e raggiunge un altissimo livello qualitativo soprattutto nella caratterizzazione dei personaggi. In particolare, egli riesce a trasformare tipologie stereotipate (riprese dalla commedia classica e da quella italiana) in personaggi dotati di una perso-

nalità propria: tra questi spicca la mezzana Françoise, la cui rappresentazione raggiunge un alto livello psicologico e letterario. Inoltre, i personaggi della commedia sono rappresentati in maniera statica, ma seguono un percorso evolutivo che contribuisce a renderli vivi e realistici. La commedia *Les Écoliers* di François Perrin è editata da Nerina CLERICI BALMAS e da Anna BETTONI (pp. 367-480). La *pièce*, pubblicata nel 1589, è stata ripubblicata nel 1866 e ancora nel 1871 ed è stata riprodotta per un adattamento radiofonico nel 1939 a cura di Jacques Dapoigny. È interessante notare che i modelli di questa commedia non sono né quelli classici né appartengono alla produzione comica contemporanea straniera, ma soltanto alla «bonne tradition gauloise», come sottolinea l'autore stesso nel *prologue*. Il tratto di innovazione dell'opera è dato però soprattutto dal *dénouement* dell'azione che, a differenza della tradizione dell'epoca, non sta tanto nell'intervento di altri personaggi, quanto piuttosto nella scelta della protagonista stessa, che si erge a vera e propria eroina comica, superando la tipizzazione caratteristica della commedia classica e moderna. Il testo offerto nel volume tiene conto soltanto dell'edizione cinquecentesca, che contiene anche un'altra *pièce* di Perrin, il *Sichem ravisseur*. Di particolare interesse è anche l'*Enfer poétique* di Benoît Voron, edito e presentato da Concetta CAVALLINI (pp. 481-627). La *pièce* ebbe un notevole successo, come dimostrano le numerose riedizioni (1585, 1586, 1612, 1614, 1878). L'azione è costruita sulla base della tradizionale opposizione tra vizi e virtù, attorno alla quale si muove un gran numero di personaggi (ben ventidue). Tra questi spicca la figura di Charon, che oscilla fra il comico e il tragico. Il testo si configura più come una *moralité* che come una commedia e, benché il giudizio dell'epoca sulle *moralités* fosse fondamentalmente negativo, è Voron stesso nell'*advertissement* che conferma la sua scelta poetica, evidenziando come il suo lavoro abbia una vocazione prettamente *scolaire*

e sia nato fondamentalmente per la rappresentazione scenica. Pur riprendendo dunque un genere letterario di origine medievale, l'*Enfer poétique* è una *pièce* che riesce a essere anche profondamente moderna e attuale per brevità in rapporto alla *moralité* tradizionale, per il debito nei confronti del teatro italiano e soprattutto per il ruolo centrale che in essa ha la religione, tanto che la morale, per Voron, finisce per coincidere con la dottrina cattolica. L'ultima *pièce* contenuta in questo volume è la *Comédie facétieuse et très plaisante du voyage de frère Fecisti en Provence* di Jacques Bienvenu, curata da Eugenio REFINI (pp. 629-675). Sia l'edizione del 1589, sia quella del 1599 ci sono pervenute anonime e l'attribuzione di questa *pièce* a Bienvenu è relativamente recente: nel 1874 infatti Marc Monnier attribuisce una serie di opere manoscritte, tra cui la *Comédie facétieuse*, proprio a Bienvenu. Benché la coerenza di questi testi sembri presupporre una paternità comune, questa attribuzione non può essere considerata definitiva, anche in considerazione del fatto che l'edizione del 1589 è postuma di almeno dieci anni. Dal punto di vista del contenuto, questa commedia ha le caratteristiche di una *farce* profondamente anti-cattolica, di matrice ugonotta. Tuttavia, la brevità del testo e il fatto che l'azione sia ridotta all'incontro del protagonista con il celebre Nostradamus e con Brusquet, *fou du roi* e medico noto per la sua incompetenza, non impediscono alla commedia di essere un'opera di grande originalità, densa di implicazioni culturali e ideologiche. È proprio il personaggio di Brusquet che riassume i tre filoni principali della satira messa in atto da Bienvenu: la critica della Chiesa romana, la critica degli ordini religiosi e il rifiuto delle idee teologiche e filosofiche contrarie ai principi della Riforma. Di tutti i testi riuniti nel volume sono forniti, oltre all'introduzione, anche le note storiche, e l'apparato filologico e critico.

[FILIPPO FASSINA]

Seicento a cura di Monica Pavesio e Laura Rescia

Privilèges de librairie en France et en Europe, XVI^e-XVII^e siècle, sous la direction d'E. KELLER-RAHBÉ avec la collaboration d'H. POMMIER et D. RÉGNIER-ROUX, Paris, Classiques Garnier, 2017, 559 pp.

Considerati all'inizio del Novecento come delle semplici "curiosités bibliographiques", scoperti e rivalutati nel 1969, grazie al libro di H.J. Martin, *Livre, pouvoirs et sociétés à Paris*, i privilegi accordati agli editori per la pubblicazione di un'opera si collocano all'intersezione di diverse discipline: la storia del libro, la storia del diritto, la storia della letteratura e la storia dell'arte.

I contributi riuniti nel volume, curato da E. KELLER-RAHBÉ, mettono in luce le connessioni fra storia e letteratura, nell'ambito dello studio dei privilegi editoriali, grazie a un approccio interdisciplinare che spazia dal XVI alla fine del XVII secolo e si muove dalla Francia

all'Europa. Il volume è suddiviso in due parti: la prima è dedicata ai privilegi di opere francesi, la seconda a quelli di pubblicazioni europee.

La prima parte consacrata alla Francia dell'*Ancien Régime* si apre con uno studio lessicologico e lessicografico sul termine "privilège", condotto da M. PAQUANT nei dizionari francesi del XVI e XVII secolo ("*Privilège*". *Études lexicologique et lexicographique*, pp. 23-47); L. PFISTER, nel contributo successivo, studia le condizioni di rilascio dei privilegi nella Francia del Cinquecento e del primo Seicento (*Les conditions d'octroi des privilèges d'imprimerie de 1500 à 1650*, pp. 49-92); lo studio di M.C. PIOFFET (*Privilèges factices et autres supercherries éditoriales dans les controverses religieuses au tournant des XVI^e et XVII^e siècles*, pp. 93-110) esamina i privilegi fittizi e altri artifici utilizzati dagli editori di *pamphlets* nel periodo delle controversie religiose. J.D. MELLOT si interessa, in seguito, ai privile-

gi concessi ai periodici (*Périodiques et privilèges dans la France du XVII^e siècle, entre monopole et exceptions*, pp. 113-155), mentre A. RIFFAUD analizza il *corpus* dei privilegi teatrali del XVII secolo, per sottolineare l'importanza giuridica ed editoriale di questi testi nella carriera dei drammaturghi dell'epoca (*Privilèges imprimés dans le théâtre du XVII^e siècle*, pp. 157-175). L'articolo di J. LECLERC esamina quattro casi di privilegi di opere burlesche, con lo scopo di illustrare il contesto della Fronde e l'affermazione del nuovo statuto di "autore" che si sta affermando in Francia (*Privilèges et vogue du burlesque*, pp. 176-191); E. ITTI dedica il suo contributo ai privilegi di una delle rare scrittrici dell'epoca che riesca a vivere grazie ai suoi scritti, Mme Dacier (*Les privilèges libraires de Mme Dacier*, pp. 193-217). I tre articoli successivi, inerenti alla storia dell'arte, studiano le immagini presenti nei privilegi editoriali: H. POMMIER descrive le incisioni (*Estantes et privilèges sous l'Ancien Régime*, pp. 219-288); D. RÉGNIER-ROUX analizza da un punto di vista statistico e qualitativo le immagini nei libri di architettura (*Privilèges de librairie et image. Le livre d'architecture aux XVI^e et XVII^e siècles*, pp. 289-316); S. DESWARTE-ROSA si occupa dei privilegi epigrafici del XVI secolo (*Privilèges épigraphiques au XVI^e siècle*, pp. 317-327).

La seconda parte del volume raccoglie una serie di contributi di studiosi francesi e stranieri dedicati alle modalità di concessione dei privilegi fuori dal regno di Francia.

Un'accurata bibliografia e un indice dei nomi completano il volume.

[MONICA PAVESIO]

S'exprimer autrement: poétique et enjeux de l'allégorie à l'âge classique, Marie-Christine PIOFFET, Anne-Élisabeth SPICA (éd.), XIII^e colloque du Centre International de Rencontres sur le 17^e siècle, Université York, Toronto, 8-10 mai 2014, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2016, 301 pp.

Elemento fondamentale nella storia del pensiero occidentale, l'allergia nel XVII secolo si sviluppa trasversalmente, attraversando la retorica, la pittura e la filosofia, nella sua accezione di discorso metaforico, attraverso il quale l'ingegno dell'artista può far mostra di sé. Il gran numero di opere di riferimento pubblicate a partire dalla fine del XVI secolo testimonia dell'importanza di questa modalità ideativa ed espressiva all'epoca di nostro interesse: dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, diffusa notoriamente in Francia nella traduzione di Jean Baudoin, che si occuperà anche della versione francese delle favole di Esopo Frigio, alle numerose traduzioni e adattamenti dei *Geroglifici* di Orapollo; nel campo delle opere di edificazione religiosa, basterà ricordare la *Philosophie des images* del gesuita Ménestrier e i *Symboles de la Bible* del giansenista Fontaine. Figura dell'*ornatus*, legata al preziosismo, l'allergia suscita l'interesse dei letterati e dei frequentatori dei saloni mondani: riferendosi ai sudditi di Louis XIV, Georges Couton ha parlato di *génération allégorisante*. L'interesse della tematica è indubbio, e la numerosità e varietà delle comunicazioni, presentate al convegno del CIR 17 tenutosi a Toronto nel 2014, poi raccolte in questo volume, ne è la prova. I diciotto contributi sono articolati in quattro sezioni.

Nella prima, dopo un importante articolo introduttivo dedicato alla definizione e precisazione della nozione (A.-E. SPICA, *L'allégorie, «figure et image»*, pp. 3-27), sono raggruppati gli interventi dedicati all'iconologia,

nel cui ambito l'allergia appare quale efficace mezzo di *inventio* e di dialogo, nella sua configurazione visiva o discorsiva (E. FAURE-CARRICABURU, *La domination de l'allégorie en peinture: les ambivalences d'un mode de représentation transgénérique*, pp. 29-48; S. TONOLO, *L'allégorie, en image et en texte, dans les almanachs d'époque Louis XIV conservés à la Bibliothèque de l'Institut de France (1645-1690)*, pp. 49-63; C. MC CALL PROBES, «*Vita Virtutis Expers Morte Petors: le fonctionnement de l'allégorie dans l'emblématique chez J.B. Chassignet et J.-J. Boissard*, pp. 65-74). La seconda sezione è interamente dedicata alla favola e alla mitologia, campi di elezione della lettura allegorica. Che si tratti di riconfigurazione mitologica o favolistica, gli interventi sottolineano l'alternativa funzione, simbolica o retorica, della parola allegorica (A. GAILLARD, *Fable et allégorie à la fin du XVII^e siècle ou «comment on doit suppléer au manquement du sujet»* (Poussin), pp. 77-89; C. BOHNER, *Mythologie/Mythologie: l'allégorie fabuleuse selon Natale Conti e Jean Baudoin*, pp. 91-104; S. PETRELLA, *Jean Baudoin et la réception des mythographies au XVII^e siècle*, pp. 105-122; M.A. CROFT, «*Esopo à la Cour*» (1701) d'Edme Boursault: *allégories et clefs historiques*, pp. 123-133). Quattro studi sono raggruppati nella terza parte, dedicata all'allergia nei sermoni, nella narrazione morale e nell'interpretazione biblica, dove essa si dispiega nel discorso dell'enigma e della rivelazione divina (M. VERNET, «*Les humbles, pour qui je besogne (...): comment J.P. Camus expose la conception post-tridentine de l'allégorie*, pp. 137-149; C.-O. STIKER-MÉTRAL, *L'amour propre: de l'allégorie à la réflexion morale*, pp. 151-161; G. DECLERCO, «*Théâtre est un palais voûté*». *Un cas d'écriture allégorique chez Racine: le récit de Thésée aux Enfants*, pp. 163-184; R. ZAISER, *Le sacré et le profane de l'allégorie biblique dans «Esther» de Racine*, pp. 185-195). Infine, la quarta sezione raccoglie i contributi relativi alla messa in scena allegorica dell'io e dell'Altro, nei diversi ritratti di Louis XIV, nelle *mazarinades*, nelle *histoires comiques* e nella narrativa burlesca, come nei racconti della colonizzazione americana, tra elogio e condanna; qui l'allergia è funzionale alla scoperta progressiva dei sensi impliciti, spesso celati perfino nei discorsi ufficiali (F. ASSAF, *Louis XIV, sa propre allégorie?*, pp. 199-214; P. RONZEAUD, *Usages polémiques de l'allégorie en contexte pamphlétaire: les Mazarinades*, pp. 215-226; F. POULET, *Sens littéral et sens caché dans les histoires comiques de Charles Sorel: pour une allégorèse méthodique et critique*, pp. 227-239; J. LECLERC, *L'allégorie à l'épreuve de la raison et du ridicule: l'exemple des œuvres burlesques des frères Perrault*, pp. 241-252; M. MARRACHE-GOURAUD, *La plume des Amériques en son histoire allégorique*, pp. 253-270; A. MOTSCH, *De l'allégorie ethnographique à l'ethnographie allégorique: le cas de l'Amérique*, pp. 271-301).

Le curatrici, al termine della loro introduzione, corredata da una bibliografia molto sintetica – dovuta forse allo scrupolo di non ripetere elementi bibliografici presenti nei singoli contributi –, auspicano la pubblicazione di un'opera di sintesi sull'allergia nel Seicento: ci associamo a tale auspicio, sperando costituisca in realtà l'annuncio di una prossima pubblicazione.

[LAURA RESCIA]

Libertinage, athéisme et incrédulité, 1-2, Jean-Pierre CAVAILLÉ (dir.), «Littératures classiques» 92/2017, 196 pp.; 93/2017, 200 pp.

I due numeri di «Littératures classiques» dedicati alla questione del libertinaggio in relazione alla religione e

all'incredulità raccolgono i risultati di un ciclo di seminari del GRHIL, gruppo di ricerca attivo presso l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi.

Il primo volume (n. 92) è articolato in due parti, focalizzate rispettivamente sui contributi metodologici e sulle problematiche legate alla categoria del libertinaggio. Alcune questioni fondamentali che animano il dibattito degli ultimi anni intorno a questo fenomeno vengono affrontate nella prima parte: Jean-Pierre ALBERT riesamina la posizione di alcuni storici – primo fra tutti Lucien Febvre – che negano, nelle società dell'*Ancien Régime*, la possibilità di posizioni di incredulità religiosa. Albert cerca di articolare la problematica attraverso distinzioni, quali quella tra *incroyance* e *irreligion*, per ribadire, attraverso la lettura di documenti storici, la tesi opposta a quella febvriana, con l'ipotesi di plausibilità di posizioni scettiche, se non addirittura di ateismo. Luca ADDANTE dedica il suo intervento alla dimostrazione di una sostanziale continuità concettuale, anche se non priva di varianti, tra le ideologie degli eretici italiani del Cinquecento, dei libertini eruditi del Seicento e successivamente dei deisti settecenteschi. Stéphane VAN DAMME esamina un corpus di trattati, racconti di viaggio, descrizioni, atlanti, attraverso i quali individua una sorta di sapere alternativo geografico, riconducibile alla bella immagine del "mappamondo scettico". Gli autori libertini si sarebbero adoperati per contrastare l'"orientalismo cattolico", una visione messa in opera dagli ordini missionari e dai Gesuiti in particolare, a favore di una nuova concezione antropologica. L'analisi di casi specifici contraddistingue gli interventi di Jérémie BARTHAS, a proposito dell'autoproclamazione di un gruppo di intellettuali e rivoluzionari toscani che intorno al 1520 si denominarono libertini; e di Bérengère PARMENTIER, che si dedica al problema della ridefinizione del cristianesimo nella Francia del primo Seicento, attraverso l'analisi di una lettera di Jean de Silhon apparsa nel *Recueil Faret* nel 1627, che introdurrebbe una terza posizione tra quella libertina e quella dell'ortodossia cattolica. La seconda parte del primo volume è caratterizzata dall'interessante quanto ormai inconsueta pratica di pubblicare dei dibattiti: il primo, che mette a confronto Alain MOTHU, Hartmut STENZEL, Jean-Pierre CAVAILLE e Ettore LOJACONO, riguarda l'utilità di continuare a pensare al libertinaggio come categoria; l'altro oppone le opinioni di Ioana MANEA, che propende per una lettura della posizione di La Mothe Le Vayer come scettico cristiano, a quelle di Sylvia GIACANTI, che per lo stesso filosofo sostiene lo status di pensatore libertino.

Il secondo volume (n. 93) è articolato in due parti: la prima, più consistente, si occupa della distinzione tra ateismo e irreligione nei testi filosofici nel Seicento, mentre la seconda raccoglie due contributi dedicati al rapporto tra libertinaggio e secolo dei Lumi.

[LAURA RESCIA]

FLORENT LIBRAL, *Le Soleil caché. Rhétorique sacrée et optique au XVII^e siècle en France*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 558 pp.

Il volume propone i risultati di un lungo ed erudito lavoro di ricerca, collocato all'intersezione tra la storia della retorica e della scienza: esso prese avvio con la constatazione che la similitudine ottica si riscontra con un'altissima frequenza negli autori cattolici, religiosi o laici, all'epoca della Controriforma. La corrispondenza tra lo sviluppo delle conoscenze relative all'ottica e il

loro utilizzo nella retorica sacra si rivela nei sermoni, nella poesia e nella scrittura religiosa, identificati ed analizzati nella loro evoluzione storica. Se nel periodo precedente il 1630 gli apologeti cattolici sviluppano un discorso nel quale la similitudine di Dio come sole è prevalente sulle altre, tra il 1635 e il 1650 tale immagine si fa più rarefatta, per essere progressivamente sostituita dalle anamorfose e dai caleidoscopi, in accordo con la nuova sensibilità, alle prese con la difficoltà di conoscere un *Dieu caché*. Nei testi successivi al 1670, l'essere umano diviene il centro della metafora ottica: il cuore dell'uomo è lo specchio che può deformare la chiarezza e la verità divine, o al contrario raccogliarle, magnificarle, concentrarle: l'influsso dell'agostinismo, la definitiva crisi del pensiero analogico, e l'incedere del gusto galante sbriciolano la precedente retorica ottica, a favore di metafore che indicano il progredire dei chiaroscuri della fede.

La ricerca poggia su un corpus ricco, in cui la presenza di testi rari è cospicua: l'A. ha opportunamente indicato la collocazione delle opere (biblioteca e segnatura); il corpus delle opere secondarie e la bibliografia critica sono solidi, articolati, e quest'ultima ha un respiro realmente internazionale (vengono segnalati i lavori in lingua italiana di Benedetta Papisogli e Barbara Piqué). Per questo volume, Florent Libral è stato insignito del Prix Monseigneur Marcel 2017.

[LAURA RESCIA]

EDGARD PICH, *Passion et pouvoir à l'époque classique*, Genève, Slatkine érudition, 2016, 328 pp.

La tematica del rapporto tra passione e potere attraversa i tre studi raggruppati in questo volume, già pubblicati nel periodo compreso tra il 1993 e il 2006. L'autore presenta queste riedizioni facendole precedere da una breve riflessione sul potere inteso come riflesso della volontà divina, attraverso l'evocazione di Nicole e Bossuet. Il primo capitolo si articola intorno a tre tragedie raciniane, *Bérénice*, *Bajazet* e *Athalie*, considerate dapprima in relazione a elementi extratestuali – la committenza, la rappresentazione, la ricezione – poi in relazione all'azione e alla struttura drammaturgica. Il secondo si occupa della commedia molieresca, e in particolare dell'*École des Femmes* e della conseguente *querelle*: l'autore propone una lettura volta a decifrare il ruolo della drammaturgo/attore sulla scena, e il suo proporsi come sovrano assoluto del teatro. Il terzo capitolo è dedicato alle lettere di Mme de Sévigné, e in particolare al corpus delle epistole bretoni. I tre generi considerati sono definiti dall'autore come "variazioni" rispetto al problema considerato, in relazione alla differente natura delle forze in gioco e delle loro rispettive rappresentazioni.

Se la lettura puntuale dei testi presi in esame offre spunti interessanti, la tripartizione del volume appare poco unificata dalla tematica; si noterà la mancanza di una sintesi finale, e di una bibliografia aggiornata.

[LAURA RESCIA]

CHARLES DUFRESNY, *Divertimenti seri e buffi*, a cura di G. Pezzino, Soveria Mannelli, Rubettino, 2017, «CESPES Fonti e Studi», 127 pp.

Charles Dufresny, direttore del famoso giornale *Mercurio galant*, fu un prolifico scrittore secentesco che

si cimentò non solo nella riflessione morale, ma anche nella poesia e nel teatro. I suoi *Amusements sérieux et comiques*, pubblicati nel 1699, quando lo splendore del *Grand Siècle* sta volgendo al declino, occupano un posto di rilievo nel panorama della letteratura morale tardo secentesca.

Il filosofo Giuseppe Pezzino li traduce per la prima volta in italiano, accompagnati da un'introduzione e da una cronologia, e li pubblica nella collana del Centro interdipartimentale di studi su Pascal e il Seicento (CESPES) dell'Università di Catania. Si tratta di un lavoro accurato che permette al pubblico italiano una migliore conoscenza di un testo, in cui Dufresny cerca la divertita complicità del lettore, per coinvolgerlo nelle sue riflessioni di moralista moderno. Un testo da cui, grazie all'accostamento del serio e del buffo, emerge la sostanziale ambiguità e assurdità del reale e dell'esistenza.

[MONICA PAVESIO]

JACQUES-BÉNIGNE BOSSUET, *Trattato sulla conoscenza di Dio e di se stessi*, a cura di E. Todaro, Soveria Mannelli, Rubettino, 2017, «CESPES Fonti e Studi», 242 pp.

«La saggezza consiste nel conoscere Dio e nel conoscere noi stessi. La conoscenza di noi stessi ci deve elevare alla conoscenza di Dio» (p. 49): così esordisce Bossuet, vescovo di Meaux e precettore del Delfino di Francia figlio di Luigi XIV, nel suo *De la Connaissance de Dieu et de soi-même*, scritto intorno al 1677 e pubblicato postumo solo nel 1741. Un trattato in cui Bossuet formula un piano educativo per il giovane erede al trono, applicando gli studi filosofici alla pedagogia per spiegare all'allievo l'uomo nella sua specificità. Un testo che, come altre opere di Bossuet, travalica gli stretti confini dell'incarico da cui è scaturito, pervenendo a formulare un concetto di filosofia come forma di raccoglimento in se stesso, punto di riferimento per le generazioni future.

E. Todaro traduce il trattato, corredandolo con un'introduzione dal titolo *L'uomo in Bossuet*, con una bibliografia, numerose ed approfondite note e un indice dei nomi.

[MONICA PAVESIO]

«*Rome n'est plus dans Rome?*» *Entre mythe et satire. La représentation de Rome en France au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles*, Actes du colloque international de Rome (8-10 mars 2012), publiés par G. FERREYROLLES et L. NORCI CAGIANO DE AZEVEDO, Paris, Champion, 2015, 255 pp.

Il convegno, svoltosi a Roma nel 2012, grazie alla convenzione di cooperazione tra le università di Paris-Sorbonne e di Roma Tre, ha riunito specialisti italiani e francesi per analizzare l'immagine di Roma in Francia nel periodo a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo. Come si evince dalle introduzioni di G. FERREYROLLES (pp. 9-10) e di F. WAQUET (pp. 11-19) agli atti pubblicati presso Champion nel 2015, il periodo preso in esame dagli organizzatori rappresenta il momento in cui il modello romano entra in crisi in tutti i campi del sapere. La celebre formula pronunciata nel *Sertorius* di Corneille del 1662, utilizzata come titolo del convegno, traduce una serie di interrogativi e di opposizioni tra una città reale e una ideale, tra una Roma vera e una falsa, che illustrano come il mito della città eterna sia

diffuso in tutta la cultura europea. Negli anni che vanno dal 1662 al 1729, lo sguardo dei francesi sulla città cambia e l'immagine di Roma vacilla, perché la Francia rivendica per se stessa il ruolo di modello che fino a quel momento aveva riconosciuto all'Italia.

Le comunicazioni sono state suddivise in quattro gruppi: la prima parte riguarda la Roma pontificia, capitale della cristianità; la seconda riunisce gli studi su Roma come soggetto drammatico e romanzesco; la terza è consacrata alla messa in crisi del paradigma romano; la quarta, infine, è dedicata all'utilizzo letterario dei grandi personaggi della storia romana.

Nel primo gruppo di saggi, il lavoro di H. MICHON, *L'Église chez François de Sales: de la controverse à la spiritualité* (pp. 23-34) dimostra come François de Sales ripensi nei suoi scritti alla nozione di "Chiesa" e alla funzione del papato, dopo la Riforma e il Concilio di Trento; quello di F.X. CUCHE, *Claude Fleury et la Rome des Papes du Moyen Âge* (pp. 35-56), analizza gli scritti storici dell'avvocato Fleury, soffermandosi in particolare sulla sua *Histoire ecclésiastique*, esempio della polemica antiromana, sviluppatasi in Francia nel periodo esaminato; S. MENANT, nel suo *La satire romaine dans la querelle de l'Unigenitus* (pp. 57-71) studia le *pièces* satiriche pubblicate in Francia, dopo la diffusione della bolla papale, esempi anch'esse della forte opposizione dei francesi alla politica papale; S. ANDREATTA dimostra che i legami fra la Francia e Roma si degradano durante il pontificato di Clemente XI, originando l'usura del mito romano (*Le pontificat de Clément XI et la monarchie française*, pp. 73-91).

Nel secondo gruppo di contributi, L. RESCIA in *Vrais et faux Romains à l'épreuve de la dramaturgie cornélienne* (pp. 95-112), analizza il concetto di vera e falsa romanità nel *Sertorius*, verificando come le fonti storiche sono assoggettate all'efficacia drammaturgica, per poi allargare il discorso alla dialettica del vero e del falso, che si ritrova nelle tragedie romane della maturità, ma anche nella prima grande tragedia storica corneliana dedicata a Roma, *Horace*; A. BERETTA ANGUISSOLA (*La Rome bipolare de Racine*, pp. 113-125) si occupa invece della Roma bipolare, città santa e nuova Sodoma, mito positivo e negativo, nelle tragedie di Racine *Britannicus*, *Bérénice* e *Mitridate*; V. POMPEJANO (*Les Exilés de la Cour d'Auguste* ou la romanité galante de Mme de Villedieu, pp. 127-141), infine, analizza il romanzo di Mme de Villedieu, *Les Exilés de la cour d'Auguste*, una delle ultime rappresentazioni francesi della Roma imperiale, alla luce dell'evoluzione del genere della novella storica e della diffusione della *galanterie*.

La terza parte degli atti è consacrata alla messa in crisi del paradigma romano. D. REGUIG («*Quid Romae faciam?*»: *la satire comme lieu poétique chez Boileau*, pp. 145-159) analizza come Boileau utilizzi le satire di Giovenale, ma superi il modello ed arrivi a specializzare il genere della satira nell'ambito della critica poetica; B. GUION (*L'image de Rome dans la Querelle: la remise en cause du modèle romain chez les Modernes*, pp. 161-180) illustra come la contestazione del modello romano sia uno dei cavalli di battaglia dei *Modernes* nella famosa *Querelle* che li vede contrapposti agli *Anciens*; B. NORCI CAGIANO (*Montesquieu à Rome et la leçon de Borromini*, pp. 181-197) ci presenta Montesquieu, dopo il suo viaggio a Roma, come un ammiratore della Roma barocca di Borromini e Bernini e contestatore della Roma antica.

Nella quarta e ultima sezione, gli studiosi si sono concentrati sull'utilizzo letterario dei personaggi della storia romana. Nei *Dialogues des morts* di Fontenelle, analizzati da B. PIQUÉ (*Les «dames romaines» dans*

les "Nouveaux Dialogues des morts" de Fontenelle, pp. 201-212) le «dames romaines» rappresentate non sono più esempi di virtù, ma portaparola dell'eros libertino; nei *Dialogues des morts* di Fénelon, studiati da B. PAPASOGLI (*Rome dans l'au-delà: les personnages romains des "Dialogues des morts" de Fénelon*, pp. 213-226), i personaggi romani, rappresentati come eroi negativi, permettono all'autore la critica delle guerre di conquista, delle ambizioni d'egemonia e del lusso del tempo presente; J.C. BONNET, nell'ultimo saggio (*Le thème romain chez Montesquieu et ses échos dans les siècles*, pp. 227-236) definisce l'influenza che gli scritti

sulla decadenza romana di Montesquieu hanno avuto sugli scrittori francesi della metà del XVIII secolo.

Nella conclusione (pp. 237-239), G. GIORGI illustra i temi del convegno. In tutti i testi analizzati, la rappresentazione della città non è mai neutra, oscilla tra mito e satira, tra ammirazione e disprezzo, ma la distruzione del paradigma romano in Francia nel periodo esaminato è sintomatica del fascino che la città eterna ha suscitato e continua a suscitare, anche nel periodo di maggior affermazione di Parigi e della Francia a livello europeo.

[MONICA PAVESIO]

Settecento a cura di Franco Piva e Vittorio Fortunati

JÜRGEN SIESS, *Vers un nouveau mode de relations entre les sexes. Six correspondances de femmes des Lumières*, Paris, Classiques Garnier, 2017, 176 pp.

Le volume contient des études consacrées aux correspondances de six femmes des Lumières (Mlle de Lespinasse, Mmes du Châtelet, Riccoboni, de La Tour, de Charrière, de Sabran). L'A. se propose d'examiner leurs lettres adressées aux destinataires masculins, considérant «l'échange épistolaire entre femmes et hommes comme une forme de rapport d'adresse marquée» qui montre «la dialectique des sexes opposés» (p. 8). L'analyse du corpus de textes est basé sur quelques éléments constitutifs du discours épistolaire: «l'image, l'interrelation des locuteurs/scripteurs, le but» (p. 12). Il s'agit surtout d'examiner et de saisir le nouveau mode de relations entre femmes et hommes qui se manifeste dans ces correspondances.

Dans l'étude sur Mme du Châtelet («Emilie du Châtelet. Du travail scientifique au projet amoureux», pp. 17-42), l'A. veut saisir les diverses images (au sens de représentations) de l'épistolaire, amante et philosophe, savante, femme d'esprit, dans ses lettres à Maupertuis et Saint-Lambert. Si c'est la lettre d'amour qui prédomine, l'accent y est tantôt posé davantage sur l'intérêt scientifique et philosophique (lettres à Maupertuis), tantôt c'est la relation intime qui prévaut (lettres à Saint-Lambert). L'examen des lettres de Mlle de Lespinasse à Jacques de Guibert et Condorcet vise à lever l'image stéréotypée d'une femme passionnée et sensible; l'A. démontre que le discours intellectuel est non moins important dans cette correspondance («Julie de Lespinasse. Entre échange intellectuel et relation affective», pp. 43-65). L'art épistolaire de Mme Riccoboni est ici analysé dans les échanges de la romancière avec David Garrick et Robert Liston («Marie-Jeanne Riccoboni. Entre rapports institutionnels et liens amicaux», pp. 67-93). Dans les premières, on retrouve les idées égalitaristes de la romancière; dans les secondes, plus intimes, le discours devient sensible, mais aussi, on y trouve les revendications d'un rapport fondé sur la réciprocité. Le cas de Mme de La Tour est original («Marianne de La Tour. Des lettres

«arrachées» à Rousseau», pp. 95-108). Engageant de sa propre initiative une correspondance avec Rousseau, la jeune femme veut être reconnue comme l'égale à l'homme par le sentiment; elle semble étendre aux femmes l'idée de l'écrivain que tous les êtres humains sont égaux de nature. De la riche correspondance de Mme de Charrière, l'A. a choisi les échanges avec Constant d'Herminches et Benjamin Constant («Isabelle de Zuylen-Charrière. Du désir de l'indépendance au projet d'égalité avec les deux Constant», pp. 109-130). Dans le premier corpus de lettres, la jeune fille prend déjà une position d'indépendance dans son rapport avec l'homme; dans le second, en femme mûre, elle crée l'image de guide et mentor intellectuel face au jeune destinataire. Le dernier échange étudié dans ce volume, montre un couple dont la relation évolue de l'amitié à l'amour couronné par le mariage («Éléonore de Sabran. De l'amitié fraternelle à l'amour accompli avec Stanislas de Boufflers», pp. 131-154). Cette liaison présente un exemple de rapport entre partenaires qui acceptent l'égalité sentimentale et intellectuelle.

L'interprétation des correspondances féminines adressées aux destinataires masculins, basée sur une méthode solide et menée avec finesse, révèle les diverses tentatives des femmes des Lumières de revendiquer l'égalité dans leurs rapports avec l'homme; le cadre social étroit qui leur était dévolu ne le leur permettait que dans la sphère privée de la correspondance intime.

[REGINA BOCHENEK-FRANCZAKOWA]

Correspondance du président de Brosses et de l'abbé marquis Niccolini, sous la direction de John ROGISTER et Mireille GILLE, Oxford, Voltaire Foundation, 2016, «Oxford University Studies in the Enlightenment» 12, 289 pp.

Frutto di anni di ricerca, il volume raccoglie la corrispondenza tra il presidente de Brosses e l'abate Niccolini. Si tratta di quarantotto lettere, in gran parte inedite. Qui presentate in ordine cronologico, esse co-

prono un periodo compreso fra l'8 luglio del 1740 e il 14 ottobre 1770.

Questa corrispondenza è innanzitutto un lungo dialogo epistolare tra due eruditi: Charles de Brosses, conte di Tournay e di Motfalcon, parlamentare implicato nelle controversie politiche del regno di Luigi XV, autore di numerose opere, ben noto agli storici e agli studiosi della letteratura di viaggio del XVIII secolo, e Antonio Niccolini, nobile fiorentino, meno conosciuto, marchese di Ponsacco e di Camugliano, attratto da una carriera diplomatica al servizio della Santa Sede ostacolata dal suo spirito libero e dalla sua franchezza, che gli procurarono non pochi nemici nella curia. I due si incontrarono per la prima volta in occasione del viaggio di de Brosses in Italia, a Firenze, nel 1739, e da allora restarono legati da un'amicizia che si espresse in un fitto scambio epistolare, animato dai loro interessi comuni e dalla curiosità per le novità letterarie, storiche e scientifiche, che durerà trent'anni.

Ricche di citazioni di Orazio e di Virgilio, ma anche di Cicerone, Molière, Ariosto, Giovenale, Spinoza, Dante, Ovidio, le lettere evocano tantissimi autori: Newton, Montesquieu, Voltaire, Hume, Buffon, Wolff, ecc.; attorno ad essi, appaiono libri e raccolte che estendono il campo delle conoscenze umane. Le lettere, grazie anche alle puntuali note biografiche relative ai nomi citati, permettono di approfondire la conoscenza di personalità dell'epoca come, ad esempio, l'amico di Niccolini, Antonio Francesco Gori, archeologo ed erudita cui si devono i primi sei volumi del *Museum Florentinum*, impresa nella cui pubblicazione l'abate fiorentino ha svolto un ruolo di primo piano (lettera III nota 24); il matematico Charles Marie de La Condamine, l'astronomo Louis Godin, il matematico, astronomo e idrografo Pierre Boucher, tutti nomi legati alla spedizione in Perù che aveva l'obiettivo di determinare con precisione la latitudine (lettera IX note 58, 59, 60); e ancora Giovanni Giacomo Marinoni, cartografo e astronomo che aveva perfezionato uno strumento per calcolare le superfici (lettera XII nota 99).

La corrispondenza è altresì una lunga conversazione tra due amici che raccontano avvenimenti familiari e si abbandonano a confidenze personali, come capita nella lettera XLV, dove Niccolini parla della morte di due suoi nipoti, della sua malattia e dei processi che lo hanno tormentato, o nella lettera XLVI, in cui de Brosses esprime il suo sconforto per la morte della moglie, e successivamente, nella lettera XLVIII, quando informa l'abate della morte di suo figlio, del matrimonio della figlia e del suo nuovo matrimonio con Jeanne-Marie Le Gouz de Saint-Seine. Niccolini rende puntualmente partecipe de Brosses delle impressioni sul suo lungo viaggio (dal 1745 al 1748), nel corso del quale incontrerà diversi eruditi.

Trattando temi che spaziano dalle questioni politiche alle ultime scoperte scientifiche, dalla filosofia alla storia e alla letteratura, la corrispondenza tra il presidente de Brosses e l'abate Niccolini è di grande interesse storico, politico, letterario e scientifico, e contribuisce alla storia degli scambi culturali tra i membri della "République des lettres", permettendo di cogliere meglio la mentalità di una certa élite. Dal punto di vista prettamente letterario, fornisce chiarimenti e precisazioni sulla genesi delle famose *Lettres familières sur l'Italie* di de Brosses. Inoltre, dal momento che i due uomini hanno vissuto un periodo storicamente e politicamente rilevante, di cui si trova l'eco nella loro corrispondenza – non mancano riflessioni sul ruolo della Francia alla vigilia del trattato di Aquisgrana, sulla dominazione marittima e coloniale inglese nel corso del-

la Guerra dei Sette Anni, sulla distruzione del potere dell'ordine dei gesuiti, sul declino politico inesorabile del Granducato di Toscana –, le lettere costituiscono un'occasione per approfondire la conoscenza degli avvenimenti significativi dell'epoca e delle ragioni alla base della politica interna ed estera degli Stati europei. Niccolini, in particolare, si rivela un fine giudice della scena diplomatica e dimostra una grande perspicacia sulle questioni di politica estera.

Oltre all'inegabile valore letterario e storico di queste missive, non va trascurato il loro interesse filologico e linguistico. Coprendo un periodo di trent'anni, queste lettere, spontanee, non destinate ad essere pubblicate, contenenti errori non imputabili a segretari o copisti bensì agli autori stessi, testimoniano dell'evoluzione dell'ortografia e costituiscono un importante documento da sfruttare per molteplici riflessioni. Mossi dalla volontà di rispettare l'autenticità del testo, i curatori della presente edizione hanno scelto di offrire una trascrizione quanto più fedele possibile, privilegiando la leggibilità e la comprensione del manoscritto, in modo da ottenere un *corpus* fruibile per ulteriori studi. Con questo obiettivo, riportano l'ortografia delle lettere dell'abate fiorentino che molto spesso trascrive foneticamente la sua pronuncia italianizzata del francese, disseminando errori di accentuazione, oltre a quelli sintattici tipici degli italo-foni.

Ad arricchire ulteriormente il volume contribuiscono le lettere indirizzate a uno o all'altro dei due amici, raccolte in appendice (pp. 211-266), come le tre lettere di Montesquieu a Niccolini, le quattordici di de La Curne de Sainte-Palaye, le due lettere di Monsignore Cerati o le lettere del conte e della contessa Lorenzi a de Brosses.

Chiudono il volume una corposa bibliografia (pp. 267-277) e un indice (pp. 279-289) che elenca tutti i nomi delle personalità evocate nella corrispondenza.

Attraverso questo denso scambio epistolare, il volume proposto da John Register e Mireille Gille rivela il pensiero di due uomini di alta cultura, testimoni e attori dello sviluppo intellettuale delle élites europee del XVIII secolo; rappresenta pertanto un prezioso documento per l'approfondimento della conoscenza di un secolo attraversato da importanti sconvolgimenti culturali, sociali, filosofici e scientifici.

[MARIA IMMACOLATA SPAGNA]

DAVID SMITH, *Bibliographie des œuvres de Mme de Graffigny 1745-1855*, Ferney-Voltaire, «Centre International d'Étude du XVIII^e siècle», 2016, 553 pp.

Faire une bibliographie aussi complète de tous les écrits de Mme de Graffigny dans l'espace de cent ans est une entreprise remarquable. Dans l'Introduction l'A. révèle les problèmes posés par les éditions de ces œuvres et explique les données méthodologiques. L'ordre du contenu permet au lecteur de se mouvoir à l'aise dans les riches renseignements. D'abord, la «Liste des éditions» rend possible de retrouver l'édition cherchée car l'ordre de la présentation est logique: après les éditions des «Œuvres» (complètes, choisies, etc.), suivent celles des «Contes» et des *Lettres d'une Péruvienne*, avec rééditions et traductions. Les publications des *Suites des Lettres d'une Péruvienne* occupent une place à part; à la fin, on trouve la bibliographie des éditions de la pièce *Célie* et des «éphémérides»: *La Fille d'Aristide*, *Ziman et Zenise*, enfin des

Varia (testes divers). Les renseignements sont groupés en rubriques qui concernent l'*Historique* (pour les éditions originales), le *faux-titre et titre*, la *formule* (format, signatures, pagination), le *contenu*, *signatures*, *réclames*, *titres courants*, *ornements* (planches, papier), *références* (aux bibliographies), *localisations* (villes et bibliothèques), *Notes relatives aux exemplaires* (ex-libris, timbres, inscriptions des propriétaires), enfin, *Notes* (l'historique de la publication autres que les originales). La liste des abréviations des bibliothèques est impressionnante: à elle seule elle rend flagrant l'énorme popularité des *Lettres d'une Péruvienne* en Europe, traduites en 9 langues (allemand, anglais, danois, espagnol, italien, polonais, portugais, russe, suédois). Le roman a eu au moins 133 éditions pendant la période étudiée.

Les informations très précises sur toutes ces éditions sont d'une utilité inestimable pour les chercheurs qui se penchent sur l'œuvre de Mme de Graffigny ainsi que sur la réception de son roman en Europe. Les nombreuses reproductions de page de titre et des ornements qui émaillent le texte aident le lecteur à se représenter ce qu'étaient ces livres dans leur état original. Il y a une autre valeur de cette bibliographie richissime: dans un certain nombre de ce que l'A. nomme *Historique* ou encore, *Notes*, on trouve une mine de renseignements sur la genèse, les problèmes et la fortune de l'édition donnée. Cela est particulièrement précieux dans le cas des textes peu connus, comme les *Contes*. Pour tout lecteur et connaisseur du roman français des Lumières, cette bibliographie donne aussi à penser sur les aléas de la «fortune de l'œuvre»: *Les Lettres d'une Péruvienne*, grand *bestseller* de cette époque, à partir de 1856 a sombré dans l'oubli, dont il a été tiré par l'édition de Nicoletti en 1967.

[REGINA BOCHENEK-FRANCZAKOWA]

LAURENCE L. BONGIE, *Sade. Un essai biographique*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2017, 410 pp.

Publicato per la prima volta in inglese nel 1998 e ora tradotto in francese, questo saggio biografico si pone in aperto contrasto con un'interpretazione che risale al Surrealismo e che è attualmente condivisa da molti studiosi: quella che vede nel "divino marchese" una sorta di *philosophe* oltranzista, perseguitato più per la sua immaginazione senza limiti di scrittore che per la sua deprecabile condotta di uomo. Secondo L.L. Bongie, al contrario, Sade fu un *grand seigneur méchant homme* della peggiore specie, un individuo abietto che provava gusto non tanto nella trasgressione in sé, quanto nell'umiliazione delle proprie vittime, considerate esseri inferiori, indegni di rispetto, meri strumenti delle proprie voglie. Oltre a un'inclinazione innata, l'autore ritiene che all'origine di questo atteggiamento vi fosse l'interazione delle due figure genitoriali: dal padre Jean-Baptiste il marchese ereditò, per così dire, la totale mancanza di scrupoli in materia sessuale e religiosa; la madre Marie-Éléonore, invece, inculcò nel figlio una sorta di complesso di superiorità, l'altera convinzione di essere al di sopra delle regole a cui devono sottostare i comuni mortali.

L.L. Bongie cerca anche di fornire la spiegazione biografica di una delle costanti dell'opera narrativa di Sade: il disprezzo assoluto per la figura materna, che spesso si concretizza in scene di inenarrabile perversione. Rigettando le interpretazioni psicanalitiche ("complesso d'Edipo alla rovescia"), lo studioso esa-

mina alcune ipotesi e finisce per attribuire maggiore importanza alla separazione dei genitori, che per Sade ancora bambino significò l'allontanamento da Parigi e un periodo di cinque anni trascorso presso i parenti del padre, in Provenza. Le violenze commesse contro le madri da alcuni personaggi dei suoi romanzi sarebbero state quindi, per Sade, un modo indiretto di punire Marie-Éléonore, colpevole di averlo abbandonato. Del resto, L.L. Bongie non nasconde la difficoltà di comprendere i veri sentimenti del marchese: certe espressioni di *pietas* filiale, che troviamo nelle sue lettere (specie dopo la morte della genitrice), forse non erano altro che il tentativo di migliorare la pessima immagine che il mondo aveva di lui. Non bisogna dimenticare (e l'autore del saggio ci mette più volte sull'avviso) che tra i numerosi peccati mortali del marchese non mancavano l'ipocrisia e l'impostura.

L'intento di spiegare l'opera letteraria mediante la vita dell'autore (intento, peraltro, rivendicato da L.L. Bongie) può suscitare qualche perplessità, ma non è, se così si può dire, meno legittimo dell'approccio contrario, quello che minimizza il legame tra la biografia dell'artista e la creazione. Più criticabile ci sembra l'esposizione prolissa e ripetitiva, che non giova, a nostro parere, a un saggio di natura esplicitamente polemica, il quale richiederebbe uno stile più incisivo. Non va comunque disconosciuta la serietà della ricerca, fondata su fonti inesplorata e su una nuova interpretazione di quelle già note. *Sade. Un essai biographique* non è, a detta del suo stesso autore, un libro fatto per piacere a molti («Avant-propos», pp. 11-17): esso merita però di essere preso in considerazione, ovviamente discusso, non certo ignorato.

[VITTORIO FORTUNATI]

1789: *Les colonies ont la parole. Anthologie*, Présentation de Carminella BIONDI avec la collaboration de Roger LITTLE, t. I: *Colonies; Gens de couleur*, pp. XCIII + 216; t. II: *Traite; Esclavage*, pp. 278, Paris, L'Harmattan, collection «Autrement même», 2016.

1789, l'année qui est restée dans la mémoire collective comme une rupture fondamentale dans l'histoire, ne marque pas une césure nette dans les rapports que la France entretient avec ses colonies. Si les principes inspirateurs de la déclaration du 26 août n'ont pas eu de répercussions immédiates dans la gestion pratique des colonies, un large débat s'est engagé dont témoignent les dimensions de ces deux volumes, où se trouvent réunis tous les écrits consacrés au sujet pendant cette année. Pour permettre au lecteur de s'orienter dans ces textes l'anthologie a été divisée en quatre sections, qui évoquent le rapport problématique entre les colonies et la France (*Colonies*), celui des mulâtres libres (*Gens de couleur*), et ensuite, dans le deuxième volume, la traite et l'esclavage. Ces problèmes sont toutefois souvent associés dans les écrits et il convient de suivre la substantielle *Introduction* qui ouvre le premier volume pour bien comprendre le contexte historique où il faut placer le débat. Déjà la convocation des Etats Généraux avait engendré une mobilisation des colons qui ambitionnaient participer à l'assemblée pour faire entendre leur voix et protester contre l'*Exclusif*, qui leur imposait un régime de monopole commercial avec la métropole. Les plus aguerris étaient les grands planteurs blancs de Saint-Domingue, la plus riche et la plus florissante des colonies françaises (en fait la plupart des textes publiés dans l'anthologie se concentrent sur les colonies des Antilles) qui demandaient que l'île

fût reconnue comme province française: «un pays qui possède quatre-vingt mille habitants libres et plus de six cent mille esclaves, un pays dont l'agriculture verse plus de deux cent vingt millions par an dans le commerce du royaume» (*Réclamations des colonies*, p. 7). Malgré le refus du roi, les grands blancs envoyèrent leur représentants, qui se réunirent au Tiers dans l'attente que la question du droit des colonies à être représentées trouve une solution: «la France assemblée a reconnu les planteurs de Saint-Domingue pour ses frères: elle ne les laissera pas gémir encore sous le poids du pouvoir arbitraire, lorsqu'elle dirige ses premières attentions vers les droits de l'homme» (*Vues politique sur Saint-Domingue*, pp. 43-44). Les députés coloniaux ne semblaient pas conscients de la contradiction implicite contenue dans leurs revendications. En faisant appel aux droits des gens pour défendre leurs intérêts, ils attireraient l'attention sur la situation abominable qui était la source de leur richesse. Un remarquable exemple de réponse à cette douteuse rhétorique est représenté par le *Discours de M. Garat sur la députation des colonies*, qui démolit leur prétentions à élire un plus grand nombre de députés se fondant sur le nombre de gens de couleurs libres, qui n'avaient pas été admis à voter: «C'est-à-dire, qu'on a commencé par violer leurs droits, et que ceux-là mêmes qui les ont violés, veulent s'en servir ensuite pour étendre les leurs!» et même sur les esclaves: «Les esclaves auraient besoin de représentants contre leurs tyrans, et ce sont leur tyrans qui prétendent être leur représentants!» (p. 81). En effet les mulâtres, parfois riches et possesseurs de vastes domaines, cherchaient eux aussi à faire entendre leur voix, d'autant plus que les colons blancs multipliaient dans ces années les mesures ségrégationnistes, comme le rappelle dans le détail la *Supplique et Pétition des citoyens de couleur des îles et colonies françaises*, signée, entre autres, par Vincent Ogé, qui périra victime de son engagement, horriblement supplicié par les autorités coloniales de Saint-Domingue en 1791. D'autres signataires des textes ici réunis sont très connus: de l'abbé Grégoire à Condorcet, à Necker, à Brissot, beaucoup de grands noms de la Révolution participent au débat; du côté des esclavagistes des plumes moins connues, mais dont les argumentations sont parfois habiles, comme celle de Duval-Sanadon, qui, sur le plan des principes, reconnaît la justesse des arguments des abolitionnistes, mais en conteste le «fanatisme», qui ignore les conditions pratiques d'un système qui ne peut être aboli sans transition. Il faut donc savoir «où doit s'arrêter la bienfaisance» si on ne veut pas porter atteinte aux bases de la société. De là, notre auteur part dans la description d'un tableau idyllique, où «les Nègres sont bien nourris, logés proprement et commodément, suffisamment vêtus [...] soignés dans leurs infirmités, dans leurs maladies et dans la vieillesse; on y a beaucoup d'égards pour les enfants et les Nègresses enceintes ou nourrices», jusqu'à soutenir que les esclaves «jouissent même d'un certain superflu» (*Précis sur l'esclavage des nègres*, II, p. 125). Une démarche partagée par l'anonyme auteur de la *Lettre d'un membre de l'Assemblée Nationale à un colon amé-*

ricain qui raconte avoir vu beaucoup «d'esclaves heureux, même riches» et dénonce les «contes bleus» que l'on fait sur l'esclavage. Son discours pourrait paraître d'une naïve hypocrisie mais en réalité il est fondé sur une argumentation insidieuse tirée de la *Déclaration des droits de l'homme*: «si l'amour de l'humanité est de premier devoir pour une âme honnête, le respect des propriétés est d'un devoir non moins strict» (II, p. 131). En réalité les membres de la Société des Amis des Noirs, conscients des problèmes qu'aurait posé l'abolition immédiate de l'esclavage dans les colonies, étaient en réalité très prudents sur le sujet, mais ils réclamaient, par contre, la suppression de la traite; un des documents les plus impressionnants à ce sujet est la *Description d'un navire négrier* qui se termine sur l'invitation pressante à cueillir «la belle occasion qui se présente de faire ses efforts pour abolir un commerce que l'on peut sans exagération dénommer un des plus grands maux qui existent de nos jours sur la terre» (p. 95). Malgré l'engagement de Mirabeau sur le sujet, l'Assemblée choisira de maintenir la traite, et elle le fera, souligne C. Biondi dans l'*Introduction*, sans le dire d'une façon explicite, dans une périphrase hypocrite qui déclare ne vouloir «rien innover dans aucune branche du commerce, soit direct soit indirect de la France avec les colonies» (p. XLVI). Dans la situation financière désastreuse de l'époque, on choisit donc de sacrifier les principes fondateurs de la Révolution, en croyant sauver le commerce colonial. Mais l'anthologie témoigne d'une façon exhaustive du débat qui s'engagea en 1789, et qui s'exprime non seulement avec les lettres, les pamphlets et les mémoires adressés à l'Assemblée, mais aussi à travers des textes qui peuvent s'adresser à un public plus large, comme la Préface au roman *Le Nègre comme il y a peu de Blancs*, de Joseph Lavallée, ou le roman-essai *Le More-Lack* de Lecointe-Marsillac où l'expérience de l'esclavage est racontée à la première personne, dans une sorte de pseudo-mémoire. D'ailleurs ces deux derniers ouvrages, d'un intérêt vraiment remarquable, ont été aussi édités dans leur intégralité, toujours par Carmine Biondi et toujours dans cette collection «Autrement même», dirigée par Roger Little, qui a le mérite de rendre à nouveau disponibles et de valoriser dans une optique critique des textes peu connus traitant du thème colonial. Pour revenir à notre anthologie, il faut aussi ajouter que ce bilan complet de la pensée de cette année cruciale sur le sujet, est pourvu d'importants appareils: bibliographies (y compris les cahiers des États Généraux consacrés aux colonies, la traite et l'esclavage), chronologie portant sur les discussions et décisions prises pendant l'année sur ces sujets, biographie des auteurs et aussi une nomenclature des termes qui caractérisent le débat à travers des citations tirés des textes et journaux publiés en 1789. Ces deux volumes nous font vraiment entrer au cœur de la controverse et constituent une contribution fondamentale pour la connaissance d'un aspect encore trop peu connu de la Révolution.

Ottocento a) dal 1800 al 1850 a cura di Lise Sabourin e Valentina Ponzetto

ODILE KRAKOVITCH, *La Censure théâtrale (1835-1849). Édition des procès-verbaux*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 801 pp.

Odile Krakovitch, dont tous les dix-neuviémistes chercheurs en dramaturgie ont admiré la compétence et la bienveillance aux Archives nationales, donne dans ce volume une précieuse édition des procès-verbaux de la censure sous la Monarchie de Juillet et la Deuxième République. Elle reprend en passionnante introduction (pp. 9-157) son « Histoire de la censure du théâtre à Paris au XIX^e siècle », élaborée pour son inventaire de la *Censure des répertoires parisiens des grands théâtres parisiens (1835-1906)* et son livre sur *Hugo censuré. La liberté du théâtre au XIX^e siècle*. Ce qui nous laisse espérer la parution de la suite des procès-verbaux sous le Second Empire et la Troisième République, ainsi que la conclusion générale qu'elle annonce vouloir ajouter sur la répression des spectacles au XIX^e siècle.

Le fonds exceptionnel conservé aux Archives nationales qu'elle présente ainsi (pp. 163-195) s'organise en « censure répressive », comportant des rapports de l'inspecteur des théâtres, des commissaires et du préfet de police, ainsi que des lettres de particuliers aux ministres après représentations (pp. 197-239), et « préventive », répartie entre censure politique, religieuse et morale (pp. 241-640), avant un « bilan » (pp. 641-666) qui comporte la liste des pièces interdites sous la Monarchie de Juillet et le Second Empire, telles que recensées en 1849, théâtre par théâtre, et de 1850 à 1866, par titres; suivent des pages sur « le rôle de la censure » extraites d'une enquête de la Chambre des députés en 1891 (pp. 667-731), faisant état d'une enquête de 1849 et retraçant les séances de la commission chargée de préparer la nouvelle loi sur les théâtres, montrant la permanence des problématiques de cette époque à la fin de siècle. Suivent index des pièces, des noms, des théâtres et chronologie qui permettent de naviguer aisément dans cet ouvrage de référence.

Sur le plan politique, on relèvera notamment les procès-verbaux sur *Kean*, *Don Juan de Marana*, *La Reine Margot*, *La Fille du Régent*, *Lorenzino*, *Les Trois Mousquetaires*, *Le Chevalier de Maison Rouge* de Dumas, *Le Roi malgré lui* d'Ancelet, *Madame Roland* de son épouse, *Léo Burckart* de Nerval, *Latréaumont* de Goubaux et Sue, *Austerlitz* d'Anicet-Bourgeois, Cornu et Lepoittevin, *Lord Novart* et *Une Famille* d'Empis, *Faust* et *Juan* d'Adolphe Dumas et Bergère, *La Camaraderie*, *Le Fils de Cromwell* et *La Popularité* de Scribe, la traduction des *Guêpes* par Bayard et Dumanoir, *Paméla Giraud* et *Vautrin* de Balzac, l'adaptation de *César Biroteau* par Cormon et Lagrange ou de *Chabert* par Arago et Lurine, *Les Mystères de Paris* et *Les Pontons anglais* de Sue et Goubaux, *Le Chêne du roi* de Soumet, *Il était une fois un roi et une reine* de Gozlan, *Le Neveu du mercier* de Mallefille et Beauvois, *Charlotte Corday* de Dumanoir et Clairville.

La censure religieuse s'exerce notamment sur *Benvenuto Cellini* de Wailly et Barbier, *Agnès de Méranie* de Ponsard, *Notre-Dame de Paris* d'après Hugo, *La Chanoinesse* de Scribe et Cornu, *L'Héroïne de Mont-*

pellier de Lemercier, *Les Mancini* d'Ancelet, *Marie Stuart* de Niedermeyer sur livret de Théodore Anne, *Catherine Howard* de Dumas, *Le Juif errant* de Clairville, *Saint-Genest* de Rotrou, *Intrigue et amour* d'après Schiller, *Une Famille au temps de Luther* de Delavigne.

Quant à celle des mœurs, elle vise l'impudeur de l'adultère, l'ivrognerie et l'impuissance, la question de la paternité et des enfants naturels, la prostitution et la violence, enfin le langage dans, entre autres, *Chut!* et *Actéon* (pour Auber) de Scribe, *Mathilde* de Sue et Pyat, *La Robe déchirée* et *Lord Byron à Venise* d'Ancelet, *Le Cinquième Acte* d'Antier et Flers, *Quitte pour la peur* de Vigny, *Un Caprice* de Musset, *Héloïse* et *Abélard* de Bourgeois et Cornu.

C'est dire que l'instrument de travail que nous donne ici Odile Krakovitch est précieux tant sur les pièces elles-mêmes que par sa mise en perspective des motifs et aléas de la censure.

[LISE SABOURIN]

SARGA MOUSSA, *Le Mythe bédouin chez les voyageurs aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016, 298 pp.

En partie composée d'articles remaniés ou augmentés mais que caractérise leur unité de visée, cette belle étude de Sarga Moussa analyse les avatars historiques du mythe européen des Bédouins à travers le genre viatique, des pèlerins médiévaux aux voyageurs et écrivains du XIX^e siècle. La première partie (pp. 21-114) retrace la préhistoire du mythe et met en évidence le progressif renversement du paradigme interprétatif, au profit d'un nouvel imaginaire de négative idéalisante. À l'aube des Lumières l'image négative des Bédouins est contestée par des érudits (B. d'Herbelot), des voyageurs (Tavernier, le chevalier d'Arvieux) ou des historiens (Boulaingilliers), avant même que s'esquisse une démarche ethnographique marquée par la pensée de Rousseau: les Bédouins apparaissent alors comme une communauté à l'« état de nature ». Parmi les élites, ce peuple suscite un intérêt qui va jusqu'à la fascination, par exemple chez Savary (*Lettres sur l'Égypte*, 1785), même chez un rationaliste comme Volney. Dans le dernier quart du siècle, le courant primitiviste le transforme en un véritable objet mythique qui devient un fantôme occidental: descendants supposés des anciens Hébreux, les Bédouins sont cités pour leur sens de la liberté et de l'hospitalité, pour la chasteté de leurs mœurs opposée à la « débauche » des Turcs, leur langue est valorisée et dans leur poésie se lit l'apologie de la passion amoureuse. Cette image primitiviste du Bédouin en bon sauvage « orientalisé » sera contestée (chap. IV, « Controverses philosophiques »), comme on le voit à la lecture dans l'*Encyclopédie* des articles « Arabe », attribué à Diderot (lequel reviendra quelque peu sur sa position dans l'*Histoire des deux Indes*), ou « Arabes » du *Supplément*, rédigé par Turpin, par ailleurs auteur d'une *Histoire de la vie de Mahomet* où l'image idéalisée du Bédouin subit l'offensive de la Raison philosophique. Dans la critique du mythe, Vol-

taire occupe une place à part puisque la figure négative du Bédouin sert d'abord à dévaloriser les Hébreux et, ensuite, fait office de repoussoir dans la critique de la religion, islam ou christianisme. Dans la contestation polémique, il y a plus virulent: pour l'érudit hollandais Cornelius de Pauw, en 1773, les Bédouins sont des voleurs dont le nomadisme est facteur de ruine; pour l'abbé et botaniste Poiré (*Voyage en Barbarie*, 1789), qui a rencontré les Bédouins du Maghreb mais se nourrit de clichés anciens, ils font aussi l'objet d'une critique dépréciative: les Arabes nomades sont des «hordes indomptées», des anthropophages.

Intitulée «Expérience et imaginaire de la proximité» (pp. 117-185), la deuxième partie s'ouvre sur l'expédition de Bonaparte en Égypte. Les aspects idéologiques de la représentation des Bédouins dans le tome XII de la *Description de l'Égypte* (1823) sont analysés à partir de trois contributions. Héritier de l'image mythique des Bédouins et plutôt fasciné par leur mode de vie, Du Bois-Aymé, dans son important *Mémoire sur les tribus arabes des déserts de l'Égypte*, juge qu'ils sont un peuple exemplaire, en bien des points supérieure à ses contemporains européens car ils incarnent la liberté, la fraternité et l'humanité; dans ses *Observations sur les Arabes de l'Égypte*, Jomard, le responsable scientifique de la publication, amplifie leur image démonisée et donne de la *bédouinité* une image totalement négative: insaisissables et dangereuses, les tribus bédouines qui vivent de razzias et de crimes menacent le pouvoir local, aussi devraient-elles être maîtrisées par sédentarisation. En rejetant l'image idéalisée diffusée par Volney, Jomard est à l'origine d'un *contre-mythe*. Il n'en va de même avec le physicien Coutelle qui examina de près le mode de vie des Arabes nomades du Sinâï: dans ses *Observations sur la topographie de la presqu'île du Sinâï*, il montre qu'on a affaire à une société organisée, pratiquant la commensalité et l'hospitalité, et fortement ritualisée (il relativise la pratique du pillage), une société dont il donne finalement une image plutôt rassurante qui atteste d'un changement de sensibilité entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle. D'autres expériences sont rapportées, comme celles vécues par Dom Raphaël de Monachis (1759-1831), chrétien d'Orient francophile qui fut traducteur et interprète de l'expédition de Bonaparte, par l'ethnologue suisse J.L. Burckhardt (1784-1817) ou par un noble polonais spécialiste des chevaux arabes, le comte W. Rzewuski (1784-1831). Raphaël de Monachis, dans l'un des tout premiers ouvrages entièrement consacrés aux Arabes nomades, *Les Bédouins ou Arabes du désert* (publié à Paris en 1816, peut-être d'après des notes rédigées pendant l'expédition de Bonaparte), en donne une image à double face: d'une part, il renoue avec l'image ancienne du Bédouin pillard et retors, antichrétien qui d'ailleurs ne connaît rien au Coran; d'autre part, cet être malfaisant serait, comme chez d'Arvieux et Volney, un descendant d'Abraham capable de générosité. On retrouve l'ambivalence du mythe dans les *Notes on the Bedouins and Wababys* (Londres, 1830) de Burckhardt dont des extraits parurent en 1830 et 1831 dans les «Nouvelles Annales des voyages» et la «Revue des deux mondes», publications auxquelles il faudrait ajouter celles de la «Revue britannique» en 1830 (reproduction d'un article de l'«Edinburgh Review») et de la «Revue de Paris» en 1840 (*Voyage aux mines de Palmyre – Mœurs et usages des Bédouins par Poujoulat*) et en 1853 (*La civilité puérile et bonnête chez les Arabes* par le général Dumas). Burckhardt, qui voyagea en Arabie et au Sinâï et parcourut le désert syrien où il connut les A'nezé, «les seuls qui soient

véritablement Bédouins», veut se distinguer de ses prédécesseurs qui n'avaient pas une connaissance approfondie du terrain (d'Arvieux n'aurait rencontré que des Bédouins sédentaires, Niebhur n'aurait vu de véritables Bédouins qu'au Sinâï). D'où son rejet du type abstrait du Bédouin, ce qui ne l'empêche pas de tenir sur l'authenticité bédouine un discours primitiviste d'inspiration rousseauiste, ni même de projeter sur les Bédouins des éléments de sa propre culture. Il est le premier à proposer une explication de la pratique du vol («système complet et régulier») dont il relativise à son tour la portée. Le légendaire *émir* Rzewuski est un bel exemple d'immersion et d'empathie puisqu'il vécut en 1817-1819 la vie des Bédouins d'Arabie auprès desquels il éprouva le désir de rester (futur *topos* qu'on retrouvera chez Flaubert), ainsi qu'il le rapporte dans ses *Impressions d'Orient et d'Arabie*. S'il est lui aussi tributaire de Rousseau quand il voit dans les Bédouins un peuple idéal, quasiment à l'état de nature, formant une «république patriarcale» où l'intérêt particulier coïncide avec la volonté générale, il se montre soucieux d'exactitude afin de renverser l'image simplificatrice du nomade pillard, en insistant sur ses qualités morales et culturelles: «La tente du Bédouin est le sanctuaire de toutes les vertus. [...] Le Bédouin est né libre».

Dans la troisième partie – «Enjeux esthétiques et religieux» (pp. 189-255) – on quitte la scène ethnologique pour la scène littéraire ou la *littérisation* du mythe bédouin. Dans des épisodes bien connus de son voyage en Orient, Chateaubriand donne des Arabes nomades rencontrés en Palestine et en Judée, et vus dans la filiation des patriarches de l'Ancien Testament, des représentations contrastées, ce qui autorise S. Moussa à dire de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* qu'il «trahit une sorte de fantasmagobie phobique» du Bédouin, cet ennemi caché qui parfois prend une dimension romanesque. On ne s'éloigne pas de la tradition catholique avec Joseph Michaud et Joseph Poujoulat, son jeune collaborateur pour l'*Histoire des croisades*. Ce dernier infléchit la vision initiale, si bien que dans les huit volumes de leur *Correspondance d'Orient* (1833-1835) qu'ils publièrent après leur périple, les Bédouins sont présentés selon deux points de vue opposés. Un exemple: à la différence de Poujoulat qui est un des premiers à s'intéresser à la poésie bédouine, Michaud la discrédite. Dans la vision déjà romantique de Poujoulat, il y a aussi un éloge de la femme bédouine qu'il reprendra dans son roman *La Bédouine* (1835) où est exploité le filon des «amours interculturelles au désert» (pp. 217-221), tout en restant fidèle au schéma de la supériorité chrétienne. L'époque romantique perpétue et renouvelle le mythe. Ainsi, vingt ans après Chateaubriand, et même s'il ne rompt pas avec le «discours orientaliste» et l'eurocentrisme que dénoncra Edward Saïd, Lamartine ne cherche plus à prouver la supériorité du christianisme dont il relève les points communs avec l'islam. Dans son *Voyage en Orient* (1835), il donne de l'Arabe un portrait idéalisant qui vaut au lecteur une subtile analyse de la célèbre entrevue avec lady Stanhope, la très fameuse sibylle de la montagne libanaise qui prétendait avoir rencontré les tribus bédouines («Le pied de l'Arabe», pp. 224-231). Notre voyageur serait-il *arabisé*, voire transformé en Bédouin? Il s'agit plutôt pour l'*émir Frangi* d'une «bédouinité» fantasmagique. À cela s'ajoute l'intérêt que le poète-voyageur manifesta pour la poésie des Arabes nomades, si vif qu'il se substitua au poète Antar, un Arabe du désert qui vécut au VI^e siècle, dont il écrivit la biographie en 1854. Le même phénomène d'identification se retrouve chez Flaubert, terminus *ad quem*

de l'étude (mais la fascination continuera bien après lui): «Flaubert ou la fin des illusions» (pp. 239-255). Flaubert comprend la vie au désert, c'est-à-dire la vie libre, comme l'antithèse de la vie bourgeoise. Alors qu'il avait été marqué dans sa jeunesse par l'exotisme des romantiques puis par le rêve orientaliste, Flaubert préfère à «l'Orient turc» de Byron «l'Orient cuit du Bédouin et du désert» qui est chez lui l'objet d'une esthétisation, ce qui n'exclut pas une observation attentive dont il tirera plus tard parti. Le Bédouin dont l'image le hantera incarne à ses yeux le nomadisme infini, un idéal de liberté: «J'aime mieux le désert, je retourne chez les Bédouins qui sont libres». Dans sa solitude altière, le Bédouin est semblable à l'artiste. Mais le «rêve nomade» de Flaubert est empreint de nostalgie: «D'ici peu l'Orient n'existera plus».

Ainsi s'est construite en se transformant l'image du Bédouin. La fascination exercée par les Bédouins et leur esthétisation continueront, entre autres chez Fromentin, mais surviendra une cruelle démythification des nomades, sous l'emprise du racisme. S. Moussa relève la «critique féroce» de Maxime Du Camp qui s'en prend en 1868 au Bédouin poétisé à tort («race pillarde, lâche, efféminée [...], singulièrement arriérée et ne méritant ni respect ni confiance»); Maupassant lui fait écho (*Au Soleil*, 1884, et *La Vie errante*, 1890) avec ses préjugés anti-arabes et sa stigmatisation du nomadisme. De cette vision «fin de siècle», S. Moussa donne un dernier exemple avec Loti qui fut «l'un des fossoyeurs du mythe». Même si la fascination du désert perdure, parfois sous la forme d'une «bédouinothérapie» – le mot est de Loti –, chez Isabelle Eberhardt, Lawrence d'Arabie (n'oublions pas sa co-espionne Gertrude Bell), Théodore Monod ou Wilfred Thesiger, à la veille de 1914, le mythe a vécu. Reste la littérature ou le rêve enfui de Stendhal: «C'est sous la tente noirâtre de l'Arabe-Bédouin qu'il faut chercher le modèle et la patrie du véritable amour».

Dans cet ouvrage qui est bien plus qu'un complément aux anthologies connues ou la simple exploitation de travaux antérieurs, on trouvera une riche bibliographie où le *Voyage à la mer Morte* de Saulcy et le *Voyage aux villes maudites* d'Étienne Delessert (1853) auraient pu être mentionnés. Méricme, cité pour *L'Amour africain* et qui avait voulu apprendre l'arabe «pour parler aux Bédouins», en a rendu compte en évoquant les «exactions ou les coups de fusil des Bédouins» ou des observations «uniformément défavorables aux Bédouins», qui nous paraissent aujourd'hui suspectes.

[MICHEL ARROUS]

Une «Période sans nom». Les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire, sous la direction de Fabienne BERCEGOL, Stéphanie GENAND et Florence LOTTERIE, Paris, Classiques Garnier, 2016, «Rencontres», 452 pp.

Le volume dirigé par Fabienne BERCEGOL, Stéphanie GENAND et Florence LOTTERIE rassemble les actes d'un colloque réunissant dix-huitiémistes et dix-neuviémistes, tenu à Toulouse en avril 2014. L'introduction de Florence LOTTERIE (pp. 7-34) en précise les enjeux: examinant une époque traditionnellement considérée comme transitoire, flottante entre deux mouvements majeurs que sont les Lumières et le Romantisme, perpétuellement ramenée à sa dimension politique, l'ouvrage se garde non seulement de la nommer, validant ainsi une formule d'abord employée par Simone Balayé

et Jean Roussel, mais aussi d'en fixer trop rigoureusement les limites chronologiques ou d'en extraire une irréductible cohérence: il s'agit au contraire d'en montrer la dynamique complexité, et d'interroger à travers elle les outils de l'histoire littéraire que sont la pensée séculaire, le découpage par périodes historiques, la simplification de réalités complexes, la construction de figures saillantes en écrivains majeurs ou marginaux.

La première partie («Échelles historiographiques») s'ouvre par un article de Michel DELON (pp. 37-49) qui offre un bilan des principales études portant sur les années 1780-1820, depuis le début du xx^e siècle jusqu'à nos jours en passant par 1972, date à laquelle se tint à Clermont-Ferrand l'important colloque *Le Preromantisme, hypothèse ou hypothèque*. Michel Delon souligne que si cette période est aujourd'hui mieux connue, ses limites chronologiques et sa dénomination ne cessent d'évoluer en fonction des perspectives de recherches à partir desquelles on l'envisage. Les deux articles suivants analysent le discours critique formulé par des historiens du XIX^e siècle: Mariane BURY, qui s'intéresse à *la place des années 1780-1820 dans les cours et les manuels d'histoire de la littérature française de Villemain à Lanson* (pp. 51-69), montre que la représentation de cette période se construit, dans ces textes, autour d'un événement, la Révolution française, et de figures majeures incarnant la fin d'une époque, comme Delille, ou un renouveau, comme Chateaubriand. L'identification de périodes littéraires s'ajoute alors aux découpages politiques ou séculaires pour permettre à la «période sans nom», conçue comme intermédiaire, de s'inscrire dans une continuité. Étudiant l'histoire générale, Claude MILLET (pp. 73-83) insiste au contraire sur l'importance de la notion de siècle pour les historiens qui se penchent sur la période postrévolutionnaire, et montre comment le prisme politique prend alors le pas sur le littéraire, au point de l'occulter.

Plusieurs articles contribuent ensuite à explorer la manière dont l'histoire littéraire s'est constituée dans le discours critique d'écrivains au XIX^e siècle, chacun rappelant l'importance du contexte politique et des positions tant idéologiques qu'esthétiques des auteurs dans cette écriture de l'histoire immédiate ou du passé récent: Jean-Noël PASCAL (pp. 85-101) souligne les enjeux du *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature depuis 1789* d'André Chénier; Paul KOMPANIETZ s'intéresse à *Nodier et la littérature de la Révolution* (pp. 127-141), tandis que Pierre GLAUDES (pp. 143-164) analyse le regard que porte Barbey d'Aurevilly sur les lettres du Consulat et de l'Empire, et plus précisément sur Mme de Staël, rare figure émergente à ses yeux dans une période considérée comme peu fertile. Une réflexion sur la place des femmes dans l'histoire littéraire s'inscrit naturellement dans cette approche soucieuse d'appréhender l'époque en ses nuances et sa complexité: elle prend forme à travers un questionnement sur «la femme auteur» (pp. 167-188) nourri par Catriona SETH, l'étude du discours historiographique de Mme de Genlis par Fabienne BERCEGOL (pp. 189-204) ou la réception des œuvres de Sophie Cottin et de Claire de Duras, analysée respectivement par Silvia LORUSSO (pp. 205-222) et Amélie LEGRAND (pp. 223-239). Les contributions de Claire JAQUIER (pp. 103-115) et Jean-Daniel CANDAU (pp. 117-125) nous invitent, quant à elles, à explorer la dimension européenne de la période abordée à travers l'exemple de la Suisse: la première porte sur la poésie nationale suisse en langue française des années 1780, la seconde sur la place de la littérature dans la «Bibliothèque bri-

tannique», périodique scientifique et littéraire paru à Genève entre 1796 et 1815.

La deuxième partie de l'ouvrage, intitulée «Vertus de l'inassignable», met l'accent sur la façon dont le romantisme, conçu comme modernité littéraire, construit une histoire qui fonde et légitime sa propre esthétique. José-Luis DIAZ (pp. 243-271) insiste sur l'importance que prennent les années 1780-1820 dans la critique de Sainte-Beuve entre 1832 et 1849. L'étude de ses *Portraits* comparés au cours public qu'il prononça à Liège de 1848 à 1849 (*Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, publié en 1860) permet d'analyser le rôle qu'il joua dans la «fabrique» de l'histoire littéraire. Si le cours tend vers une vision d'ensemble organisée autour de la figure de Chateaubriand, les *Portraits* permettent une approche plus sensible et plus poétique des modes littéraires, des affinités entre auteurs et de figures comprises comme des précurseurs ou des frères aînés. L'article d'Emmanuelle TABET (*«Le Génie de christianisme», une littérature nouvelle?*, pp. 273-287) s'intéresse à la constitution d'un mythe littéraire en montrant comment Chateaubriand fait de son ouvrage l'expression d'une rupture tant chronologique que littéraire, religieuse que philosophique. Il n'en inaugure pas moins, selon E. Tabert, une littérature nouvelle «qui sera une littérature profondément mémorielle», et dont les *Mémoires* offrent la forme amplifiée. Sébastien BAUDOIN (pp. 305-320) revient, quant à lui, sur cette position de père du romantisme attribuée à Chateaubriand et en partie revendiquée par lui, éclairant ainsi la relation ambiguë qu'entretient l'auteur avec ce mouvement. C'est une autre figure majeure de l'époque qu'étudie Béatrice DIDIER, qui examine à travers l'exemple de Benjamin Constant *la transformation des images du sacré des Lumières au Romantisme* (pp. 289-303). Ainsi apparaît le rôle que jouent les écrivains dans l'élaboration de l'histoire et dans la mémoire des événements, comme le montre encore l'article de Stéphane ZEKIAN (pp. 321-337): analysant les «illusions d'optique» que peuvent constituer les controverses poétiques dans l'historiographie littéraire, il révèle comment les romantiques interprètent 1800 à la lumière de 1830 et de l'opposition classicisme/romantisme alors à son apogée, maintenant dans l'ombre, dans le même mouvement, des clivages et des figures qui ne trouvent pas leur place ou leur sens dans cet antagonisme. Et c'est encore ce phénomène d'occultation que met en lumière Patrick MAROT dans son article sur *Le premier romantisme français dans l'ombre portée du romantisme allemand* (pp. 339-355).

Enfin les quatre derniers articles permettent d'approfondir la réflexion, maintenue tout au long de l'ouvrage, autour du phénomène de relégation ou de valorisation des écrivains dans le discours savant, qu'ils aient connu le succès en leur temps, comme Pigault-Lebrun, étudié par Shelly CHARLES (pp. 359-380), et Mme de Staël, dont Stéphanie GENAND (pp. 405-414) retrace l'encombrante postérité; ou qu'ils peinent à trouver un public, comme Isabelle de Charrière étudiée par Valérie COSSY (pp. 381-404). Étienne BEAULIEU saisit, quant à lui, dans *le stoïcisme post-révolutionnaire de Joseph Joubert* (pp. 315-425), le climat particulier d'une époque vécue comme un temps «en puissance, tout en potentialité et en retenue avant le passage à l'acte».

Ce beau volume, qui fait avancer notre connaissance d'une époque singulière et notre réflexion sur les méthodes de l'histoire littéraire de manière particulièrement stimulante, est complété par un index des noms d'auteurs.

[CATHERINE THOMAS]

La Représentation de l'histoire dans la nouvelle en langue française du XIX^e siècle, sous la direction de Concepción PALACIOS et Pedro MÉNDEZ, Paris, Classiques Garnier, 2016, «Rencontres», 362 pp.

Ces vingt essais témoignent de l'intérêt porté depuis quelques années au récit bref français, pour lequel on dispose des précieux répertoires de René Godenne qui permettent une première évaluation de la part de l'histoire dans ce genre dont le XIX^e siècle fut l'âge d'or. Dans leur présentation (pp. 7-18), Concepción PALACIOS et Pedro MÉNDEZ rappellent d'abord qu'à côté de Mérimée, Balzac, Stendhal, Gautier et Maupassant, d'innombrables *minores* en ont assuré le développement et le succès; ils précisent ensuite que l'enjeu a été d'étudier dans les contes et les nouvelles (les deux types ont été confondus) le mode de présentation des événements historiques.

La première partie («La révision de l'histoire dans la nouvelle») aborde les rapports entre le roman et la nouvelle dans leur recours à l'histoire. Si aux XVII^e et XVIII^e siècles les nouvelles à cadre historique sont nombreuses, René GODENNE (*Visages de l'histoire dans la nouvelle du XIX^e siècle*, pp. 21-28) signale qu'il s'agit souvent d'un leurre, car les auteurs se soucient peu de reconstitution historique. La tendance à faire de l'histoire des époques anciennes un prétexte pour introduire un sujet sentimental ou romanesque se réduira dans le premier tiers du XIX^e siècle, même si la nouvelle historique, qui privilégie l'époque de la Révolution et de l'Empire, ne l'emporte pas encore. Avec *Gide ou le mépris de l'histoire* (pp. 29-47), étude qui ne prend pas en compte le récit gidien, bref et dépouillé, Elena MESEGUER PANOS a choisi d'aller à contre-courant puisque l'auteur des *Cahiers d'André Walter*, séduit par l'opposition qu'établit Schopenhauer entre l'esprit de l'histoire et l'esprit du poète, a refusé la voie de l'histoire et l'esthétique réaliste pour écrire un roman symboliste. Yvon HOUSSAIS revient au vif du sujet: *La nouvelle historique, une contradiction dans les termes?* (pp. 49-65). Au XIX^e siècle, la nouvelle peine à rivaliser avec le roman historique dans lequel l'intrigue d'ordre privé se mêle à la relation de faits historiques attestés, excepté les cas où est sélectionné un épisode dont la dramatisation extrême produit un «surcroît de sens». Trois exemples de cette difficile concurrence: *Les Soirées de Walter Scott à Paris* du bibliophile Jacob, grand succès de 1829, *La Vision de Charles IX* et *L'Enlèvement de la redoute* de Mérimée (1829), *La Canne de jonc* de Vigny (1835). P.L. Jacob cherche à créer une couleur locale historique en accumulant les documents d'époque, d'où une perte d'efficacité que Mérimée, sans négliger l'effet d'authentification historique, a évitée par le choix d'une stratégie d'écriture opposée: monothématisme, concentration et généralisation donnent au récit une valeur exemplaire. Ne procédant à aucune reconstitution du cadre historique, Vigny bannit le pittoresque ou la couleur locale au profit de «la représentation du parcours idéologique et politique d'une génération». Ni l'un ni l'autre ne rivalisent avec le roman qui vise à représenter la nécessité historique. Carmen María PUJANTE SEGURA reprend le débat sous un autre angle: *Est-il possible d'inscrire l'histoire dans une nouvelle? Question théorique et révision critique à la lumière de la comparaison entre la nouvelle française et espagnole au XIX^e siècle* (pp. 68-84). À partir d'exemples choisis chez les novellistes français qui se sont intéressés à l'Espagne et les novellistes espagnols qui en ont fait de même pour la France, on suit l'évolution européenne du genre, de la nouvelle tradi-

tionnelle, anecdotique et «narrative» à la nouvelle moderne où prime la «non-histoire», selon la dialectique Maupassant-Tchekhov et Clarin-Galdos. Pour situer la nouvelle française dans le contexte européen du récit bref, une étude comparative s'impose qui permettrait d'«approfondir le paradoxe de la coexistence de l'essor du roman et de la nouvelle».

Les contributions de la deuxième partie, «Le XIX^e siècle en scène», concernent deux périodes élues par les écrivains de la seconde moitié du siècle, la Révolution et l'Empire, la guerre de 1870. Carmen CAMERO PÉREZ examine quelques aspects de l'écriture mémorielle: *Nostalgie du passé et lieux de mémoire dans "Les Diaboliques" de Barbey d'Aurevilly* (pp. 87-101). Pour Barbey, la reconstitution du passé implique une fictionalisation de la matière historique («le Roman creuse bien plus avant que l'Histoire», lit-on dans le prologue de *La Vengeance d'une femme*), ce qui n'exclut ni le recours à des références historiques précises ni l'écriture d'une page de l'histoire des mœurs ou de l'histoire événementielle, pour magnifier sa nostalgie de la France d'Ancien Régime. Dans la production abondante d'un romancier dont il arrive qu'on lise encore *Mademoiselle de la Seiglière* (1844), Carme FIGUEROLA tire de l'oubli des pages bienséantes écrites entre 1830 et 1843: *Les nouvelles de Jules Sandeau. L'histoire en euphémisme* (pp. 103-116). En dépit d'un évident souci de vraisemblance et d'une critique de l'illusion romanesque, elles pèchent, à l'exception de *Mademoiselle de Kérourat* (1847), par une présence plutôt floue de l'histoire et du monde réel, quoique... Sandeau mette parfois en scène des personnages historiques (la Malibran, Lamartine, Greuze). Il faut reconnaître que son passéisme fait pâle figure à côté de celui du Connétable des lettres! A cette voix tue, on préfère la relation d'épisodes presque analogues de la geste napoléonienne, *L'Enlèvement de la redoute* et *Le Corps de garde russe*, récit bref enchaîné dans *La Canne de jonc*, la seconde faisant peut-être écho à la première tout en étant à son antipode. Dans *Deux versions de l'histoire, deux usages de la nouvelle historique. Mérimée versus Vigny* (pp. 117-136), Thierry OZWALD souligne la similitude thématique et formelle dans la mise en scène du phénomène de la violence et la différence dans son interprétation anthropologique. On a affaire à deux conceptions du roman historique: dans la *Chronique du règne de Charles IX*, Mérimée raille plus les héritiers de Walter Scott victimes de l'illusion romantique que le roman scottien à proprement parler; c'est à cette illusion que Vigny avait cédé dans *Cinq-Mars*. On retrouverait une semblable esthétisation dans sa nouvelle. Autre cas de figure présenté par Noëlle BENHAMOU, le choix de la nouvelle pour narrer des faits peu glorieux et méconnus de l'histoire officielle, ou *L'histoire de France vue par le petit bout de la lorgnette dans quelques nouvelles d'Erckmann-Chatrian* (pp. 137-154). À la différence de leurs *Romans nationaux*, les récits brefs des co-auteurs privilégient la petite histoire de 1789 à 1871, surtout l'histoire récente et douloureuse de la défaite de 1870 («Le Trompette des hussards bleus» dans les *Contes vosgiens*, 1877). Si la réalité historique peut assurer l'ancrage d'un récit fait souvent par des humbles qui racontent leurs souvenirs, il arrive aussi que la fiction envahisse le récit. Tout autre est la vision de l'histoire chez Zola, entre la nouvelle d'apprentissage *Jacques Damour* (1883 et 1884) et *La Débâcle*, roman historique, comme le montre clairement Thanh-Vân TON-THAT dans *De la nouvelle au roman historique. Zola face à la Commune* (pp. 155-165). Selon le genre choisi, la vision de l'écrivain hostile à la Commune

se renouvelle et se radicalise. De son côté, le témoin direct que fut Daudet évoque quasi immédiatement les événements de 1870-1871 dans quelques scènes, parfois apparemment insignifiantes, de la guerre franco-prussienne. Dans ces scènes vite devenues classiques, aussi militantes que celles d'Erckmann-Chatrian et marquées par le sentiment anti-allemand, Edurne JORGE MARTÍNEZ voit à la fois la dramatisation des petits événements de l'histoire qui virent au tragique et un engagement patriotique: *Tableaux d'histoire dans les "Contes du lundi" d'Alphonse Daudet* (pp. 167-180). À la différence de Daudet et de bien d'autres, un nouvelliste n'a pas exprimé le nationalisme exacerbé qui perdura jusqu'en 1914: María Teresa LOZANO SAMPEDRO (*La vision critique de la guerre franco-prussienne dans quelques nouvelles de Maupassant*, pp. 181-199) a raison de rappeler que l'auteur des *Contes de la bécasse* ne s'est pas laissé contaminer par le climat idéologique des années 1880 et qu'il a toujours vu dans la guerre le plus cruel et le plus absurde des scandales.

Interroger la représentation de l'histoire dans les nouvelles impose qu'on aborde la thématique du fantastique et de l'exotique qui a contribué à l'essor du genre, aussi la troisième partie, «L'histoire d'ailleurs», est-elle logiquement la plus étoffée. On y trouve «*Arria Marcella*» de Théophile Gautier ou comment utiliser l'histoire pour créer un univers fantastique (pp. 203-216), où María Victoria RODRÍGUEZ NAVARRO analyse la gestion du fantastique simultanément à la narration de la vie quotidienne et du fantasme archéologique-érotique. Autre monde enseveli, celui que ressuscitent les *Contes de la décadence romaine* (1898): Pedro PARDO JIMÉNEZ interprète *La décadence romaine selon Richelpin* (pp. 217-229) comme un passage de l'imaginé au vécu chez un narrateur dont les goûts artistiques et les choix trahissent une pulsion nécrophilique et l'attrait pour l'extraordinaire, l'épique et le monstrueux qui dérive plus de la personnalité de l'écrivain que du matériau historique dont il se sert librement. Le rôle décisif des revues dans l'essor de la nouvelle est connu, notamment pour les plus célèbres à propos desquelles María del Rosario ÁLVAREZ RUBIO traite d'un cas particulier: *Les nouvelles sur l'histoire d'Espagne dans la presse culturelle française au XIX^e siècle. La «Revue de Paris» et la «Revue des Deux Mondes»* (pp. 231-249). Pour la première sont convoqués Saintine, Loève-Veimars, Mme Reybaud, Pichot, Gozlan, A. de Lavergne, Pétrus Borel, Souvestre; pour sa rivale, qui s'était d'abord distinguée en publiant Mérimée, Stendhal et Gautier, la seconde moitié du siècle est moins faste, néanmoins le mythe espagnol est toujours vivace (on ne sombre pas pour autant dans l'«espagnolade») et connaît même *via* Bizet un regain de vigueur grâce à la «femme fatale». L'étude de l'image de l'Espagne ne pouvait faire l'économie des deux récits «espagnols» que Stendhal donna à la «Revue de Paris» en 1830. Bien informée, la contribution d'Ana ALONSO GARCÍA (*Fiction et histoire dans les nouvelles stendhaliennes de thématique espagnole. "Le Coffre et le Revenant", "Le Philtre"*, pp. 251-263) rassemble les notations historiques éparées dans ces deux histoires d'amour dont le caractère tragique est accentué du fait que l'action de la première (dans *Le Philtre* l'effet est atténué par la localisation à Bordeaux) se déroule dans la période absolutiste de Ferdinand VII. Le cas du *Coffre et le Revenant* est réexaminé par Béatrice DIDIER qui, après avoir mentionné quelques clichés de l'Espagne romantique, propose une nouvelle source possible qui s'ajouterait à l'histoire yéménite donnée par Fauriel: *Le Jaloux d'Estrémadure*, une des *Nou-*

velles exemplaires de Cervantès, mais Stendhal donne une dimension politique à son récit (*Une nouvelle espagnole*, pp. 265-273). Angéles SIRVENT RAMOS ne quitte pas le domaine stendhalien (*Les nouvelles de Stendhal, "Le Chevalier de Saint-Ismier"*, pp. 275-291). La filiation de ce manuscrit abandonné est connue depuis qu'A. Nougué a démontré son rapport avec *Le Tolédan*, adaptation française du xvii^e siècle d'un des *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, où figure la scène retenue par Stendhal, qu'il a développée et enrichie. De l'intertextualité on passe à la dimension historique, plus intéressante que les considérations sur l'inachèvement qui reprennent en les nuanciant légèrement les conclusions de M. Crouzet et J.-J. Hamm (*L'histoire - d'Espagne - dans les nouvelles d'Alexandre Dumas*, pp. 293-307): Inmaculada ILLANES ORTEGA a repéré trois récits publiés entre 1835 et 1839 où Dumas met en scène des figures singulières et exemplaires de son Espagne médiévale. Le plus connu est *Pierre le Cruel* (revisité par une BD en 1959!). Le vulgarisateur prend quelque liberté avec la réalité historique pour accroître le caractère dramatique de l'action, mais il puise largement dans la chronique (Ayala, Zuniga) et réussit généralement à intégrer les événements historiques à la fiction narrative. Autre exemple du parti qu'on peut tirer de la mode du récit historique avec *L'inscription de l'histoire dans les récits de la duchesse d'Abrantès* (pp. 309-318): Francisco LAFARGA MADUELL distingue dans les *Scènes de la vie espagnole* (1836) le récit de *L'Espagnole* construit à partir d'un fait supposé historique de la guerre de l'Indépendance, déjà mentionné dans les *Mémoires de la duchesse* (1833). Cet épisode qui a subi une amplification renforçant les moments de tension et de violence a inspiré une pièce à l'écrivain américain Th.B. Aldrich (1884) et un poème à Linda Marshall (2010). La comparatiste Marta GINÉ JANER révèle un aspect peu connu de la fortune des récits brefs français (*L'inscription du passé dans les contes de Villiers de l'Isle-Adam traduits en espagnol*, pp. 319-338). Certains de ces contes publiés entre 1883 et 1888 ont été traduits en espagnol dès 1900, puis en 1943, 1948, 1968, et plus régulièrement après la mort de Franco. Les contes historiques l'ont été assez peu, à l'exception de ceux qui se rapportent à l'Inquisition (*La Torture par l'espérance, La Reine Ysabeau*). Est évoqué en détail le cas exceptionnel de *Impatience de la foule* (dans les *Contes cruels*), conte au demeurant fort éloigné de la vérité historique, dont le poète Manuel Reina (1856-1905) a donné une adaptation en 1896.

Ce parcours qui aurait mérité plus d'attention lors de la relecture des épreuves permet de cerner dans sa diversité l'écriture de l'histoire dans la nouvelle française du xix^e siècle. Sans doute suscitera-t-il des études systématiques qui pourraient concerner entre autres R. de Beauvoir, Delécluze et Bloy que R. Godenne a mentionné dans sa contribution.

[MICHEL ARROUS]

MADAME DE STAËL, *Lettere sugli scritti e il carattere di Jean-Jacques Rousseau; Riflessioni sul suicidio*, a cura e con introduzione di Livio Gherzi, traduzione di Andrea Inzerillo, Roma, Bibliosophica Editrice, 2016, 167 pp.

C'est une période faste pour les études staéliennes. Après avoir fêté, en 2016, le 250^e anniversaire de la naissance de Germaine Necker de Staël (1766-1817), on a commémoré en 2017 le bicentenaire de sa mort. Cette double récurrence a été l'occasion pour un re-

nouveau nécessaire et bienvenu des études sur l'œuvre et la pensée de l'écrivaine, renouveau auquel participe le présent ouvrage.

On ne peut que saluer avec enthousiasme, en effet, la première traduction italienne des *Riflessioni sur le suicide* et la première traduction moderne des *Letteres sur les écrits et le caractère de Jean-Jacques Rousseau*, la précédente, anonyme et attribuée par les auteurs de ce volume à Giovanni Tamasia, datant de 1817. Ces *Letteres* revêtent une double importance: d'un côté, elles représentent l'entrée en littérature de Staël, dont ce fut le premier ouvrage publié; de l'autre, elles proposent une défense et un éloge de Rousseau en 1788, dix ans à peine après sa mort, à une époque où les jugements sur lui étaient loin de faire l'unanimité. Les *Riflessioni sur le suicide*, publiées en 1813, se situent en revanche vers la fin de la vie et de la carrière de Staël. Inspirées par le retentissement de la nouvelle du suicide du poète et dramaturge Heinrich von Kleist et de sa maîtresse Henriette Vogel en 1811, ainsi que par une tentation personnelle qui hantait l'écrivaine depuis longtemps, ces réflexions sont cependant un argumentaire visant à combattre cette tentation néfaste. Elles ont incontestablement une valeur universelle, se faisant réflexion morale, fortement teintée de spiritualité protestante, sur l'être humain face à la mort et sur les devoirs de conscience de l'individu. Selon Staël en effet, qui choisit le suicide n'est qu'un égoïste aveuglé par «l'impatience de la douleur». La véritable «dignité morale de l'homme» est identifiée en revanche avec le dévouement, «c'est-à-dire [...] le sacrifice de soi aux autres».

On regrettera que l'essai introductif de ce volume ne commente pas à proprement parler les deux ouvrages staéliens ici présentés, ne montre pas assez leur rôle et leur place dans la pensée de l'écrivaine et n'établisse pas de liens entre eux, alors que la discussion sur l'hypothèse du suicide de Rousseau, à laquelle Staël prête foi, occupe une place importante dans la sixième et dernière lettre, «Sur le caractère de Rousseau». On notera également que l'A. ignore de manière complète et inexplicable toute bibliographie postérieure à 2008.

Livio Gherzi ne consacre aux essais édités que le dernier paragraphe de l'introduction (pp. 46-54). Suivant ses inclinations et sa formation d'historien, philosophe et homme politique engagé, il préfère se concentrer sur le parcours biographique de Staël, sur ses idées surtout politiques et sur sa place au sein des événements historiques de son temps. Chez elle, il souligne principalement trois aspects qui rendent sa trajectoire «significativa e ricca di insegnamenti» (p. 11). D'abord son combat de femme pour pouvoir exprimer ses idées et se mêler de politique. Ensuite, sa pensée ouverte, internationale, capable de réfléchir en termes d'Histoire universelle dépassant les nationalismes mesquins. Enfin, sa fidélité à ses principes et à ses idéaux, attitude qui lui valut les célèbres dix années d'exil sous le régime napoléonien. Pour cette raison, nous rappelle L. Gherzi, Staël fut étudiée et admirée par les intellectuels libéraux et antifascistes italiens de la première moitié du xx^e siècle. L'évocation des hommages rendus à Staël par Benedetto Croce, Guido de Ruggiero, l'historien Adolfo Omodeo ou la traductrice Ada Caporali constitue sans doute la partie la plus originale et intéressante de cet essai.

Quant aux deux ouvrages staéliens, la traduction d'Andrea Inzerillo, soignée et moderne, a été réalisée à partir du texte français établi par Florence Lotterier dans le cadre des *Œuvres complètes* de Germaine de Staël (Champion, 2008). On formulera pour conclure

le souhait que d'autres traducteurs suivent son exemple et renouvellent le corpus italien des œuvres majeures de Staël, dont les traductions disponibles aujourd'hui datent, dans la meilleure des hypothèses, de la première moitié du XX^e siècle.

[VALENTINA PONZETTO]

«Cahiers staéliens», nouvelle série, Société des Études staéliennes, Paris, Honoré Champion - Genève, Éditions Slatkine, 2016, 261 pp.

Les commémorations de Germaine de Staël et Benjamin Constant en 2017 ne pouvaient laisser dans l'ombre le 250^e anniversaire de la naissance d'August Wilhelm Schlegel à qui est dédiée la présente livraison. Stéphanie GENAND le dit en ouverture, il s'agit des «années Staël» d'A.W. Schlegel qui eut un rôle majeur au sein du «groupe de Coppet». Dans les huit études de la première partie, on retrouve le précepteur des enfants Staël, le conseiller artistique et le chevalier servant de leur mère, mais il est aussi question de son rôle intellectuel et religieux dans le «sanctuaire» de Coppet, et bien évidemment de Mme de Staël. Marie-Claire HOOK-DEMARLE situe *Le «moment Coppet» dans la vie et l'œuvre d'A.W. Schlegel* (pp. 15-32), entre les pôles de l'*Erlebnis* (l'événement fondateur) et de l'*Erfahrung* (l'expérience acquise). Non sans appréhension, le brillant professeur berlinois accepta en mai 1804 la charge de précepteur. D'abord quelque peu dépaycé par les formes de sociabilité imposées par Mme de Staël, Schlegel s'adaptera et finira par accepter des règles qui n'étaient pas de tout repos, et il réussira même à continuer ses travaux d'érudition entrepris en Allemagne. C'est le lecteur critique de *Corinne* qui a retenu l'attention de Jochen STROBEL (*Narcisse et muse dans "Corinne ou l'Italie". Avec des remarques sur la correspondance entre A.W. Schlegel et Germaine de Staël*, pp. 33-53). Le caractère révolutionnaire et romanesque de l'héroïne, la part autobiographique dans son portrait et sa trajectoire n'ont pas échappé à Schlegel qui avait accompagné l'auteur en Italie, ni, bien évidemment, l'opposition Nord/Midi déjà étudiée dans ses cours. Plutôt que d'établir des parallèles biographiques (le roman à clef), l'auteur, par le biais de la recension de Schlegel, met en évidence la poétique narcissique qui subvertit le modèle romanesque de l'époque marqué par le masculin, au profit d'une «fusion anti-classique de l'art et de la vie au sein de l'enthousiasme», où l'on voit Corinne et Oswald, la femme écrivain et l'homme muse, se rejoindre dans une union fantasmagique. De leur communication épistolaire, narcissique et finalement destructrice, on retrouverait quelques échos dans les lettres que Schlegel adressa à Mme de Staël, à ceci près que la catastrophe fut évitée parce que Schlegel consentit à n'être qu'un esclave. Dans le «groupe de Coppet», les tensions n'étaient pas rares comme l'illustre l'histoire des rapports entre Schlegel, nationaliste convaincu, et le libéral Sismondi. Hector CANAL commente cette mésintelligence qui perdura, car les différends idéologiques étaient bien trop importants et aggravés par des soupçons de plagiat (*Schlegel et Sismondi. Le philologue, l'historien et la littérature*, pp. 55-81). Bien que leurs objets d'étude soient proches, leurs objectifs et leurs méthodes sont radicalement différents. Parce qu'elle a été souvent sous-estimée, c'est à une réévaluation de la place d'Albertine Necker de Saussure qu'invite Stefan KNODLER (*Schlegel écrit par moi*). A.W. Schlegel et

Albertine Necker de Saussure, pp. 83-104). Grâce à des documents inédits, on voit que Schlegel a permis à la cousine de Mme de Staël de connaître les théoriciens de l'école romantique allemande, qu'il l'a guidée dans ses lectures en ce qui concerne la mythologie, les religions, l'astronomie (fondement de l'athéisme), l'éducation, les questions d'esthétique. S'il ne supportait pas Sismondi, Schlegel appréciait en revanche Werner, dramaturge alors célèbre, du moins jusqu'au jour où ce dernier se convertit au catholicisme. Sabine GRUBER et Ralph ZADE examinent les pages du journal où Werner consigna ses impressions sur ses deux brefs séjours à Coppet, notamment ses échanges et même sa collaboration avec Schlegel qui l'aida pour une de ses pièces (*La fierté avec laquelle j'ose vous attribuer cette qualité d'ami*. Zacharias Werner et A.W. Schlegel à Coppet, pp. 105-123). Clara Isabel STIEGLITZ se tourne vers le précepteur (*Entre élève et mentor: lumière sur la relation entre Auguste de Staël et A.W. Schlegel*, pp. 125-139). La relation complexe qui unit Schlegel à l'ainé des fils de Germaine est étudiée à partir d'une lettre inédite que ce dernier adressa en 1818 à son ancien précepteur et père de substitution. Un autre aspect des liens de Schlegel avec sa famille d'adoption est évoqué par Claire BAMBERG (*Affaires familiales et religieuses. La correspondance entre A.W. Schlegel et Albertine de Broglie, née Staël (1812-1838)*, pp. 141-156). On découvre un Schlegel familier que les enfants Staël ont considéré comme un second père. Si on ne dispose que de quelques-unes des lettres de Schlegel qui gardent trace de sa profonde et vive sympathie, il se trouve que nous sont parvenues quatre-vingt-huit lettres d'Albertine à travers lesquelles on peut apprécier la relation de père à fille qui les unissait, le rôle de conseillère qu'assura progressivement Albertine, et même celui de consolatrice lors du mariage déplorable de Schlegel. Parmi les principaux thèmes abordés: les travaux personnels (traductions, préfaces, essais), la religion, la théologie. Le dossier se clôt par l'analyse que propose le biographe de Schlegel, Roger Paulin, de l'article sur le célèbre tableau de Gérard (*"Corinne au cap Misène". La contribution d'A.W. Schlegel à l'icônographie et mythologie staéliennes*, pp. 157-171). Ce court article, d'une portée limitée mais qui ne passa pas inaperçu (Stendhal le mentionne dans son *Salon* de 1824), fut rédigé à un moment où les relations avec Auguste et Albertine, quoique cordiales, n'étaient plus ce qu'elles avaient été. Il s'agit en réalité d'un hommage qui double en quelque sorte la traduction que Schlegel avait donnée de la *Notice sur le caractère et les écrits de Madame de Staël* rédigée par Albertine Necker de Saussure, car Schlegel associe la Corinne du tableau à celle du roman dont il avait rendu compte en 1807, sans pour autant interpréter le tableau comme une représentation de Mme de Staël (ce que Gérard s'était bien gardé de faire).

La deuxième partie rassemble cinq études signées par de jeunes chercheurs. D'abord une question de poétique avec *La Terreur, angle mort de la fiction staélienne* de Laura BROCCARDO (pp. 175-187). Dans *l'Essai sur les fictions* se développe, à propos de la Terreur ou du «problème moral le plus inconcevable qui ait existé», une réflexion sur le représentable et le processus d'identification. Cet exemple de négation de toute humanité (l'impassibilité des bourreaux) réduit à rien la théorie staélienne des fictions «touchantes». Jugeant la Terreur irreprésentable, Staël se rabat sur ses répercussions sociales, dans des œuvres mineures (la nouvelle *Zulma*, *l'Épître au malheur*) rédigées parallèlement à *l'Essai*. Alors que le théâtre occupe une large place dans *De*

la Littérature et De l'Allemagne (où il est dit que c'est une «littérature en action»), les œuvres et la pratique théâtrales de Mme de Staël ont été longtemps négligées. Après J.-D. Candaux et M.-E. Plagnol-Diéval, Aline HODROGE étudie la pratique du théâtre de société à Genève et à Coppet, entre 1805 et 1811 (*Dramaturgie de la mélancolie staëlienne*, pp. 189-202). Si certaines de ces pièces sont comiques, leur fonction est peut-être de tempérer la mélancolie de leur auteur; dans d'autres qui cherchent à susciter la pitié on retrouve trois thèmes éminemment staëliens: solitude, exil, séparation. Pour Mme de Staël, le théâtre est le moyen d'obliger l'homme à se dévoiler en participant (auteur, acteurs, public) à une communion. Du théâtre et de la théâtralisation, il en est aussi question avec Corinne dont l'identité n'a cessé d'être interrogée. Mais qui est Corinne? Margaux MORIN répond d'une manière nuancée en analysant les improvisations au Capitole et dans la campagne de Naples, ainsi que le texte confié à une jeune fille pour qu'elle le lise («Vous ne me connaissez pas». *La voix et l'identité de Corinne*, pp. 203-215). C'est une voix souvent altérée qu'on entend, parfois jusqu'à l'aliénation, si bien que la réponse à la question d'Oswald – «Qui êtes-vous?» – reste en suspens. Après le théâtre et ses jeux révélateurs, l'épistolaire: Cyrielle PESCHET («L'aime la correspondance: redécouvrir Germaine de Staël l'épistolière», pp. 217-230) expose les raisons qui ont minoré la correspondance dès sa première réception en lui déniaut toute valeur littéraire. Cette infortune est due aux interdits familiaux et à la campagne de destructions qui s'en est suivie, sans oublier celles opérées par Necker en 1798, ni les «perfectionnements» d'Auguste. Quant à sa correspondance, la position de Mme de Staël a évolué, mais elle s'est toujours préoccupée de son rapport à la postérité, et donc de la conservation de ses lettres comme moyen d'accès à la connaissance de l'auteur. Sur les pistes ouvertes par G. Gengembre, J. Goldzink et L. Omacini dans leurs études des stratégies discursives dans les *Circonstances actuelles*, Blandine POIRIER (*Germaine de Staël parrésiasite dans "Des Circonstances actuelles"*, pp. 231-248) explore plus avant les modalités d'écriture de ce texte en forme d'acte politique, souvent polémique et véhément, qu'elle lit au prisme de la notion complexe de *parrésia* explorée par Foucault (le discours de vérité). Dans cet ouvrage polyphonique (il s'agit d'une discussion), l'effort d'objectivité est constamment revendiqué d'une voix désintéressée qui se met en scène, et les convictions (la supériorité du culte protestant, la vérité malmenée par la Révolution, l'indépendance de l'individu Staël dans son identité de femme) sans cesse réaffirmées et défendues, sans que soit négligée la prise en compte de possibles objections. Il y aurait donc dans les *Circonstances* une recherche de la vérité, inaboutie puisque le texte est inachevé.

Dans les *Varia* on lira *La dernière lettre de Charles de Villers à Germaine de Staël* (pp. 251-257) que Monique BERNARD avait citée dans sa thèse en 1976 et qui a été publiée en 1993 par K. Kloocke dans son édition de la correspondance de Mme de Staël, Ch. de Villers et B. Constant. Le 25 avril 1814, Ch. de Villers répond à la lettre émouvante («Disposez de moi comme d'une sœur») que Mme de Staël lui avait adressée de Londres le 6, dans laquelle elle s'inquiétait de la future réception en Allemagne de la réédition en préparation de *De l'Allemagne*. Cette réponse ne parvint pas à la «noble Germaine». Commencées dans l'enthousiasme, leurs relations connurent l'amertume et la bouderie, puis elles s'apaisèrent et la fraternité prit le dessus.

[MICHEL ARROUS]

Germaine de Staël et Benjamin Constant, l'esprit de liberté, sous la direction de Léonard BURNAND, Stéphanie GENAND et Catriona SETH, Paris, Perrin, Fondation Martin Bodmer, 2017, 208 pp.

À l'occasion du bicentenaire de la mort de Germaine de Staël et des deux cent cinquante ans de la naissance de Benjamin Constant, une exposition a été organisée à la Fondation Martin Bodmer, «Germaine de Staël et Benjamin Constant, l'esprit de liberté». Celle-ci s'est tenue du 20 mai au 1^{er} octobre 2017 et a réuni des documents exceptionnels et variés: les tableaux d'Élisabeth Vigée-Le Brun côtoyaient les journaux intimes de Benjamin Constant et plusieurs éditions rares des œuvres de Staël. Le catalogue de cette exposition apporte un prolongement, grâce aux articles de plusieurs spécialistes et aux nombreuses photographies qui mettent en valeur tableaux, manuscrits, éditions et objets. Dans son avant-propos (pp. 9-11), Léonard BURNAND revient sur la conception de cet ouvrage, véritable «dialogue entre textes et images» (p. 11). Vient ensuite l'article de Jacques BERCHTOLD, «Germaine de Staël et Benjamin Constant chez Martin Bodmer – le génie du lieu» (p. 13-17): celui-ci souligne le lien entre le sujet de l'exposition et le lieu qui l'accueille. En effet, Staël rendait régulièrement visite à sa cousine, Albertine Necker de Saussure dans le domaine de Cologny, où se trouve actuellement la Fondation Martin Bodmer.

Ce catalogue se divise en quatre volets thématiques: «Deux enfants des Lumières», «Un couple en Révolution», «Engagements politiques» et «Intime et fiction». La première partie s'ouvre avec l'article de Catriona SETH (*De Louise à Germaine: la fabrique d'un esprit libre*, pp. 21-29), consacré à la naissance, à l'éducation et au mariage de Staël. Le passage de Louise, élevée «comme Émile et non comme Sophie» (p. 22) à Germaine, la jeune femme qui ne cessera de s'occuper de la «réflexion politique et sociale» (p. 26) permet de mieux cerner la personnalité de l'auteur. Anne BOUTIN aborde également la jeunesse de Benjamin Constant, mais à travers un angle différent, celui de la fiction. Dans «*Ma Vie*»: une jeunesse réinventée (pp. 31-41), le texte autobiographique de Constant fait l'objet d'une analyse: comment interroge-t-il la construction de l'individu, dans l'écriture, aussi bien pour soi que pour les autres? Anne Boutin analyse la manière dont Constant transforme son «existence en une création littéraire» (p. 37). Catherine DUBEAU s'intéresse ensuite à *Jacques et Suzanne Necker* (pp. 43-49), à leurs parcours respectifs et à leurs activités littéraires. Tandis que celle de Suzanne sera éditée, en partie, par son mari, c'est à Staël que reviendra la tâche de mettre en valeur celle de son père. Pour clore cette première partie, Jean-Daniel CANDAU fait une analyse précise de l'œuvre qui a lancé Staël dans sa «carrière littéraire» (p. 51). *Les premières éditions des "Lettres sur Jean-Jacques Rousseau"* (pp. 51-55) tentent de déterminer «la véritable édition originale» (p. 52) parmi plusieurs contrefaçons.

L'enfance, la jeunesse et les débuts littéraires laissent place à la deuxième partie, «Un couple en Révolution». Dans *Germaine de Staël et la célébrité* (pp. 59-67), Antoine LILIT analyse les modalités de ce phénomène. Remarquée pour sa liberté politique, Staël nourrit les critiques et les satires. Avec ses ouvrages, elle connaît une autre forme de renommée, sans pour autant échapper aux attaques virulentes. La figure de l'Empereur permet de penser la différence entre la gloire, une «passion politique» et la célébrité, une «valeur plus ambiguë» (p. 65). Ces questions ne concernent pas tout de suite Constant, tenu à l'écart pendant la

Révolution. Dans son article *La solitude de Brunswick* (pp. 69-79), Léonard BURNAND détaille son séjour en Allemagne à partir de 1788. Tout en étant gagné par l'ennui, Constant ne cesse de s'informer des événements parisiens. Son «inclination révolutionnaire» (p. 71) l'isole davantage à la cour de Brunswick: ce temps est mis à profit pour développer une réflexion sur les événements, sans participer directement. Ce recul s'observe également dans *Les "Considérations sur la Révolution française"* (pp. 81-87) où Gérard GENREMBRE et Jean GOLDZINK soulignent l'attitude de Staël face à la Révolution. Il ne s'agit pas de l'éviter, mais de la «réaliser sagement» (p. 82) en prenant exemple sur le système anglais, modèle de la conciliation. Dans «*Je ne sais dire ce que je pense: Germaine de Staël ou l'esprit de résistance*» (pp. 89-97), Florence LOTTERIE aborde le caractère absolu du principe staëlien où le seul juge se trouve dans la «recherche de son équilibre intérieur» (p. 90). Il s'agit de rester fidèle à ses résolutions, même si cette attitude entre en opposition avec les intérêts personnels.

La troisième partie, «Engagements politiques», débute par un article de Giovanni PAOLETTI, *Liberté des Anciens, liberté des Modernes* (pp. 101-107) consacré à *De la Liberté des Anciens, comparée à celle des Modernes* de Constant. La distinction entre liberté des Anciens, «liberté politique, faite de discours et d'actions exercées au pluriel» (p. 101) et celles des Modernes, «liberté individuelle ou civile» (p. 102) n'est pas significative pour G. Paoletti. Elles se complètent et offrent une réflexion sur la définition d'une liberté circonstancielle et non absolue. Marie-Claire HOOK-DEMARLE revient sur Staël à travers Coppet dans «*C'est bien pour vous qu'on pourrait mettre sur l'adresse: Au génie de l'Europe*» (pp. 109-115). Lieu d'exil, mais aussi de sociabilité, le château de Coppet est essentiel dans la constitution des réseaux épistolaires, à la fois «noyau émetteur» et «récepteur principal» (p. 112). Les talents d'orateur de Constant sont ensuite soulignés dans l'article de Françoise MÉLONIO (*Benjamin Constant orateur*, pp. 117-125). Cette activité complète les écrits en leur donnant une autre forme, oralisée et plus accessible. La notoriété acquise par Constant, en tant que député, se répercute sur des objets, mis en valeur par Guillaume POISSON. Dans *Priser et évaluer ses opinions: Benjamin Constant en tabatières et en éventails* (pp. 127-135), il montre que la possession d'un objet décoré donne une indication sur les préférences politiques. Deux tabatières ornées d'un portrait de Constant ont été photographiées et font l'objet d'une analyse détaillée. Cette partie se clôt sur un article de Jean-Marie ROULIN, *Deux expériences de l'exil et de l'inquiétude* (pp. 137-145). Chez Staël et Constant, mais également chez leurs personnages, le sentiment de déracinement se retrouve fréquemment, exacerbé par la période historique et politique. Il s'explique aussi de manière «ontologique» (p. 139) à travers une «expérience de la fracture entre deux modes de pensée» (p. 139).

Ce catalogue consacre une dernière partie à «Intime et fiction». À travers «*Adolphe*» et «*Corinne: romans par temps d'orage*», François ROSSET analyse les liens étroits entre les protagonistes de ces romans et leurs auteurs. L'expérience personnelle est mise au service d'une analyse des passions qui se veut universelle; cette intention doit alors dépasser la tentation de lecture de «romans à clés» (p. 149). Michel DELON, dans *Illustrer les romans de Germaine de Staël* (pp. 161-171) fait le parallèle entre romans staëliens et peinture, du tableau de Gérard, très connu, aux frontispices et aux vignettes

en passant par une aquarelle et un dessin. L'article de Philippe LEJEUNE, *Les journaux intimes de Benjamin Constant* (pp. 175-179), souligne la manière dont le journal peut servir à la maîtrise de soi. Il sert également à affirmer son identité, se connaître ou encore planifier son avenir. Dans *Germaine de Staël et l'écriture de soi*, Damien ZANONE cherche des traces de l'intime staëlien dans *Dix Années d'exil*, texte qui se rapproche d'une démarche autobiographique. La souffrance de l'exil y est exploitée, mais mise à distance pour construire une leçon universelle. Enfin, Stéphanie GENAND analyse les dernières années de Staël dans «*Cette plage inconnue de la vieillesse...*» (pp. 189-195), où conscience de la mort, philosophie de la vieillesse, «angoisse de la finitude» (p. 190) et le rire se côtoient.

Une postface clôt ce catalogue, un *Hommage de la neuvième génération de Coppet* (pp. 197-199) où se réunissent les descendants de Staël à travers Takouhie d'Haussonville. C'est grâce à l'implication de leur famille et à leur rôle de transmission que l'œuvre staëlienne continue de rayonner, à travers Coppet, et au-delà.

Véritable pendant de l'exposition, ce catalogue offre une matière riche, aussi bien textuelle qu'icongraphique pour appréhender Staël et Constant, à travers leurs existences, leurs œuvres et leurs engagements politiques. La commémoration donne l'occasion de mettre en valeur leur héritage intellectuel, toujours actuel.

[ALINE HODROGE]

Comment sortir de l'Empire? Le Groupe de Coppet face à la chute de Napoléon, sous la direction de Léonard BURNAND et Guillaume POISSON, Genève, Slatkine, 2016, 356 pp.

Le volume collectif *Comment sortir de l'Empire? Le Groupe de Coppet face à la chute de Napoléon*, paru en 2016 aux éditions Slatkine, est issu du X^e Colloque de Coppet (qui s'est déroulé du 1^{er} au 3 octobre 2014, au château de Coppet et à l'université de Lausanne), dont il constitue les actes. Ainsi que l'explique Léonard BURNAND, directeur de la publication – en collaboration avec Guillaume POISSON – dans son *Avant-propos* (pp. 9-12), il s'agit de «revisiter cette période charnière, en remplaçant Germaine de Staël, Benjamin Constant et Sismondi dans le contexte politique et culturel de la chute de l'empire napoléonien» (p. 9). La perspective pluridisciplinaire choisie – ces actes réunissent historiens et littéraires, mais aussi spécialistes de la philosophie politique, d'économie ou de droit – permet de cerner au mieux, et dans ses multiples aspects, une période marquée par une «profonde instabilité politique» (p. 9). Il s'agit en effet d'interroger la manière dont, dans cette période troublée, qui est à la fois une fin et un (re)commencement, «les membres du Groupe de Coppet, à la fois acteurs et interprètes des événements, sont continuellement amenés à réajuster leurs conceptions du politique et de la politique, écartelés qu'ils sont entre la fidélité à certains principes fondamentaux et la nécessité de s'adapter à des circonstances sans cesse fluctuantes» (p. 11). L'article d'Emmanuel de WAREQUEL (*Le tournant de 1814: entre fin de l'Empire et retour des Bourbons*, pp. 13-31) a pour avantage de dessiner cette période de transition, ce «tournant» qui vit à l'Empereur Napoléon succéder les Bourbons – succession temporelle aux accents de retour institutionnel. Après une brève présentation des causes de la chute de l'Empire – crises «de l'incarna-

tion», «de la nation» et «crise morale» –, E. de Waresquiel interroge très justement la spécificité et le statut ambigu de la Restauration à la française («Il s'agit plutôt d'une expérience inédite et très neuve, d'une tentative originale, après celle de l'Empire, de mettre un terme à la Révolution sans pour autant la nier», p. 19), qu'il résume en une image qui traduit une forme d'hésitation face à l'Histoire: «La Restauration, c'est en quelque sorte la Révolution couronnée» (p. 28).

Après ce panorama historique se déroulent les trois parties de l'ouvrage, chacune dédiée à un auteur en particulier: Germaine de Staël, Benjamin Constant, et Sismondi. La contribution de Robert MORRISSEY (*Mme de Staël et Napoléon. Retour sur une question*, pp. 35-55) trouve parfaitement sa place en ouverture de la section consacrée à G. de Staël. R. Morrissey choisit, pour évoquer le binôme Staël/Napoléon, déjà si souvent commenté, de le considérer dans ses rapports avec un constituant fondamental d'une économie passionnelle, et qui est aussi un «élément essentiel du libéralisme staëlien» (pp. 37-38), à savoir la gloire. En effet, selon l'auteur, «S'ils sont tous les deux d'accord sur l'importance de la gloire à la fois comme moyen et comme fin, ils sont radicalement opposés sur la question de l'intérêt et le rôle qu'il devrait jouer dans le contexte français» (p. 39). Florence LOTTERIE («... et la pensée en moi est homme»: *Monde nouveau et vertu staëlienne*, pp. 57-80) dessine le portrait de l'opposante, étudiant la posture que Staël a elle-même élaborée, entre présence de l'affect et énergie traditionnellement pensée comme apanage du masculin. S'appuyant sur le paradigme machiavélien pour mieux le renverser – la faiblesse vient caractériser le tyran, tandis que s'affirme une puissance de l'*ethos* féminine –, Staël fait de sa position excentrée quant à la politique une force pour mieux penser le politique: «Deux sphères du politique se dessinent ainsi en miroir inversé: celle des hommes qui sont dans la politique et le politicien, certes au centre d'une certaine action, mais dans l'erreur et soumis plus que jamais au renversement de la fortune; celle en retrait, d'une femme captant l'énergie du devoir au nom de son indépendance à l'égard de cette même politique, qui la rend inaccessible aux intérêts au nom des opinions» (p. 78). Après ces deux contributions qui dessinent une Staël opposée/opposante à Napoléon, Gérard GENGEMBRE et Jean GOLDZINK (*Madame de Staël, ou comment considérer 1814?*, pp. 83-102) se penchent sur le discours staëlien concernant la chute de l'Empire et la Restauration au travers des difficultés rencontrées en 1814 par le gouvernement. Si la question de la gloire réapparaît dans ce volume sous la plume de Marie-Ève BEAUSOLEIL (*Une géographie staëlienne de la célébrité: les caractères nationaux et la production de la distinction en France et en Allemagne*, pp. 105-122), c'est moins dans un rapport à la politique napoléonienne, que comme objet, dans l'œuvre de G. de Staël, d'une analyse comparée entre France et Allemagne. M.-È. Beausoleil souligne en effet comment «Staël définit ainsi deux territoires affectifs, esthétiques et intellectuels qui sont en même temps deux cultures de la célébrité, l'une fondée sur la vie sociale, la mode et l'art de plaire, l'autre sur la communication écrite, l'indépendance intellectuelle et l'originalité» (p. 108). Laura BROCCARDO («*S'il fût né Anglois*»: *Necker ou comment refaire l'histoire*, pp. 125-141) étudie les moyens linguistiques et textuels employés par Staël, pour souligner les enjeux d'une «réécriture contrefactuelle de l'histoire», tant de la période révolutionnaire que de l'année 1814. La question est donc ici de voir comment Staël pense la possibilité d'une autre histoire

à partir de l'hypothèse d'un Necker ayant pu pleinement agir.

La seconde partie de l'ouvrage est consacrée à B. Constant, et Giovanni PAOLETTI se penche, dans la première contribution de cette section, sur les *Réflexions sur les constitutions (Peur, indignation et pouvoir: la place des "Réflexions sur les constitutions" dans la pensée politique de Benjamin Constant*, pp. 145-165), publiées le 24 mai 1814. G. Paoletti souligne dans ce texte – qui fut le premier traité politique paru du vivant de Constant – la rencontre du circonstanciel et du théorique, et la victoire de ce dernier. Mais surtout, l'auteur de l'article souligne le rôle de la peur comme «problème politique» (p. 156) dans l'anthropologie constantienne, ainsi que ses emplois/modifications dans le champ social et politique: «Par cette nouvelle transformation de la peur, on passe ainsi de l'excès d'action à l'excès d'inaction, des convulsions de la liberté à la paralysie de la soumission: c'est l'état émotif, typique du despotisme des modernes...» (p. 161). L'approche de Paul ROWE (*Despotes, dettes et dots: la correspondance de Benjamin Constant et la fin de l'Empire*, pp. 167-179) se veut résolument biographique: «...j'entends m'intéresser au tournant de l'Empire par son côté humain, tel qu'il transparaît dans la correspondance de Constant entre la campagne de Russie et 1816» (p. 168). Mais la période 1814-1815 est surtout marquée par la rédaction de l'Acte additionnel, sur la réception duquel se penche Josée BLOQUET («*L'Acte additionnel aux constitutions de l'Empire*»: *une caution libérale insuffisante à sa réception?*, pp. 181-228). Au-delà du seul plébiscite, J. Bloquet propose une étude de nombreuses brochures comme autant de réactions de refus face à l'Acte additionnel, jugé déceptif dans les contemporains, ou marqué d'une ambiguïté qui ne sut que développer une forme de méfiance. Cette méfiance prend d'ailleurs sa source aussi dans l'attitude de Constant, que dans l'utilisation potentielle de ce nouveau texte par le pouvoir.

La dernière partie de l'ouvrage regroupe quatre articles consacrés à Sismondi. Francesca SOFIA et Maria Pia CASALENA (*Réseaux déchirés? La correspondance de Sismondi entre 1813 et 1817*, pp. 233-258), après avoir indiqué les liens entre Sismondi et la France entre 1813 et 1817, montrent comment les positions politiques de Sismondi n'ont pas altéré sa correspondance avec nombre de ses amies. Ainsi, après l'image d'un Sismondi méfiant à l'égard de la France, se dessine celle d'un homme qui, dans la période troublée de la fin de l'Empire, a su dépasser l'opposition entre domaine privé et opinion publique: «La politique ne disparaîtrait pas de sa correspondance avec des femmes, mais sans oblitérer l'intensité de la relation privée» (p. 246). À ce portrait de Sismondi comme homme «bon» succède celui du penseur de la matière constitutionnelle, dressé par Luca MANNORI (*Entre Genève et Paris. La réflexion constitutionnelle sismondienne dans la crise de l'Empire*, pp. 261-293). L. Mannori retrace les étapes de la pensée politique de Sismondi entre 1813 et 1815, de Genève à Paris, explicitant ainsi le ralliement de Sismondi à Napoléon au moment des Cent Jours, pour des raisons qui témoignent d'une réflexion sur la question constitutionnelle: «Transplanté de Genève à Paris en janvier 1815, Sismondi se renforce de plus en plus dans sa conviction que la constitution bourbonnienne n'a pas d'avenir; et il finit ainsi par se ranger aux côtés de Bonaparte à son retour de l'île d'Elbe, en soutenant publiquement son nouveau modèle l'Empire libéral» (p. 285). Mais Genève et Paris ne sont pas les seuls modèles d'analyse de la pensée de Sismondi: Adrian

LYTTELTON (*Sismondi and Constant between Britain and France, 1814-1820*, pp. 295-325) souligne le renversement à l'œuvre dans les perceptions constante et sismondienne de l'Angleterre après 1815: «But the harsh realities of 1814-1815 produced a much more ambivalent reaction» (p. 296). Nicolas EYGUESIER (*Écrire après Waterloo: genèse des "Nouveaux Principes" de Sismondi (1815-1818)*, pp. 327-344) montre comment les bouleversements à l'œuvre influent sur la rédaction de l'ouvrage de Sismondi: remise en cause du modèle anglais et place plus importante donnée à la pensée économique.

Ces contributions, aux approches variées – tant disciplinaires que dans le choix des objets d'étude – permettent de mettre en lumière une période-clé pour trois penseurs du groupe de Coppet. Elles présentent l'avantage de ne pas se limiter aux seuls rapports entre les individus, mais bien plutôt d'exposer des pensées et des postures différentes face à l'Histoire en train de se (re)faire. Ce volume invite donc à considérer la chute de l'Empire napoléonien non seulement comme un tournant dans l'histoire européenne, mais aussi comme un objet d'analyse complexe, source féconde de réflexions pour les contemporains.

[BLANDINE POIRIER]

Chateaubriand réviseur et annotateur de ses œuvres, sous la direction de Patrizio TUCCI, Paris, Honoré Champion, 2016, 266 pp.

Il volume, che raccoglie gli atti del convegno svoltosi a Padova nel dicembre 2007, è suddiviso in tre sezioni (I. «Reprises et remplois», II. «Palimpsestes», III. «Le contrepoint des notes») che richiamano solo in parte la ripartizione delle relazioni proposta nelle tre giornate del convegno. Dalla lettura della prima sezione emerge che la ripresa da un testo all'altro dei «brani», metafora ormai lessicalizzata di cui non si percepisce più la violenza, imponga piuttosto di definirli come «passaggi», mettendo l'accento proprio sull'azione di ciò che passa, e transitando cambia.

Così Claude BERTHET (*Le dernier avatar des "Œuvres complètes": les "Mémoires d'Outre-Tombe"*, pp. 17-33), osservando la stretta relazione fra la vita e la produzione di questo autore che ebbe cura di non smentirsi, insiste sull'immagine di un'opera in costante movimento, mai chiusa su se stessa. La critica passata spesso ha insistito sull'intenzione stilistica delle varianti nei passaggi riutilizzati, ma gli studi di questa sezione mostrano l'insufficienza della spiegazione privilegiata fino ad oggi: Piero TOFFANO (*Retour sur les réécritures de la "Nuit chez les sauvages"*, pp. 35-45) riprende tre versioni della celebre notte e prova in maniera convincente come le varianti inserite nel testo iniziale rispondano non solo a una ideale armonizzazione al contenuto della nuova opera, ma anche a un'esigenza «ideologica». L'operazione è ancora più evidente nel caso di testi originariamente destinati alla stampa periodica che, una volta trasposti nell'opera letteraria, abbandonano il tono cronachistico per inglobare elementi di eternità: il romanziere e il cronista si combinano senza mai confondersi (Jean-Marie ROULIN, *Le remploi des articles de presse: vers une écriture de l'actualité?*, pp. 65-74). Anche quando lo studio è esplicitamente stilistico, come quello di Alain GUYOT (*Du "Génie" primitif à "Atala": quelques réflexions sur les écritures de la «matière américaine»*, pp. 47-64) si evidenzia come le preoccupazioni di Chateaubriand non

fossero legate solo all'armonia della frase, ma coinvolgessero l'ideologia espressa, la conformità dei generi, l'attenzione alle abitudini letterarie della sua epoca. Jean-Paul CLÉMENT (*De Buonaparte et des Bourbons*) et les «*Réflexions politiques*»: Chateaubriand réviseur de ses œuvres politiques», pp. 75-88) analizza la posizione più che le idee politiche di Chateaubriand, e afferma che fu fedele alle sue idee ma senza rinunciare alla duttilità indispensabile alla comprensione profonda della vita che è trasformazione costante. Per questo fu incompreso dai suoi contemporanei che lo accusarono di opportunismo. Infine, partendo da una variante apparentemente insignificante (la scomparsa di un aggettivo dai *Mémoires d'Outre-Tombe* in un brano ripreso dall'*Essai sur la littérature anglaise*), Jean-Christophe CAVALLIN («*Mémoires*» de 1834 et «*Mémoires*» de 1847: «*deux [flamboyants] grands météores*», pp. 89-101) ci guida in un vasto tour che si dipana fra la letteratura e la politica, fra Romanticismo e Medioevo, fra le torri del palazzo di Westminster e i sotterranei dell'omonima cattedrale.

Molti studiosi sono impegnati nell'edizione critica delle opere complete di Chateaubriand, alcune delle quali ormai pubblicate. È questo il caso dell'*Essai sur les révolutions* (uscito nel 2009) che, come mostra bene Aurelio PRINCIPATO nel primo saggio della sezione II (*La révision inachevée de l'Essai sur les Révolutions*», pp. 105-116), deve più alla scrittura accurata del letterato che all'analisi rigorosa dello storico. Lo studio minuzioso delle varianti comporta spesso una rimodulazione dell'idea dell'opera. Fabienne BERCEGOL (*L'enseignement des variantes dans "Atala"*, pp. 117-138) rilegge le varianti di *Atala* riflettendo su ciò che le ha motivate. Se da una parte le critiche segnalate dai censori dell'epoca hanno spinto Chateaubriand a intervenire rendendo più fluide le frasi, eliminando le aggettivazioni inutili, correggendo le espressioni enfatiche, attenuando le scene di violenza, dall'altra non accetta di modificare le immagini che più gli stanno a cuore, anche se dovevano piacere poco ai suoi censori. Anche nel *Génie du Christianisme* Chateaubriand asseconda i critici correggendo le espressioni giudicate troppo audaci o pompose. Gli interventi più importanti, osserva Emmanuelle TABET (*Les versions successives du "Génie"; évolution d'une pensée et d'un style*, pp. 139-154), riguardano l'uso e la posizione degli aggettivi; modificandoli, si interviene sulla dimensione soggettiva e insieme epica del testo: la sensibilità romantica, con i suoi slanci epici, gli afflitti affettivi e lirici ne risulta attenuata. L'opera diventa così più accessibile ai contemporanei e ricondotta a una dimensione argomentativa a discapito della forza poetica del testo, che ne conserva tuttavia qualche traccia. Le correzioni finiscono dunque per influire sul genere dell'opera. Patrizio TUCCI (*Les corrections autographes de la Quatrième partie des "Mémoires d'Outre-Tombe" dans le manuscrit de 1845*, pp. 155-178) mostra la necessità dell'edizione critica dei *Mémoires* e analizza non solo il senso delle correzioni introdotte, ma anche il modo in cui esse vennero considerate nelle edizioni critiche precedenti, pur incomplete. Ne scaturisce fra l'altro la determinazione di Chateaubriand a smarcarsi dall'esempio di Rousseau, tanto sul piano personale che in ambito politico. L'analisi grafologica (E. BERVILLE, *Les autocorrections du mémorialiste: approche graphologique*, pp. 179-190), se da una parte conferma tratti caratteriali già palesi dalle analisi stilistiche, dall'altra aggiunge delle ipotesi sulle motivazioni inconsue di Chateaubriand.

I saggi contenuti nell'ultima sezione, tranne quello di Marika PIVA (*Dans les marges, en bas, à la fin: «des*

notes, toujours des notes», pp. 193-216), che analizza minuziosamente le varie tipologie di note presenti nei testi, si concentrano sulle istanze discorsive. Philippe ANTOINE (*Fiction et récit de voyage. Les «Remarques» des «Martyrs»*, pp. 217-228) analizza il rapporto fra l'*Itinéraire* e i *Martyrs* mostrando in quale misura il poeta sa capitalizzare le virtù dello storico e quest'ultimo avvalersi delle tecniche della narrazione. Sul primo di questi due testi riflette anche Elisa GREGORI (*Les notes de l'«Itinéraire de Paris à Jérusalem»*, pp. 229-240), differenziando le diverse istanze che vi intervengono e vanno a costituire un'opera composita in cui convergono elementi autobiografici, finzione narrativa ed erudizione saggistica. Di diffrazione dell'istanza discorsiva parla anche Ivanna ROSI (*Chateaubriand juge de François: les notes de 1826 à l'«Essai sur les Révolutions»*, pp. 241-254), che mette a confronto il giovane François con lo Chateaubriand grande autore e uomo pubblico conscio della sua posizione.

A margine, non si può fare a meno di chiedersi se l'ampio scarto temporale fra il convegno e la pubblicazione degli atti abbia indotto alcuni studiosi a una «riscrittura» almeno parziale dei loro testi. Sarebbe stata un'operazione in pieno spirito chateaubriantesco.

[LAURA BRIGNOLI]

PHILIPPE BERTHIER, *Chateaubriand chemin faisant*, Paris, Classiques Garnier, 2017, 256 pp.

Alors que se profile, dans moins d'un an, l'événement marquant des 250 ans de la naissance de Chateaubriand, qui sera l'occasion de nombreux colloques organisés entre autres par la Société Chateaubriand (outre le grand colloque des 5 et 6 juin 2018 intitulé «Nouvelles Perspectives critiques» qui se déroulera à Paris, les 13 et 14 septembre 2018 à Saint-Malo aura lieu le colloque «Chateaubriand et la Bretagne» et, en octobre 2018, à Rome, le colloque «Chateaubriand, Rome et l'Europe»), Philippe Berthier, éminent chateaubriandiste, stendhalien et aurévillien offre à Garnier et à ses lecteurs le plaisir de redécouvrir ses articles les plus saillants sur le chevalier de Combourg et son œuvre. Ne boudons pas notre plaisir: il s'agit là d'une fête des mots et des formules, comme il est d'usage sous la plume de Philippe Berthier, qui ne nous déçoit jamais.

Avant d'entrer dans ce domaine qui n'est pas infernal pour autant, un panneau nous indique immédiatement: lecteur, vous trouverez là un florilège bien libre, «une promenade critique» où vous pourrez butiner les fleurs de rhétorique du critique émérite qui a recomposé pour vous un «bariolage» (p. 11), une «arabesque» (p. 11), avec force excursus et sorties de routes volontairement incontrôlées.

Qu'en conclure? Que pour un volume qui s'annonce sans souci de structure, la composition n'en est pas moins recherchée et habile, si bien que l'on vient à se demander s'il ne s'agit pas, en préambule, d'un tour de passe-passe coutumier de Philippe Berthier, consistant à nous annoncer un désordre frivole alors que la structure du volume est bien établie (partie I sur le voyage, partie II sur les Mémoires et le temps, partie III sur les Muses, à savoir l'écriture et l'inspiration, partie IV sur deux rencontres éphémères, deux rêves enchantés, entre l'ange et la Muse, Sand et Mme Récamier). Il s'agit bien davantage pour l'auteur de ce beau florilège, quintessence d'un long voyage dans les contrées chateaubriantesques, de nous inviter à partager

un gai savoir – dans tous les sens du terme – tant la joie y pointe, avec l'humour, à presque chaque ligne.

Nous glosions *ad libitum* sur la plume virtuose bien connue de l'auteur s'il ne fallait pas aussi rendre compte du contenu. Que lit-on entre les saillies rhétoriques, les jeux de mots et le festival d'érudition qui nous éblouit de paragraphes en paragraphes? Non-point tant des jugements et des analyses définitives que des points d'ancrage de la rêverie critique, des sollicitations de l'imaginaire. Dans la lignée de Jean-Pierre Richard, Philippe Berthier nous donne à songer plus qu'il ne nous imprime dans l'esprit une certitude interprétative gravée dans le marbre. Et l'on se plaît alors à gambader dans ce champ critique bariolé: dans «René et ses espaces», l'on apprend combien le rapport au paysage se trouve accru à l'aune de la dilatation du personnage, perdu dans un «*no man's land*» face à une «diastole sans rivages» (p. 17) et qu'il trouve son avenir dans le passé (p. 19), livré à la «pulvéulence hystérique» (p. 21). René ne renaît pas mais se perd dans «l'insignifiance d'un non-lieu», «l'ailleurs définitif de son rêve» (p. 26). La relecture originale d'un René en décalage appelle alors la méditation décalée sur le rapport incertain entre Chateaubriand et son serviteur dans les *Mémoires d'outre-tombe*, analysé dans le second article du volume, où Philippe Berthier met très bien au jour la manipulation qu'opère Chateaubriand dans l'usage du texte de Julien. Qu'il s'agisse de relever l'ivresse du nom saisi en voyage («Poétique du nom»), d'analyser le dernier Rancé italien comme un nouveau René («Rancé en Italie, la fin du voyage»), Philippe Berthier s'engage déjà tacitement, comme Chateaubriand, sur cette «route du temps» qui est le titre de la seconde partie de son *opus*.

«L'hyperthéatralisation du vécu» (p. 72) en période révolutionnaire dans les *Mémoires d'outre-tombe* («Le genre humain en vacances»), l'homme «du *Non* définitif» (p. 79) qui s'obstine dans l'incarcération et la révolte («les prisons du poètes») dessinent une silhouette d'un Chateaubriand marginal – *underground*, si l'on faisait du *berthierisme* –, sondé dans ses aspérités les plus étranges. Ainsi de son obsession des chambres où il trouve refuge au gré de ses pérégrinations, comme celle qui, alors bloqué à Waldmünchen, lui permet de gloser *ad libitum* et de faire d'un rien un tout («Voyage autour de ma chambre»). La Bohème des Mémoires («Châteaux en Bohème»), l'Italie crépusculaire de Vêrone ou de Venise décadente («Dernières Italiques»), l'ultime révérence aux rois dans «Les Adieux de Buschtirad», l'étude des glissements de la plume rêveuse du mémorialiste («Incidences»), cette autre incidence – diagonale de l'esprit – qu'est le rire et l'ironie («Mémoires pour rire»), enfin la posture de l'héritier revendiquée par Chateaubriand fossoyeur de son siècle entrevu dans le rétroviseur de sa mémoire («Héritier»), on se demande après ce parcours exhaustif ce que n'a pas étudié Philippe Berthier dans ses sauts et gambades critiques.

La fin de l'ouvrage vient encore compléter cet effeuillage bien fourni de l'œuvre de l'Enchanteur: au «carrefour des Muses» – titre de la troisième partie – l'on croise les lumières transfigurantes de l'*ekphrasis* («*Ut pictura memoria*»), où la plume-pinceau affleure sous les ors de la mémoire panoramique de l'auteur, tout comme l'envoûtement musical («Musiques») dévoile Chateaubriand orfèvre des sons d'oïseaux (à défaut des noms) comme des grandes orgues de l'Église. Souci de composition, nous l'affirmons, contre l'avis amusé de Philippe Berthier, habile mystificateur de son lecteur: tout se termine par une double

rencontre en guise d'au revoir: après la sirène de la mer Morte qui inaugure cette quatrième et dernière partie de l'ouvrage – George Sand – entre admiration (feinte?) et irrévérence froide («La rosée de la mer Morte»), vient la Muse plus certaine – Juliette Récamier – et la correspondance tendre et langoureuse qui tissa les liens indéfectibles que Chateaubriand noua avec elle («La tendresse et la gloire»).

Philippe Berthier a brièvement introduit et n'a pas conclu. Mais comment conclure ce florilège réussi et virtuose? Mieux vaut laisser le lecteur sur sa faim, brûlant de relire de nouveau ces textes et d'y trouver matière à songer, éternellement, sur les rivages oubliés du patriarcat d'outre-tombe...

[SÉBASTIEN BAUDOIN]

Stendhal et les choses de la nature, Actes du colloque de Paris-INHA, 26-27 mars 2010, organisé par «Stendhal Aujourd'hui», études réunies et présentées par Michel ARROUS, Paris, Eurédit, 2017, 168 pp.

Il titolo del presente volume, che raccoglie gli atti di un interessante convegno svoltosi all'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi, viene parzialmente estrapolato da una pagina dei *Mémoires d'un touriste*, contrassegnata da una riflessione di Stendhal intorno al concetto di *pittoresque*, un'espressione che appare chiaramente sul piano delle scelte lessicali del grenoblesse. Nell'opera stendhaliana l'idea di paesaggio è più suggerita che descritta, come ben rileva Michel ARROUS nella *Présentation* (pp. VII-X), ma non mancano certo equivalenze tra sensazione e spazio paesaggistico. Il paesaggio è da considerarsi uno dei temi classici non solo negli studi geografici; in effetti, nell'accezione più corrente, indica il settore di un territorio che la natura presenta all'osservatore. Trattandosi di termine polisemico è interessante precisare dunque cosa intenda Stendhal per paesaggio e la funzione che esso assume nei suoi romanzi. La natura, vista attraverso gli occhi dei suoi personaggi, viene trasformata dall'azione e dallo sguardo. Sovente l'eroe, in special modo nel *Rouge* e nella *Chartreuse*, raggiunge la perfetta compiutezza solo nella comunione con un panorama che risponda più specificatamente ai suoi sentimenti e alle sue aspirazioni. La funzione estetica del paesaggio è determinante in Henri Beyle, come ben viene evidenziato in questi atti. Marie-Françoise GUINOISEAU in *Voyages stendhaliens et paysages, par monts et vallées, lacs et forêts, de 1800 à 1836. Leçon de choses* (pp. 1-20) ne dà rilevante esempio; un'analisi dei viaggi in Italia del giovane Beyle evidenziano infatti la funzione essenziale della sua idea di paesaggio. Sono tracce che emergono da appunti, piccole annotazioni, ma che una volta legati insieme producono l'effetto voluto, ricollocandosi sulla pagina e producendo nel personaggio inverosimili complicità che lo coinvolgono intimamente. Prosegue nella medesima indagine, in una comparazione con Balzac, Max ANDRÉOLI (*Arbres et Forêts*, che nell'indice diventa *Forêts et arbres chez Stendhal et Balzac*, pp. 31-49) che espone, con una serie di esemplificazioni, le varie divergenze tra i due scrittori, esordendo con alcune pagine degne di nota sul concetto di *nature*; Andrée MANSOU in *Pyrénées, «ubi es?»* (pp. 51-59) organizza il suo discorso seguendo le linee di diramazione e di convergenza tra Stendhal da un lato e dall'altro Victor Hugo e George Sand, nella comune visione del paesaggio dei Pirenei, la cui reazione, descritta dall'autore del *Rouge* nei *Mémoires d'un touriste*, poco attratto da cime elevate, si distacca nettamente da quella degli altri due romanzieri. Elisabeth SCHEELE in *Guerre et nature chez Stendhal*

et *Shakespeare* (pp. 21-30), riflettendo in primo luogo sull'ammirazione profonda di Stendhal per il drammaturgo britannico, produce una serie di raffronti tra alcuni passaggi di tragedie quali *Macbeth*, *Hamlet* e *Antoine et Cléopâtre*, in cui la natura svolge un ruolo di spicco, e alcune pagine stendhaliane dedicate ai viaggi in Italia, sottolineando come l'esplorazione paesaggistica contempili una forza produttiva di minuziosi ed emblematici stati di essere. Encarnación MEDINA ARJONA ci porta in campo artistico in un raffinato studio dedicato al processo che lega Stendhal a Claude Lorrain («*À l'ombre de beaux arbres*», ou *la lumière de Claude Lorrain chez Stendhal*, pp. 61-79), un artista che viene sovente citato nell'*opus* stendhaliano. Henri Beyle ammira profondamente la concezione paesistica classica o storica del grande pittore barocco lorenese, in particolare modo nella idealizzazione del paesaggio della campagna romana. Traendo spunto dai riferimenti pittorici presenti nei romanzi e nei racconti dell'ultimo periodo, Janine GALLANT, come ben si può rilevare dal titolo del suo contributo, *Les choses de la nature et les choses de la peinture: le mariage romanesque des dernières années* (pp. 81-90), si sofferma in modo chiaro e preciso sul rapporto *Nature e Art* nel senso più lato, un legame fondamentale in Stendhal. Sin dalle prime lettere inviate alla sorella Pauline, un giovane Beyle dimostra «une double sensibilité à la nature et aux arts», che si tramuta nella scrittura in un continuo legame in particolare modo tra natura e pittura, cosicché questo procedimento *romanesque* genera un'estetica globale delle sensazioni. Nel terzo libro del *Capitale*, Karl Marx soffermandosi sul tema di capitale-profitto, capitale-interesse, terra-rendita fondiaria, lavoro-salario presenta la mistificazione del modo di produzione capitalistico: è il mondo perverso, deformato e sconvolto in cui si aggirano i fantasmi di *Monsieur le Capital* e *Madame la Terre*, immagini che sono maschere, strumenti di una propaganda mistificante. Ispirandosi alla celebre formula del filosofo ed economista tedesco e alla sua teoria dell'illusionismo sociale, Francesco SPANDRI in «*Monsieur le Capital et Madame la Terre*» (pp. 91-107) propone un'interessante rilettura di *Armance*, romanzo della terra perduta e dell'intrusione del capitale. Pierrette PAVET pone la sua attenzione su un altro aspetto del rapporto di Stendhal con il fatto naturale, per altro poco studiato, quello della «laideur des choses» che ben si accompagna alla «laideur morale» (*Stendhal et la laideur des choses*, pp. 109-118). Questo nasce dal realismo dello scrittore che, accanto a spettacoli di grande bellezza o meglio al *sublime*, non manca di usare corsivi nell'uso di segni verbali quali *puant*, *sale*, ecc.; da non tralasciare per altro che, a dire di Michel Crouzet, «le laid, c'est le réel». Le bellezze naturali ritornano nel bell'articolo di Jean-Jacques HAMM (*Nominalisme et nature: bois et forêts des romans et nouvelles stendhaliens* che nell'*Index* diventa *Nominalisme et nature: bois et forêts stendhaliens*, pp. 119-129); boschi e foreste sono luoghi di incontro, luoghi del benessere, nello studio del legame tra gli individui e il loro universo. Il critico sottolinea come nell'opera stendhaliana si presentino quali «lieux individuels visités par des consciences individuelles». In conclusione Michel CROUZET ci investe della sua profonda conoscenza di Stendhal con un corposo e dotto contributo che dallo stesso titolo testimonia l'autorità dell'argomento. Titolo breve ma efficace, *Le ciel et la terre chez Stendhal* (pp. 131-66), è un'opposizione su cui l'eminente stendhaliano si era già cimentato in *Nature et société chez Stendhal. La révolution romantique* (1985). Partendo dal presupposto della continuità in Stendhal di termini religiosi o vicini al campo della religiosità, Crouzet intende analizzare l'antinomia *ciel-terre*, sfo-

rando di continuo il limite tra mondo naturale e mondo soprannaturale, portando quale referente l'uso in Stendhal di un immenso lessico (in cui non si può esimersi dall'inserire il lemma *âme*, distintivo dell'insieme delle passioni), che comporta un repertorio di espressioni religiose, che tuttavia sono usate in un contesto profano. Crouzet evidenzia, appoggiandosi a un insieme di assai esplicative esemplificazioni tratte da testi stendhaliani, come per lo scrittore la tematica del sacro emerga soprattutto quale residuo effettivo del sistema di pensiero e si esprima attraverso una costellazione organica di senso contrario rispetto a quella della totalità.

[ANNALISA BOTTACIN]

Sous le regard de Stendhal. Promenades à travers la nature et les arts, études réunies et présentées par Encarnación MEDINA ARJONA, Paris, Eurédit, 2017, 234 pp.

Les textes réunis dans ce volume sont issus d'une journée d'étude organisée à l'Université de Jaén par Encarnación MEDINA ARJONA qui, dans sa présentation, rappelle qu'en dépit de la diversité de leurs spécialités, les contributeurs partagent la conviction que l'Art et la Nature sont complémentaires dans la vision stendhalienne du Beau. Les pages sur le paysage-archet ou sur les «belles descriptions qui ne décrivent rien» sont en permanence à l'arrière-plan du recueil.

Angels SANTA a choisi la *Conjonction du rôle de l'art et du paysage dans les "Chroniques italiennes"* (pp. 15-27), particulièrement *L'Abbesse de Castro* et *Suora Scolastica*. Dans ces œuvres, à l'exception de la sauvage Faggiola, le paysage n'occupe qu'une place fort restreinte, si on la compare à celle prise par la description des palais, forteresses, et surtout des couvents et jardins. L'analyse des rapports dialectiques entre espace clos et espace ouvert, entre Nature et Art est simplement esquissée. Béatrice DIDIER aborde un aspect paradoxal et rarement étudié: *Stendhal et la description dans la critique musicale* (pp. 29-37). Le dilettante décrit bien sûr salles et décors (même quand il s'agit de premières italiennes auxquelles il n'a pas assisté), mais l'essentiel, c'est le rapport qu'il établit entre l'harmonie en musique et la description dans le roman, dans un parallèle entre Rossini et Walter Scott. De son goût de l'observation et de la précision, qu'il doit sans doute à sa fréquentation des Idéologues, on a de nombreuses preuves dans ses œuvres autobiographiques, bien qu'on n'y trouve que de rares descriptions, plutôt des vues panoramiques. Après avoir rappelé chez Stendhal le refus de la description romantique, Claude BENOIT examine les croquis du *Brulard*, lesquels se substituent à la description, souvent sommaire, ou la complètent dans un souci de précision et de clarté: *Stendhal: un regard de géomètre* (pp. 39-52). Si ces figures reproduisent des lieux ou des scènes, il arrive qu'elles acquièrent une importance symbolique, par exemple avec la «petite figure de géométrie» représentant les possibles chemins du moi. L'amateur de paysages que fut Stendhal a connu quelques déceptions, celles infligées à son marchand de fer qui souffre dans une France en voie d'industrialisation et tout entière vouée au commerce, et dont il relève la laideur. D'où la question posée par Françoise CHENET: *Du paysage peut-on faire commerce? Le statut du paysage dans les "Mémoires d'un touriste"* (pp. 53-78). Heureusement, il y a des paysages aimés et des paysages imaginés, des paysages dont on parle mais qu'on ne décrit pas. Pour

sa part, Juan BRAVO CASTILLA aborde la question de la sensibilité paysagiste chez l'autobiographe (*La configuration du paysage dans l'imaginaire de Stendhal à partir de la "Vie de Henry Brulard"*, pp. 79-94) par le biais d'exemples fameux: le paysage alpin, Claix, le cadre idyllique des Echelles, l'Italie, etc. Dans son minutieux essai intitulé *Para qué describir si no sé dibujar* (pp. 95-131), Javier del PRADO BIEZMA revient sur la classification des espaces, le point de vue et la description limitée, les plans ou la géométrisation dans le *Brulard*, ainsi que sur l'expérience psychosensorielle du sublime. Carme FIGUEROLA analyse le traitement du paysage dans le récit viatique de 1837 (*Un paysage à la croisée de la représentation véritable et de la facture artistique: l'exemple des "Mémoires d'un touriste"*, pp. 133-156). Traitement particulier parce que le narrateur, qui revendique son originalité, tient à se distinguer du discours touristique contemporain. L'écriture vagabonde, seulement en apparence aurait-il fallu préciser, et la pensée itinérante, Marie-Françoise BOROT (*Stendhal, une âme rêveuse*, pp. 157-174) les suit dans les *Promenades dans Rome*, de digression en digression (la puissance de l'art, la jouissance esthétique, la thématique de l'énergie). María Teresa LOZANO SAMPEDRO examine la dichotomie bien connue *naturell/vanité* (*Sur l'art et la nature dans "Rome, Naples et Florence"*, pp. 175-202). Dans ce «recueil de sensations» qu'est le second *Rome, Naples et Florence*, l'observateur, toujours en quête de bonheur, est un artiste en puissance qui unit dans une même contemplation beauté naturelle et beauté artistique. À partir d'un passage du *Journal* du 16 mars 1812 (une typologie de l'œil), des *Promenades dans Rome* (une éducation du regard) et du *Brulard* (sur le Janicule) où l'on voit à l'œuvre l'auteur-peintre, Martine REID évoque la construction du rapport ému au Beau dans la liaison entre art et regard, selon la théorie et l'apprentissage de la perception visuelle propres à Stendhal (*L'art et la mémoire*, pp. 203-215). À la passion stendhalienne pour le visible s'ajoute la passion de la musique ou plutôt la passion des *Espaces de la musique* qu'explore Suzel ESQUIER (pp. 217-232), depuis les premières expériences jusqu'à la découverte des richesses musicales de la péninsule. Dans ces hauts lieux que sont la Scala et San Carlo, l'infatigable mélomane recherche l'expression des passions.

Les stendhalien regretteront sans doute que ces «promenades à travers la nature et les arts» n'aient pas été poussées jusque dans les romans où abondent les effets de pictorialité et le plaisir des yeux. Il aurait fallu penser aux *luoghi ameni*...

[MICHEL ARROUS]

MICHEL CROUZET, *Le Héros fourbe chez Stendhal ou hypocrisie, politique, séduction, amour dans le beylisme*, préface de Pierre-Georges Castex, Paris, Eurédit, [1987] 2017, 269 pp.

Viene rieditato un volume pubblicato una prima volta da SEDES nel 1987, da considerarsi una pietra miliare negli studi stendhaliani. Nella prefazione, firmata da Pierre-Georges Castex, è subito messa in evidenza l'importanza dell'opera, che ha spinto il grande studioso a scriverne eccezionalmente la prefazione, un fatto esclusivo che in Castex non aveva avuto precedenti. Sul lavoro si è molto scritto all'epoca: tra le svariate riflessioni mi è gradito ricordare la recensione esemplare di Arnaldo Pizzorusso, pubblicata su «Romanisme» (n. 83, 1989). Partendo dal presupposto che questo studio fa parte dell'«imponente somma

stendhalienne produite et publiée par Michel Crouzet» e puntualizzando che l'idea di Crouzet è quella di proporre un'interpretazione globale dell'opera del grenoblesse, l'eminente studioso si inoltra nel dilemma stendhaliano dell'ipocrisia, visualizzando la motivazione teorica del *masque*, cosicché l'azione stessa è concepita come un *truquage* che dal *moi* si sposta allo spazio sociale. In effetti è quest'ambiguità che il concetto di *basard objectif* tenta di esprimere, un'oscillazione continua tra il falso e il vero, fra un ordine e un disordine non simmetrico, volutamente di difficile decifrazione, che si proietta sul testo, in continua sospensione, basti pensare all'esempio ammirevole di Julien Sorel.

[ANNALISA BOTTACIN]

Stendhal, Mérimée et les écrivains romantiques. Le sang, la violence et la mort, actes du colloque de Paris-INHA Sorbonne, 5-6 octobre 2007, sous la direction de Michel ARROUS, Paris, Eurédit, 2016, 291 pp.

Stendhal, Mérimée et les écrivains romantiques. Le sang, la violence et la mort est un ouvrage comportant l'ensemble des actes d'un colloque de Paris-INHA Sorbonne s'étant déroulé les 5 et 6 octobre 2007. Les études, réunies et présentées par Michel ARROUS, à qui l'on doit notamment de nombreux articles du *Dictionnaire de Stendhal* mais aussi la co-organisation du récent colloque «Stendhal et le récit bref» (7 et 8 février 2015), sont au nombre de dix-sept. Elles se focalisent pour la majeure partie d'entre elles sur les œuvres de deux rivaux amicaux qu'étaient alors, en cette première moitié de XIX^e siècle, Stendhal et Mérimée. D'autres auteurs du XIX^e siècle sont toutefois convoqués, sans que les études ne se limitent alors, comme le titre du colloque l'indiquait pourtant, aux «écrivains romantiques»: il est ainsi question dans cet ouvrage, de manière il est vrai plus ou moins importante, d'écrivains comme François-René de Chateaubriand, Pétrus Borel, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Charles Baudelaire et même Guy de Maupassant. L'ouvrage oscille donc entre une extrême précision et une assez grande généralité du corpus étudié.

Ces articles, malgré leur grande diversité, s'appuient tous sur un même constat global: le XIX^e siècle est l'héritier – consentant ou non – d'une série de violences ayant pour point d'origine la Révolution française. Des phénomènes qui ne relevaient pas *a priori* d'une sphère littéraire mais bien politique ont ainsi eu une incidence forte et quasi immédiate sur l'horizon d'attente du lectorat de l'époque. De fait, que ce soit dans le domaine du roman, du théâtre, du conte ou encore de la nouvelle, les écrivains s'efforcent de donner satisfaction à ce goût récent pour le sang, la violence, la mort, le macabre ou l'atroce.

Max ANDRÉOLI, dans son article *Visions romantiques de la Terreur* (pp. 1-14), interroge le traitement potentiellement moral de cette esthétique nouvelle. S'appuyant sur des textes de Balzac, Hugo et Dumas père, il démontre que certains auteurs développent une vision optimiste de la Révolution française. La violence déployée apparaît dès lors secondaire, le progrès apporté par le changement politique radical étant considéré comme nettement plus important. Sylvain LEDDA, dans *Représenter la mort sur la scène romantique: enjeux et polémiques* (pp. 15-26), étudie le contexte du spectacle de la mort et de la violence sur la scène romantique. Il estime notamment que le drame romantique ne peut être réellement fantastique dans la mesure où il cultive

la véracité historique. Merete GERLACH-NIELSEN, dans son article *La violence et la mort chez quelques écrivains danois ou Mérimée au Danemark* (pp. 27-48), se focalise quant à elle sur la réception danoise des œuvres de Mérimée. On y apprend notamment l'existence de tentatives de censure morale de certains de ses textes, comme la *Chronique du règne de Charles IX*.

Marie MAKROPOULOU présente une étude consacrée à *La Vie errante*, œuvre tardive de Maupassant (*La "Vie errante" ou la présience d'une mort heureuse*, pp. 49-62). Elle développe dans son article l'idée selon laquelle ce texte manifesterait un abandon du «vouloir-vivre» schopenhauerien en faveur du libre bonheur de la contemplation. Si cette étude ne manque pas d'intérêt, elle ne paraît toutefois pas vraiment entrer dans le programme annoncé par l'ouvrage. Claudie BERNARD s'intéresse pour sa part à la figure de Pétrus Borel, dans un long article intitulé *Des loups et des hommes: l'expression de la justice dans "Madame Putiphar" de Pétrus Borel le lycanthrope* (pp. 63-92). Claudie Bernard émet l'hypothèse selon laquelle le romantisme frénétique de Borel serait une manière de contester les artifices de la civilisation, et de dénoncer les crimes de l'Histoire aussi bien que l'injustice humaine et divine. Fabienne BERCEGOL, à qui l'on doit le très bel ouvrage *La Chartreuse de Parme ou la rêverie héroïque*, propose une étude consacrée aux *Natchez* de Chateaubriand (*Des "Natchez" aux "Martyrs": violences de l'éros dans l'œuvre de Chateaubriand*, pp. 93-108). Elle insiste notamment sur la vision tragique qui domine ce texte. Dans une théâtralisation des perversions de l'éros, nous serais ainsi montrée une humanité livrée au Mal.

Christine MARCANDIER-COLLARD, spécialiste des scènes sanglantes dans la littérature de la première moitié du XIX^e siècle, livre une belle étude sur l'esthétisation de la violence du monde dans les œuvres de Stendhal et Mérimée. Dans *Le Gai savoir romantique de la violence (Mérimée, Stendhal)*, elle démontre que le rire dans la violence est, chez ces deux auteurs, un geste à la fois politique et esthétique, en ce qu'il est en réalité une subversion critique (pp. 109-118). L'article de Jacques BIRNBERG, «*Les Cenci* au confluent des légendes, des mythes et des thèmes romantiques» (pp. 119-148) vient compléter harmonieusement l'étude de Christine Marcandier-Collard, en adoptant cette fois-ci un angle moins macrostructural. Se focalisant sur la nouvelle stendhalienne *Les Cenci*, Jacques Birnberg cherche en effet à montrer que ce texte est emblématique des légendes, mythes et thèmes romantiques. Il en serait une condensation d'autant plus forte qu'il est un texte bref.

Un important ensemble est consacré à l'omniprésence de la mort et de la férocité humaine dans l'œuvre de Prosper Mérimée. François GÉAL, Thierry OZWALD, Clarisse RÉQUENA et Joseph-Marc BAILBÉ tendent à souligner dans leurs articles respectifs à quel point l'idée même de violence a été, pour Mérimée, perçue avant toute chose comme une réalité anthropologique. Dans *Une poétique du saisissement: les derniers instants du condamné à mort dans la II^e "Lettre d'Espagne" («Une exécution»)*, François GÉAL cherche à montrer que l'omniprésence de la mort dans ces pages est notamment liée à la thématique particulière de l'exécution (pp. 149-168). Thierry OZWALD, spécialiste du récit bref, propose un article intitulé *La "Chronique du règne de Charles IX": névrose individuelle et psychose collective* (pp. 167-178). D'après lui, la *Chronique du règne de Charles IX* ne peut plus être perçue comme une stylisation fantasmagorique d'une période historique. Elle serait davantage la manifestation parti-

culière d'une psychose globale. Dans *La corrida: une tragédie romantique? Prosper Mérimée à cinq heures de l'après-midi* (pp. 195-234), Clarisse RÉQUENA montre au moyen de nombreux exemples que ce spectacle d'origine espagnole incite, d'après Mérimée, à réfléchir sur l'essence même de l'homme et de la vie. Mérimée tendrait en effet à percevoir l'existence comme un véritable combat à mort sur le théâtre du monde. Joseph-Marc BAILBÉ, pour sa part, s'intéresse dans un bref article à la figure de Don Juan (*Le "Don Juan" de Mérimée: la violence et le sacré*, pp. 235-242). La violence et le sacré sont mobilisés ici essentiellement dans le but d'établir une critique des *Âmes du Purgatoire*, récit considéré comme ayant des longueurs et encore trop tributaire d'une vision traditionnelle du personnage de Don Juan.

Hélène SPENGLER, dans son article «*Barbarus hic ego sum quia non intelligor illis*». *Stendhal ou l'autre romantisme* (pp. 179-194), rappelle les réticences de Stendhal à se complaire dans une écriture de l'horrible. Le recours au sublime lui permet d'établir une distanciation esthétique avec le fait sanglant, ce qui offre à ce dernier la possibilité de conserver une pure beauté énergétique. Suzel ESQUIER développe une analyse similaire à celle d'Hélène Spengler, en abordant la question de la distanciation à partir d'une réécriture stendhalienne du livret d'*Otello* de Rossini (*La mise en scène de la mort dans l'opéra "Otello" de Rossini et ses résonances stendhaliennes*, pp. 253-264). Fanny BÉRAT-ESQUIER participe, par son article *Baudelaire et Stendhal critiques d'art autour de la figure de Delacroix: le «sauvage» en peinture* (pp. 277-288), de l'élargissement de la réflexion à d'autres arts que la seule littérature. Elle établit un lien tout à fait stimulant et intéressant entre Stendhal et Baudelaire. En tant que critiques d'art, tous deux se rejoignent notamment dans leur goût commun pour l'association de la beauté et de la mélancolie. Andrée MANSAU rappelle quant à elle dans son étude *Tombees de femmes à Rome* (pp. 243-251) l'attrait mélancolique de Stendhal pour la beauté de la mort. On peut regretter que l'article, très bref, ne cherche pas véritablement à mettre en perspective par le biais d'une problématisation forte un relevé par ailleurs précis et intéressant.

Cette nouvelle publication des actes d'un colloque s'étant tenu en 2007 avait pour objectif d'éclairer d'un jour nouveau le si fascinant romantisme noir. L'ensemble des études réunies traite le thème avec précision, à de rares exceptions près. La rigueur des analyses constitue la principale force de ces actes. Si les constats sur la surenchère complaisante du sang et de la violence dans les textes littéraires du XIX^e siècle ou, au contraire, sur la mise à distance sublime ou ironique de ceux-ci ne sont guère novateurs, chaque étude présente des analyses tout à fait stimulantes sur un certain nombre de détails jusqu'alors peu étudiés. Enfin, on peut estimer que cet ouvrage, s'il est censé prendre en considération aussi bien l'œuvre de Stendhal que celle de Mérimée, apporte en réalité un complément plus satisfaisant aux études mériméennes qu'aux études stendhaliennes.

[NICOLAS ALLARD]

BALZAC, *Guida alla letteratura esoterica*, a cura di Claudio ASCIUTI, Bologna, Odoya, 2016, «Odoya Library», 229 pp.

All'interno di questa guida antologica-critica dedicata alla letteratura esoterica e curata da Claudio Asciuti, sono presenti, in luoghi diversi della raccol-

ta, tre brevi capitoli dedicati a Balzac (ai quali si deve aggiungere una sommaria e approssimativa nota biografica sullo scrittore francese: *Honoré de Balzac*, pp. 264-265) e ad alcuni romanzi della *Comédie humaine* di matrice esoterica nei quali risulta evidente il legame con le dottrine swedenborghiane. Nel primo di questi capitoli (*Swedenborg secondo Balzac*, pp. 254-259), C. ASCIUTI concentra la sua attenzione su *La Peau de chagrin* e su *Louis Lambert*. L'A. considera, in particolare, *La Peau de chagrin* come un testo ricco di implicazioni simboliche che rimandano all'esoterismo e ritiene che Balzac, muovendosi «a cavallo delle spiegazioni possibili in chiave psicopatologica, e in quelle più propriamente misteriosofiche» (p. 258), dissemini tutto il romanzo di segni e di citazioni che spostano l'asse dell'opera dall'assunto naturalista a quello più propriamente magico-esoterico.

La ricerca di una nuova dimensione espressiva degli aspetti esoterici del pensiero attraverso le forme della narrazione è rilevabile, secondo l'A., nella *Recherche de l'Absolu* (1809: dall'*Alchimia alla chimica*. «*La ricerca dell'assoluto*», pp. 351-354). Storia di un'ossessione, quella del protagonista del romanzo, Balthazar Claës, *La Recherche de l'Absolu* si configura anche come un breve viaggio nell'alchimia attraverso il quale «la magia dello scrittore [...] si confonderebbe con quella del chimico» (p. 354).

L'influenza della teosofia di Swedenborg sulla poetica e sulla filosofia di Balzac si manifesta in maniera esemplare nella trattazione del tema dell'androginia in *Séraphita* (*L'Androgine swedenborghiano: "Séraphita" di Honoré de Balzac*, pp. 375-380). I temi psicologici e teologici che stanno alla base del testo balzaciano sono analizzati in maniera alquanto marginale e superficiale dall'A., il quale, a conclusione della sua disamina del romanzo, osserva, a proposito della figura dell'androgino, che «la complessa relazione con il genere femminile, che fu motivo di infiniti problemi all'uomo Balzac, trascende nel Balzac scrittore in questa dissoluzione dei sessi che ci riporta all'Androgine primario di impronta platonica» (p. 380).

[MARCO STUPAZZONI]

YE YOUNG CHUNG, *Malaise dans la morale bourgeoise: "Les Parents pauvres" de Balzac*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France» 3, juillet-septembre 2016, pp. 677-695.

Anti-eroi di due tra i più intensi romanzi della *Comédie humaine*, Pons e Bette, «parents pauvres» ai margini di una società che li respinge a causa del loro status civile, economico e sociale, «symbolisent l'altérité que la culture dominante doit exclure pour se constituer» (p. 678). Vittime di un sistema borghese che impone loro i limiti e i vincoli della legge, i protagonisti eponimi delle due opere balzaciane si collocano all'interno di una dimensione di «hors-réalité» che smentisce i principi e che denuncia i limiti e le contraddizioni del modello borghese, ma che, allo stesso tempo, «produit sa propre jouissance irréductible à tous les "biens" moraux ou matériels de la société» (pp. 678-679). Da un punto di vista giuridico-economico, la società del XIX secolo fornisce a Pons e a Bette gli strumenti e le occasioni per agire all'interno di un «champ de transgression» nel quale è la morale stessa a determinare il reintegro della trasgressione nel sistema sociale. La ricerca della «véritable jouissance» individuale attraverso le forme della trasgressione nei confronti della legge implica il porsi ai margini della

società stessa, al di là di ogni legge e di ogni sistema, vale a dire nel «domaine du mal, et en tant que telle expulsée ou marginalisée» (p. 695).

[MARCO STUPAZZONI]

THOMAS CONRAD, *Balzac, l'épique et l'encyclopédie*, «Romantisme» 172, juin 2016, pp. 35-45.

LA studia i modelli costitutivi della *Comédie humaine* in quanto opera ciclica a vocazione totalizzante secondo una duplice prospettiva: quella che individua nel modello enciclopedico e cognitivo l'unità e la coerenza dell'opera balzacchiana, e quella che coglie nella rappresentazione finzionale della realtà le tracce del modello epico, «invoquant l'unité concrète du monde qu'il représente». E, in particolare, nella concezione e nella rappresentazione dei personaggi che si esplicitano le modalità e le dinamiche dell'interferenza continua di questi due paradigmi divergenti. Da un lato, l'idea e la creazione del personaggio come tipo; dall'altro, «sa constitution en tant que personnage reparaissant, assurant l'unité épique du cycle» (p. 35).

[MARCO STUPAZZONI]

CYLIANI, *Hermès svelato, dedicato alla posterità*, introduzione traduzione e note di Massimo Marra, in appendice l'edizione originale del 1832, Roma, Edizioni Mediterranee, 2017, 168 pp.

Voilà un livre remarquable, qui nous est offert par le spécialiste italien le plus important de l'histoire de l'alchimie, et qui propose un aperçu élargi des sources ésotériques de la *Recherche de l'absolu* de Balzac, en plus d'une traduction italienne très bien faite suivie du texte original. *Hermès dévoilé* paraît à Paris en 1832, et il connaît un large succès public, si bien que jusqu'à la Belle Époque il demeure comme un livre de chevet.

C'est un livre mystérieux, paru sous pseudonyme, et dont l'auteur est inconnu; le pseudonyme au contraire d'un côté fait allusion à la nymphe Cillène, nourrice d'Hermès, de l'autre à Cillénus, l'un des fils d'Elatos, dont le nom signifie «sans bras ni jambes». Cela correspond en effet, comme nous le dit l'auteur, au Mercure des philosophes figé dans l'art. Tout cela n'a apparemment rien à faire avec l'histoire littéraire, sauf sans doute l'intrigue du livre, présentant comme personnage principal un chercheur persécuté par le sort, et reprenant ainsi une tradition qui remonte à Bernardo Trevisano. L'auteur souligne la tentation autobiographique des expériences de l'alchimiste pour toucher à la pierre: les désastres économiques, les escroqueries, les longs voyages, les espoirs toujours renvoyés, les malheurs et l'isolement dans sa propre famille, qui le considère comme un fou. Il retrouve donc dans *L'Homme dévoilé* le bagage des lectures alchimiques auxquelles tous les initiés s'étaient abreuvés. Ce qui est intéressant pour un discours littéraire est le rapport établi avec Balzac, dont la *Recherche de l'absolu* paraît deux ans après, en 1834. L'auteur rappelle que ce furent Gay-Lussac et Chevreul de fournir à l'écrivain les notions de chimie auxquelles Balzac fait allusion dans son œuvre. Pourtant Sainte-Beuve, qui n'est pas un critique balzacien des plus sensibles, fait allusion à un autre modèle scientifique littéraire, c'est-à-dire justement *L'Homme dévoilé*, dont il écrit, tout en parlant de Balzac, une critique très élogieuse.

L'auteur montre la bizarrerie de cet éloge, relatif à une œuvre qui n'est pas bien écrite, avec des fautes de grammaire que Sainte-Beuve est forcément obligé de remarquer. Sainte-Beuve montre les points de contact, de plus il met en évidence la spontanéité d'écriture de Cyliani et sa fraîcheur de style. La question du rapport entre *L'Homme dévoilé* et la *Recherche de l'absolu* reste quand même douteuse, selon l'auteur, car, si Balzac n'avait sans doute pas lu Bernardo Trevisano o Zacharie, il devait bien connaître les éditions de Bernard Palissy (1510-1589) qui jouissaient d'une large diffusion et qui avaient influencé le même Cyliani. L'auteur retrace les livres dont le jeune Balzac avait pu profiter dans la bibliothèque de sa mère, swedenborgienne, et il met en évidence qu'aussi bien de la part de son père que de sa mère Balzac entra en contact avec la franc-maçonnerie ésotérique. Il parcourt finalement la critique ésotérique du XIX^e siècle en montrant les études sur les connaissances ésotériques de Balzac, et il déniche une faute de Jules Claretie, selon lequel Balzac emprunta à Eliphas Levi quelques idées insérées dans *Louis Lambert et Séraphita*. L'auteur nous avertit à ce sujet que Balzac avait connu Eliphas Levi chez Mme de Girardin en 1839, lorsque Levi n'avait pas encore abordé ses études occultistes. C'est chez Henri La Touche au contraire, appartenant à l'ordre martiniste, que Balzac retrouve la théorie de la volonté magique qui l'avait déjà si séduit lorsqu'il était enfant.

[IDA MERELLO]

JULES MICHELET, *La Sorcière*, préface de Richard Millet, édition de Katrina Kalda, Paris, Gallimard, 2016, «Folio classique», 469 pp.

Cet essai fort connu sur la figure féminine réhabilitée par Michelet trouve en ce volume de la collection «Folio classique» une édition séparée, établie par Katrina Kalda, avec chronologie, notice, bibliographie et notes rapides, qui contribue à la rendre facilement accessible à tout public dans l'immense œuvre de l'historien romantique, souvent plus évoquée que véritablement lue.

La Sorcière est un ouvrage curieux, organisé, après une brillante introduction, en deux livres assez différents. Le premier, en douze chapitres, retrace l'évolution de cette exclue sociale, à la fois menaçante et secourable, depuis la fiancée de Corinthe antique jusqu'aux empoisonneuses et aux officiantes de messes noires sous Louis XIV en passant par les humbles serves médiévales, devenues rebelles par leur complicité avec Satan. Le second, également en douze chapitres, se penche sur les sorcières aux procès retentissants des XVII^e et XVIII^e siècles, notamment les possédées de Loudun et Catherine Cadière la provençale, cas que le long séjour de l'auteur à Toulon en 1861 finit par rendre un peu disproportionné tant ces archives le passionnèrent.

Autant l'introduction est originale et hardie, renversant totalement les préjugés en faisant de la sorcière une «voyante», qui se fait médecin populaire contre la tyrannie sociale et cléricale, autant les multiples sources (manuels d'Inquisition, minutes parlementaires, témoignages d'ordres monastiques) que Michelet reconnaît avoir «épuisés[es]» pour son enquête trente ans durant (p. 33) se font un peu envahissantes dans cette dernière partie, trop marquée d'un manichéisme anticlérical que son excès rend finalement moins convaincant. On leur préfère, dans la première, les évocations, peut-être trop poétisées, mais si belles,

de cette paysanne qui trouve dans le «petit démon du foyer» consolation pour elle-même et sa famille décimée par le pouvoir féodal du *XIV^e* siècle ou de cette ombre rejetée à la lisière de la société qui trouve dans sa cueillette des simples et sa fusion avec la nature de quoi devenir la guérisseuse des corps et la conjuratrice des fléaux de l'âme de ceux qui viennent craintivement lui confier leurs malheurs.

On sait le scandale que causa la parution de *La Sorcière* en 1862, dans une société impériale encline aux missions de régénération religieuse lancées en une France en réalité assez profondément déchristianisée. Les critiques se partagèrent évidemment entre admirateurs de cette pensée moderne et rétifs au dévoilement des manipulations ecclésiastiques et politiques, mais déjà la méthode suscita quelque étonnement tandis que le style et l'ampleur de vue furent loués. Cette édition dont Richard Millet, dans sa préface (pp. 7-26), précise la rédaction concomitante à la fin du grand œuvre qu'est *l'Histoire de France* et la conjugaison avec l'histoire intime de Michelet, permet donc à tout un chacun d'en juger par une lecture directe.

[LISE SABOURIN]

JULES MICHELET, *Jeanne d'Arc*, Paris, Gallimard, 2017, «Folio 2€», 121 pp.

Dans sa collection à bas prix, Gallimard isole *Jeanne d'Arc* de sa parution avec d'autres textes en «Folio classique», sans notes ni même présentation rapide, mais ce petit volume a l'avantage de donner à relire aux classes ou au grand public cette œuvre mémorable de Michelet qui fit de la Pucelle l'incarnation même de la nation, en un *XIX^e* siècle où, comme l'écrit d'emblée son introduction, devant son histoire, «on n'a pas prié, mais on pleure» (p. 9). C'est l'un des paradoxes du devenir des sociétés que cet écrit, inspiré par l'envie d'instruire le peuple de façon toute laïque, en le faisant compatir à l'extraordinaire aventure de la petite bergère lorraine, ait finalement contribué à la sanctification de son héroïne. Dans son contexte d'écriture, au sein de son *Histoire de France* en 1840, puis lors du remaniement de 1852-53 (ce dont hélas cette édition ne fait même pas part), le projet était d'exalter «le droit de la conscience, l'autorité de la voix intérieure» (p. 11) qui donnèrent à Jeanne la force d'accomplir la mission que lui inspira sa «pitié» du «sang de France», conduite qu'elle était par ses voix dont Michelet laisse l'origine incertaine, entre légendaire médiéval du «chêne aux dames» et inspiration d'une foi simple mais ô combien ferme. Les lecteurs ont donc toute liberté par cette édition si accessible de revenir au texte même, au-delà de tout ce qu'on a pu en dire, pour apprécier par eux-mêmes «le bon sens dans l'exaltation» (p. 59), la force admirable de cette vierge «populaire, jeune, belle, douce, hardie» (p. 34) dont les réponses si pures lors de son procès parvinrent furtivement à ébranler quelques-uns de ses adversaires redoutables de pharisaïsme et de corruption.

[LISE SABOURIN]

Hugo. *Lectures des "Contemplations"*, sous la direction de Ludmilla CHARLES-WURTZ et Judith WULF, Presses Universitaires de Rennes, 2016, «Didact Français», 310 pp.

Si, comme le suggère Jean-Claude FIZAINE dans sa contribution au recueil (pp. 185-215), «la vraie critique»

consiste à proposer une «synthèse de plusieurs lectures possibles du texte» qui dialoguent entre elles (p. 186), le beau volume dirigé par Ludmilla CHARLES-WURTZ et Judith WULF appartient sans conteste à cette catégorie. Il serait très réducteur de n'y voir qu'un manuel, comme semble y inviter l'intitulé de la collection dans laquelle il est édité. Il est certes indéniable que les amateurs de Hugo trouveront dans ce parcours de lecture, très pédagogiquement organisé en cinq parties distinctes («Genèse», «Poétique», «Métaphysique», «Formes», «Effets de perspective»), de nombreux éléments éclairant les multiples dimensions de cette œuvre-somme de l'inspiration hugolienne, susceptibles de servir directement de mises au point théoriques pour les étudiants ou les enseignants désireux de préciser leurs connaissances: sur la métrique hugolienne (Brigitte BUFFARD-MORET, pp. 247-261), sur le rapport à la nature et au sublime (Yvon LE SCANFF, pp. 215-231), sur le rapport à la fantaisie (Filip KEKUS, pp. 113-135) ou à l'épique (David GALAND, pp. 93-113), constitutifs de la définition même du romantisme, sur l'énonciation complexe du *moi* lyrique (Judith WULF, pp. 261-281) etc... Certes, les micro-analyses très inspirées de Jean-Marc HOVASSE (pp. 15-31), Florence NAUGRETTE (pp. 79-93), Colette GRZYNER (pp. 159-169), Ombeline CHARRIER (pp. 231-247) et Steve MURPHY (pp. 281-295), qui ouvrent chaque section, consacrées chacune à un poème particulier, proposent des interprétations précises et convaincantes pouvant être reprises telles quelles en explications de textes.

Mais ce qui ressort de la lecture de l'ensemble va bien au-delà de cet usage utilitaire et morcelé – et c'est ce qui rend l'ouvrage précieux pour les chercheurs et lui assure une place de choix au sein de l'énorme bibliographie consacrée aux *Contemplations*: de même que Hugo, comme le volume le démontre à de nombreuses occasions, ne cesse de compliquer la simplicité exhibée de l'organisation chronologique choisie pour son recueil («Autrefois»/«Aujourd'hui») en jouant sur la datation fictive de ses poèmes – ce qui permet, comme le dit joliment Claire MONTANARI (pp. 53-78), de «faire du contexte de la création le texte même, et d'englober ce qui est extérieur à l'écriture dans l'écriture même» – les échos nombreux qui se tissent d'un article à l'autre ne cessent de mettre en évidence le fait que, dans *Les Contemplations*, la genèse est aussi poétique, la métaphysique est aussi politique, et la forme, comme Hugo le dit dans «Utilité du beau», n'est autre que «le vrai fond», «le fond rendu visible». D'une lecture à l'autre, se dessine petit à petit, au prisme des différents «effets de perspective» qui développent chacun leur étude du texte (sociogénétique, comme Pierre LAFORGUE, pp. 31-52, générique, comme David GALAND ou Bertrand DEGOTT, pp. 135-158, stylistique, comme Judith WULF, ou même osant appliquer au texte le paradigme photographique, comme Florence NAUGRETTE) une vision complexe, nuancée, problématique de la poésie hugolienne, qui excelle à dérober sa vérité ultime et à diffracter son sens alors même qu'elle semble remarquablement simple et abordable.

[CAROLINE JULLIOT]

GEORGE SAND, *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier, 1857. *La Daniella*, édition critique par Alex Lascar, Paris, Honoré Champion, 2016, 893 pp.

Quoique très souvent mentionnée, *La Daniella* est finalement une œuvre assez méconnue, ressuscitée depuis

la thèse d'Annarosa Poli sur *George Sand et l'Italie* en 1960, avec son étude de la querelle à laquelle a donné lieu sa publication en 1857. À travers le voyage du narrateur, la romancière retranscrit son apprentissage intime de l'art, organisé en trois temps, celui de l'appel et de la préparation, celui des épreuves, enfin celui de la découverte en profondeur. L'intrigue amoureuse s'associe à cette ascension progressive, passant d'une attirance sensuelle, forte, mais douce, à l'union harmonieuse avec un *alter ego* tout aussi artiste dans sa différence.

Les ruines de la villa Mondragone après la décevante Rome permettent cette initiation réciproque en quête d'un langage global, symbolisée par les allées et venues entre grotte souterraine et pavillon édénique en fusion aérienne avec une nature préservée. Le peintre Jean Valreg est un homme de réflexion, qui analyse plus qu'il ne crée, écrit plus qu'il ne peint, mais il cherche l'idéal sans rejeter le réel, exalte l'âme et la passion tout en pratiquant le doute et la lucidité: il est donc bien un enfant du siècle, éclairé par 1848 sur la nécessité de combattre la désespérance par la foi en la grandeur humaine. Sand transpose en lui les préoccupations d'*Histoire de ma vie* et des *Lettres d'un voyageur*, en cette Italie aimée, quoique abaissée sous le poids des mesquineries autrichiennes comme par son propre abandon de ses valeurs.

Alex Lascar, dans sa présentation (pp. 7-74), souligne l'arbitraire à peine masqué du récit sous l'allure épistolaire, le caractère théâtral de maintes scènes, le foisonnement des personnages autour des héros, qui font de ce récit romanesque à l'italienne une topographie symbolique permettant à l'admiratrice de *Werther* et *Faust*, de *Wilhelm Meister* qu'est Sand de poétiser son autobiographie fictive. L'édition fournit le relevé des variantes sur manuscrit comme sur éditions («La Presse», puis La Librairie nouvelle en 1857 et Michel Lévy en 1862-1864), les avant-textes et les fragments abandonnés, ainsi qu'une étude des manuscrits et une analyse de l'accueil de 1857 à 1865, avant bibliographie, index des lieux, personnes et personnages.

[LISE SABOURIN]

GEORGE SAND, *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier, 1844. *Jeanne*, édition critique par Laetitia Hanin, Paris, Honoré Champion, 2016, 419 pp.

Après son voyage à Toulx Sainte-Croix en octobre 1841, George Sand écrit assez vite le prologue de ce roman pastoral, *Jeanne*, puis s'attarde, le reste n'étant rédigé qu'en 1844 dans l'intention d'aider Pierre Leroux à monter une imprimerie à Boussac: finalement le roman est publié dans «Le Constitutionnel» du 15 mars au 2 juin 1844 avant de paraître après quelques aléas chez De Potter en décembre.

Ce «roman de contrastes» présente l'avantage d'entremêler champ social et histoire individuelle, drame symbolique et feuilleton à événements. C'est aussi la première fois que Sand choisit pour héroïne une simple bergère, ce qui pose le problème du rendu de son langage entre parler paysan et langue littéraire. Mais la dame de Nohant aime à donner un sentiment de réalité en déployant le folklore de chansons, légendes et croyances du Berry, tout en insérant les informations données par Latouche sur les origines gauloises de la région.

Le résultat est un charmant roman présentant Jeanne, jeune paysanne orpheline, exposée à l'amour

de trois hommes fort différents: Marsillat, le bourgeois libertin aux grossiers appétits sans scrupule; Guillaume de Boussac, un jeune noble en quête d'aventures romanesques mais peu apte à s'engager sérieusement; sir Arthur Harley, un gentilhomme anglais voyageur, honnêtement épris, mais évidemment très décalé intellectuellement par rapport à l'innocente bergère. Le dénouement, sur lequel Sand hésita longtemps, était donc forcément tragique, mais la romancière s'est plu à le poétiser, en faisant de la scène initiale où les trois hommes contemplant la toute jeune fille endormie sous l'abri des Pierres jomâtres de Combraille la cause de son vœu à la Vierge rustiquement associée à l'héritage des superstitions maternelles.

La présentation (pp. 7-26), le relevé des variantes du manuscrit, le texte des chansons et les articles de réception contemporaine fournis en annexes (pp. 391-408) permettent d'apprécier l'intérêt manifesté par Balzac, Béranger et Dostoïevski pour ce roman d'une «Jeanne d'Arc au repos».

[LISE SABOURIN]

GEORGE SAND, *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier, 1837. *Les Maîtres mosaïstes*, édition critique par Françoise Sylvos, postface d'Henri Lavagne, Paris, Honoré Champion, 2016, 236 pp.

Paru dans la «Revue des deux mondes» durant l'été 1837, ce roman sur *Les Maîtres mosaïstes* de Venise est un hymne à l'art de la Renaissance dans toute sa liberté créatrice, telle que pouvait l'apprécier la romancière romantique. Le composant à l'origine pour son fils Maurice comme un manuel de l'apprenti artiste, Sand y met en avant l'art mineur des mosaïstes cherchant leur place sous la tutelle des peintres. Les frères Valerio et Francesco Zuccati constituent ainsi un duo antithétique lui permettant de projeter ses aspirations à la fantaisie, mais aussi son goût d'un travail maîtrisé. Le récit fluide à la Scott se nourrit en fait d'une érudition bien assimilée qui manifeste tout son amour de l'Italie, sa seconde patrie. Sand se plaît particulièrement à évoquer cette cité vénitienne de complots et de vengeance qui sut, malgré les duretés de l'Inquisition, le poids des institutions ecclésiastiques et les aléas financiers, mettre en œuvre une politique culturelle originale et puissante. S'inspirant des gravures du temps, elle pratique une poésie du contraste, imaginant les foules costumées du XVI^e siècle dans les ruelles sombres ou lors des fêtes éclatantes sur les places, restituant les débats et intrigues entre artistes sous influence de l'héritage byzantin mais aussi en quête de modernité occidentale.

Cette édition, présentée par Françoise Sylvos (pp. 7-33), avec relevé des variantes entre éditions, documents iconographiques et postface d'Henri Lavagne sur le concours des mosaïstes de Saint Jérôme (pp. 213-223), permet donc d'accéder à un roman méconnu, sans veine amoureuse pour relever l'intrigue, mais qui comporte une part d'autobiographie déguisée.

[LISE SABOURIN]

ALEXANDRE DUMAS, *La Tour de Nesle, Henri III et sa cour*, présentation de Sylvain Ledda, Paris, Flammarion, 2016, «GF», 305 pp.

Sylvain Ledda donne, dans la collection de poche «GF», une édition des deux grands drames de Dumas consacrés à la royauté du XIV^e et du XVI^e siècle français,

La Tour de Nesle (1832) et *Henri III et sa cour* (1829). Sa présentation (pp. 7-42) rappelle combien le dramaturge romantique aime cette histoire en crise propice à développer sa vision du théâtre forçant le réel en passions assombries par son ironie cynique, lui permettant de donner à la prose une puissance expressive, à l'espace une dimension symbolique, en une pratique novatrice habilement mêlée des tons et des genres. Dumas y exprime son goût pour «le soleil noir des rois» en une anamorphose de l'histoire qui sublime en grand spectacle, entre littérature et légende, ses motifs de prédilection: la relation entre roi et favori, l'ombre menaçante de la reine sanglante. Les deux notices précisant les circonstances de création, l'accueil et le devenir de chaque drame, ainsi qu'une chronologie et une bibliographie, donnent les indications nécessaires pour bien percevoir l'apport de ces deux grandes pièces à l'histoire du théâtre romantique.

[LISE SABOURIN]

Alexandre Dumas critique dramatique (mars 1836-mars 1838), sous la direction de Julie ANSELMINI, édition critique par Julie ANSELMINI, Stéphane ARTHUR, Sandrine CARVALHOSA MARTINS, Barbara T. COOPER et Isabelle SAFA, «Cahiers Alexandre Dumas» 42, Paris, Classiques Garnier, 2015, 522 pp.

Le numéro 42 des «Cahiers d'Alexandre Dumas» paru en 2015 rassemble les articles de critique dramatique écrits par l'auteur de mars 1836 à mars 1838, que ce soit de manière régulière, dans «L'Impartial» (pp. 29-115) et «La Presse» (pp. 119-457), ou de façon isolée (pp. 461-503), dans «Le Monde dramatique», «La Nouvelle Minerve» et «Le Messenger», transcrits et annotés, munis d'indications bibliographiques et d'index des noms de personnes, par Stéphane ARTHUR, Sandrine CARVALHOSA MARTINS, Barbara T. COOPER et Isabelle SAFA, sous la direction de Julie ANSELMINI.

Son introduction (pp. 15-23) situe la préoccupation dumasienne de maintenir une critique d'auteur, en empathie avec ses confrères, face à l'arbitraire, parfois entaché de vénalité, de bien des publicistes. Sa «conscience d'artistes», voilà ce que revendique déjà Dumas, bien avant de fonder lui-même ses propres journaux, notamment «Le Mousquetaire» en 1853 pour «faire la critique des critiques». Son autorité est déjà telle, depuis *Henri III et sa cour*, que «L'Impartial» et «La Presse» trouvent très légitime dans cette décennie 1830 de faire appel à son jugement, qu'il veut maintenir libre en achetant lui-même ses places dans les théâtres dont il rend compte. Être du métier lui permet, comme le voulait Chateaubriand, de substituer une «critique des beautés» et éventuellement «des défauts» à l'analyse-résumé et à la simple appréciation des interprètes usuelles à l'époque. Il ne cherche pas à être objectif, se plaçant visiblement en défenseur de «l'école moderne» romantique, en acteur engagé de la cause républicaine, mais pratique l'art de la causerie, souvent anecdotique, tout en situant bien les pièces nouvelles dans l'histoire du théâtre.

Dans «L'Impartial» en 1836, on lira avec intérêt sa critique de la reprise d'*Angelo, tyran de Padoue* au Théâtre-Français, ses articles sur Casimir Delavigne, son apport à la discussion sur la subvention des théâtres. Dans «La Presse», dont il tient le feuillet de 1836 à 1838, il plaide pour la création d'un Second Théâtre-Français à l'Odéon, réfléchit sur le devenir de la tragédie face à la comédie bourgeoise et au drame

populaire, notamment après la disparition de Talma, scrute les centres d'intérêt du baron Taylor, rend compte des pièces de Virginie Ancelot (*Marie ou les Trois époques*), Scribe (*La Camaraderie*), Anicet-Bourgeois, seul (*La Pauvre Fille*) ou avec Denney (*Les Deux Familles*), Paul Foucher (*Jeanne de Naples*) et Hugo (*Marion Delorme*). Enfin, les articles isolés proposent une histoire de l'ancien théâtre français, une analyse des *Sept Enfants de Lara* de Mallefille et retracent la polémique de Dumas avec Vêdel après son compte rendu sur *Une Saint-Hubert* de Longpré.

[LISE SABOURIN]

BRIGITTE KRULIC, *Tocqueville*, Paris, Gallimard, 2016, «Folio Biographies», 318 pp.

Les travaux sur Tocqueville se sont accélérés depuis quelques années, avec l'achèvement en cours de la publication de ses *Œuvres complètes* chez Gallimard et l'édition de ses *Lettres choisies* et *Souvenirs* («Quarto», 2003). Après les biographies publiées par Jean-Louis Benoît (Bayard, 2005) et Lucien Jaume (Fayard, 2008), Brigitte Krulic donne sa propre lecture, en collection de poche «Folio Biographies», du grand penseur du libéralisme moderne.

Le livre s'organise en quinze chapitres, non numérotés, titrés parfois de phrases de Tocqueville, au fil de sa carrière intellectuelle et politique. Sa relation au monde est bien cernée, entre son appétit de réussite et le retrait nécessaire à la préservation de ses valeurs fondamentales. Ainsi comprend-on bien comment «les héritages d'échafaud» ont marqué son expérience de «jeune magistrat [surnuméraire] à Versailles», suscité son envie d'«expérience du Nouveau Monde» et abouti, au-delà du rapport sur le système pénitentiaire, objectif officiel de sa mission avec Gustave de Beaumont, à «la rédaction de [cette] *Démocratie en Amérique*» qui fait toujours sa gloire. «La consécration intellectuelle» tirée de cette «Amérique revisitée», qui donna tant à réfléchir au devenir de notre propre relation française à la liberté et à l'égalité, permit aussi à Tocqueville d'accomplir son «apprentissage de la vie politique» dans sa province ancestrale, le Cotentin, dont il fut un élu apprécié pour son sens de la réalité moderne. Le second tome de la *Démocratie* lui donna plus de mal que le premier, tout droit sorti du vécu américain, mais lui permit de comprendre comment «se servir des institutions» sans les changer, sous une Monarchie de Juillet que son légitimisme – héréditaire mais sans adhésion personnelle – lui fit accepter, sans illusion pour autant. À peine eut-il le temps de comprendre par son voyage en Algérie ce «pays de promesse, s'il ne fallait le cultiver le fusil à la main», en une lucidité là encore confondante sur l'impossible conciliation des autochtones et des occupants, que Tocqueville fut confronté à cette «Révolution qui recommence» en février et juin 1848. Observateur, mais aussi acteur emporté par les événements vu ses fonctions de député, il médita sur les aléas du monde – «chaque soir: je m'endors ministre, si j'allais me réveiller prisonnier!» – en cette Deuxième République qui allait avorter «sous l'empire du sabre». Le plébiscite accordé par ses contemporains, soucieux d'un retour à l'ordre et fascinés par l'ombre napoléonienne planant sur un neveu qu'on crut sans danger mais qui se révéla habile démagogue tout en exerçant une redoutable autorité, ne pouvait que le choquer profondément. Tocqueville, qui avait déjà dû à contre-cœur prêter serment à Louis-Philippe pour tenter de continuer d'agir, se retira cette fois pour

de bon dans des «années d'émigration intérieure», observant de 1853 à 1856 les conversions subreptices d'anciens opposants, l'appétit général d'enrichissement et la bénédiction donnée par le clergé à un régime pourtant si moralement contestable. Tout en effectuant des recherches à Bonn, auprès des Quinet, ou à Londres, pour compléter son information sur la vision anglo-saxonne de la société, il s'orienta donc vers une méditation sur les causes de la tendance française à alterner adhésion à un pouvoir absolu et rejet de toute autorité par de violentes secousses révolutionnaires. De là naquit *L'Ancien Régime et la Révolution* qu'il eut l'audace de publier sous Napoléon III et qui rencontra un vif succès, le lectorat discernant bien sous cette réflexion sur le centralisme à la française qui avait peu à peu déconstruit la royauté le lien avec la situation contemporaine: les Français coupent régulièrement la tête de leurs dirigeants... pour finalement confier leur sort à un héros qu'ils croient sauveur, ils contestent le poids de leur administration... pour finalement restaurer un jacobinisme tatillon. La suite de ce travail qui devait scruter l'évolution de la Révolution française jusqu'en 1794 ne fut pas achevée, vu la tuberculose peu à peu développée par Tocqueville qui l'emporta en 1859 malgré ses séjours médicalement conseillés en Italie et à Cannes.

Brigitte Krulic fournit en fin de volume une chronologie, des références bibliographiques et des notes qui n'encombrent pas la lecture, en nombre assez limité vu l'ampleur du propos, mais étayées de renvois précis à l'œuvre. Elle a donc réussi à délivrer une biographie nette et solide, rédigée en un style sans fioritures, mais dotée d'un remarquable esprit de synthèse et de clarté (voir par exemple ses présentations de l'intervention française à Rome en 1849, p. 199, ou de la question d'Orient en 1855, p. 254).

[LISE SABOURIN]

LOUIS-AGATHE BERTHAUD, *Bohème romantique et républicain (1810-1843)*, anthologie rassemblée et présentée par Camille Noé Marcoux, Bassac, Plein Chant, 2017, «Gens singuliers», 320 pp.

À peu près contemporain d'Aloysius Bertrand, d'Hégésippe Moreau et de Charles Lassailly, Louis-Agathe Berthaud fut, semble-t-il, aussi célèbre de son vivant qu'il est oublié de nos jours, ce qui n'est pas peu dire. Croirait-on que le caricaturiste Benjamin Roubaud ouvrit en 1838 sa série de quatre poètes parisiens dans «Le Charivari» par son portrait à charge (reproduit p. 6 de ce volume)? De profil, un nez énorme, des cheveux gras, l'air sombre, de toutes petites jambes (de cigale) et une énorme redingote (de castorine). On comprend que Camille Noé Marcoux, qui présente cette anthologie (nous allions écrire qui préside à cette exhumation), ait préféré en frontispice (p. 4) et en couverture la lithographie de Jules Gubian réalisée trois mois plus tard. Le jeune «poète lyonnais», de face, tête ronde, cheveux courts et bouclés, l'air avenant, ne ressemble en rien à sa caricature.

En fait de «poète lyonnais», Louis Berthaud est né à Charolles (Saône-et-Loire), d'un père charpentier et d'une mère tout juste assez lettrée pour lui apprendre à lire et à écrire. Après une enfance errante et laborieuse, il s'installe à Lyon dès ses seize ans, où il commence à écrire des poèmes. Son œuvre républicaine prend son essor au lendemain de la révolution de Juillet, à la faveur de la multiplication des petits journaux militants, dans lesquels il fustige le nouveau régime tour à tour en

vers et en prose. Il est évidemment aux premières loges pour assister à la révolte des Canuts, qui le marque plus profondément que la révolution précédente. Son œuvre, jusque-là surtout inspirée de Béranger, prend alors un tour plus satirique. Le modèle qu'il cherchera inlassablement à atteindre au cours de la décennie suivante, seul ou en collaboration avec le poète savoyard Jean-Pierre Veyrat (le «Lamartine des Alpes»), est la «Némésis» hebdomadaire de Barthélemy et Méry qui avait remporté tant de succès en 1830. Mais toutes ses tentatives tourneront court. Poursuivi pour une satire écrite contre Louis-Philippe, il se défend par une longue plaidoirie en vers un peu laborieux qui lui vaut l'indulgence du jury. Cet acquittement le rend presque célèbre; il part tenter sa chance à Paris où il mène la vie de bohème, partageant sa mansarde avec Jean-Pierre Veyrat et, plus épisodiquement, Hégésippe Moreau. Il court alors les petits journaux républicains comme «Le Tam-Tam» et «Le Charivari», dont il devient en quelque sorte le poète officiel (ce qui ne doit pas être étranger à son traitement de faveur par Benjamin Roubaud, son caricaturiste officiel). Il complète son profil bohème en tombant amoureux d'une actrice du Vaudeville (Anais Fargueil) et en contractant la tuberculose, ce qui ne l'empêche pas de contribuer à des recueils collectifs comme *Les Français peints par eux-mêmes*, où il signe plusieurs monographies: les vidangeurs («Les dévoués»), les mendiants (en vers), les chiffonniers et le décrocteur (récemment remis à la mode par Antoine Compagnon) – que du beau monde! Il meurt de maladie, d'alcoolisme et d'épuisement un soir de juillet 1843 à Chaillot, laissant un roman inachevé au titre prometteur, *Le Chemin du ciel*, qui sera publié après sa mort en feuilleton dans huit numéros de «La Réforme» de Ferdinand Flocon. Félix Pyat prononce son oraison funèbre au cimetière Montmartre, mais ses amis et l'éditeur Pagnerre, qui avaient pensé composer un livre à sa mémoire, y renoncent faute de combattants. Dans les années 1850, l'étonnante Marie de Solms (la «Muse des Alpes»), encouragée par Béranger, avait elle aussi projeté une anthologie, qui n'aboutit pas davantage. Il aura donc fallu attendre 174 ans pour qu'un livre à son nom voie le jour: belle leçon à méditer sur les aléas de la postérité.

Avec sa couverture d'un beau jaune rappelant les anciennes éditions Charpentier dont il a à peu près le format, le livre en question, copieusement illustré *in-texte*, est un bien bel objet à prix fort abordable. Après une introduction claire et concise, que complètent des annexes recensant tous les témoignages importants écrits sur Berthaud entre 1836 et 1891, le choix chronologique de ses œuvres (45 sur les 277 recensées par l'éditeur, que l'on est prié de croire sur parole, car il n'en donne pas la liste) permet de mesurer l'évolution d'une écriture dont la plus grande réussite se trouve indéniablement dans *Les Français peints par eux-mêmes*. Les poèmes sont moins enthousiasmants, à moins que la récurrence irritante des vers faux (une trentaine en tout), notamment défigurés par une correction presque systématique d'*encor* en *encore* derrière une consonne (une vingtaine d'occurrences), finisse par attaquer leur fond irréprochable. Mais même abstraction faite de ces dégradations posthumes, il semble que leur auteur ne se soit jamais fait trop d'illusions sur leur qualité: «Durant un mois entier, par un effort sublime, | Sur ces vers raboteux, j'ai promené la lime», écrit-il avec à-propos en concluant ses longs «Mendiants»... Il n'empêche que l'on n'est pas à l'abri de rencontres heureuses, comme cet alexandrin d'une concision remarquable («À la félicité des générations!») ou encore cet autre,

étonnamment actuel par son prosaïsme même: «L'ouvrier sans travail est une non-valeur!» Si Berthaud n'est pas Rimbaud, on l'aura compris, il n'en reste pas moins que ce livre s'adresse à tous ceux qui s'intéressent aux écrivains prolétaires, aux poètes ouvriers, au mouvement saint-simonien (fréquenté par l'auteur en 1832), à la monarchie de Juillet, à la bohème de Paris et enfin à la ville de Lyon, chantée sur tous les tons.

[JEAN-MARC HOVASSE]

THÉOPHILE GAUTIER, *Œuvres complètes, Voyages*, t. VI, *Voyage en Algérie*, édition établie, présentée et annotée par Véronique Magri-Mourgues; *Voyage en Égypte*, édition établie, présentée et annotée par Sarga Moussa, Paris, Honoré Champion, 2016, 235 pp.

Ce tome VI des *Voyages* gautiéresques, muni de bibliographie et index, rassemble deux destinations correspondant à la vision orientaliste du XIX^e siècle: l'Algérie, où l'auteur s'est rendu en 1845, en marge d'une expédition militaire marquant l'achèvement de la conquête coloniale, et l'Égypte, en octobre 1869, pour l'inauguration du canal de Suez en tant qu'invité du khédive Nubar-Pacha témoignant ainsi de son admiration envers le grand journaliste-écrivain. Dans les deux cas, et pour notre déplaisir tant ces écrits sont intéressants, Gautier a laissé l'œuvre inachevée, sans doute par une coïncidence historique malheureuse. Le *Voyage en Algérie*, annoncé en 1846, que Gautier devait illustrer lui-même, a sans doute été retardé de ce fait, puis abandonné lors des événements de 1848, ne voyant le jour qu'en 1853, sous forme de six chapitres publiés sous le titre *En Afrique*, dans *Lois de Paris*. Le *Voyage en Égypte*, lui, paraît en six feuillets publiés au «Journal officiel», du 17 février au 8 mai 1870, et s'interrompt là, Gautier ayant sans doute renoncé durant cet été terrible pour la France.

Véronique MAGRI-MOURGUES introduit (pp. 11-23) et annoté le *Voyage en Algérie*, petite merveille de visualisation pittoresque marquée d'un humour fin touchant parfois à l'ironie. Mis en valeur par cette «maladie du bleu» qui avait saisi l'auteur pour l'entraîner vers la Méditerranée, l'arrivée portuaire, l'enchevêtrement des ruelles arabes, la description des chameaux, l'évocation des boutiques sont de délicieux moments pleins de fraîcheur, avant que ne se lèvent, pleins d'horreur et de fascination mêlés, les récits du rite des aïssaoua (pp. 84-94) et de la danse des djinns (pp. 96-103). Y est adjoint le récit, paru dans le «Moniteur universel», de l'inauguration du chemin de fer de Blihad, première ligne construite en 1862.

Sarga MOUSSA, quant à lui, présente (pp. 121-142) et annoté le *Voyage en Égypte*, au ton moins facétieux, mais habilement mis en perspective par la mésaventure privant Gautier d'accomplir pleinement ce périple qui aurait dû lui permettre d'atteindre enfin cette vallée des rois que méritait de voir l'auteur du *Roman de la momie*. Hélas, une luxation de l'épaule, au premier jour de la traversée, handicapa le voyageur plus âgé et le réduisit à voir venir à lui les habitants du Caire plutôt que de pouvoir explorer la capitale égyptienne comme il l'avait fait, jeune, d'Alger. C'est donc de cette place de l'Eskebieh qu'il avait tant aimée dès le tableau de Marilhat en 1834 qu'il regarde la vie grouillante de cette ville et éprouve la «nostalgie» d'un pays où il n'était jamais venu, mais qu'il connaissait si bien par les livres et les gravures. Gautier se sent en harmonie avec ce monde islamique, dont il voit, comme Fromen-

tin, les gris et les ocres: sa comparaison des paysages du Delta avec la Hollande peut surprendre, mais elle introduit un passage subtil du connu au nouveau, qui émerge d'autant mieux lors de l'évocation de la vie populaire. L'inachèvement, qui nous arrête à Ismaïlia sans passer par le Sinaï (et encore par l'ajout d'une annexe sur l'Isthme de Suez, restée fragmentaire) ne permet pas de savoir ce que Gautier aurait relaté des célébrations officielles qui accompagnèrent le premier passage des bateaux depuis la mer Rouge, la venue de l'impératrice sur «L'Aigle» et les réceptions internationales; mais, à voir l'empathie ressentie par le narrateur avec les scènes paysannes, qu'on ne peut s'empêcher encore aujourd'hui de comparer aux vestiges pharaoniques, on se doute bien que Gautier eût manifesté comme toujours sa liberté si originale. Une petite phrase prémonitrice signale ce précurseur des *Tristes tropiques*, d'humeur plus amusée: «la civilisation impose ses modes, ses formes, ses usages, et ce que nous appelions volontiers sa barbarie mécanique aux barbaries pittoresques» (p. 211).

[LISE SABOURIN]

THÉOPHILE GAUTIER, *La Mille et Deuxième Nuit et autres contes*, texte établi par Jean-Claude Brunon, Claudine Lacoste-Veyssere et Peter Whyte, Paris, Gallimard, 2016, «Folio 2€», 105 pp.

Signalons, dans la collection «Folio 2€» de Gallimard, la parution isolée, sans notice et avec fort peu de notes, de quatre contes extraits du volume de «La Pléiade», qui permettra à des enseignants désireux de faire étudier d'autres œuvres brèves de Gautier que *La Morte amoureuse* ou *La Cafetière*, de manipuler facilement *Laquelle des deux*, *La Chaîne d'or*, *La Mille et Deuxième Nuit* et *Le Chevalier double*, toutes histoires unifiées par la réflexion si chère à l'auteur sur le sort féminin, mais diversifiées par leurs contextes, anglais, grec, oriental et bohémien.

[LISE SABOURIN]

SYLVAIN LEDDA, *Le Paris de Musset*, Paris, Éditions Alexandrines, 2017, 132 pp.

Il n'est plus besoin de présenter la collection «Le Paris des écrivains» des Éditions Alexandrines, belle entreprise qui compte aujourd'hui plus d'une vingtaine de titres, et dont nous avons déjà eu l'occasion de rendre compte dans cette rubrique (voir Dumas père, «Studi francesi» 178, 2016-I; Balzac, «Studi francesi» 181, 2017-I; George Sand, «Studi francesi» 183, 2017-III).

Alfred de Musset, «parisien jusqu'au bout de la cravate», né et mort dans la capitale, qu'il a très rarement quittée, ne pouvait manquer à la collection, même si, comme le fait remarquer Sylvain Ledda, bien peu de traces concrètes de son passage subsistent dans le Paris d'aujourd'hui: une plaque au 6 rue du Mont-Thabor, où il vécut ses dernières années (sa maison natale, rue des Noyers, dans l'actuel V^e arrondissement, ayant en revanche disparu lors des rénovations haussmanniennes), un ensemble monumental au bois de Boulogne, deux statues, au parc Monceau et sur la façade de l'Hôtel de Ville, et naturellement son tombeau au Père Lachaise, à l'ombre du dernier d'une lignée de saules pleureurs chétifs, s'étiolant infailliblement dans un sol peu adapté.

Le parcours auquel nous convie Sylvain Ledda ressemble à une sorte de biographie diffractée du poète,

suivait, dans un ordre non nécessairement chronologique, les habitudes, les passions et les vices de Musset restitués dans leur contexte topographique et sociologique. Parmi les chapitres les plus intéressants et savoureux, on citera donc celui consacré à «Musset, dandy et *sportsman*», qui retrace les habitudes mondaines et élégantes, teintées d'anglomanie, d'une certaine jeunesse dorée de la Monarchie de Juillet à laquelle Musset se flattait d'appartenir. Cafés à la mode, styles *fashionable* pour les habits et les soins de la personne, passion aristocratique pour les courses des chevaux, nous sommes informés de chaque menu détail, y compris de la grande déception essuyée par Musset quand il ne put se faire élire membre du très exclusif Jockey Club français fondé en 1833. On ajoutera au tableau l'inclination moins snob et exclusive de Musset pour la natation, pratiquée dès 1830 aux Bains chinois du boulevard des Italiens et à l'école de natation du Pont Royal et évoquée dans le 1^{er} chapitre, «1830: aux bains ou aux barricades». Très réussie est également l'évocation de Musset en «prince de la Régence», c'est-à-dire pilier du cabaret du même nom au Palais-Royal, où il peut satisfaire sa double passion pour le jeu d'échecs et pour les alcools forts. C'est l'occasion pour évoquer l'inclination de Musset pour toute sorte de jeux, notamment de cartes, et son ivrognerie de plus en plus proverbiale. Les lecteurs courageux pourront éventuellement essayer le «cocktail Musset», redoutable mélange d'absinthe, rhum et bière dont il est l'inventeur.

D'autres parcours évoquent des aspects plus ou moins connus de la vie parisienne de Musset. Sa formation, à travers le survol des institutions où il fit ses études, du collège Henri IV où il fut le condisciple

de Paul Foucher et du duc de Chartres, à l'École des Beaux-Arts, en passant par l'École de Médecine, qui ne lui laissa que des cauchemars. Le triste profil du Musset officiel des dernières années, «chancelant perpétuel» à l'Académie française ou poète déjà semi-embaumé ayant ses entrées à la cour Impériale et à la Comédie-Française. Et encore le Musset mondain, habitué des salons de la capitale, qu'ils soient artistiques, comme le salon de Nodier à l'Arsenal, celui de Delphine de Girardin rue Saint-Georges et le Cénacle de Hugo rue Notre-Dame-des-Champs, ou aristocratiques, comme les nombreux hôtels particuliers du faubourg Saint-Germain et de la Chaussée d'Antin où il a ses entrées. Une dernière manière, très mussétienne, de faire le tour de la capitale, est un voyage idéal de femme en femme. À chaque maîtresse correspond une topographie urbaine différente: il y a la bohème littéraire partagée avec George Sand quai Malaquais, le Paris des salons élégants et mondains habités par Caroline Jaubert, Aimée d'Alton ou Olympe Chodzko, celui des théâtres et de leurs coulisses, où évoluent Rachel, Louise Allan ou Rose Chéri, mais aussi celui modeste et pittoresque des grisettes, modèles vivants de Bernerette et de Mimi Pinson, ou le monde interlope, fascinant et sordide à la fois, des courtisanes et de prostituées.

À chaque pas surgit l'évocation des œuvres de Musset, où de son propre aveu il a infusé tant de souvenirs personnels. Le mot de la fin nous trouve en parfaite sintonie avec l'A.: la meilleure façon de retrouver Musset dans le Paris d'aujourd'hui est de le guetter à l'affiche des théâtres, où il est souvent présent pour notre plus grand plaisir.

[VALENTINA PONZETTO]

Ottocento

b) dal 1850 al 1900, a cura di Ida Merello e Maria Emanuela Raffi

Réalisme (1856-1857). Journal dirigé par Edmond DURANTY, édition de Gilles CASTAGNÈS, Paris, Classiques Garnier 2017, 478 pp.

Questa pregevole edizione critica colma una lacuna apparentemente piccola nella storia letteraria: il giornale di Duranty ha infatti una durata di soli sei mesi, e i redattori Duranty, il compagno di scuola Jules Assézat, e il medico specialista di alienazione mentale Henri Thulié, non hanno prodotto opere di peso. Eppure la pubblicazione di *Réalisme* ha un'importanza notevole negli anni Cinquanta, anni cruciali di svolta tra una letteratura romantica e post romantica e le generazioni successive. Nella densa prefazione Castagnès mette bene in evidenza la qualità di *pamphlet* della pubblicazione, l'atteggiamento iconoclasta nei confronti di qualsiasi produzione letteraria e artistica, in primis la letteratura degli anni Trenta, colpevole sia di non prendere le distanze dal Romanticismo sia di confidare autonomamente nella retorica e nelle parole non rispondenti alla realtà delle cose. Proprio questa fede nell'esistenza della parola «giusta» colloca *Réalisme* in una tensione utopica, per la fiducia di un'arte che

possa ritrascrivere il mondo. L'A. entra nel dettaglio dei rapporti, cercando di valutare il peso che l'operazione di Duranty ha esercitato presso i contemporanei e gli scrittori successivi. Figlio illegittimo di una nobildonna, Duranty (dal cognome assunto dalla madre al momento del battesimo del figlio) aveva avuto accesso al salotto di Louise Colet, dove aveva potuto conoscere Champfleury. Quest'ultimo si era tuttavia sempre tenuto lontano dal gruppo di *Réalisme*, di cui non condivideva l'assolutismo delle idee. All'interno del gruppo mancava peraltro una teoria definita, per il rifiuto stesso di fondare una *École*. Per questo sarà un corpus di scritti di Champfleury a costituire il manifesto del realismo; mentre la vera scuola si forma intorno a Courbet. L'A. sottolinea il ruolo significativo di Zola nel riconoscimento dell'importanza del periodico: Zola era infatti abilissimo nel rintracciare nella letteratura precedente chi potesse venire considerato precursore del naturalismo, ed è proprio a questa strategia che Flaubert dovette il lungo fraintendimento della sua arte.

Réalisme, che costò a Duranty quasi integralmente lo stipendio di un anno, e fu quasi integralmente scritto da lui, riuscì a suscitare molto più interesse (e più

apprensione) rispetto alla vera portata del fenomeno, per la moltiplicazione degli pseudonimi. La redazione poteva sembrare infatti ricchissima di autori, anche stranieri, per i quali Duranty addirittura fingeva lo stile di una malcerta traduzione. I lettori potevano immaginare un manipolo di giovani esagitati scesi in campo per una lotta letteraria contro tutti.

Il periodico di Duranty è corredato da fitte annotazioni ed è seguito da tre Appendici: il prezioso numero zero, non messo in commercio, un dossier di note manoscritte e corrispondenza, e infine una lettera di Thulie a Duranty a proposito del suo articolo sul genere romanzo. Ricchissima la bibliografia.

[IDA MERELLO]

Flaubert. Genèse et poétique du mythe, tome 2, sous la direction de Pierre-Marc DE BIASI, Anne HERSCHBERG PIERROT & Barbara VINKEN, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2017, 185 pp.

Il volume contiene gli atti di un convegno franco-tedesco del giugno 2010 su Flaubert e la mitografia tedesca del XIX secolo.

In realtà lo sguardo degli studiosi che vi figurano appare concentrato soprattutto su «la théorie et la pratique du mythe dans l'œuvre de Flaubert» e solo l'intenso studio iniziale – *Le symbole, le mythe, l'allégorie: Creuzer, Hegel et Renan* di Philippe DUFOUR (pp. 15-36) – che apre la prima parte, «Théorie et bricolage du mythe», presenta una prospettiva più ampia e certamente franco-tedesca. La radicale opposizione, sostenuta da Hegel, fra simbolo (intuizione *irréfléchie* dell'assoluto) e allegoria (frutto di una figurazione *réfléchie*), si attenua, secondo lo studio di Dufour, a contatto con la riflessione di Creuzer su simbolo e mito, inteso quest'ultimo come «exégèse» e «amplification» del primo: «le mythe développe et défigure le symbole» facendone un racconto, tentando di «figurer le sublime» e di esprimere l'impatto originario dell'uomo nei confronti dei fenomeni naturali. Creuzer e Hegel convergono, con questa interpretazione del mito, verso una sorta di allegorizzazione del simbolo, acutamente definita dal filosofo come «la raison qui imagine». Ernest Renan, intorno alla metà del secolo, non può che concordare sull'origine naturale del mito, pur spostando l'attenzione dall'aspetto metafisico al tessuto psicologico delle passioni primitive e mirando, da filologo, a restituire il mito alla sua realtà letterale originaria.

Dagmar STÖFERLE passa alla materia flaubertiana con uno studio sulla regina di Saba, posta alla convergenza di una «rhétorique du corps érotique» e di una «rhétorique du texte sacré», figura misteriosa fin dalle sue origini nell'Antico Testamento, che Flaubert fa transitare attraverso le leggende religiose medievali e attraverso una costante «ambiguïté de l'érotique et du sacré», che culmina nella scena della peggiore tentazione di Saint Antoine, quella della *luxuria* («*Cette miniature dansant sur la réine d'un ascète*». *La reine de Saba dans "La Tentation de Saint Antoine" de Flaubert*, pp. 37-49).

Ancora sulla *Tentation*, il contributo di Cordula REICHAERT, *Une critique radicale du 'cogito' désincarné de l'Occident, la réécriture des mythes des origines chez Flaubert*, approfondisce il testo come espressione dell'origine del mondo e quindi anche dell'origine del male nel mondo. Passando attraverso la riflessione di Sant'Agostino e le due fondamentali spiegazioni delle origini – «le modèle gnostique» e «le modèle

chrétien» –, Flaubert condanna il *cogito* occidentale, che conduce solo al manicheismo o al delirio, come per Saint Antoine. *La Légende de Julien l'Hospitalier* non fa che confermare la posizione della *Tentation*: sempre sulle tracce di Sant'Agostino, ma rovesciandone le conclusioni, Julien mostra la riconciliazione con Dio attraverso l'incarnazione nel corpo del lebbroso.

«La religion à l'épreuve de l'écriture», seconda parte del volume, è inaugurata da Barbara VINKEN con *France-Babylone. "Madame Bovary", une tragédie dans les conditions aggravantes de la modernité* (pp. 67-77). Sotto la superficie realista, la Vinken mostra, con ricchezza di riferimenti, la natura di sacrificio umano rituale propria del romanzo, in cui «la représentation romantique de l'amour est la drogue qui rend Emma dépendante et qui l'étourdit» in vista della «consommation». Incrociati esplicitamente con i riti cristiani della «mi-carême», il declino e il suicidio di Emma sono accostati da Flaubert anche alle antiche proscrizioni romane, che il Secondo Impero sembra ripetere con identica infamia.

In *Emma, beau vampire? Flaubert et le romantisme «vampirique»* (pp. 79-102), Loïc WINDELS inserisce *Madame Bovary* nella ripresa del vampirismo romantico, iniziata da Ponson de Terrail e continuata, sempre negli anni immediatamente precedenti al romanzo di Flaubert, da Paul Féval e *La Vampire*. Windels non manca di stabilire influenze «vampiriche» anche da parte di Gautier e Baudelaire, influenze che si esprimono nel personaggio di Emma sostanzialmente in due elementi: «la succion sanguinaire (et voluptueuse)» e il desiderio di sposarsi a mezzanotte. Il riproporsi di questi due elementi nello sviluppo del romanzo è accuratamente approfondito dall'A., che deve tuttavia limitarsi a proporre una presenza virtuale, ipotetica, del vampirismo: «une possibilité contemplée par Flaubert pour rendre compte de cette "part de ténèbres" au cœur de son héroïne».

Deborah BOLIZ analizza in *Les avatars de la croyance à l'âge moderne: aspects de la religion dans "L'Éducation sentimentale"* (pp. 103-120) l'assenza di figure e di problematiche religiose nel «roman parisien», diversamente da quanto accade in *Madame Bovary* e in *Bouvard et Pécuchet*. Molto più presente nei *brouillons*, in scene poi abbandonate da Flaubert, la religione appare nel romanzo come pura pratica sociale, espressione ipocrita di «une religiosité de façade», il cui momento saliente è costituito dall'«enterrement de Dambreuse», per il quale Flaubert si è lungamente documentato e di cui l'A. approfondisce i numerosi e significativi dettagli.

«Au chapitre IX du roman, Bouvard et Pécuchet se sont mis à la religion» afferma Anne HERSCHBERG PIERROT (*Bouvard et Pécuchet, le curé et la science allemande*, pp. 121-133) e anzitutto hanno animato un dibattito sul rapporto fra scienza e religione, in cui non appare la scienza tedesca. Attraverso il *brouillon* e le «notes de lecture» di Flaubert, l'A. mostra tuttavia che fra i difensori della scienza, accanto a Spinoza, De Maistre e Chateaubriand, figura anche David Friedrich Strauss, pur nel contesto della ottusa ironia con cui il curato, ispirato dai Gesuiti, liquida le opinioni della scienza tedesca dell'epoca sulla religione in *Bouvard et Pécuchet*.

In *Le 'logos' corrompu. La féerie - "Le Château des cœurs"* (pp. 137-149), primo articolo della terza parte «Théatralité et intertextualité», Gesine HINDEMITH segue il percorso dell'attrazione di Flaubert per le *féeries*, genere che lo scrittore dichiara di non apprezzare, ma che «hante» le sue opere, particolarmente la *pièce* pa-

rodica *Le Château des cœurs*, la cui poco fortunata rappresentazione accompagna la genesi della *Tentation*. Attraverso la successione dei *tableaux* che la formano senza una precisa sequenza, l'A. riconosce il tentativo di Flaubert di introdurre, anche attraverso la *féerie*, il modello del pensiero mitico atemporale.

Edi ZOLLINGER prende in esame nel suo studio (*L'ordre composite*) ou les «*souvenirs littéraires*» de Flaubert: *La Fontaine, Balzac, Hugo et Du Camp*, pp. 151-161) le intersezioni intertestuali fra la «scène d'ouverture» di *Madame Bovary* e scene o situazioni molto simili in *Le Livre posthume* di Du Camp, *Louis Lambert* di Balzac, *Le Corbeau et le Renard* di La Fontaine, *Notre-Dame de Paris* di Hugo. È a Du Camp, tuttavia, che l'A. attribuisce, e Flaubert sembra imputare, nella patetica figura di Charles Bovary scolaro, le maldestre imitazioni degli altri autori che *Le Livre posthume* presenta.

Ultimo contributo del volume, *Proust lecteur de Flaubert* (pp. 163-175) di Renate SCHLESIER è dedicato all'importanza di Flaubert nell'opera di Proust, pur nell'esiguità delle occorrenze del suo nome (6) nell'insieme della *Recherche*, dopo l'importante presenza nel primo *pastiche* e nel *Contre Sainte-Beuve*. I pochi cenni della *Recherche*, e soprattutto il saggio del 1920, *À propos du style de Flaubert*, rendono evidente il carattere contraddittorio del giudizio di Proust, che non ama molto Flaubert, ma ne ammira enormemente la scrittura «d'une pure "beauté grammaticale"». I due autori compiono, secondo l'A., due tappe successive e differenti di uno stesso percorso; dopo il rifiuto di Flaubert delle convenzioni illusorie del linguaggio realistico, Proust si trova a confrontarsi con «la réalité des illusions» e dunque a tentare di sviluppare «un nouveau réalisme épique».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

MARINA GIRARDIN, *Flaubert: critique, biographie sur Flaubert au XIX^e siècle*, Paris, Champion 2017, 294 pp.

Anche se il titolo è centrato su Flaubert, Flaubert entra in scena al terzo capitolo, come *Tartuffe* compare al terzo atto. I primi due capitoli, ossia fino a p. 112, sono impegnati in una sintesi della nascita della critica letteraria, impostata da Sainte-Beuve sull'importanza della biografia, messa da Taine in rapporto col determinismo e analizzata dall'A. nei suoi diversi approcci, di cui indaga le intenzioni di base. Stabilisce quindi un confronto con le biografie antecedenti all'Ottocento, dove l'istanza morale predomina. Al momento di affrontare l'oggetto del titolo, l'A. mette in evidenza il rapporto che intercorre tra produzione letteraria e rinnovamento della critica, procedendo a una sintesi del programma estetico di Flaubert, e ripercorrendo l'avventura editoriale di Mme Bovary, con attenzione alle diverse posizioni della critica in occasione del processo e negli anni a seguire, fino alla fine del secolo. È a questo punto che prende in considerazione i testi biografici riguardanti Flaubert, mostrando come la biografia sia disseminata in testi critici o affidata alle voci di enciclopedie, senza opere esclusivamente biografiche. Da ultimo offre un'interessante selezione di necrologi, di cui analizza gli stereotipi e valuta le differenze. Il volume è corredato da un'ampia bibliografia.

[IDA MERELLO]

HANNAH SCOTT, *Broken Glass, Broken World. Glass in French Culture in the Aftermath of 1870*, Cambridge, Legenda, 2016, 151 pp.

Il saggio di Hannah Scott, corredato da un'ampia bibliografia, parte dall'enorme diffusione di elementi di vetro e cristallo nel panorama urbanistico del XIX secolo in Francia, dopo le distruzioni della Rivoluzione e, successivamente, dopo quelle dell'*Année terrible* 1870-71, e si sofferma in particolare sul periodo fra il 1878 e il 1890, in cui la richiesta di vetro per la realizzazione dei più diversi oggetti raggiunge il suo apice. Il libro ha un doppio baricentro – la storia della cultura e la storia letteraria – che risulta subito evidente nell'organizzazione dei capitoli: il primo «Glass and Culture in the Aftermath of the *Année Terrible*» appare dedicato interamente allo sviluppo dell'industria del vetro francese e alle enormi realizzazioni in quel materiale a Parigi, documentate nel testo anche con fotografie, ma anche ai progressi realizzati dalla scienza e dalle tecnologie attraverso l'uso del vetro (microscopi, binocoli, macchine fotografiche), nonché a una presenza più minuta e quotidiana come quella delle bottiglie colorate, dei bicchieri e delle vetrate che caratterizzano i numerosi caffè, spesso «rispecchiati» nei dipinti di Degas, Manet, Forain, Caillebotte e molti altri.

Nei tre capitoli successivi, Hannah Scott prende in esame i modi in cui l'esperienza dell'*Année terrible*, con l'assedio prussiano e poi la Comune, è stata espressa in letteratura anche attraverso il valore simbolico dei vetri mandati in frantumi, considerando tre opere significative: *Au Bonheur des Dames* di Zola, i racconti di Maupassant e *À rebours* di Huysmans.

Il romanzo di Zola, collocato nella Parigi di Hausmann, appare fondato sull'importanza del vedere e del guardare, molto presente nei *Rougon-Macquart*, per cui finestre e specchi diventano la massima espressione esibitiva del grande magazzino. Tuttavia, la strategia visiva del proprietario, pur finalizzata alla vendita, ha anche altri risultati: il gioco delle superfici riflettenti finisce infatti col creare una forte tensione fra l'effetto narcisistico implicito nello specchiarsi e la sensazione di alterità irraggiungibile che il fascino della moda così luminosamente presentata produce. «The effect of exhibition» creato da Zola consente inoltre di rappresentare il conflitto sociale in modo meno graffiante, «glazing over any unpleasantness and shedding an optimistic light upon anything that might be distressing» e consentendone proprio per questo la rappresentazione.

Per quanto riguarda i *Contes* di Maupassant, la rappresentazione delle conseguenze della guerra franco-prussiana e della Comune appare alla Scott molto più drammatica: «Maupassant's mirrors, windows, and glass objects [...] refuse reflections, become obscure, and shatter». Nella dettagliata disamina di numerosi *contes*, lo specchio appare connesso con la depressione e il suicidio, nonché con i fallimenti sentimentali dei protagonisti e l'oggetto di vetro imprime a tratti le sue caratteristiche anche alla struttura narrativa, che presenta spesso cornici simili a finestre e fratture narrative. Il lettore di Maupassant deve quindi misurarsi con un testo che lo tormenta riflettendo «distressing, repressed memories of unknowable identity, gender and reading positions; of uncertain boundaries, ellipses, and ambiguous meanings».

Di Huysmans, Hannah Scott considera particolarmente *À rebours*, in quanto testo profondamente legato alle conseguenze dell'*Année terrible*, a cominciare dalla scelta di Des Esseintes di vivere a Fontenay. La

presenza di oggetti di vetro non è evidentemente che un aspetto nel sovraccarico mondo oggettuale del romanzo, ma il vetro, soprattutto attraverso le finestre spesso dipinte o oscurate, è funzionale alla costruzione di un mondo artificiale, in cui perfino il tempo viene manipolato e sospeso fra giorno e notte e fra «circularity and linear progression», ritorno al passato o proiezione verso il futuro. Anche qui, come nei racconti di Maupassant, lo specchio minaccia l'identità del soggetto, sfuggendo alla sua funzione realistica e facendosi «metaphor for intoxicated, distorted vision and visions».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

La Littérature en bas-bleus. Tome III. Romancières en France de 1870 à 1914, sous la direction d'Andrea DEL LUNGO et Brigitte LOUICHON, Paris, Classiques Garnier, 2017, 346 pp.

Terzo volume della ricerca condotta sul «discours dévalorisant sur la femme auteur», il testo, che deborda leggermente i limiti di questa rassegna, raccoglie venti contributi sulle romanzieri francesi fra il 1870 e il 1914. Gli articoli introduttivi di Brigitte LOUICHON e Andrea DEL LUNGO mostrano la centralità dell'opera di Barbey d'Aurévilly nella definizione negativa delle scrittrici e nel dibattito che ne è seguito fino all'ultimo saggio che la utilizza – *Les Bas-bleus du Premier Empire* di Alfred Marquiset – nel 1914 (Luichon). Lo spostamento dell'interesse verso studi di storia letteraria con carattere scientifico e sistematico, che caratterizza la fine del XIX secolo e gli inizi del successivo, investe inoltre anche la letteratura femminile, con inclusioni (poche) ed esclusioni significative. Come rileva Del Lungo, «l'histoire littéraire, au moment de sa constitution, a été d'une certaine manière politiquement correcte: au déniement, elle a préféré le silence».

Nella seconda parte del volume («La vie littéraire»), Margot IRVINE porta alla luce le utilizzazioni di testi femminili operate, col consenso delle interessate o occultamente ma sempre solo come documentazione e supporto, da noti scrittori come i Goncourt (Marie Abbattucci, Julia Daudet, Catherine Junges e Pauline Zeller), Daudet (Julia Daudet), Paul Bonnetain (Marie Colombier, Raymonde Bonnetain): «*Et je serais désireux de l'avoir, cette collaboration féminine*». La ricognizione critica di Patricia IZQUIERDO considera il fenomeno contrario, cioè l'affermarsi delle opere presentate in prima persona dalle autrici (*La réception de trois romancières entre 1903 et 1914*) e riguarda Anna de Noailles, Gérard d'Houville e Lucie Delarue-Mardrus, attraverso il triplice filtro d'«une approche sociocritique», «une approche sociologique» e «une approche sociopoétique». Alle riviste «*Fémina*» e «*La Vie heureuse*» (1902-) e al loro legame con i romanzi popolari femminili Rachel MESCH («*Femina*», «*La Vie heureuse*» et le «*féminisme littéraire*» de la Belle Époque) attribuisce il formarsi, nei primi anni del Novecento di quello che definisce il «feminisme littéraire de la Belle Époque». Lo studio di Nicole LARVAL-TURPIN, *Myriam Harry et le Prix Vie heureuse* parte dalla mancata assegnazione del neonato premio Goncourt alla popolare autrice di *La Conquête de Jérusalem*, per arrivare all'istituzione di un premio letterario con giuria solo femminile, il premio «*Vie heureuse*» appunto, che premierà Myriam Harry e altri nove scrittori e scrittrici fino al 1913.

La terza parte del volume («Formes d'engagement»), è consacrata a scrittrici della seconda metà dell'Otto-

cento che hanno realizzato nelle loro opere una qualche forma di «subversion», impegnandosi attraverso la scrittura sia a dare un senso sociale alla loro attività letteraria, sia ad assumere in essa altre significative battaglie. È il caso di André Léo (*La Commune de Malenpis*, 1874) e di Louise Michel (*Le Monde nouveau*, 1888), che, secondo Claire BAREL-MOISAN (*Utopies et dystopies au féminin*) riescono in modi diversi a «incarner l'idéologique dans le récit fictionnel», ma anche di Joséphine-Blanche Colomb, autrice (quasi dimenticata) di numerosi romanzi per ragazzi di cui Isabelle GUILLAUME illustra i meriti come sostenitrice del lavoro femminile nell'articolo *Joséphine-Blanche Colomb. Les jeunes filles modèles acquièrent une profession*. Béatrice LAVILLE raccoglie sotto il titolo *Une écriture de l'engagement* il ruolo delle opere di Marie-Anne de Bovet e di Marie-Louise Gagneur, considerate «deux éclairages d'une écriture qui ne cesse de réfléchir la tension, la confrontation des discours sur la place et le devenir de la femme, mentre in *La tentation du roman à thèse chez Daniel Lesueur*». Laurent ROBERT presenta la nota e pluripremiata scrittrice di fine secolo Jeanne Loiseau, romanziera e poetessa, conosciuta con il «nom de plume» significativamente maschile di Daniel Lesueur e la sua partecipazione al dibattito francese su Nietzsche col romanzo *Nietzscheenne* del 1907.

Nella quarta parte del volume viene messo a fuoco il problema dei generi letterari («Questions de genre»). Se Laetitia HANIN (*Devenir du modèle «champêtre» chez deux romancières de la fin du XIX^e siècle*) si interessa soprattutto alla ripresa del modello pastorale di George Sand, che dà luogo, nel periodo 1850-1870, alla moda del «roman champêtre» e ne studia le realizzazioni nelle opere di Thérèse Bentzon e di Henry Gréville (Alice Fleury), Cheryl MORGAN prende in esame la singolare produzione narrativa di Marie-Amélie de Montifaud, che l'A. pone sotto il segno di Rabelais e Balzac. I tre volumi della *Comédie contemporaine* (1879-1882) e le novelle dell'autrice costituiscono una rappresentazione satirica della società e dei codici narrativi romantici, in cui si esprime un «humour hors-la-loi» spesso definito sbrigativamente «pornographe» (*Marc de Montifaud. De la comédie au comique lubrique*). Olympe Audouard e la sua novella *Les Escompteuses* (1883) sono l'oggetto dello studio di Juliette M. ROGERS (*Les femmes, l'argent et l'humour à la Belle Époque*), che evidenzia il legame centrale per la Rogers fra donne, denaro e potere economico, sia pure in chiave umoristica. In *Les distorsions du genre dans les premiers romans de Colette*, Marie-Françoise BERTHU-COURTIVRON sposta la ricognizione critica nel primo ventennio del Novecento, considerando il gioco dell'emulazione prima e dell'ibridazione poi che caratterizza le prime opere narrative di Colette nello sforzo di realizzare l'incredibile utopia di un essere (e di un testo) «parfait, doté de tous les attributs du genre». L'ultimo articolo della sezione è dedicato da Claude PUIDOYEUR alla traduzione di *Pinocchio* realizzata nel 1912 da Marie-Louise Blondeau, nota come *comtesse de Gencé* (*La comtesse de Gencé, traductrice ou autrice du roman de Collodi, "Les Aventures de Pinocchio"?*).

«Éditions d'époque», quinta parte, raccoglie tematiche particolari come il rapporto fra scrittura femminile, femminismo e spiritismo considerato da Laurence BROGNIEZ, in *Bas-bleus et draps blancs*, alla base dell'«écriture médiumnique» di alcune scrittrici seguaci di Allan Kardec e ripreso da Michela GARDINI per Jane de la Vaudère, che, ispirandosi soprattutto a Péladan, si pone nei suoi romanzi come medium «au point qu'on pourrait définir son écriture de somnambulique» (*Jane de la Vaudère sous le signe de l'occultisme*). Una

tematica del tutto diversa è invece trattata da Laura COLOMBO che, in *Gynographie et chorégraphie*, analizza la significativa presenza della danza nelle opere di alcune scrittrici fra Ottocento e Novecento (George Sand, Jean Bertheroy, Rachilde) e dunque «l'inscription du corps dans le texte». Alla comtesse de Ségur e al «jeu anamorphique des portraits» è invece dedicato l'articolo di Marie-Christine DESMARET (*Modélisation et différences dans "Après la pluie, le beau temps" de la comtesse de Ségur*), che sottolinea i violenti contrasti e la struttura fortemente oppositiva (femminile/maschile, bianco/nero, Occidente/America, ecc.) su cui si fonda la scrittura dell'autrice e si rivela particolarmente nei ritratti: «en l'image reflétée qu'est le portrait, se projette métaphoriquement le jeu de mimésis de l'écriture, selon un régime de déformations».

Il volume si conclude con lo studio di Martine REID su un testo del 1899, *Le Massacre des Amazones*, vero e proprio pamphlet di Han Ryner contro le «bas-bleus» e su un suo ambiguo romanzo, *La Fille manquée*, segni della misoginia dell'epoca – in linea con l'opera di Barbey d'Aurevilly –, ma anche dei cambiamenti che, dopo quell'opera, si sono prodotti nella ricezione della scrittura femminile e che fanno dell'ostilità di Ryner un «épiphénomène» ormai isolato, segno del «malaise personnel d'un quadragénaire anarchiste».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

Les Goncourt historiens, sous la direction d'Éléonore REVERZY et Nicolas BOURGUINAT, Presses Universitaires de Strasbourg, 2017, 279 pp.

Il volume raccoglie le comunicazioni del convegno realizzato a Strasburgo, con lo stesso titolo, nell'aprile del 2015. Nella «Préface», Éléonore Reverzy approfondisce la concezione della storia da parte dei Goncourt, presa fra un'idea narrativista secondo la celebre formula «l'histoire est un roman qui a été» e una scrittura «qui fragmente et sectionne le narratif ou le ramène à des emblèmes», fondando la storia su singoli casi e individui e sul culto dell'inedito e del raro.

«Une petite histoire», prima delle quattro parti del volume, è inaugurata dallo studio di Pierre-Jean DUFIEF (*Les Goncourt et l'archive vivante*), in cui viene messo in risalto il ruolo, interpretato dagli stessi autori, dell'«historien collectionneur [...] dénicheur d'inédits», che costruisce pazientemente un archivio, ma aspira anche a ridare vita a ciò che è passato e apparentemente morto: «la lettre, archive toujours vive, ranime le récit historique». Erika WICKY prende in esame nel suo articolo, *Les femmes au XVIII^e siècle selon les Goncourt: détails, anecdotes et parfums*, la tensione fra l'aneddoto e la visione generale della storia, particolarmente evidente in due opere dei Goncourt sulle donne – *La Femme au XVIII^e siècle* e *Les Maîtresses de Louis XV* – dato che per i due scrittori le donne fanno parte di una zona particolare della storia, «l'histoire intime qui s'intéresse à la vie privée, à l'espace domestique ainsi qu'au corps et aux manœuvres amoureuses». «Mémorialistes plutôt qu'historiens» i Goncourt del *Journal* appaiono a José-Luis DIAZ (*L'histoire littéraire au jour le jour*) sotto due aspetti fondamentali: come testimoni della vita letteraria «au jour le jour» frammentata in aneddoti e reportages fissati momento per momento e come «sociologues de la littérature», particolarmente attenti ai fenomeni temporali e generazionali legati all'attività letteraria. «Leur vision d'ensemble du champ littéraire – conclude Diaz – s'exprime

me 'en situation', selon leur propre inscription dans le champ». Un tema particolare è affrontato dallo studio di Michael ROSENFELD – *La figure du spédéraste dans le "Journal" des Goncourt (1851-1970)*, che esamina comparativamente i cambiamenti introdotti in tema di omosessualità dalla versione rivista dal solo Edmond e pubblicata nel 1887, quando il peso della censura sulle opere letterarie era diventato più inquietante. Accanto a modifiche e soppressioni, appare interessante il «déplacement» che sposta l'omosessualità nell'Antichità o la attribuisce a personaggi stranieri.

In «Matériaux et méthodes d'une histoire renouvelée», seconda parte del volume, viene ripreso il tema delle donne del XVIII secolo viste dai Goncourt. Nicolas BOURGUINAT (*La femme au XVIII^e siècle, un terrain d'enquête pionnier?*) mostra con un consistente numero di esempi come gli studi sulle donne nella storia abbiano avuto un notevole incremento intorno al 1850, attirando autori celebri quali Victor Cousin, Sainte-Beuve e poco dopo Michelet nonché l'«historiennes des femmes» Clarisse Bader e, naturalmente, i Goncourt con il loro saggio *La Femme au XVIII^e siècle*, «couronnement [...] d'un effort méthodique pour saisir la réalité d'une société par les mœurs et les mentalités». Una simile concezione della storia costringe tuttavia gli autori a un enorme allargamento delle fonti ed è su questo problema che verte la riflessione di Marine LE BAIL in *La bibliographie des Goncourt au service du XVIII^e siècle: entre conservation et recreation*. In effetti, ciò che i Goncourt hanno costituito è una vera e propria «collection dix-huitémiste» che l'A. colloca «au confluent de la collection bibliographique et de l'investigation documentaire», destinata a non essere mai completa, ma strumento straordinario per «revivifier» la storia. La storia del teatro è indubbiamente un aspetto della «collection dix-huitémiste» dei Goncourt e Guy DUCREY (*Les Gestes disparus. Les Goncourt pour une autre histoire du théâtre*) mette in risalto come, ancora una volta, siano per i Goncourt singoli elementi come i ritratti delle grandi attrici e la loro gestualità a formarne il tessuto: «Au théâtre, la lente déclamation, la grâce nouvelle d'un pas, sont aussi des gestes créateurs qui réorganisent toute une société». In *Les Goncourt face à l'histoire religieuse anticléricale* Émilie SERMADIRAS sposta l'attenzione sulla «storia religiosa» tracciata nel *Journal*, divenuta ormai, nella seconda metà dell'Ottocento, storia anticlericale e demistificazione desacralizzante. La religiosità intesa quasi come patologia medica appare nei romanzi dei Goncourt, ma nel *Journal* lo sforzo è quello di mantenere un difficile equilibrio critico fra «le dogmatisme de l'Église [et] l'athéisme forcené, fondé sur une incrédulité généralisée».

«Les Goncourt historiens des lettres et des beaux arts» è l'argomento della terza parte, dove appare anzitutto lo studio di Peter VANTINE, *La Révolution et l'art chez les Goncourt*, in cui l'A. rileva il giudizio estremamente negativo dei Goncourt sulla Rivoluzione, soprattutto in quanto causa principale della «dégradation de l'art», inquinata ovunque dalla «passion idéologique». L'arte infatti può essere rivoluzionaria solo sul piano estetico, obiettivo realizzato in parte, per gli autori del *Journal*, solo da David e Chénier. Un altro modo di tracciare una storia dell'arte da parte dei Goncourt è per Sirin DADAS quello del romanzo, in particolare *Manette Salomon (Une autre histoire de l'art – Manette Salomon)*, in cui gli autori sovrappongono la *fiction* (le peintre Cariolis) alla realtà storica: «Leur roman de l'artiste leur permet [...] d'inventer une histoire du milieu artistique qui reste proche de la réalité tout

en substituant le moment historique de la révolution réaliste de Courbet par la mise en scène d'un contre-scandale fictif: celui de l'orientalisme de Cariolis». *Écrire l'orientalisme avec les Goncourt* di Christine PELTRE rimane nello stesso ambito di riflessioni, sottolineando l'influenza del pittore Charles de Tourne mine, già incontrato nell'articolo precedente come ispiratore del personaggio di Cariolis, e il caleidoscopio di immagini orientali e più tardi la presa di posizione critica, ironica, dei Goncourt nei confronti di quello stesso gusto e l'interesse, da collezionisti, per i soli oggetti d'arte arabo-musulmani. Sébastien ROLDAN sposta l'attenzione sul trattamento del tempo operato dai Goncourt nella loro scrittura – *Les Goncourt historiens du temps à l'heure de la modernité littéraire (1856-1861)* – e sull'istantaneità che lo caratterizza. Tre personaggi «déphasés temporellement», vengono studiati come esempi da Roldan: le père Thibault (*Une voiture de masques*), Charles Demailly (*Les Hommes de lettres*) e Barnier (*Sœur Philomène*); per tutti «le temps, malgré les apparences, n'avance pas linéairement [...]», il échoppe sur un présent divisible infiniment et redistribuable, redéfinissable, pulvérisable à tout instant».

L'ultima parte del volume – «Histoire morale, histoire sociale» – si apre con il contributo di Federica D'ASCENZO, *Les Goncourt ou la vision antilibérale de l'histoire*, che mette in evidenza le forti critiche dei Goncourt – «rentiers et propriétaires terriens» – al dominio del denaro nella società dell'epoca. Attraverso i diversi romanzi (*Charles Demailly, Manette Salomon, Germinie Lacerteux, Les Frères Zemganno*) i guasti prodotti dal denaro si estendono dalle arti a tutto il tessuto sociale fino al popolo e soprattutto alla borghesia, che si identifica con il pensiero liberale, «coupable des ravages produits par l'hypertrophie de l'argent», ai quali solo si oppone per i Goncourt «l'art désintéressé». *Renée Mauperin* è l'oggetto di analisi di Véronique CNOCKAERT («Car la loi n'est pas le sang»). *Le nom, la terre, la guerre dans "Renée Mauperin"*; in questo romanzo, che traccia la genealogia della famiglia creduta estinta dei Villancourt attraverso cinque secoli di guerre, assedi, battaglie, si concretizza una sorta di «revanche sur les faits, sur la réalité du triomphe de la bourgeoisie, pour ces nostalgiques de l'Ancien Régime que sont les Goncourt». Sophie LUCET (*Les Goncourt et le drame historique*) si interessa alle sfortunate sorti dell'opera teatrale *La Patrie en danger*, che scatenano le feroci critiche di Edmond nei confronti dei «dramas historiques» in voga (di Dumas, Sardou) e la sua strenua difesa della pièce, accuratamente analizzata dall'A., che tuttavia non può smentire «la leçon historique fondamentalement démoralisante qui en émane, en dépit des promesses de son titre». *Les jeux de Chérie: impasse et fracture d'une ligne du temps* di Sophie PELLETIER pone al centro del discorso critico l'idea di «héritage», che si tratti di una genealogia, come per l'eroina di *Chérie*, o di idee e affetti, come per quest'ultimo romanzo di Edmond, che trascina con sé una precisa eredità dei Goncourt: «une histoire intime, personnelle, familiale, sociale, politique, littéraire et même romanesque». Il volume si conclude con la riflessione di Philippe GEINOZ (*Usage des États-Unis dans les romans d'Edmond de Goncourt*) sull'«américanisation» presente negli scritti di Edmond e soprattutto negli ultimi due

romanzi – *Les Frères Zemganno* e *Chérie* – ed espressa da personaggi come l'acrobata Trompkins e più sommamente Diana Peterson. Ciò che le accomuna, oltre alla vitalità, è «la brutalité 'américaine' que le narrateur pointe aussi dans le champ esthétique».

Un'«Annexe», con una nota di Daniel PETER su *Le dépôt de l'Académie Goncourt aux Archives municipales de Nancy* e una «Postface» di Éléonore REVERZY, chiudono il volume.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

La production du sens chez Flaubert, sous la direction de Claudine GOTHOT-MERSCH, préface de Françoise GAILLARD, Paris, Hermann, 2017, 439 pp.

Il testo riproduce l'edizione, ormai esaurita, degli Atti del convegno su Flaubert, tenuto a Cerisy nel 1974. La «Préface» di Françoise Gaillard si propone di compiere il raccordo con quel momento della critica francese, fertile di innovazioni e di dibattiti ma ormai piuttosto lontano, richiamandosi anzitutto all'idea di testo e di critica elaborata da Roland Barthes che ne è stata alla base. Flaubert, d'altra parte, appare alla Gaillard come «un bon objet pour une critique qui s'intéressait au travail de l'écriture, à l'engendrement des formes, au tissage des énoncés, à la genèse des textes, à l'entrecroisement des significations». Anche il termine «production», con tutta la sua carica polemica nei confronti del tradizionale «création», escludendo qualunque anteriorità temporale e qualunque gerarchia interpretativa, presenta al lettore di allora e di oggi una serie di chiavi di lettura dei testi flaubertiani, la cui pertinenza non risulta ancora per nulla compromessa.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

STÉPHANE GOUGELMANN, *Jules Renard, écrivain de l'intime*, Paris, Classiques Garnier 2017, 686 pp.

Il volume, molto corposo, e corredato da ampia bibliografia, si inserisce nel solco degli studi sulla natura e gli scopi della vocazione autobiografica in Jules Renard, intrapresi da Léon Guichard, che aveva curato l'edizione Pléiade del *Journal* nel 1965 e prima ancora da Pierre Nardin (*La langue et le style* di J.R., 1957). A sua volta il lavoro giunge a coronamento di un lungo percorso critico dell'A., interamente votato a Renard. Si tratta di uno studio molto limpido e approfondito, introdotto da un'analisi delle prime opere renardiane, dove l'*Ecornifleur* è riconosciuto come il romanzo cerniera tra il realismo iniziale e la scelta di una scrittura che evoca l'autobiografia sotto tutte le forme. È nel ventaglio di queste che l'A. spazia, per mostrare come in Renard il materiale autobiografico sia considerato l'elemento indispensabile per un'opera che non insegue solo esiti estetici ma costituisce insieme una *quête* e un tentativo quasi terapeutico di ricavare dalle *fleurs* dal male che la situazione biografica ha riversato su di lui. L'opera renardiana si configura come un andirivieni fra finzione e autobiografia anche nello spazio del *Journal*, e l'A. interroga le modalità di questa dialettica e le sue ragioni.

[IDA MERELLO]

Novecento e XXI secolo a cura di Stefano Genetti e Fabio Scotto

«*Du côté de chez Swann*» ou le cosmopolitisme d'un roman français, sous la direction de Antoine COMPAGNON et Nathalie MAURIAC DYER, Paris, Honoré Champion, 2016, «Recherches proustiennes» 33, 282 pp.

Il volume raccoglie gli Atti di un convegno (Collège de France/ENS) che nel giugno 2013 ha celebrato il centenario di *Du côté de chez Swann* con una precisa domanda: quali sono i caratteri e i limiti della cultura cosmopolita della Belle Époque all'interno del romanzo di Proust? Suddivisa in quattro sezioni, la miscelanea chiarisce le tensioni esistenti tra tendenze nazionaliste e cultura cosmopolita, tra l'idea di "clan" e un afflato estetico più universale, mostrando in definitiva «l'engagement profond du roman du côté du cosmopolitisme» (p. 13).

La prima sezione, «Le roman cosmopolite», si apre con Françoise LERICHE che mostra l'abilità di Proust a giocare sul confine tra le virtù della Francia profonda e gli eccessi di una vita cosmopolita: il personaggio di Odette appare come un modello in negativo di quegli innesti in cui elementi stranieri si addeguano armoniosamente con la tradizione locale. Didier ALEXANDRE mette a confronto il cosmopolitismo presente in Proust con quello che si osserva in Bourget o Larbaud: egli mostra la crisi che caratterizza sia la "francité" sia la cultura cosmopolita rappresentate da Proust, che non esita a usare lo strumento dell'ironia per mettere in discussioni tali concetti. Si concentra invece sui modelli narrativi delle letterature europee l'indagine proposta dal compianto Philippe CHARDIN, il quale ritrova i motivi che avvicinano Proust più al romanzo inglese o russo che al romanzo d'analisi alla francese; è dunque in termini narrativi ed estetici che viene a declinarsi il cosmopolitismo europeo di Proust.

La seconda sezione «Esthétiques transnationales» è inaugurata dal saggio di Adrien GOETZ, che mostra come la cultura artistica di Proust, basata sulle visite al Louvre e alle altre collezioni di pittura, scorra sul filo del confronto e delle stratificazioni estetiche: ne è un esempio la Venezia che, in Proust, dipende dalla visione ereditata da Ruskin. Il cosmopolitismo artistico si aggancia dunque su «un système de décalages successifs, qui crée une cartographie nouvelle» (p. 83). Con la consueta precisione, Kazuyoshi YOSHIKAWA ritrova una delle fonti del cosmopolitismo artistico del nostro autore nella collana «Les villes d'art célèbres», pubblicata da Laurens: l'autore della *Recherche* la utilizza al fine di rispondere a una domanda fondamentale, quella cioè di come definire la propria esperienza estetica. Sophie BASCH analizza la ricorrenza di taluni motivi artistici dall'arte micenea e soprattutto minoica che nutrono l'immaginario artistico dell'Art Nouveau: dalla moda alla Cnosso (Mariano Fortuny) alle scenografie e ai costumi teatrali di Sarah Bernhardt, è proprio la Grecia arcaica a nutrire il cosmopolitismo archeologico della *Recherche*. Quanto allo studio di Hiroya SAKAMOTO, il critico analizza la stratificazione culturale e la complessa rete di tre allusioni all'arte giapponese presenti in *Swann*, concludendo sul cosmopolitismo di «jardinier-coloriste» cui viene assimilato Proust. Cécile LEBLANC mostra come specifiche preferenze musicali (nazionali e non) dei personaggi proustiani fungano da elemento

federatore di un gruppo o clan, concludendo sul fatto che il cosmopolitismo musicale di Proust, esitando tra l'interpolazione e l'ossessione per il ritorno tematico, funge da modello estetico generale per l'autore.

Nella sezione «Nationalismes, antisémitismes» Jessica DESCLAUX ritrova alcune continuità tra Proust e Barrès, che vanno dal discorso identitario nazionale (la chiesa, il paesino di campagna) all'isotopia delle radici, pur insistendo sulla capacità di Proust a reinventare dati culturali condivisi. Edward HUGUES mostra alcune tendenze ricorrenti che definiscono l'idea di nazione nel romanzo proustiano: l'alta concezione della letteratura di Proust, tuttavia, lavora proprio per mettere a distanza un concetto limitante di nazione. Con un approccio complementare, i lavori di Maurice SIMMELS sul «philosémitisme» e di Yuji MURAKAMI sull'antisemitismo mostrano invece l'abilità compositiva di Proust a riutilizzare stereotipi linguistico-culturali sia a favore che contro gli Ebrei, favorendo così una riflessione sul concetto d'identità non slegato dal concetto di dialetto.

Ed è proprio su questa tematica che si inserisce in «Coda. La langue française» il saggio di Gilles PHILIPPE, il quale dimostra come la questione cosmopolita della diversità delle lingue tenda progressivamente in Proust a evolvere nella riflessione sull'individuo individuale, in cui s'innesta una visione non universalista del concetto di "stile".

[DAVIDE VAGO]

Proust au temps du cinématographe: un écrivain face aux médias, sous la direction de Thomas CARRIER-LAFLEUR et Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN, «Revue d'études proustiennes», II, 4, 2016, 366 pp.

Ce numéro propose une série d'études et de documents autour non seulement des rapports du cinéma avec Proust et son œuvre, mais aussi de ce dernier avec d'autres procédés et dispositifs médiatiques de l'époque, qu'ils soient visuels ou sonores.

Il a été souvent dit et écrit que ses rapports avec le cinéma furent soit inexistantes ou presque (entretenant un mythe du créateur reclus), soit extrêmement critiques, sinon placés sous le signe de la détestation, en se fondant sur des indices hâtivement lus. Un article de Paul FIERENS dans la NRF en 1923, repris ici (*Anticipation*, pp. 31-33), montre que la réception de l'œuvre de Proust a toujours été plus ou moins confusément sensible à sa parenté avec des dispositifs cinématographiques. Les A. de ce volume tâchent de mettre à jour ce dossier, qui ne cesse de s'enrichir ces dernières années, et qui trouve là des éclairages bienvenus.

Outre la révélation d'un extrait de film, tourné lors du mariage de Mademoiselle de Greffulhe, où, selon J.-P. SIROIS-TRAHAN, l'on voit pour la seule fois, à ce jour, Marcel Proust en mouvement, sur une pellicule (*Un spectre passa... Marcel Proust*, pp. 19-30), il s'agit dans ce volume de montrer que ses rapports avec le cinéma et les dispositifs médiatiques de la Belle Époque furent «plus nombreux qu'on le croit, [...] complexes, intrigants» (Th. CARRIER-LAFLEUR et J.-P. SIROIS-TRAHAN, *La "camera obscura" de Proust*, p. 11), qu'il y a un rapport entre le pôle de ces dispositifs médiatiques et celui de

la création et que «les arts populaires et les dispositifs spectaculaires de médiation issus des techniques nouvelles nous disent [quelque chose] de la modernité esthétique de l'écrivain» (p. 15).

Parmi ces dispositifs sont d'abord convoqués les dioramas, en particulier celui de *La Grande Semaine* (1910), de Sem et Robbille, associant différents dispositifs autour de plus de 200 personnages d'une société en représentation, miroir de celle de la *Recherche*: la caricature, les marionnettes, le théâtre d'ombre et les panoramas dont Patrick DÉSILE trouve les échos dans l'œuvre proustien (*Figure, figurants, figurines*, pp. 35-83). Lui fait écho la conférence de Robert de MONTESQUIOU à l'issue de l'exposition de ce diorama (*Le film immobile*, pp. 85-95). Frank KESSLER observe quant à lui la place de la féerie dans l'époque et dans *La Recherche* (*Changements à vue. Proust et la féerie*, pp. 137-154). Giusy PISANO, dans *À l'écoute de "A la recherche du temps perdu"*, *Bruits, sons et voix dans le roman proustien* (pp. 99-135), s'intéresse aux dispositifs sonores, notamment au théâtrephone et, plus largement, à la manière dont les bruits réels deviennent, dans la *Recherche*, des «objets sonores» qui permettent d'accéder à la mémoire involontaire. Stéphane TRALONGO montre, dans *Du côté de Cythère. Le "demi-monde" des actrices de Marcel Proust* (pp. 155-178) comment dans la société proustienne, comme au music-hall, il existe une porosité entre galanterie et spectacle et une hybridité qui sera le propre du cinéma naissant.

L'autre massif du volume, placé sous le patronage des textes d'André Bazin (*À la recherche du temps perdu*, Paris 1900, 1947, pp. 179-180) et de Georges SADOUL (*Le Temps retrouvé*, Paris 1900, de Nicole Vedrès, 1948, pp. 181-183) se consacre plus spécifiquement au cinéma et au rapport entre le cinéma et l'art de Proust. Alain CAROU inaugure cette section en explorant le contexte (*"Cinéphobie" et "cinéphilie" dans les milieux littéraires de la Belle Époque*, pp. 199-215), point absolument essentiel si l'on veut comprendre l'évolution des propos de Proust sur les dispositifs cinématographiques, au moment du passage entre art populaire et cinéma classique autour de 1914-1915. Il revient aussi sur l'idée de «vision cinématographique» qui émerge à l'époque et permet à Jacques-Émile Blanche, dans son article de 1914, l'assimilation de *Du côté de chez Swann* à une «sorte de cinéma» (p. 213). Ce même article, lu, corrigé, et considéré comme «magnifique» par Proust, est, selon J.-P. SIROIS TRAHAN, une charnière essentielle (*Le plus beau film du monde. Marcel Proust et le cinématographe*, pp. 219-284). Dès ce moment de l'évolution de l'art cinématographique, se développe chez Proust «une résistance médiatique du roman face à ce nouvel art qu'était devenu le cinéma» (p. 226). Empruntant à la théorie de la remédiation de Bolter et Grusin, l'A. développe l'idée que le roman proustien doit «remédier» le cinéma, qui, tout aussi lazarien que lui, a, en matière de représentation réaliste, dépassé le modèle balzacien. Proust veut «renouveler les potentialités de la littérature en produisant un sur-cinématographe braqué sur le Temps» (p. 277). Au passage, l'A. parvient à identifier cette vue cinématographique observée à Cabourg par Proust en 1908, une «Promenade dans la Venise du Nord», Saint-Omer, renvoyant à une autre Venise, à un voyage avec la mère, récemment disparue, qui ne pouvait que réactiver «l'écran mémoriel» de Proust (p. 240). La republication opportune de quelques articles permet de resituer aussi la pensée proustienne dans son contexte (Georges DUREAU, *Le cinéma garde le privilège de charmer les bumbles, mais il est aussi le régale des beaux esprits*, 1912, pp. 217-

218; Michel GEORGES-MICHEL, *Henri Bergson nous parle du cinéma*, 1914 pp. 285-287; Robert de MONTESQUIOU, *Extrait de "La Trépidation. Scènes de mœurs mondaines"*, 1922, pp. 289-290 et *Le nouveau règne du silence*, pp. 291-297).

Le second versant évoqué est bien entendu celui des films inspirés de Proust, inauguré par la republication d'un article de Jacques BOURGEOIS (*Le cinéma à la recherche du temps perdu*, 1946, pp. 299-313). Ici est présentée une lecture de *La Recherche du temps perdu* par Raoul Ruiz (Th. CARRIER-LAFLEUR et Guillaume LAVOIE, *Les dispositifs retrouvés. Images et objets techniques dans "Le Temps retrouvé" de Raoul Ruiz*, pp. 315-339). Il n'est pas question ici des traditionnelles considérations sur l'adaptation, ou la supposée fidélité à Proust (toujours impossible, conclurait un *Dictionnaire des idées reçues* mis à jour), mais d'un article fouillé sur des dispositifs littéraires et cinématographiques. Les A. montrent que confronté à un «roman métalittéraire», Ruiz propose «un film métacinématographique», présentant une multiplicité de dispositifs optiques et cinématographiques aptes à traduire le système esthétique mis en œuvre par Proust.

[MIREILLE BRANGÉ]

JÉRÔME PRIEUR, *Chez Proust en tournant*, Droue-sur-Drouette, La Pionnière, 2016, 25 pp.

In questo volumetto di appena 25 pagine, lo scrittore e regista Jérôme Prieur racconta sotto forma diaristica la sua collaborazione con Raoul Ruiz, cineasta cileno cimentatosi nell'impresa di trasporre in un film il volume finale del grande romanzo proustiano *Alla ricerca del tempo perduto*. L'ambiziosa opera di Ruiz, una co-produzione franco-italo-portoghese, esce nel 1999 e annovera nel cast delle vere e proprie celebrità, tra cui John Malkovich, Catherine Deneuve ed Emmanuelle Béart. La sfida di Ruiz, figura centrale di questo piccolo libro, è quella di tradurre nel linguaggio cinematografico un testo che vuole essere l'applicazione di una precisa teoria estetica. Chiamato dal collega a impersonare Monsieur Verdurin, Prieur loda e, da cineasta, invidia quella che lui stesso definisce una «missione impossibile, et inhabituelle» (p. 8). Il diario copre un arco di tempo ristretto, quello delle riprese a cui partecipa Prieur, e va dal 5 novembre 1998 al 29 gennaio dell'anno successivo, pagina seguita da un *post-scriptum* di molti anni dopo.

I racconti di Prieur rendono conto di più aspetti legati alla lavorazione del film: sono soprattutto gli incontri a colpire l'autore, in particolare con lo scrittore Alain Robbe-Grillet, calatosi nel ruolo di Edmond de Goncourt, e con l'attore Philippe Morier-Genoud, in grado di trasformare ogni spostamento in macchina in un *café littéraire* (p. 11). Le due figure rappresentano il legame con la cultura letteraria, la cui ombra si staglia inevitabilmente sulla trasposizione cinematografica di Ruiz. Altro aspetto da sottolineare, quello legato alle due riflessioni che corrono in parallelo sul narratore proustiano e sul lavoro del regista; i ruoli finiscono per sovrapporsi, tanto che «Raoul se met à ressembler au narrateur» (p. 18). Infine, nel resoconto di Prieur occupa un certo spazio il cibo, ovvero una delle tematiche proustiane per eccellenza; il cibo è la presenza di fronte alla quale si girano molte scene, nonché la fonte di una sensazione di sgradevole estraneità (pp. 12-14). La realtà resiste d'altronde alle maglie dell'intelligenza, generando l'esigenza di un apporto artistico; questa in

sostanza la tesi dell'autore posto davanti alla citazione spinoziana riportata ad un certo punto da Robbe-Grillet: «Dieu qui comprend tout n'a pas pu inventer la fiction» (p. 16).

Nell'ultima pagina del diario, che coincide con il giorno della morte di Ruiz, Prieur evoca un sogno che vorrebbe essere una speranza: quella, cioè, di poter assistere alla proiezione di un ultimo film dell'amico e collega, il cui cinema è definito come la convergenza perfetta di poesia e filosofia, ovvero i mezzi privilegiati per accedere ad una comprensione del mondo, a sua volta in grado di generare e contenere altri mondi (p. 25). Agli occhi di un lettore di Proust, questa definizione dell'arte cinematografica è singolarmente adatta a delineare i contorni della *Recherche*, concepita al tempo stesso come romanzo-poesia e romanzo-saggio, e densa al suo interno tanto di sintesi poetica quanto di analisi filosofica.

[CHIARA NIFOSI]

CARMEN SAGGIOMO, *La fortuna italiana delle "Caves du Vatican" di André Gide*, Ariccia (RM), Aracne, 2015, «Recherches sur toiles» 14, 210 pp.

Raramente la celebrazione di una ricorrenza culturale che abbia come oggetto una singola opera autoriale suscita un interesse tanto vivo in studiosi del mondo intero, come quella per il centenario della pubblicazione de *Les caves du Vatican* di André Gide nel 2014, animando un dibattito mai sopito, come si è potuto constatare dalle numerose iniziative organizzate a livello internazionale. *Roman italien* per la sua ambientazione e per i *faits divers* che ne hanno ispirato la scrittura, come lo definisce lo specialista gidiano Pierre Masson nella prefazione allo studio critico di Carmen Saggiomo, quest'opera non poteva non attirare da subito l'attenzione degli intellettuali italiani che, da circa un secolo, continuano a indagarne le profondità tematiche, gli interrogativi morali, le ambiguità narrative e stilistiche. Nella ricostruzione dettagliata di questo ampio processo culturale di analisi, di scavo e di ricerca del senso di un'opera, corredata da un ricco apparato di note, da una cospicua e fine analisi critico-traduttologica e da una bibliografia esaustiva, Carmen Saggiomo ripropone, interpretandolo, il dialogo, ancora aperto e attuale, che *Les caves* hanno saputo creare, in Italia, tra studioso e opera, e tra studiosi intorno a una stessa opera, facendone emergere l'intensa rete di suggestioni reciproche e di rimandi, ma anche quella dimensione "intima", che questo testo gidiano non manca mai di sollecitare nella critica, in cui la riflessione si coniuga con istanze soggettive di meditazione sull'uomo, la morale e il mondo come costruzione umana.

Il taglio di diacronica chiarezza, scelto dalla Saggiomo come asse prospettico, le consente inoltre di rimarcare e far risaltare, in filigrana, l'altissimo spessore culturale della francesistica italiana del XX e XXI secolo che, pur mutando approcci e obiettivi di ricerca in accordo con la propria epoca storica, rimane un riferimento critico autorevolissimo a livello internazionale per gli studi letterari e qui, in particolare, per l'opera di Gide. Pubblicate nel 1914, *Les caves du Vatican* approdano in Italia ufficialmente solo nel 1919, suscitando da un lato le critiche accese del mondo cattolico e dall'altro l'interesse di Borgese, Prezzolini, Ungaretti e Montale che ne apprezzano il travaglio umano tra immanenza e trascendenza, emblematicamente rappresentato da un titolo che contemporaneamente allude a luoghi sotterranei (o «segrete»), come le definirà felicemente

Oreste Del Buono nella sua traduzione) e «mette in guardia», senza che la lettura dell'opera gidiana risolve poi l'enigma relazionale del titolo e la particolare focalizzazione stilistica, innovativa, come dimostrerà Rosanna Gorris, che iscrive, nel sottotitolo, l'opera nel genere "beffardo" della *sotie*. E "beffarda" appare la narrazione delle *Caves*, scucita e incongrua, come un *bal masqué*, trovando il suo catalizzatore in un "atto gratuito" compiuto dal protagonista Lafcadio. È proprio sull'essenza di questo "atto", che pone il problema fondamentale della libertà dell'uomo nel mondo e la sua potenziale "onnipotenza" così come sulla riflessione sempre inquietata a proposito di un universo senza Dio e quindi senza ragione, già esplorato da Nietzsche et Dostoevskij – ma qui portato alle sue estreme conseguenze identitarie –, che si concentra l'attenzione della critica italiana, da Carlo Bo a Giovanni Macchia, da Diego Valeri ed Enea Balmas a Corrado Rosso, e di autori come Pirandello e Sciascia, per citare solo alcuni dei riferimenti studiati e analizzati dalla Saggiomo, intenti a cogliere le profondità di una narrazione che, come ne *L'immoraliste* e in *La porte étroite*, si pone al servizio di un assunto filosofico. Assunto che non intende proporre ne *Les caves* alcuna sintesi, affermandone, anzi, con forza l'enigmaticità insolubile, aprendo così la strada alle problematiche esistenziali che attraverseranno il Novecento e in particolare alla prospettiva dell'assurdo camusiano. La questione filosofica attrae la critica come un buco nero dando l'idea di assorbire in essa la problematica stilistica, identificata però come oggetto specifico di indagini negli anni Settanta da Anna Paola Mossetto. Saranno poi gli studi di Rosanna Gorris negli anni Novanta a trovare la chiave di volta di una simbiosi perfetta tra la cifra stilistica e la questione filosofica, dimostrando quanto questa *sotie* anticipi la complessità del *roman noir* nelle sue declinazioni più moderne, stimolando, così, nuovi approcci e prospettive esegetiche, che trovano in Gianfranco Rubino un'altra voce di grande interesse e autorevolezza. *Roman noir*, *Les caves* sono anche, per Rubino, un *roman d'aventure* in cui Gide, Diogene e Socrate insieme, è sempre "egoicamente" presente, per sollecitare nel lettore, attraverso il gioco di specchi in cui si riflette – tra simulazione e dissimulazione – nelle figure di Lafcadio e del fluttuante Protos, la pluralità e l'interazione di tante identità diverse, ciascuna con le sue ragioni e le sue casualità.

[EMILIA SURMONTE]

JEANYVES GUÉRIN, *Les listes noires de 1944. Pour une histoire littéraire de l'épuration*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, 289 pp.

Il saggio di Jeanyves Guérin indaga una pagina cruciale della storia, non solo letteraria, di Francia: l'epurazione alla quale furono sottoposti numerosi scrittori, ma anche giornalisti, nel 1944. Dopo gli anni della collaborazione e della resistenza, il Comité National des Écrivains (CNE), appena uscito dalla clandestinità, procedette alla redazione di due liste, la prima a settembre, la seconda in ottobre, contenente i nominativi di coloro che, in modo e misura diversi, si considerava si fossero compromessi con il governo di Vichy. I nomi di Louis-Ferdinand Céline, Robert Brasillach, Henri Béraud, Jean Giono, Sacha Guitry, Charles Maurras, Henry de Montherlant, Pierre Drieu la Rochelle sono solo alcuni fra i più noti, ma in realtà ne figurarono numerosi altri: 94 nella prima lista e 158 nella seconda. In modo meticolosamente documentato l'Autore rico-

struisce la genesi delle liste e il vasto dibattito intellettuale sviluppatosi intorno alla questione che vide come protagonisti di primo piano Camus, Mauriac, Sartre. Ma sarà proprio Mauriac, secondo l'Autore, a produrre la riflessione più profonda e autorevole: «C'est Mauriac, non Sartre ou Camus, qui est la grande figure intellectuelle en 1944-1945» (p. 11). Guérin attribuisce a Mauriac un ruolo di rilievo perché conosce l'impegno che lo scrittore ha profuso da sempre per la causa della giustizia, concepita come un imperativo etico. In quest'ottica, Mauriac contrappone la giustizia alla vendetta: «Il met en cause les partis et leur reproche d'avoir fait prévaloir "l'esprit de vengeance" sur "l'esprit de justice"» (p. 172). Con altrettanta lucidità Mauriac, che considera l'epurazione eccessiva, capisce che il Comité National des Écrivains è ormai diventato un organo del Partito Comunista, sposando in tal modo una causa ideologica a scapito della propria vocazione culturale. «Ce comité prétendu national – denuncia Mauriac – n'est plus ouvert aujourd'hui qu'aux écrivains qui désirent la soviétisation de l'Europe ou qui du moins y sont résignés [...]. Vous êtes l'émanation d'un parti politique, voilà le fait» (p. 208). Nella ricostruzione delle varie fasi dell'epurazione, J. Guérin ne sottolinea l'arbitrarietà, come dimostra il fatto non solo che essa fu molto più dura all'inizio, ma anche che coloro che erano emigrati all'estero riuscirono a salvarsi rispetto a coloro che furono arrestati in Francia, come dimostra, a titolo emblematico, la vicenda di Céline.

Correda il saggio un'ampia bibliografia ragionata (pp. 269-276), seguita dall'elenco dei periodici consultati risalenti agli anni 1940-1944, suddivisi tra «Presse autorisée», e «Presse clandestine», per finire con i periodici posteriori al 1944 (pp. 277-280); infine l'«Index nominum» (pp. 281-288).

[MICHELA GARDINI]

DOMINIQUE MILLET-GÉRARD, *Paul Claudel et les Pères de l'Église*, Paris, Champion, 2016, «Poétiques et esthétiques XX^e-XXI^e siècles» 30, 484 pp.

Questa monografia costituisce uno studio ampio e documentato su Claudel e i Padri della Chiesa. Dominique Millet-Gérard, che aveva già scritto molto sul poeta (rammento solo: *Anima et la Sagesse*, 1990; *Claudel thomiste*, 1999; *Claudel, la Beauté et l'Arrière-Beauté*, 2000; *La prose transfigurée*, 2005, alcuni volumi di corrispondenze, 2005, 2008, 2012; numerosi articoli su rivista o in atti di convegno), propone ora, già a partire da un'intelligente e acuta «Introduction» (pp. 11-16), una serie di interrogativi che torneranno nel testo, acquisendo un preciso rilievo e cercando di presentare delle risposte al quesito «Que représentent ces "Pères" pour Claudel?» (p. 13). Questi grandi scrittori, ispirati, costituiscono una facile *auctoritas* per Claudel o sono invece un riferimento sicuro, risultato di vaste e precise letture, si chiede l'A. che, per la definizione di Padri della Chiesa, rinvia alla categoria fissata dalla concezione tridentina.

Nei sedici capitoli in cui è articolato il volume, l'A. dedica la prima parte del libro («La découverte des Pères par Claudel», pp. 17-82) alle letture giovanili di Claudel fino al 1927 (Pascal, Bossuet, Dante), ad un periodo di *apprentissage sur le tas* che va dal 1929 al 1941, all'età d'oro della patristica *claudélienne* che arriverà fino alla morte del poeta, avvenuta nel feb-

braio 1955. La seconda parte («Les Pères fondateurs: Grégoire, Augustin, Denys», pp. 83-191) sottolinea come la lettura fatta da Claudel dei Padri fosse molto più intuitiva che erudita: il soffermarsi sui tre nomi più frequenti e sui grandi temi patristici – o reputati tali – illustrati dal poeta, permette di indicare le ragioni stilistiche dell'interesse di Claudel per i Padri della Chiesa: sorta di *maîtres à penser*, la loro influenza sembra ben combinarsi col lettore *fantaisiste*. La terza parte («Le "bédouin de l'exégèse" et la caution des Pères», pp. 193-297) riprende i documenti mostrati in precedenza e intende mettere in luce il rapporto di Claudel, scrittore di testi direttamente dedicati alla Bibbia, con il mondo degli esegeti, centrale nella Francia del periodo: la questione patristica, qui studiata anche rinviiando agli intermediari cui Claudel ricorse (quei «vecteurs, filtres et paravents», Pascal e Bossuet, che danno il titolo al primo capitolo di questa sezione), diventa un modo per difendere la propria lettura del testo sacro. Infine, la quarta parte («Poétique patristique», pp. 299-421) pone Claudel nel campo degli eremeneuti più che in quello degli esegeti: il testo sacro è la lingua di Dio, portatore di un significato non solo spirituale ma anche del segreto del linguaggio: «C'est dire que scruter le texte sacré et en découvrir le tissu figuratif est une participation au double acte créateur divin» (p. 436), come è ripreso nella «Conclusion» (pp. 423-436). Il volume si chiude con una «Bibliographie» (pp. 437-457) e tre indici: «Index des œuvres de Claudel» (pp. 459-462), «Index biblique» (pp. 463-468) e «Index nominum» (pp. 469-479).

[RICCARDO BENEDETTINI]

JACQUES HOURIEZ, *Paul Claudel rencontre l'Asie du tao*, Paris, Champion, 2016 «Poétiques et esthétiques XX^e-XXI^e siècles» 32, 324 pp.

Tra i critici più particolarmente impegnati nello studio dell'opera di Paul Claudel, colui che fra i primi ha cercato di individuarlo e definirlo nei suoi rapporti tra letteratura e testo sacro, Jacques Houriez presenta ora una monografia che, con dovizia di particolari, si interessa al problema dell'incontro e della conoscenza del tao («connaissance» e «co-nnaissance» sono le due nozioni qui da subito menzionate). Come si legge nel «Préambule. Du mode de connaissance selon Claudel» (pp. 7-8), Houriez riconosce le differenze di statuto tra il diplomatico, il poeta drammaturgo e il mistico quali aspetti che, solo in parte, possono render conto delle numerose sfaccettature di Claudel, ma che certo corrispondono a modi di conoscenza diversi: «naître et connaître» sono le premesse dalle quali lo scrittore muove per il suo rapporto con la Cina, e in seguito con il Giappone, con i loro paesaggi, la loro arte e la loro umanità.

Nei sei capitoli che organizzano il volume («Un premier tao claudélien, *Le repos du septième jour* et *Connaissance de l'Est*», pp. 9-76; «Le vide et le mystère du tao initiateurs des *Cent phrases pour éventails*», pp. 77-118; «Le pouvoir du blanc, du vide et de l'absence dans *Cent phrases pour éventails*», pp. 119-158; «Le vide et le néant dans *Le soulier de satin*», pp. 159-209; «Le pouvoir du vide dans *Paul Claudel interroge le Cantique des cantiques*», pp. 211-246; «La rencontre d'Emmaüs», pp. 247-262), l'A. ricostruisce l'interesse, per certi aspetti tardivo, di Claudel per il vuoto taoista (la pienezza del vuoto, appunto). L'indagine – che si vuole in continuità

con *Claudiel et l'univers chinois* di Gilbert Gadofre – procede dai primi soggiorni dello scrittore in Asia (dallo sbarco a Shanghai nel luglio 1895, al breve soggiorno giapponese nel giugno 1898, fino al concludersi dell'ambasciata a Tokyo nel febbraio 1927) per arrivare alla conversione totale, nel 1937, in cui il tao dei Saggi cinesi è visto in termini di "percorso". E se il poeta è un «passeur de poésie» (p. 13), Houriez riconosce i vari momenti della poetica claudeliana, da quella degli anni giapponesi fino alla creazione di «une poétique du vide» (p. 217) che giunge ad identificarsi cogli spazi bianchi tra le parole su una pagina, vuoti in grado di creare fessure aperte alla riflessione del lettore. Di particolare rilievo è la conoscenza di Lao-tzeu e la lettura di *Tao-tô-king*, aspetti che influenzeranno questa poetica del bianco creatore e l'ispirazione della maturità letteraria, come ben si evince anche dalla «Conclusion. Claudiel dialogue avec l'Asie du tao» (pp. 263-300).

Il volume si chiude con una «Bibliographie» (pp. 301-311), un «Index des noms» (pp. 313-315), un «Index des titres» (pp. 317-320) e un «Index des lieux» (pp. 321-322).

[RICCARDO BENEDETTINI]

DIEGO FABBRI, *Thérèse Desqueyroux, comédie en trois actes d'après le roman de François Mauriac*. Introduction, traduction et notes par Pier Luigi Pinelli, Paris, L'Harmattan, 2017, 104 pp.

Les lecteurs français, érudits ou simples amateurs de François Mauriac, sauront gré à Pier Luigi Pinelli d'avoir mis à leur disposition une traduction de la pièce italienne de Diego Fabbri *Thérèse Desqueyroux*, comédie en trois actes. L'établissement du texte n'était déjà pas une entreprise simple, comme l'explique la riche et précise notice d'introduction. L'étude des manuscrits souligne les difficultés et les hésitations de Fabbri lui-même lorsqu'il réorganise pour la scène les éléments du roman. P.L. Pinelli, expert dans l'étude des manuscrits, a minutieusement relevé les détails des quatre versions différentes de la pièce avant de s'arrêter à un texte publié en mai 1961 dans «Il dramma», que l'auteur qualifie expressément de texte original. Déjà traduite par André Séailles et représentée à Bordeaux à l'occasion du centenaire de la naissance de François Mauriac, la pièce n'avait pas eu grand succès en France. De toute façon, cette traduction n'avait pas été reprise et P.L. Pinelli, s'appuyant sur la version choisie par Fabbri, s'est livré à un nouveau et minutieux travail. Les difficultés étaient d'autant plus importantes que le dramaturge italien avait lui-même été confronté aux choix imposés par la dramatisation du roman. Comme l'explique P.L. Pinelli dans son introduction, non seulement Mauriac n'est pas trahi, mais ses mots mêmes et les images choisies sont ceux de l'écrivain français. Il fallait concilier cette fidélité avec le style de Fabbri lui-même et sa volonté de donner pour la scène un texte rapide et simple au point de justifier le terme de réécriture utilisé par le critique.

Au terme de son analyse, le critique s'interroge sur le langage théâtral et l'habileté dramatique de Fabbri. Est-ce suffisant pour ne pas regretter «la baguette magique du romancier»? Le lecteur jugera après avoir lu la pièce de Diego Fabbri dans cette version française éclairée par la belle introduction de Pier Luigi Pinelli.

[JACQUES MONFÉRIER]

ÉDOUARD SCHAECHLI, *Giono, "Les âmes fortes". Mauvais livre ou livre mauvais?*, Paris, Eurédit, 2017, 70 pp.

Édouard Schaelchli analizza il romanzo di Jean Giono *Les âmes fortes* (1949), interrogandosi sulla natura stessa del libro, e propone di leggerlo «comme un livre de combat» (p. 9) che sproni ognuno a fare il proprio dovere di fronte a una realtà, quella dell'epoca, comprensibile solo sotto il segno «du dédoublement et de l'horreur» (p. 11).

Dopo il «Préambule», il saggio è suddiviso in tre parti, a loro volta composte da brevi sottocapitoli. In «De *Que ma joie demeure aux Âmes fortes: le moment de 1938*», la questione affrontata inizialmente è quella del cambio di titolo. Il passaggio da *La chose naturelle* a *Les âmes fortes* fu dovuto al timore di veder assimilato il romanzo al saggio di Giono *Les vraies richesses* (1936). Tuttavia, viene sottolineato come qualcosa del titolo scartato sia sempre presente nei personaggi; infatti, a rendere forti le anime è la permanenza nel loro essere di un qualcosa di naturale, che nelle anime deboli si ridurrebbe al nulla, all'oblio. Un altro punto su cui insiste l'autore in questa prima parte concerne un aspetto dello stile di Giono, che appare più convincente nella descrizione della bontà pura e meno in quella della coscienza narcisista e mostruosa esposta nel racconto di Thérèse.

La seconda parte, «Une lecture sacrificielle?», mette in evidenza l'influenza di Stendhal su Giono sin dalla scelta finale del titolo; infatti l'espressione *âmes fortes* compare due volte in *De l'amour*; inoltre l'idillio che caratterizza gli amori di Thérèse e di Mme Numance è associabile a quello di Julien Sorel e Mme de Rênal. A ogni modo, ciò su cui Schaelchli si concentra maggiormente sono i racconti dei personaggi principali, poiché i due di Thérèse si contraddicono e portano a una metamorfosi della protagonista; trasformazione che rivela una forma di gelosia e passione per Mme Numance. Queste due figure si rincorrono, vogliono raccontare la medesima storia, ma in realtà, sottolinea l'A., non fanno altro che narrare ciò che l'altra ha appena finito di dire.

Nella parte conclusiva, «Pour conclure: mauvais livre ou livre mauvais?», vengono presi in considerazione tre autori cui Giono potrebbe essersi ispirato nella redazione del suo romanzo. Édouard Schaelchli nota un primo rimando al testo *L'arrêt de mort* (1948), di Maurice Blanchot, in cui la protagonista appare anch'essa come la continuazione di un'altra donna. Inoltre vi è uno sdoppiamento del racconto che rende impossibile comprendere la veridicità degli eventi narrati. Secondo l'autore è possibile notare anche un'influenza di Charles Péguy, modello stimolante per Giono tra il 1930 e il 1938, in particolare per le sue riflessioni sulla rivalità tra amore e crudeltà, presenti in *Victor-Marie, comte Hugo* (1910). Infine, Shakespeare, presente con una epigrafe tratta dal *Racconto d'inverno*: secondo l'autore del saggio la citazione suggerirebbe che forse la verità proviene dall'esterno.

[ARON VERGA]

MARCEL BOURDETTE-DONON, *Raymond Queneau, le Peintre de la vie moderne*, Paris, L'Harmattan, 2016, «Espaces Littéraires», 317 pp.

Questo volume costituisce uno studio dell'opera di Raymond Queneau, scrittore, pensatore, matematico, figura di modello, di «classico», autore in grado di

sorprendere e toccare il lettore di oggi, come Marcel Bourdette-Donon ricorda nella sua introduzione, «Le Peintre de la vie moderne» (pp. 7-18). Per illustrare come lo scrittore normanno, ma parigino d'adozione, abbia tentato di articolare le diverse sfere del sapere, l'A. sceglie di riflettere sui rapporti che i romanzi (ma in parte anche la poesia, la traduzione e i saggi) stabiliscono in una nuova percezione dello spazio-tempo, in un alternarsi continuo tra «l'urbanisation» e «le mouvement, [...] en symbiose avec la communication moderne» (p. 13). Bourdette-Donon conferma qui l'immagine di un Queneau estremamente colto che, sulla linea degli autori del Settecento, sa associare l'immaginazione e la fantasia dell'artista, la riflessione del filosofo in grado di mescolare il pensiero di Descartes, di Hegel e di Leibniz ai calcoli combinatori o alla memoria artificiale dei computer (p. 17). L'indagine si articola in tre capitoli – «L'invention de nouveaux codes et de nouveaux modèles» (pp. 19-120), «L'évolution des représentations socioculturelles dans l'œuvre» (pp. 121-194) e «Les relations avec l'univers des normes» (pp. 195-304) – seguiti da un «Répertoire des auteurs, ouvrages, lettres et articles cités» (pp. 305-313) e da una rassegna di «Revue consacrées à Raymond Queneau» (p. 315).

L'A. dedica il primo capitolo del libro ad una descrizione dell'originalità letteraria dell'opera queneau, opera in cui lo scrittore ha saputo tener conto della dimensione ludica dello scambio mettendo alla prova i sistemi di comunicazione: sono analizzati i legami tra il tempo storico e il presente continuo, in particolare riferendosi ai rapporti conflittuali di Queneau con i viaggi (ricordiamo, in parallelo, un *engagement* nascosto dietro un apparente *désengagement*), soffermandosi sull'apertura letteraria all'Africa nera, ai problemi della decolonizzazione e all'interesse per la lingua negli anni in cui si cerca di uscire dalla guerra e si affrontano i totalitarismi. Rinviando a come questi testi si nutrano del linguaggio vivo di una comunità, dei suoi sogni e dei suoi miti, il secondo capitolo espone la visione della modernità secondo Queneau, i cui scritti spesso mettono in scena un'atmosfera «contrastée de féerie et de désespoir» (p. 123): l'antico e il nuovo sono messi a confronto con immagini del mondo contemporaneo (si pensi al cinema). Lo scrittore *en situation*, i cui romanzi riflettono un'epoca, le sue idee e le sue rappresentazioni, credenze e dottrine filosofiche, offre lo spunto al terzo capitolo, dedicato al tema dell'immaginazione sociale e culturale. Il volume mostra come con Queneau il romanzo abbia ritrovato il proprio carattere polimorfo, associando generi diversi per avvicinarsi e rispecchiare una nuova epoca, fatta di cambiamenti e sviluppi spesso violenti: *Les temps mêlés*, appunto.

[RICCARDO BENEDETTINI]

Relire Perec, Actes du Colloque de Cerisy, sous la direction de Christelle REGGIANI, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, «La Licorne» 122, 426 pp.

«Je n'écris que pour être relu»: la phrase célèbre de Gide, qui console bon nombre d'écrivains s'estimant mal lus par leurs contemporains, n'aurait peut-être jamais eu l'adhésion de Perec, qui se souciait moins de sa postérité que de la jubilation présente de l'acte d'écriture. Mais la richesse même de l'œuvre de cet auteur, désormais grand classique, comme l'affirme dans la présentation Christelle REGGIANI, ne cesse de

susciter de nouvelles approches critiques: les actes du Colloque de Cerisy qui a eu lieu du 13 au 20 juillet 2015 le montrent bien. Ce volume de relectures perspicaces s'engage à ouvrir des perspectives nouvelles dans l'œuvre perecquienne, comme le fait Claude BURGELIN (*Le silence de Perec*, pp. 15-26) en cherchant les traces d'un Perec plus profond que l'écrivain, enfoui derrière non seulement le manque ou les chiffres, mais au niveau structurel dans la cassure, et au niveau thématique dans le faux. L'élaboration des projets qui sont souvent à la base des œuvres perecquiennes crée un dialogue entre les deux instances auctoriales – «le sujet et l'opérateur» – auxquelles il faut ajouter le lecteur (Adrien CHASSAIN, *Perec et la rhétorique du projet*, pp. 27-39). Raoul DELEMAZURE (*Le geste intertextuel de Georges Perec*, pp. 41-57) analyse l'évolution de la pratique intertextuelle à partir de la légitimation de sa pratique scripturale jusqu'au traitement de la «névrose du vide». Allison JAMES (*Perec aux marges de la fiction*, pp. 59-72) s'interroge sur le rapport entre le réel et la fiction et laisse émerger «la complexité de l'aspect documentaire de l'œuvre de Perec». Maryline HECK, fidèle à sa quête des éléments apparemment inexistant chez Perec (rappelons son livre *Perec, le corps à la lettre*, 2012), trouve dans l'infra-ordinaire la dimension morale et politique qui semblait faire défaut (*Pour un Perec politique*, pp. 73-88). Peter CONSENSTEIN (*L'identité juive de Georges Perec*, pp. 89-104) parcourt les étapes de la prise de conscience de sa judéité de la part de Perec, et de son expression poétique. La longue étude de Jean-Jacques THOMAS (*Perec en Amérique*, pp. 105-139) rend compte d'une enquête concernant les différents aspects de la présence de Perec sur le sol américain.

Les «Questions de poétique», abordées dans la deuxième partie, s'ouvrent avec une analyse des œuvres de Perec classées en trois ensembles distincts sur la base des types de chapitres dans lesquels il a choisi de les découper (Nathalie DANCY, *Esthétique du chapitre dans l'œuvre de Georges Perec*, pp. 143-160). Les noms des lieux (Derek SCHILLING, «Entre sens et nevers: géopoétique du nom de lieu», pp. 161-181) et des personnages (Véronique MONTÉMONT, *Onomastique perecquienne*, pp. 183-199) participent les premiers à l'ambition «encyclopédique» des fictions perecquiennes, les autres au sentiment d'incertitude des origines et à l'exigence contradictoire de définir et d'effacer, tout en restant «l'un des leviers de cohérence les plus subtils». Steen Bille JØRGENSEN (*Lire "La Belle et la Bête": des jeux d'échelles, des modèles narratifs et des formules littéraires dans l'œuvre de Perec*, pp. 201-216) clôt la section en analysant dans le chapitre LXXIII de *La vie mode d'emploi* la reprise du modèle narratif du conte de madame Leprince de Beaumont.

Les «(Re)lectures» de la troisième partie abordent les œuvres les plus connues de Perec, comme *La disparition*, dont Hermes SALCEDA (*Contrainte et mémoire dans "La disparition"*, pp. 219-231) propose une nouvelle interprétation en analysant les mécanismes constitutifs de ce texte, et Yû MAEYAMA (*Les notes préparatoires à "La disparition" de Georges Perec: genèse de la saga d'une famille brisée*, pp. 233-258) une étude génétique, tout comme Danielle CONSTANTIN à propos de *La vie mode d'emploi* (*Les manuscrits de "La vie mode d'emploi": des pistes à explorer*, pp. 326-346), tandis que Maxime DECOUT («Je rêve de mes terres d'Ellesmère», pp. 259-270) dévoile les implications autobiographiques d'une des contraintes les plus dures utilisées par Perec, le monovocalisme des *Revenentes*. L'intérêt pour les explorations autobiogra-

phiques caractérise les études de Marie BONNOT, qui analyse la convergence entre contrainte et autobiographie dans *La boutique obscure (Une tentative d'épuisement du récit de rêve?)*, pp. 271-283), et de Dominique MONCOND'HUI, qui prend en examen le parcours qui a conduit à la version définitive d'*Espèces d'espaces (Du vide à l'écrit, autoportrait de l'écrivain)*, pp. 285-305). Jean-Luc JOLY (*Petits modes d'emploi: une communication-feuilleton*, pp. 307-326) met en lumière et propose une interprétation pour des contraintes encore obscures de *La vie mode d'emploi*. Christophe REIG (*Le(s) Voyage(s) d'hiver(s): fiction centrifuge/fictions transfuges*, pp. 347-366) montre, dans la prolifération transfictionnelle du *Voyage d'hiver*, la reprise du «travail de sàpe mise en place par Perec lui-même» contre «l'autorité auctoriale» dans un «rituel ambigu de la canonisation/décanonisation de Perec». Enfin Annelies SCHULTE NORDHOLT (*Le travail de la mémoire dans "Lieux"*, pp. 367-379) explore le pouvoir mnémorique des *loci* et sa fonction pour Perec.

La dernière section, reprenant le titre de la première, montre les possibles «Ouvertures» de l'œuvre de Perec. L'étude de Philippe WAHL, intitulée *Calet/Perec: essais autographiques* (pp. 383-402), aborde la question de l'écriture comme légitimation identitaire, tandis que celle d'Éléonore HAMAIDE-JAGER (*Faire du n(ou)ef avec du vieux: "La disparition" de Perec et "Pool!" de Pascale Petit et Renaud Perrin*, pp. 403-416) concerne une réécriture de *La disparition* destinée aux enfants, dans la prolongation de la perspective ludique qui est une des assises de tout l'œuvre perecquien.

[LAURA BRIGNOLI]

MARGUERITE YOURCENAR, *La Sirenetta*, a cura di Federica Locatelli, Bergamo, Lemma Press, 2016, 124 pp.

La giovanissima casa editrice Lemma Press propone *La Petite Sirène* di Marguerite Yourcenar in una nuova traduzione italiana (con testo a fronte) realizzata da Marina Spreafico, direttrice del Teatro Arsenale di Milano, e da Federica Locatelli, docente di Letteratura Francese all'Università Cattolica di Milano. Il volume fa parte della collana «Arsenale», dedicata esclusivamente ai testi teatrali, e si pone come scopo principale quello di proporre ogni opera nella versione utilizzata per la messa in scena.

Marguerite Yourcenar scrisse questa *pièce* per inserirla in un ciclo di spettacoli dedicati ai quattro elementi e fu rappresentata per la prima volta al Wadsworth Athenaeum di Hartford (Connecticut) nel 1942. Il testo è preceduto da un'introduzione di Davide VAGO dal titolo «Una voce dall'esilio» (pp. 11-15), in cui viene presentata a grandi linee la *pièce*, il periodo della sua composizione e l'esperienza di Marguerite Yourcenar nella piccola cittadina di Hartford. Si sottolinea l'importanza dell'incontro con il regista Everett Austin e viene messa in evidenza l'originale fusione di miti diversi (quello nordico dell'ondina e quello greco della sirena) che l'autrice ha operato in questa opera. Brevi cenni biografici precedono il testo teatrale, seguito dallo stimolante saggio di Federica LOCATELLI, «Una rottura e una conquista: *La Petite Sirène* di Marguerite Yourcenar» (pp. 91-98) in cui si affronta la questione dei generi e la tendenza dell'autrice a contaminarli: così, il racconto di Andersen è riscritto in forma drammatica senza rinunciare alla sua dimensione poetica. Il personaggio stesso della sirenetta è completamente

trasformato: la Yourcenar sfrutta il carattere proteiforme del mito per creare qualcosa di originale. Inoltre, F. Locatelli sottolinea l'evoluzione di questo mito all'interno dell'opera stessa dell'autrice: dalle nereidi delle *Nouvelles orientales* alle sirene greche del *Jardin des chimères* e delle *Charités d'Alcippe*, fino ad arrivare a *La Petite Sirène*. Nel saggio immediatamente successivo, «Dalla pagina alla scena: al confine con Marguerite Yourcenar» (pp. 100-107), Marina SPREAFICO racconta il suo primo incontro con il testo de *La Petite Sirène* e il suo progetto di traduzione e di messa in scena. La regista si focalizza principalmente sulle difficoltà che ha dovuto affrontare per rappresentare questa *pièce*. Il saggio è seguito dalla riproduzione fotografica di un'interessante lettera inedita della Yourcenar, che meriterebbe di essere trascritta, indirizzata a Marina Spreafico, in cui l'autrice dà un giudizio positivo sulla traduzione italiana e consiglia anche una serie di musiche per la messa in scena. Il volume contiene anche disegni e schizzi preparatori realizzati per lo spettacolo messo in scena al Teatro Arsenale nel 1989.

[SERENA CODENA]

ACHMY HALLEY, *Marguerite Yourcenar, archives d'une vie d'écrivain*, Gand, Snoek, 2015, 119 pp.

Questo volume è stato pubblicato come catalogo della mostra dal titolo *Marguerite Yourcenar aux Archives du Nord*, tenutasi dal 7 novembre 2015 al 17 gennaio 2016 presso le Archives départementales du Nord a Lille. L'evento si è svolto in occasione dell'apertura al pubblico del fondo Bernier/Yourcenar, costituito a partire da una delle più ricche ed importanti collezioni private riguardanti la scrittrice. Il curatore è Achmy Halley, specialista di Marguerite Yourcenar e direttore della Villa départementale Yourcenar nel Mont-Noir, che offre ad alcuni scrittori la possibilità di soggiornare per attendere alle proprie opere.

Il fondo è costituito da manoscritti, prime edizioni, bozze, lettere, testi inediti, disegni, edizioni di lusso e traduzioni, raccolti pazientemente per più di cinquant'anni da Yvon Bernier, bibliografo ufficiale di Marguerite Yourcenar. Nel 1965, quest'ultimo iniziò a raccogliere tutto il materiale possibile sulla sua opera: prime edizioni, traduzioni, pubblicazioni su rivista e molto altro ancora. Dopo il loro primo incontro a Boston nel 1980, la scrittrice gli chiese di collaborare all'edizione delle *Œuvres romanesques* per la Bibliothèque de la Pléiade. A partire da questo momento Yvon Bernier cominciò a lavorare a stretto contatto con Marguerite Yourcenar, cosa che gli permise di partecipare all'elaborazione dei suoi testi e di ampliare considerevolmente la propria collezione privata. Alla morte della scrittrice, Bernier ne divenne l'esecutore letterario negli Stati Uniti, il solo a poter accedere ai documenti riservati conservati alla Houghton Library di Harvard, e ricevette numerosi manoscritti di cui curò la pubblicazione, come ad esempio *Quoi? L'éternité*.

La prima parte del volume approfondisce il rapporto tra la scrittrice e il suo bibliografo, grazie anche ad un testo di Yvon BERNIER dal titolo *Sur une collection et sur une amitié* (pp. 9-13), in cui racconta la propria esperienza attraverso una serie di aneddoti interessanti. In particolar modo, viene messo in luce il loro lavoro di collaborazione e l'ampliamento del fondo Bernier/Yourcenar, con qualche breve cenno ad altri fondi riguardanti la scrittrice, conservati in biblioteche statunitensi ed europee.

Nella sezione seguente, intitolata «Trésors et curiosités du fonds Bernier/Yourcenar» (pp. 34-83), si trovano svariate riproduzioni fotografiche di documenti presentati alla mostra: testi inediti, manoscritti, disegni, schizzi preparatori, manifesti, dediche, traduzioni, correzioni, articoli di giornale, solo per citarne alcuni. La sezione successiva, dal titolo «Marguerite Yourcenar. Inédits et textes oubliés» (pp. 85-110), presenta materiale di vario genere, tra cui lettere inedite destinate a Yvon Bernier e a René Robinet, direttore delle Archives du Nord a Lille; discorsi pronunciati in occasione di conferenze come, ad esempio, la comunicazione rivolta ai rettori e ai direttori delle Écoles Normales sull'importanza della storia, oppure l'ultimo discorso sulla salvaguardia dell'ambiente dal titolo *Si nous voulons encore essayer de sauver la terre*, tenuto da Marguerite Yourcenar in Québec qualche mese prima della sua morte; infine, una versione ampliata del prologo del romanzo *Le coup de grâce*, destinato a Grace Frick per aiutarla nel suo lavoro di traduzione.

Questo volume, che offre una buona panoramica del prezioso fondo Bernier/Yourcenar, permette di prendere visione di parte dei testi conservati presso le Archives du Nord e di apprezzare così l'importanza di questo materiale per studiosi e ricercatori.

[SERENA CODENA]

Violences et désirs dans l'œuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain, sous la direction de Raymond MICHEL et André PETITJEAN, Metz, CREM/Université de Lorraine, 2016, 216 pp.

Presentati durante la Journée d'études organizzata nell'ottobre 2014 nell'ambito della seconda Biennale Koltès tenutasi a Metz, la città natale del drammaturgo, i lavori qui riuniti si propongono di analizzare secondo approcci metodologici diversi la doppia tematica del desiderio e della violenza nella produzione in questione. André PETITJEAN (*La violence verbale et les scènes de dispute dans l'œuvre de B.-M. Koltès*, pp. 13-46) analizza le modalità linguistiche di espressione dell'aggressività verbale per mostrare come quest'ultima rappresenti una tematica onnipresente in un'opera che si rivela talmente costruita secondo una concezione agonistica delle relazioni interpersonali che «l'on peut considérer la tension relationnelle comme l'un des marqueurs idiolectaux du dialogue koltésien» (p. 43). Anche Samar HAGE (*Double-tranchant ou inanité de la parole dans le théâtre koltésien?*, pp. 47-62) adotta un approccio linguistico e stilistico esaminando alcune scene conflittuali di *Le retour au désert* e di *Dans la solitude des champs de coton* per evidenziarne la ricorrenza e l'importanza. Nel caso di rapporti umani caratterizzati da un'aggressività che vanifica ogni possibilità di reale comunicazione, la «transcendance de la violence par la parole» (p. 53) consistenziale ad una scrittura prevalentemente argomentativa, si rivela essere unicamente un tentativo illusorio di sfuggire alla tragicità di un reale eternamente conflittuale rispetto al quale la sola via di fuga rimane la solitudine. In «*Moi, j'écris des pièces qui ne sont ni profondes ni tragiques*» (pp. 63-78), Florence BERNARD prende in considerazione l'aggressività rivolta contro se stessi. Il suicidio rappresenta per l'autore non un atto vittimistico da esibire in modo lirico o patetico, ma «le signe le plus spectaculaire de l'élan vital qui anime les personnages» (p. 77), veicolando

in tal modo una rivendicazione libertaria trattata in modo quasi derisorio al fine di scardinare i codici di un teatro psicologico – stanislavskiano o brechtiano che sia – considerato come riduttivo. Fred DALMASO (*Koltès et la violence du rythme*, pp. 79-88) offre invece una lettura filosofica, sociologica e poetica degli effetti di sincope e di rottura quali appaiono a livello sintattico – incisi, frasi parentetiche, ecc. – e tematico-narrativo: secondo il critico, la rottura del ritmo di *Dans la solitude des champs de coton* acquista una valenza politica in quanto lo stato di *vacatio* retorica rinvia al tentativo autoritativo di affermare l'inesistenza reale del soggetto politico e, conseguentemente, di contestare l'unità del discorso unico su cui si fonda la mondializzazione post-coloniale. Anche Raymond MICHEL (*Violence et désir dans "Dans la solitude des champs de coton" de Bernard-Marie Koltès ou deux êtres sous un ciel sans étoiles*, pp. 121-168) si interessa alla *pièce* più nota del drammaturgo, di cui offre un'analisi puntuale e interessante. Dopo aver ricordato l'etimologia della parola cardine del testo – «désir» –, il critico sottolinea i rimandi intertestuali a livello di titolo e tematiche comuni – la violenza urbana o la tensione dei rapporti interpersonali – a *Dans la jungle des villes* di B. Brecht, cui il testo in questione si apparenta per poi discostarsene nell'affermazione dell'universalità del desiderio, come dimostrano le varianti proposte dalle tre storiche messe in scena di P. Chéreau. Per Michel, la forza della *pièce* koltésiana si basa sul fatto che il suo vero *enjeu* è una lotta per la vita che ingenera a sua volta un desiderio di riconoscimento. In *L'antithèse imaginative comme incarnation de la violence et de l'expression du désir dans "Quai Ouest" de B.-M. Koltès* (pp. 89-120), Galyna DRANENKO propone una lettura ermeneutica fondata sul concetto di «antitesi immaginativa» di Durand, evidenziando come le immagini simboliche notturne e diurne annuncino un'antitesi fondamentale – rinviano, rispettivamente, alla violenza della separazione o della sottrazione e al desiderio della completezza o della sublimazione – che si rivela essere in realtà una semi-antitesi: fondamentalmente, la predilezione assoluta per una notte disforica si oppone alla sostanziale assenza di una luce diurna solamente vagheggiata.

Concludono il volume i lavori di Jean-Paul DUFRET (*Le traumatisme du génocide des juifs dans le théâtre de Jean-Claude Grumberg*, pp. 169-200) e dello psicanalista e psichiatra Jean-Richard FREYMANN (*Quelle est la part de violence dans le désir?*, pp. 201-216). Se quest'ultimo introduce a livello più generale le tematiche principali del volume contestualizzandole nell'opera del drammaturgo alsaziano, il primo estende la riflessione sulla brutalità alla produzione di un altro autore del XX secolo che si è molto occupato – e non solo per ragioni autobiografiche – della deportazione degli ebrei e del loro sterminio: la produzione in questione concorre a mettere in scena gli effetti della violenza della Storia e i traumi conseguenti, come si evince dall'analisi delle forme della scrittura drammatica, delle situazioni in cui sono inseriti i personaggi e della loro configurazione tematica.

Malgrado alcuni aspetti di incuria formale, il volume in questione si rivela interessante sia per la molteplicità degli approcci metodologici adottati che per la puntualità di alcune delle analisi presentate, fornendo spunti stimolanti per gli studiosi di un drammaturgo caratterizzato da una scrittura e da una *Weltanschauung* complesse e originalissime.

[PAOLA PERAZZOLO]

L'écriture désirante: Marguerite Duras, édition établie et présentée par Anne-Marie REBOUL et Esther SÁNCHEZ-PARDO, Paris, L'Harmattan, 2016, «Espaces littéraires», 291 pp.

Le sei parti che compongono questo volume, cordate da due testi introduttivi firmati rispettivamente dalle due curatrici (Anne-Marie REBOUL DIAZ, *L'écriture souveraine de Duras ou le texte porteur d'un million d'images*, pp. 15-33; Esther SÁNCHEZ-PARDO, *Marguerite Duras et l'expérience des limites*, pp. 35-42) e da un epilogo, testimoniano l'intensa riflessione critica condotta a Madrid durante un congresso internazionale dedicato a Marguerite Duras in occasione del primo centenario della nascita celebrato il 4 aprile 2014.

I quattro contributi che costituiscono la prima parte del volume, «Dans les arcanes du processus créatif: la dissolution des limites» insistono, secondo approcci diversi, sulla ridefinizione dei limiti nell'opera di una scrittrice che «questionne et redéfinit même les limites – les paradigmes – de la forme littéraire, dramatique et cinématographique, et même les catégories conceptuelles de la race et de l'ethnicité, de l'homosexualité et de l'hétérosexualité, de la fantaisie et la violence» (p. 40). Può trattarsi della dissoluzione di paradigmi autobiografici, come dimostrano Joëlle PAGÈS-PINDON – leggendo nelle opere del «cycle atlantique» (cioè quelle direttamente ispirate da Yann Andréa nell'ultimo periodo di fertilità narrativa della scrittrice) la deriva della forma autobiografica verso una sorta di «automythographie», («écriture du mythe de soi») e «zoographie» («écriture du vivant») (*Noir désir. Genèse de l'automythographie atlantique dans "Le livre dit"», pp. 45-63*) – e Antonella LIPSCOMB, rivisitando *L'amant* alla luce delle categorie della scrittura dell'io, tra biografia, autobiografia, autoritratto e finzione (*"L'amant" de Marguerite Duras: entre réalité et fiction*, pp. 65-75). Ma anche della dissoluzione dei limiti del soggetto e della storia a causa dell'alcool (Anne Lucile GÉRARDOT, *L'alcool infini ou la dissolution des limites*, pp. 77-85) o del disorientamento tra verità e finzione (Sabrina LUSURIELLO, *"Le marin de Gibraltar": une histoire à la dérive*, pp. 87-95) che necessariamente incide sulle scelte romanzesche di un testo autodistruttivo e malinconico come *Le marin de Gibraltar*.

La seconda parte del volume, «Le geste de l'écriture», si apre con una riflessione sul ruolo della musica nell'universo durassiano, a partire da una minuziosa lettura della versione radiofonica di *India Song* registrata nell'aprile 1974, di cui Suk HEE JOO evidenzia la continuità armonica tra musica e voce alla luce delle analisi condotte da Vladimir Jankélévitch sulla temporalità della musica e i rapporti tra la scrittura e la performance (*La musique et l'écriture durassienne: faire entendre l'inexprimable*, pp. 99-114). I due saggi successivi insistono, rispettivamente, sulla retorica lacunare della Duras come riflesso di un'identità perduta (Anna LEDWINA, *Le non-sens comme la marque de l'écriture expérimentale de Marguerite Duras*, pp. 115-124) e sulla poeticità di *Moderato cantabile* (*"Moderato cantabile" – récit poétique*, pp. 125-131) che Letitia ILEA individua nell'apprensione dei personaggi, dello spazio e del tempo nonché nella tensione del romanzo verso il mito, confrontando l'opera alla teoria di Jean-Yves Tadié e agli elementi che per il critico concorrono alla definizione di un racconto poetico.

A cominciare da una riflessione sulla decostruzione del genere sessuale nel racconto per bambini *Ab! Ernesto* (Laurent CAMERINI, *"Ab! Ernesto" de Marguerite Duras: «Vous voyez tout de suite le genre!»*, pp. 135-

147), gli articoli della terza parte del volume, incentrati su «Le rejet de tous les stéréotypes», evidenziano il rifiuto della Duras verso ogni convenzione e distinzione di genere, così come verso la rappresentazione stereotipata del discorso amoroso. Per Rafael GUJARRO GARCÍA (*Les stratégies de représentation de la scène de passion dans les textes de Marguerite Duras*, pp. 149-157) tale discorso rimane indicibile grazie alla presenza di personaggi dai contorni incerti e spesso intercambiabili e in virtù di «une substance sémantique fuyante et proscribed parce que non verbalisable» (p. 150). La trasgressione della tradizione letteraria relativa al primo amore, e contemporaneamente ai ruoli di genere, attraverso la lettura che Francisco José VIECO propone di *L'amant* (*Le souvenir érotique de Marguerite Duras: entre l'attachement de l'amant et le détachement de l'aimée*, pp. 159-169).

Le vice-consul e *L'amante anglaise* si prestano invece, nella quarta parte del volume, «Le savoir inné de Marguerite Duras: lectures psychanalytiques», a una lettura psicanalitica. Le teorie di Lacan supportano le riflessioni di Dominique CORPELET sull'impossibilità di dire del primo romanzo (*La voix du réel dans l'écriture di "Vice-consul"», pp. 173-186*), mentre quelle di Barthes (per la questione del frammento), di Derrida (per la problematica della traccia) e di Kristeva (per la deca-pitazione) offrono a Sayan DAENGLONG (*L'écriture criminelle et les trois témoins intrus: "L'amante anglaise" d'après Barthes, Derrida et Kristeva*, pp. 187-203) gli strumenti teorici per ritornare sull'enigma della protagonista di *L'amante anglaise* la cui trasgressione «n'est d'ordre ni moral ni juridique, mais scriptural» (p. 188).

I contributi della successiva sezione, «Dans l'atelier d'une voix devenue oraculaire», vertono sulle opere della Duras più ai margini della critica. A partire da precisi frammenti (un piano fisso di *Le camion*, un articolo commissionato da «Le matin» e un episodio autobiografico di *Écrire*), Olivier CHEVAL si sofferma sulla postura oracolare dell'autrice (*La ruse de la pythie. Le rire de Marguerite devant la fin du monde*, pp. 207-216). Katheryn TREMBLAY LAUZON indaga invece sull'*engagement* che emerge dalle cronache giornalistiche redatte da Duras, in risonanza con l'attualità socio-politica a lei contemporanea, per «France Observateur» tra il 1957 e il 1961 e presentate in *Outside ("Outside" Inside Out: prémices à une étude de l'œuvre journalistique de Marguerite Duras*, pp. 217-227). Il titolo dell'ultimo contributo di questa sezione, *Comment le «groupe de la rue Saint-Benoît» a façonné la sensibilité politique de Marguerite Duras à l'altérité* (pp. 229-238), manifesta chiaramente l'intento di Maya MICHAËLI che dimostra la forte ascendenza del gruppo che si ritrovava a casa dell'autrice, vero e proprio «lieu de solidarité et communauté expérimentale alternative» (p. 230), sulla rappresentazione di personaggi appartenenti a una comunità, e quindi moralmente obbligati ad assumersi una responsabilità personale e collettiva.

Gli studi su «L'impact de *L'Amant* à l'étranger», contenuti nell'ultima sezione della miscelanea, allargano la riflessione sulla ricezione dell'opera dell'autrice al di là dei confini francesi per mostrare, attraverso un'analisi contrastiva in termini traduttologici, lo «*choc sexuel*» (p. 248) tra la voce dell'autore e quella del traduttore presente nella versione ungherese del romanzo che Krisztina HORVÁTH rileva nella presenza di alcuni lapsus traduttivi (*Traduire Duras. Écriture féminine et traduction littéraire*, pp. 241-249); o la perdita della musicalità dell'opera e la forte distanza tra la poetica dell'autore e quella del traduttore che Paola CADEDU individua nella traduzione italiana (*Transgression et tra-*

duction. *La langue violée de Marguerite Duras et la version italienne de "L'Amant"*, pp. 251-262). La fortunata accoglienza del romanzo in Cina ha aperto le porte anche fuori dall'Europa alla popolarità di una scrittrice che non cessa di influenzare le giovani generazioni orientali come dimostra Li ZHENG (*Le ravissement de Duras. Critiques et études de l'écrivaine en Chine des années 80 à aujourd'hui*, pp. 263-272). L'epilogo che chiude il volume contiene un'intervista, risalente al dicembre 1990, di Dominique de GASQUET a Carlos D'ALESSIO, autore della musica di alcune opere cinematografiche di Marguerite Duras, a partire da *India Song* che deve parte del proprio successo al compositore argentino. Una foto degli anni Settanta (p. 276) testimonia il fortunato sodalizio tra l'autrice e il musicista.

[MARGARETH AMATULLI]

JEAN-FRANÇOIS CHÉNIER, *Communiquer l'incommunicable. Une lecture des œuvres de Georges Bataille et de Pierre Klossowski*, Paris, L'Harmattan, 2017, «Espaces Littéraires», 304 pp.

La lettura di alcuni testi di Georges Bataille nel primo capitolo del saggio («Bataille et le "système" du bouleversement analogue») – *Histoire d'œil*, la trilogia *Divinus Deus* e *L'abbé C.* – e di Pierre Klossowski nel secondo («Pierre Klossowski: du simulacre à la révélation du signe unique») – *La vocation suspendue*, *Le bain de Diane*, la trilogia *Les lois de l'hospitalité* e *Le Bapbomet* – prende essenzialmente le mosse da due evidenze che sono altrettanto comunanze. Da un lato l'ibridazione formale e generica dei testi, che trova il suo fulcro nell'inscindibile fusione tra una dimensione teorico-riflessiva e una linea mitico-diegetica, dall'altro uno stesso fine che, in apparenza aporetico, risiede nel tentativo di trasmettere (e suscitare) un residuo intransitivo, pulsionale e affettivo, dunque per sua natura incommunicabile.

Il saggio solleva dapprima il problema di un'epistemologia letteraria (o dell'esistenza di una parte epistemica della letteratura), riconducendolo non solo alla sua fase liminale, dunque al dibattito suscitato dalla *Poetica* di Aristotele e dal terzo libro della *Repubblica* di Platone, ma anche a un suo momento di svolta, che per Bataille e Klossowski si colloca nella riflessione di Nietzsche. Il filosofo tedesco, infatti, dubita della verità come concetto razionale e frutto di un pensiero cosciente. Rivalutando l'individualità e l'istanza impulsiva, vedi inconscia e stocastica, Nietzsche associa l'interpretazione a un *pathos* singolare, specifico non solo a ogni individuo ma anche a ogni situazione di comunicazione, dunque irrazionale, irriducibile e non passibile di categorizzazione. Sulla scorta della lezione di *Al di là del bene e del male* o della *Genealogia della morale*, Bataille e Klossowski pensano il proprio lavoro letterario come "conoscenza patica". Entrambi rivalutano l'*hybris* come forma di una scienza del sensibile. Bataille, via Sade, lavora così su nuclei tematici legati al male, all'abiezione, all'eccesso, mentre Klossowski riabilita, in prospettiva anti-platonica, i simulacri, crea contesti dove tutto è simulacro (dunque frutto di interpretazione) e l'originale stesso è copia, utilizza un linguaggio sospeso tra l'immagine mentale e il *tableau vivant*. In questo modo il sensibile si trova, *mutatis mutandis*, proiettato a rango del vero (o della verità), dunque di conoscenza (patica o patetica).

Riaffermata la caducità di ogni separazione tra *logos* e *mythos* (difesa invece da Platone), per Klossowski e

Bataille la letteratura è dunque il luogo di un'esperienza estetica che trasmette un sentire affettivo-pulsionale tanto inedito quanto indocile alla formulazione, senza senso, non conoscibile. La terza e ultima parte del volume («Communauté sensible, communauté secrète ou l'expérience sacrée») analizza proprio le finalità di una tale visione della narrativa, orientata principalmente alla creazione di una "comunità" – di volta in volta "sensibile", "sacra", "segreta" – (Bataille), o ancora di una "complicità" (Klossowski). Mettere al centro della narrazione un sapere o una conoscenza che sfuggono a ogni tentativo di definizione razionale mira a distogliere l'attenzione del lettore dalla linea diegetica per spostarla sul *pathos*, le emozioni, gli affetti e le pulsioni che circolano nei racconti. Detta di volta in volta «expérience intérieure», «non-savoir», «sacré», «extase» (Bataille) o, ancora, «connaissance pathétique» (Klossowski), l'emozione sensibile ha lo scopo di sollecitare la reazione affettiva del lettore. Facendo perno su un «bouleversement analogue» (Bataille), i testi di Bataille e di Klossowski sono dunque allo stesso tempo una messa in scena del *pathos* e un dispositivo che mira a suscitare il *pathos*. In questo senso la finzione del racconto può dirsi epistemica. Prendendo in contropiede la concezione sartriana (che mette il pensiero razionale all'origine del racconto), i testi rivelano infine una forma di «engagement inverse» (Denis Hollier) e si pongono al servizio, almeno nelle intenzioni teoriche dei loro autori, della creazione di comunità. Radunate attorno a un *sensus communis*, queste saranno il luogo in cui si attiveranno processi di ridiscussione dei valori comuni, luogo dunque di una rifondazione parimenti etica ed epistemica.

[LUIGI MAGNO]

ALAIN QUELLA-VILLÉGER, *Voyages en exotismes. Ailleurs, histoire et littérature (XIX-XX siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, 428 pp.

Il volume offre, attraverso i contributi dell'Autore, un'ampia panoramica su una letteratura difficilmente inquadrabile attraverso un'unica etichetta e che, nel corso degli ultimi cento anni, è stata detta coloniale o, viceversa, in francese, *exotique*. La difficoltà semantica a identificare la narrativa in oggetto non si pone soltanto in relazione al corrispettivo traduttivo nella lingua italiana, ma anche in termini ermeneutici: mentre infatti l'ambientazione esotica è obiettivamente riconoscibile, l'atteggiamento degli scrittori nei confronti della realtà narrata è suscettibile di interpretazione e, pertanto, legittima l'adozione di una voce piuttosto che dell'altra. La vasta conoscenza, da parte dell'A., del *corpus* testuale consente di individuare le corrette coordinate di questa tassonomia altrimenti aleatoria, come paradossalmente risulta nel libro capostipite dedicato a questo dibattito, *L'Exotisme – Littérature coloniale* (1911) di Louis Cario e Charles Régismanset, dove l'accostamento è del tutto arbitrario. Il romanzo coloniale, dato il suo carattere epico, mette in campo il tema del coraggio e dell'eroismo, mentre, sul piano ideologico, si configura come *anti-exotique* in quanto promuove il primato della madrepatria, tale per cui «Les colonies ne sont pas l'étranger. Une colonie française, c'est la France encore!» (p. 18) Sul fronte opposto, la letteratura *exotique* può essere *a-coloniale*, in mancanza di un altrove corrispondente a un reale possesso europeo, oppure anticolonialista e, come tale, mette in campo un repertorio tematico che comprende la condanna della

civilizzazione e un atteggiamento nostalgico per l'integrità oggettiva e morale di quello che appare come un autentico "paradiso perduto".

I saggi, alcuni dei quali scritti in collaborazione con altri specialisti e per lo più già apparsi in rivista o in volumi collettanei, sono suddivisi in quattro sezioni. La prima («Littérature coloniale, littérature exotique. Enjeux d'un concubinage littéraire») spazia dall'opera di Pierre Loti a quella di Claude Farrère, di Malraux e di alcuni intellettuali prestati alla letteratura, come Herbert Wild, geologo, autore di romanzi ambientati nell'Indocina francese e in Cina, e Marcel e François Augiéras, rispettivamente zio e nipote, interessati al Maghreb.

La seconda («Pierre Loti pierre d'angle et point de bascule») verte su Julien Viaud, in arte Pierre Loti, cui l'A., da specialista, ha dedicato una monografia (*Pierre Loti l'incompris*, 1986) e il periodico «Revue Pierre Loti», a sua volta antesignano dei successivi «Carnets de l'exotisme» (1980-86). Gli articoli privilegiano la prospettiva biografica: dalle ragioni della scelta dello pseudonimo («*Lotiatrice et temps qui passe*», pp. 143-146) ai rapporti con il fratello Gustave (pp. 147-154 e pp. 155-162), il fotografo Joseph Picard (pp. 199-211) e il docente universitario Lafcadio Hearn, traduttore, prima di Henry James, di alcune delle sue opere (pp. 187-197); delle versioni di quest'ultimo viene pubblicata una biografia completa nell'«Annexe III» in appendice.

La terza parte («Vaillance et défaillances des aïeux»), oltre a confermare con due saggi la centralità di Pierre Loti nel panorama della letteratura viatorica (*Du Nil exotique au "nihil" touristique e De l'identité*), dà conto della varietà di opere minori ispirate dall'altrove spaziale e dall'alterità culturale: la Turchia di Hans Christian Andersen, l'Africa francofona di René Caillé, l'America meridionale di Lucien Saignes, il Canada di Xavier Marmier e Gustave Aimard, con l'esclusione però degli autori quebecchesi in ragione dello sviluppo autonomo della letteratura canadese di lingua francese. Al ruolo femminile nel costituirsi del *corpus* della letteratura viatorica sono poi dedicati due saggi, non coevi e le cui conclusioni non sono univoche: *De l'exotisme au féminisme*, risalente al 2000, si sofferma sull'apporto teoricamente ipotizzabile da parte delle scrittrici, pervenendo però a un bilancio complessivamente negativo, ovvero la constatazione della mancanza di uno studio sistematico sulle figure di autrici di questo genere letterario e l'esistenza di un unico strumento dove siano repertoriati almeno i nomi delle *grandes voyageuses* (*Dictionnaire illustré des explorateurs français du XIX^e siècle*, CTHS, 1992, a firma di Numa Boc, in chiusura del volume *Asie*); al contrario, il saggio *Deux françaises à Constantinople*, elaborato sei anni dopo, denota un'inversione di rotta, in quanto si sofferma sui romanzi di Marcelle Tinayre e Hortense-Marie Héliard, *alias* Marc Hélys, entrambe affascinate dall'odierna Turchia.

Corredano il volume quattro «Annexes» (pp. 397-408), una ricca «Bibliographie» (pp. 409-414) e l'«Index des principaux noms cités» (pp. 415-422).

[MONIA MEZZETTI]

RUTH AMAR, *Quête et représentation du bonheur dans le roman français contemporain*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 297 pp.

L'analisi di Ruth Amar prende le mosse da una doppia domanda: quale idea di felicità viene veicolata dalla letteratura francese del secondo Novecento e con quali strategie narrative e procedimenti stilistici questa idea

prende forma? Fin dalle prime pagine appare evidente che la felicità nella letteratura postmoderna non coincide necessariamente con un ideale da perseguire, ma si tratta di una nozione che deve fare sistematicamente i conti con la sfiducia nell'uomo determinata dal massacro della seconda guerra mondiale e con «l'ideologia egualitaria del benessere» (Baudrillard) che inizia a imporsi negli anni Sessanta. L'impressione è che i romanzieri francesi, per parlarne, si siano trovati a dover scegliere tra due possibilità: demistificare l'ingunzione alla felicità che fonda la società dei consumi o suggerire una felicità alternativa, che non sia tirannica e euforizzante, ma semplice, intima, ordinaria.

Il libro è diviso in quattro parti, che indagano quattro manifestazioni possibili della ricerca della felicità come fatto culturale. «Le problème des passions et le bonheur conjugal» (pp. 31-109) si concentra sul rapporto tra amore e felicità di coppia nei romanzi di Christiane Rochefort, Pascal Bruckner, Eric Holder, Michèle Gazier e Jacqueline Harpman. Analizzando i toni narrativi, le tecniche della diegesi, la costruzione dei personaggi, Ruth Amar mostra come in questi romanzi il tema della felicità coniugale (che sia derisa, negata, riconosciuta o perseguita in modi utopici e trasgressivi) si intrecci inevitabilmente con altre questioni sociali, politiche e culturali che hanno segnato il secondo Novecento, come il femminismo, la liberazione dei costumi, l'esaltazione della passione e del desiderio nella società dei consumi e dello spettacolo. «Le bonheur au troisième âge» (pp. 111-183) indaga le rappresentazioni del «bien vieillir» in quattro romanzi: si passa dall'accettazione serena della senescenza di *La marche lente des glaciers* (Marie Rouanet) alla felicità individuale distinta dalla morale sociale di *Le merle bleu* (Michèle Gazier) e si arriva ad *Anchise* di Maryline Desbiolles e a *La dernière leçon* di Noëlle Châtelet, in cui la possibilità del suicidio è raccontata come forma ultima di affrancamento. «Le bonheur au quotidien» (pp. 185-228) si occupa di tre «minimalistes positifs» (la definizione è qui ripresa da Vincent Engel): Christian Bobin e i rapporti che intesse tra etica, fede e contemplazione; Philippe Delerm e la sua riflessione sull'angoscia che sembra inevitabilmente accompagnare la felicità; Pierre Michon e l'intensità sacrale della sua rappresentazione della realtà. «Vaincre le malaise. La possibilité du bonheur dans l'ère du vide» (pp. 229-274) si concentra infine sulla ricerca della felicità nell'opera di Jean-Marie Gustave Le Clézio e di Michel Houellebecq. Per Le Clézio la felicità non può che trovarsi nel rapporto solitario dell'uomo con la natura e nel ritorno al mondo avventuroso dell'infanzia. Benché per Houellebecq la felicità non sia un orizzonte di questo mondo (si pensi al ruolo che hanno nella sua opera la rivoluzione genetica e il Nirvana buddhista), nei suoi romanzi tornano con particolare insistenza tre temi, che permettono di intravedere la ricerca di una felicità ispirata agli scritti di Auguste Comte e Arthur Schopenhauer: il senso del dovere (in opposizione alle passioni), la ricerca di sé e l'amore (legato alla bontà e alla pietà).

[FRANCESCA LORANDINI]

Emmanuel Carrère. *Le point de vue de l'adversaire*, eds. Christophe REIG, Alain ROMESTAING et Alain SCHAFFNER, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, 170 pp.

Fedeli al titolo del volume, gli studi qui raccolti tematizzano un aspetto centrale dell'opera di Emmanuel

Carrère: l'alterità. Il concetto riassume una duplice accezione per l'autore: l'Altro è in primo luogo altro da sé, l'oppositore con cui può nascere una relazione "agonistica" (come in *L'adversaire*), ma naturalmente anche l'avversario interno, capace di suscitare pulsioni autodistruttive e dubbi angosciosi e paralizzanti, tanto a livello esistenziale quanto nel processo creativo.

Christophe REIG, in (*Morceaux de*) "*Bravoure*" – *entre romanesque en lambeaux et vol du vampire* (pp. 17-29), mostra come in uno dei primi romanzi di Carrère (*Bravoure*, 1984) emergano in nuca temi e caratteri che si ritroveranno nella produzione successiva dell'autore, in particolare la messa in scena riflessiva del processo creativo dello scrittore, la tendenza all'ibridazione dei generi e un gusto pronunciato per la forma autobiografica e la documentazione. *Bravoure* ha come modello dichiarato *Frankenstein* di Mary Shelley, che dapprima imita in tono serio per poi virare al ludico in un gioco ipertestuale e polifonico dove, in definitiva, il mostro è la scrittura, «ce golem de papier» nelle parole di Reig.

Anaëlle TABOUL, in *La folie en question(s) dans "La moustache" d'Emmanuel Carrère* (pp. 31-50), esplora il baratro della follia in uno dei testi più inquieti di Carrère, *La moustache* (1986). A partire da un evento del tutto banale, il romanzo illustra «une plongée dans l'abîme terrifiant de l'aliénation» (p. 31), che si manifesta nella perdita di sé e nella frattura con il mondo circostante. Privato della propria identità, del proprio passato e perfino della propria immagine, il protagonista è vittima di un delirio paranoico che ha come unico esito possibile la fuga e infine il suicidio. Anche il lettore è esposto a un'alienazione simile, impossibilitato com'è a determinare la veridicità degli eventi e in preda a un'incertezza radicale e destabilizzante.

Il contributo di Dominique RABATÉ (*Est-ce que dire c'est faire? Écrire pour "Faire effraction dans le réel" chez Emmanuel Carrère*, pp. 51-61) mette a fuoco l'implacabilità del reale (nel senso lacaniano del termine) nell'opera di Carrère, al cui interno *L'adversaire* costituisce senza dubbio il *livre pivot*. Se i primi romanzi tematizzano la finzione come esplorazione angosciosa dei confini tra realtà e immaginazione, i testi della seconda fase mettono in evidenza l'"effrazione" del reale, spesso tragica e violenta, nella vita delle persone. La scrittura performativa messa in atto in *Un roman russe* è un tentativo, per quanto ambiguo e votato al fallimento, di disinnescare questa minaccia, mentre *D'autres vies que la mienne* mostra la presa di coscienza della singolarità irriducibile dell'Altro e i suoi effetti catartici sull'autore.

In *S'écrire pour s'écrire: une délivrance?* (pp. 63-73), Sara BONOMO si concentra su un trittico di opere dove il passaggio alla prima persona della narrazione è il segno di una svolta radicale nella produzione dell'autore: a partire da *L'adversaire*, Carrère metterà infatti a nudo se stesso in un gioco di specchi con i personaggi e le loro vite reali. Se *Un roman russe* è il romanzo delle ossessioni personali dell'autore e dei tentativi per affrancarsene, *D'autres vies que la mienne*, nel suo slancio verso il mondo e verso gli altri, si colloca sotto il segno della *sympatheia*.

Émilie BRIÈRE, in *D'autres vies par la vôtre. Une lecture offerte à Emmanuel Carrère* (pp. 75-85), sottolinea la coerenza stilistica e narrativa che contraddistingue due testi antitetici dal punto di vista tematico, ossia *L'adversaire* e *D'autres vies que la mienne*. Tale coerenza consiste nell'adozione della prima persona nella narrazione e nella centralità dell'istanza narrativa rispetto al mondo esterno: ciò permette un'attenta esplorazione del sé del narratore-autore e, al tempo stesso, rende

possibile raccontare le vite degli altri "tramite" quella di Emmanuel Carrère.

Louise LOURDOU, in *L'auteur et son double: "Je suis vivant et vous êtes morts", "L'adversaire", "Limonov"* (pp. 87-98), indaga le intersezioni tra biografia e autobiografia in tre opere di Carrère. I personaggi dei tre libri, Philip K. Dick, Jean-Claude Romand e Édouard Limonov, suscitano, benché in gradazioni diverse, una certa empatia nell'autore, che si identifica in questi "doppi", mettendo in scena sé stesso in un chiaro esempio di *autofiction*.

Nel saggio *Fonctions de l'éloge dans "Limonov"* (pp. 99-113), Sylvaine LECOMTE DAUTHUILLE evidenzia il ruolo cruciale che riveste l'elogio in *Limonov*. Le testimonianze di alcuni personaggi "iconici", tra cui Anna Politkovskaja e Jean Rolin, permettono a Carrère di dissipare i dubbi che nutre riguardo alla moralità dell'anti-eroe Édouard Limonov. L'autore può così acquisire una postura etica rispetto alla propria narrazione e, al tempo stesso, adottare un punto di vista sul mondo che contribuisce a definire la propria identità, spesso minacciata da gravi incertezze ed esitazioni.

"*Un roman russe est-il un roman russe?*" (pp. 115-124), si chiede Nathalie FROLOFF: a una prima lettura, il titolo dell'opera in questione pare infatti paradossale, in quanto l'elemento finzionale è subordinato a un'evidente vocazione autobiografica. Malgrado l'apparente frammentazione e i sottotesti di cui è composta, l'opera possiede comunque, a suo avviso, una forte unità narrativa. Dal punto di vista linguistico, il russo è per Carrère l'idioma dell'infanzia e rappresenta una geografia segreta, un luogo mitico intessuto di stereotipi. In secondo luogo, *Un roman russe* è "russo" poiché si iscrive in continuità con i grandi autori russi dell'Ottocento. Infine, il libro è un'indagine sul valore performativo della scrittura: il tentativo di rendere finzionali personaggi autentici permette di far emergere il romanzesco che agisce nella vita reale, sotto forma di amori infelici o eventi inattesi e straordinari.

Alain ROMENSTAING, *Demurer en l'indécidable* (pp. 125-137) osserva come tutta l'opera di Carrère sia contrassegnata dal tema del passaggio e dall'idea di una soglia, più o meno varcabile, che separa da un'esperienza potenzialmente dirompente. Basti pensare al *Royaume*, resoconto di una "conversione", nella doppia accezione del termine. L'esplorazione del punto di vista altrui permette di intravedere l'Altro in noi, quella parte di sé che ognuno respinge poiché scardina le proprie certezze impedendo un giudizio netto sulle cose del mondo, che diventano allora letteralmente "indecidibili".

Il volume si chiude con una testimonianza dello scrittore Pierre PACHET e con tre interviste, brevi ma significative: a Pachet stesso (scomparso nel 2016 e a cui è dedicata la miscellanea), a CARRÈRE e al suo editore storico, Paul OTCHAKOVSKY-LAURENS (P.O.L.).

[GIOVANNI TALLARICO]

LAURENT HERROU et ARNAUD GENON, *L'inconfort du "je". Dialogue sur l'écriture de soi*, La-Neuville-aux-Joutes, Jacques Flament éditions, 2017, 93 pp.

Questo breve volume è un dialogo, semplicemente un dialogo tra uno studioso (Arnaud Genon, critico specialista dell'opera guibertiana) e uno scrittore (Laurent Herrou, classe '67, esordisce con il romanzo *Laura*, Baland, 2000) sulle modalità di utilizzo della prima persona nella narrativa contemporanea. Si tratta di uno

scambio di idee e di vedute, di una riflessione sull'evoluzione della letteratura negli ultimi decenni, sul rapporto tra vita e scrittura, di una discussione e di un «partage de la "chose autobiographique"» che prende le mosse dalla pratica scritturale secondo Herrou. I due interlocutori, dunque, sviscerano argomenti la cui complessità ha fatto versare, negli anni, fiumi di inchiostro, e lo fanno con una leggerezza tale che tutte le complicazioni e difficoltà legate alla differenziazione tra il *je* e il *moi*, nonché a una possibile definizione del *journal intime*, dell'*autobiographie* e dell'*autofiction*, paiono evaporare in poco meno di cento pagine. La forza del dialogo Genon/Herrou risiede proprio nello smorzare la spinosità del discorso coinvolgendo il lettore grazie all'immediatezza di una struttura a domanda e risposta, senza tuttavia rimanere alla superficie della questione.

Nel «Prologue» (pp. 9-15), costruito come una lettera datata 26 gennaio 2016, Genon si rivolge a Herrou delineando le tappe che l'hanno portato, nel suo percorso di studioso, a interessarsi all'autore e a intraprendere un lavoro sulla scrittura definita dell'*en-je*, ovvero un corpo messo a nudo nello spazio del testo: questo a partire dalla partecipazione a convegni (come il recente «L'enjeu de la chair dans l'autofiction» organizzato da Isabelle Grell), fino all'analisi dei romanzi più noti quali *Laura* e *Cocktail*. L'interesse per questo *je* che si enuncia, si cerca, si svela per poi moltiplicarsi e disintegrarsi, nasce in un primo momento dalla lettura delle pagine del *Journal* pubblicate quotidianamente sul sito delle edizioni Flament, esperimento che permette un dialogo quasi immediato e incessante con il lettore: gli estratti del diario poco alla volta scompaiono nella loro versione digitale lasciando spazio al supporto cartaceo (2016). La riflessione su tale pratica occupa il capitolo denominato appunto «Journal» (pp. 17-44), dove lo spazio diaristico viene definito come l'espressione dell'io più cruda, spietata, diretta, in cui il presente è proposto e sottoposto al lettore nella sua immediatezza, una sorta di denudamento al pari dell'apertura di una buca delle lettere dinanzi al pubblico (H. Guibert, *Le mausolée des*

amants). Il *Labo*, così come è stato definito il progetto di Flament proposto a Herrou ma anche ad altri tre scrittori, permette pertanto di discutere su un genere letterario (o meglio, un «lieu de l'écriture», p. 33) che porta necessariamente all'espulsione del sé nell'urgenza della parola, senza sconti a momenti o a giornate, perché ogni giorno è intriso di tristezza o porta con sé un avvenimento o pensiero sufficientemente significativo per essere consegnato alla lettura (Herrou, p. 30).

Lo snodo centrale del volume lo si trova nel capitolo successivo («Autofiction», pp. 45-69), dove viene discusso il termine di *autofiction*, etichetta spesso scomoda, qui definita da Genon quale espressione delle fratture, cesure e strati del *je* che si confronta con i propri doppi. Mai negata da Herrou, bensì accettata e fatta propria perché attribuitagli da ricercatori e studiosi, l'*autofiction* permette all'A. di abbracciare la pluralità della propria essenza («Je suis plusieurs, et je suis une. Aussi. L'autofiction me permet d'embrasser cette pluralité», p. 50). E se la pratica scritturale di Christine Angot permea l'intero volume, è con un omaggio a *Les autres* (di Angot, Fayard, 1997) che si chiude la riflessione («Les autres», pp. 71-93). Gli «altri» (il lettore ma soprattutto coloro che circondano lo scrittore, amici, parenti e colleghi), onnipresenti fuori e all'interno della scrittura, permettono un'ulteriore definizione della stessa *autofiction*, «écriture de l'autre» per natura. Non esseri fantasmatici, immaginati o sognati ma presenze concrete, «gli altri» diventano materia del testo e si disegnano intorno all'autore, spesso anche a sua insaputa; e proprio a sua insaputa, Herrou diviene egli stesso materia di un testo angotiano, sancendo quella permeabilità tra vita e scrittura. Per chiudere il cerchio, il dialogo, che ha preso corpo nel marzo del 2016, il libro termina con un breve estratto della celebre *Lettre du voyant* di Rimbaud: «je est un autre»; l'io è decentrato, messo a distanza, «déconforté» come diceva Roland Barthes, e come riprende il titolo del volume.

[FRANCESCA FORCOLIN]

Letterature francofone extraeuropee a cura di Elena Pessini

Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate, sous la direction de Yolaine PARISOT et Charline PLUVINET, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, 362 pp.

Con quali modalità la finzione si appropria della storia immediata, del presente che si storicizza sotto i nostri occhi? Gli autori scelgono di rappresentarne la verosimiglianza o privilegiano una trasfigurazione degli eventi? E i media influenzano la relazione tra la storia e la letteratura? Sono solo alcune delle questioni che si pongono le curatrici di questa collettanea. La storia, intesa come esperienza vissuta, definita anche grazie alla presenza di testimoni in grado di raccontare una memoria vivente dà vita a due fenomeni letterari: la trascrizione fedele e la trasfigurazione finzionale. En-

trambi (anche se la seconda tendenza è nettamente più diffusa rispetto alla prima) concorrono alla cosiddetta «Littérature-monde». La produzione di testi dell'ultimo decennio ha infatti confermato la tendenza alla formazione di un campo transnazionale in cui il confine geografico diventa un limite sempre più labile. Un atteggiamento che ricorda il «passeur» o il «passant» (p. 11), ossia il soggetto che coglie il divenire dell'evento.

La letteratura transnazionale viene analizzata da tre punti di vista. Nella prima parte, in cui è indagata la fenomenologia dell'evento, Andrée MERCIER, con *La constellation romanesque d'Octobre 1970. L'engagement de la littérature dans l'Histoire* (pp. 21-32) mostra come il reale e la finzione possano essere mescolati per offrire racconti verosimili, ma in cui la storia va deci-

frata. Una fotografia imperfetta del Messico degli anni ottanta trasfigurata dall'uso dell'iperrealismo, della metafora e della frammentazione del racconto è il focus dell'articolo di Émilie ETEMAD, 2666: *l'excès et l'Histoire* (pp. 33-42). Il genocidio dei Tutsi in Ruanda e la difficoltà della letteratura a raccontare un evento considerato ancora troppo vicino e traumatico è quanto spiega Marie BULTÉ in *Faire l'histoire immédiate, faire le roman de l'histoire immédiate: double dispositifs dans "Le Passé devant soi" de Gilbert Gatore* (pp. 45-54). Dal canto suo, Chloé TAZARTEZ, con *Quand l'histoire immédiate est explosion: l'univers fictionnel comme "frénésie interrogative" dans "L'attentat" de Yasmina Khadra* et "*Les Étoiles de Sidi Moumen*" de Mabi Binebine (pp. 57-70) riflette sulla figura dell'attentatore suicida in quanto rappresentazione dell'alterità e fa leva non tanto sul suo gesto come atto di guerra, ma sul suo conflitto interiore. Sempre di eventi collettivi violenti che lasciano un'impronta a livello individuale parla anche l'articolo successivo: *État de siège, réclusion et écriture de l'histoire immédiate dans les récits de violence* (pp. 71-82) di Isaac BAZIÉ. Yolaine PARISOT, con *Au-delà de l'événement postcolonial... Récits de (l'éternel) retour, retours à la fable* (pp. 83-99), si focalizza sul presente che viene storicizzato attraverso il ricorso al genere favolistico. Chiude la rassegna Oana PANAITÉ, il cui contributo, *Tombeaux littéraires contemporains* (pp. 101-119), spiega come Assia Djébar, Patrick Chamoiseau, Tierno Monémbo, Stéphane Audeguy e Alexis Jenny abbiano costruito con le parole dei veri e propri memoriali per rendere conto del passato.

La seconda parte prende in considerazione l'atteggiamento dello scrittore e le rappresentazioni autoriali nelle opere di finzione che hanno come oggetto un evento della storia immediata. I primi due contributi esaminano le «postures prophétiques» (p. 123) di alcuni autori. Christophe MEURÉE e Mytiam WATHÉE-DELMOTTE, con *L'écrivain, par-delà le prophète empêché* (pp. 123-135), analizzano tale atteggiamento nelle opere di Houellebecq e di Atwood, mentre Jérémy LAMBERT, in *L'écrivain, voix de la communauté brisée. "Petite suite au 11 septembre" d'Henry Bauchau et "11 septembre 2001" de Michel Vinaver* (pp. 137-149) sceglie due romanzi che hanno come oggetto l'atto terroristico che ha portato alla caduta delle Torri Gemelle. Il ruolo dell'autore africano che, pur rimanendo in una posizione defilata, è in grado di divenire «passeur» all'interno della letteratura occidentale è quanto ci spiega Valentina TARQUINI in *L'auteur africain et ses fous: intouchables passeurs de littérature* (pp. 151-167). La volontà dello scrittore di mantenersi in posizione decentrata è il tema dell'articolo di Chloé CHAUDET, *L'hybridité de l'éthos dans "Shame" de Salman Rushdie et "Révolutions" de J.-M. G. Le Clézio: une perception ambivalente du "modèle" occidental* (pp. 169-182). Barbara DOS SANTOS, invece, con *Auteur, témoignage et histoire dans les littératures postcoloniales: l'exemple des littératures d'Afrique lusophone* (pp. 183-191), indaga la formazione di una voce autoriale all'interno della letteratura lusofona africana. Cambia il referente, ma rimane la stessa ottica comparativa anche nel contributo di Gabrielle NAPOLI: *Fictions d'auteur et génocides: réflexions pour une poétique du témoignage (Hongrie-Rwanda)* (pp. 193-204). L'autore che adotta la tecnica della falsa biografia per raccontare la violenza della realtà storica è il tema dell'analisi di Charline PLUVINET, *Fiction d'auteur et autobiographie fictive: inventer un romancier face au chaos politique* (pp. 205-216). Il mimetismo rispetto all'evento, le reminiscenze letterarie e la finzione che confonde i contorni dei tre aspetti sono

le riflessioni condotte da Anthony MANGEON in *Henri Lopès au miroir d'Aragon* (pp. 217-231).

La terza parte si sofferma sul modo in cui gli sconvolgimenti del mondo attuale sono inclusi nei testi di finzione letteraria. Si crea una sorta di modello al quale la maggior parte degli scrittori sembrano attenersi. Troviamo, quindi, degli studi più specifici che riprendono i discorsi teorici affrontati nelle prime due sezioni. Si tratta di *Vila-Matas pense à son art: entre l'âme et la bête, entre la critique et le récit* (pp. 235-248) di Gisela BERGONZONI; *Les écrivains fantômes: "Vertiges" de W. G. Sebald et "Le Mal de Montano" d'Enrique Vila-Matas* (pp. 249-263) di Béatrice JONGY-GUÉNA; *Les Éditions Pyrodactyles, un répertoire d'auteurs fictifs* (pp. 265-281) di Alice FORGE; "*Le Dernier Vol du flamant*" (2000) di *Mia Couto: force et vertu de l'imagination* (pp. 283-296) di Inès CAZALAS; *Le laboratoire monstrueux de Brian Evenson* (pp. 297-309) di Jean-François CHASSAY; *La force des faits dans l'écriture du présent* (pp. 311-323) di Alison JAMES. A conclusione della colletanea troviamo la postfazione di Emmanuel BOUJU che analizza le possibili relazioni che intercorrono tra l'evento, il soggetto che lo subisce (e lo racconta), l'oggetto della narrazione e le conseguenti posture autoriali che l'enunciatore assume.

Il volume è interessante sotto due punti di vista. In primo luogo perché permette al lettore di interrogarsi sul rapporto tra storia e finzione, sull'immaginario che quest'ultima elabora, sulla possibilità del presente immediato di trasformarsi in memoria e su come tale processo si verifichi nella creazione letteraria, data la mole di scritti che vengono prodotti dai media. L'altro aspetto interessante è la prospettiva «transnazionale», utilizzata per esplorare il tema proposto, che ci fornisce figure e atteggiamenti paradigmatici indipendentemente dal contesto geografico di produzione.

[EMANUELA CACCHIOLI]

Désir et sexualité non normatives au Maghreb et dans la diaspora, dossier coordonné par Domingo PUJANTE GONZÁLES, «Expressions maghrébines» 16, n. 1, 2017, 272 pp.

Un travail critique consacré à la représentation des sexualités non normatives n'aurait désormais aucun caractère de nouveauté, voire de rupture, s'il ne s'agissait d'une étude concernant un territoire, le Maghreb, où toute «différence» dans le domaine de la sexualité est encore poursuivie par la loi et, plus qu'ailleurs, est cause d'émargination familiale et sociale. Dans son introduction, qui porte le titre du dossier (pp. 1-19), Domingo PUJANTE GONZÁLES fait un bilan de la situation socio-politique, du corpus littéraire et artistique, des textes critiques de référence sur le sujet (généraux et spécifiques, car il reconnaît qu'il y a eu quelques pionniers dans ce domaine des études maghrébines), et il indique enfin l'orientation et le but des recherches: «Dans ce dossier, nous avons [...] envisagé d'analyser ce corpus dans sa relation aux revendications politiques et à l'engagement social et associatif, en intégrant [...] des notions propres aux études culturelles, postcoloniales et à la théorie queer. Nous avons également suggéré aux auteurs de porter une attention toute particulière à des aspects liés au renouveau des récits autobiographiques, à l'appropriation et à l'exploration du corps transidentitaire, aux espaces où à la topographie du désir non normatif, au renversement des rapports hiérarchiques des sexes, à l'influence du

religieux et aux effets croisés ou à l'intersectionnalité des rapports ethniques, de classe, de genre et de sexualité» (p. 15). On ne saurait synthétiser de manière plus efficace le contenu du dossier qui, pour une fois, correspond dans une large mesure aux attentes qu'il suscite, car il y a de tout cela dans les onze articles qui le composent et qui réussissent à rendre tangibles les convergences et les jeux complexes qui situent une vie hors norme dans un contexte socio-politico-religieux et les stratégies créatives mises en acte pour leur transfert dans une œuvre, que ce soit une œuvre littéraire, sculpturale ou filmique.

Le dossier est divisé en deux parties: la première, la plus longue, s'occupe de la «création littéraire» (pp. 23-148), la deuxième de la «création artistique et cinématographique» (pp. 149-216). Mais il y a un fil rouge qui parcourt tous les textes et contribue à l'unité du recueil et, ajouterai-je, à son intérêt: il ne s'agit pas d'y étudier tout simplement des objets littéraires et artistiques qui se limitent à raconter une histoire de «diversité» sexuelle, mais plutôt d'ouvrages qui font émerger les tourments d'une réalité complexe, plurielle, incertaine, où la fragilité des corps s'associe à la fragilité d'âmes qui se cherchent et qui ne trouvent dans leur milieu aucun support car surtout l'homosexualité masculine – mais féminine aussi – mine les bases d'une société patriarcale, dont la force de l'homme, ou du moins, son apparence constituent la structure portante, aussi bien que la soumission de la femme. La première partie s'ouvre sur un article de Khalid ZEKRI qui pose les bases «théoriques» du sujet: *Le «genre» en littérature maghrébine et arabe: Une déconstruction productive* (pp. 23-22). L'auteur y indique aussi les textes critiques de référence utilisés par presque tous les collaborateurs, en particulier l'ouvrage, défini «fondateur», de Judith Butler, *Trouble dans le genre* (2005), traduction française d'un essai paru en langue originale, aux États-Unis, en 1990. Suivent des contributions focalisées sur quelques-uns des auteurs qui ont le plus contribué à l'affirmation d'une littérature de rupture: Jean ZAGANIARIS (un critique qui est aussi romancier), *Fragilité des corps, vulnérabilité des masculinités: Représentations des pratiques sexuelles non normatives dans les romans de Mokhtar Chouqi et Youssef Wabboun* (pp. 35-52); Hervé SANSON, *Sexualité, désir et genre dans les fictions de Mohamed Leftab* (pp. 53-67); Kirsten HUSUNG, «Combien de temps pour devenir une femme?». *Sujétion et transgression chez Nina Bouraoui* (pp. 69-83): c'est le seul travail consacré à une écrivaine dans le dossier. Les trois derniers articles de la première partie portent sur l'œuvre de l'écrivain et cinéaste marocain Abdellah Taïa, un musulman qui a déclaré publiquement son homosexualité et qui s'est engagé dans une lutte acharnée contre tous les préjugés. Un texte de lui, qui clôt la première partie, raconte sa difficulté d'être et la pénible conquête de soi: «Quarante ans pour pouvoir dire enfin, soulagé, léger, peut-être libre: JE SUIS L'HOMME DE MES DESIRS» (*Trente*, pp. 143-148, *explicit*). Les articles qui le concernent essaient de cerner tous les aspects de son œuvre: Ralph HEYNDELS, *Configurations et transferts de la sexualité, du genre et du désir dans l'ouverture d'«Une mélancolie arabe» d'Abdellah Taïa, ou «le dépassement des frontières»* (pp. 85-105); Tina DRANSFELDT CHRISTENSEN, *Breaking the Silence: Between Literary Representation and LGBT, Abdellah Taïa as Author and Activist* (pp. 107-125): la critique s'appuie en particulier sur un texte de Taïa dont le titre est en même temps une provocation et un acte de bonne volonté: *L'Homosexualité expliquée à ma mère* (in «TelQuel» 367, en

ligne). Le dernier article, d'Ismael NAVARRO SOLERA, insiste sur la fonction du corps dans l'acte libertaire et provocateur d'une écriture qui brise finalement le carcan suffoquant des impositions socio-familiales et religieuses: *La transgression poétique et politique par le biais du corps dans l'œuvre autofictionnelle d'Abdellah Taïa* (pp. 127-141).

Le premier article de la deuxième partie, de Jesús MARTÍNEZ OLIVA, présente l'œuvre de l'artiste franco-marocain, Mehdi-Georges Lahlou, «*Ceci n'est pas une femme musulmane*»: *Mehdi-Georges Lahlou's Daring Defiance of Gender, Religious, and Cultural Identities* (pp. 151-168), tandis que les trois autres s'intéressent à la cinématographie de rupture. Là aussi, comme dans la section précédente, il n'y a qu'une seule femme présente (ce déséquilibre est-il le miroir de la réalité maghrébine, où la femme «non homologuée» aurait plus de difficulté à se dire?), dans l'essai d'Ana MONLEÓN DOMÍNGUEZ, *Représentation des sexualités non normatives dans les films de fiction de Nadia El Fani* (pp. 169-182); en clôture de la section nous trouvons les essais de Madeleine LÖNING, *Un film qui «trouble»: Subversion des identités de genre et de la sexualité dans «Much loved» de Nabil Ayouch* (pp. 183-197) et d'Aziza AZZOUZ, *Le désir interdit dans «L'Homme de cendres» de Nouri Bouzid: Une dialectique spatio-corporelle du silence* (pp. 201-216). Les deux films abordent des thèmes tabous: le premier celui de la prostitution au Maroc, le second celui du viol et des déviances qu'il provoque dans les sujets qui en sont les victimes, qui deviennent aussi les victimes d'une société qui les rejette: «Nouri Bouzid met ainsi l'accent sur l'importance du regard des autres dans la formation d'une identité de l'individu et accuse les autres d'être à l'origine de la claustration des deux protagonistes» (p. 213). Un jugement qui pourrait bien s'appliquer à la majorité des écrivains et des artistes étudiés dans le dossier, des écrivains et des artistes qui ont eu le courage de dire «l'indicible», sous le regard hostile de leur milieu.

Le numéro se termine par une section de «Varia», dont les deux articles qui la composent ont quelque consonance avec ceux du dossier, non pas dans le domaine de la sexualité, mais dans celui de la différence: Carla CALARGÉ et Alexandra GUEYDAN-TUREK, *Des féminismes du Sud dans Bilqiss de Saphia Azzedine* (pp. 219-235); Nancy ARENBERG, *The Effacement of Jewish Identity in Marlène Amar's «La Femme en tête»* (pp. 237-250).

[CARMINELLA BIONDI]

FRANÇOIS DESPLANQUES, *Mohammed Dib Essentiellement poète*, Paris, L'Harmattan, 2016, 190 pp.

Lo scrittore algerino Mohammed Dib è conosciuto soprattutto per i suoi romanzi, sebbene la sua produzione sia molto variegata e comprenda *pièce* teatrali, racconti per l'infanzia, novelle e raccolte poetiche. È proprio quest'ultimo aspetto ad essere studiato nella monografia di François Desplanques. Il critico, specialista di Dib, analizza le nove raccolte di poesie pubblicate dall'autore algerino, ad ognuna delle quali dedica un capitolo in cui si individuano le linee tematiche essenziali, le caratteristiche della scrittura poetica, gli aspetti lessicali, sintattici e metrici dei componimenti. Dal momento che i volumi sono presentati in ordine cronologico, è possibile rintracciare anche l'evoluzione del pensiero e la modalità di approccio alla poesia da parte dello stesso Dib. Riscopriamo, quindi, *Ombre gardienne*, opera in cui il poeta parla dell'Algeria e del

suo esilio a Parigi e *Formulaires*, che introduce il tema del desiderio, poi ripreso e approfondito in *Omneros e Feu, beau feu*. La fluidità dell'acqua e la sensualità del corpo femminile sono i temi affrontati in *O Vive. L'Aube Ismael* è invece una raccolta che parla dell'esilio, ma anche della bellezza inquietante del deserto. Il percorso prosegue con il richiamo all'erranza, alla solitudine, al coraggio e alla morte in *L'Enfant-Jazz* e in *Le Cœur insulaire*. Con *L. A. Trip*, il tema dell'emigrazione viene contestualizzato nel continente americano e nello specifico nella dimensione urbana soffocante della città di Los Angeles.

Attraverso l'analisi dei componimenti, François Desplanques mette in luce il ruolo fondamentale che il cosmo ha per Mohammed Dib: il fuoco, l'acqua, la terra e l'aria costituiscono il serbatoio principale da cui attingere le immagini reali e metaforiche sulle quali sono costruite le poesie. La natura per Dib racchiude una miriade di segni e di presagi che possono essere svelati attraverso una lettura attenta che sappia interpretare il linguaggio simbolico e spesso ellittico del poeta. Tali caratteristiche rivelano l'altro filone di riflessione che permea tutta la produzione poetica di Dib: l'essere umano e la sua complessità interiore. L'uomo e la donna costituiscono l'unità e la molteplicità: tra di loro si crea attrazione, nasce il desiderio e con esso la forza, la bellezza, ma anche il lato oscuro del sentimento. Quest'ultimo può essere all'origine di una carica positiva, ma può generare anche inquietudine, attesa, a volte persino una violenza latente. Il presagio della morte è un'ossessione che ritorna in molti testi e che diventa sempre più concreto nelle ultime poesie, scritte in età più avanzata.

L'erranza va, dunque, intesa come spostamento nello spazio geo-politico (Algeria, Francia, Stati Uniti), nella natura (dal deserto alle grandi pianure), all'interno della dimensione urbana (Parigi, Los Angeles), nell'interiorità umana, nei suoi misteri e nel desiderio di discrezione che mantengono la psiche impenetrabile, ma anche nel patrimonio culturale e letterario internazionale (sono numerosi i riferimenti ad Aragon, Baudelaire, ai miti dell'antica Grecia e alla Bibbia, solo per citarne alcuni).

Il volume è uno strumento utile per un primo approccio alla poesia densa e complessa di Mohammed Dib. Oltre a una guida per il lettore che si lascia condurre nell'universo poetico dello scrittore algerino e un tentativo per far conoscere meglio la sua poesia, lo studio di Desplanques vuole essere anche un'esortazione per la critica a rileggere i romanzi di Dib a partire dalla prospettiva poetica e dagli snodi tematici individuati in questo volume.

[EMANUELA CACCHIOLI]

YASMINA KHADRA, *Dieu n'habite pas La Havane*, Paris, Gallimard, 2016, 295 pp.

Yasmina Khadra (nom de plume de l'écrivain algérien Mohammed Moulessehoul) a choisi, cette fois, de situer son histoire à Cuba, lors de l'avènement au pouvoir de Raoul Castro et des premières ouvertures libéristes de ce dernier, qui changent, ou mieux bouleversent, peu à peu la vie sur l'île, surtout la vie de ces «fonctionnaires» qui, comme le protagoniste Juan del Monte, dit Don Fuego, perdent leur poste. Don Fuego, désormais sur la soixantaine, est encore un célèbre chanteur de rumba dans un fameux cabaret de La Havane, où il a chanté pour Fidel Castro et les Grands du régime. Lors de la vente du cabaret, il perd son travail

et entre en crise: c'est la vie du personnage à partir de cette crise, vite réabsorbée car la force d'une nouvelle passion pour une adolescente étrange et dangereuse la gomme, qui nous est contée dans le roman. L'histoire réussit à lier le lecteur, grâce aussi aux mécanismes de roman policier mis en œuvre, que Yasmina Khadra sait manier en maître, mais ce qui attire surtout dans ce roman (jugé plutôt sévèrement par la critique), c'est l'ambiance de Cuba, et en particulier de sa capitale, en train de perdre sa vieille peau sans en avoir encore trouvé une nouvelle. Une Cuba fatiguée, qui a perdu la force idéale qui l'avait lancée vers l'avenir, sous le guide de son «líder máximo», et qui est désormais prisonnière d'une «nomenclatura» arrogante et dangereuse, incapable de trouver de véritables alternatives à un modèle de vie qui ne fonctionne plus depuis longtemps. Un roman passionné, parfois cruel et mélancolique, qui se clôt toutefois sur une note positive, celle qui caractérise, somme toute, la vie de Don Fuego et préfigure, peut-être, l'avenir de l'île: «En vérité, l'on ne perd jamais tout à fait ce que l'on a possédé, l'espace d'un rêve, puisque le rêve survit à sa faille comme survivra à mes silences définitifs ma voix qu'on entendra, longtemps après ma mort, s'élever des plantations, se répandre dans la nuit comme une bénédiction, jusqu'à ce que je devienne l'éternel hymne à la fête que j'ai toujours voulu être» (p. 295).

[CARMINELLA BIONDI]

HÉMERY-HERVAIS SIMA EYI, *Sociocritique du roman gabonais. De la méthode à l'analyse du texte*, Paris, L'Harmattan, 2016, 288 pp.

Le présent ouvrage est issu d'une thèse de doctorat soutenue par l'auteur en 1997 à l'Université Laval de Québec, après des années d'étude et de travail qui l'ont amené à recueillir un corpus important de romans gabonais contemporains et à les analyser à la lumière des théories sociocritiques de Claude Duchet. SIMA EYI fait rencontrer dans ce volume une approche théorique développée dans le vieux monde et un objet nouveau et hautement problématique tel que le roman gabonais de la période 1983 à 1992. Il innove cette approche à travers sa réflexion personnelle, en devenant le pionnier d'un champ de recherche nouveau. Après une introduction dans laquelle l'auteur fait le point sur la situation linguistique et littéraire francophone en Afrique subsaharienne et, en particulier, au Gabon, l'ouvrage se développe sur quatre grands chapitres.

Le premier, qui est également le plus long, met l'accent sur le cadre théorique et méthodologique dans lequel l'auteur va inscrire son analyse. Il entend distinguer la sociocritique des sociologies de la littérature et de celles des institutions littéraires pour la définir comme une sociologie du texte, dont l'objet va donc être uniquement le texte, notamment la question du social dans le texte littéraire. À partir des théories élaborées par Claude Duchet – qui reste sa référence principale – l'auteur va centrer son attention sur la question de l'oralité, élément typique du roman subsaharien francophone en général et gabonais en particulier et qui est, en revanche, absent des littératures du vieux continent à partir desquelles Duchet a élaboré sa méthode. L'analyse de l'oralité – nouvelle marque du social dans le texte littéraire – introduit un élément nouveau dans la sociocritique. La question de la mise en texte des discours sociaux est aussi affrontée, en ayant recours, encore une fois, aux études de Claude Duchet et à celles de Régine Robin. L'auteur

dit vouloir aborder son analyse à partir de la *société historique* préexistant au texte et de la *société de référence*, pour advenir à la *société du roman*, dont les deux premières sont le prélude. Il définit également son corpus, constitué par six œuvres romanesques: *G'ar-nàrakano* d'Angèle Ntyugwétondo-Rawiri, *Fureurs et cris de femmes* d'Angèle Rawiri, *La mouche et la glu* de Maurice Okoumba-Nkoghé, *Bibouboub: chroniques équatoriales* de Ferdinand Allogho-Oke, *Au bout du silence* de Laurent Owondo et *Les matitis* de Hubert Freddy Ndong Mbeng.

Le deuxième chapitre aborde la question de la représentation de la femme et du combat féministe à travers les deux espaces sociotextuels représentés dans la *société du roman*, le village et la ville. L'auteur tente de saisir l'évolution du personnage féminin et sa capacité d'expression dans ces deux espaces sociaux, le premier caractérisé par le poids de lois traditionnelles qui ne donnent à la femme aucun rôle social, le deuxième marqué par plus de dynamisme mais aussi par une division beaucoup plus tragique entre riches et pauvres, scolarisés et illettrés, européens et africains. Si, dans l'espace villageois, la femme se caractérise par une remise en cause des lois traditionnelles qu'elle va jusqu'à défier, dans l'espace urbain elle est au centre de la question de l'émancipation qui reste cependant un phénomène lié à certains milieux, à certaines classes sociales et à certaines générations et qui est rendu faible à cause de la division des femmes qui mènent des combats différents, suivant le groupe, la classe sociale et la génération d'appartenance. La question de la scolarisation féminine, donc du rôle joué par l'école dans la macrostructure de l'État et auprès des citoyens, est également abordée, afin de traiter la participation des femmes à l'action politique. À travers le corpus de romans analysés par Sima Eyi, on assiste à des approches différentes de la problématique féminine qui arrive, dans *Fureurs et cris de femmes*, à présenter le personnage féminin comme acteur social au même titre que l'homme.

Le troisième chapitre met l'accent sur le rapport entre le texte narratif et les idéologies institutionnelles que le texte littéraire met en fiction et élargit donc la question à la représentation de la société gabonaise dans le roman. Le rôle de l'école y est abordé tout comme celui de la religion et de la politique, afin de souligner la relation entre la *société de roman*, la *société de référence* et la *société historique*. Le roman gabonais, à travers le discours sociotextuel, révèle son caractère dénonciateur des injustices sociales et assume une portée idéologique, en soulignant la complicité du système politique au maintien d'une situation d'inégalité et de déséquilibre social.

Dans le dernier chapitre, l'auteur aborde la question de l'oralité et de la crise de la parole dans le roman gabonais. La présence d'un narrateur-conteur marque, dans certains romans du corpus, la différence par rapport au roman occidental de type balzacien. On y retrouve des marques de la tradition à travers la place faite au carnavalesque, au grotesque et à l'ironie qui évoquent le Mvett, genre littéraire oral et épopée traditionnelle. Le narrateur y apparaît comme la résurgence de l'oralité et rappelle l'importance du conteur dans la société traditionnelle. La cohabitation de la langue française avec la langue du terroir confirme ultérieurement ce souci de représentation fidèle de la *société de référence* dans la *société du roman*. Il reste cependant le problème de rendre le discours oral à travers l'écriture. Les romanciers font généralement le choix de transcrire les discours oraux en utilisant l'alphabet français

ce qui, d'un côté, favorise la lisibilité et la diffusion de leurs ouvrages mais, de l'autre, met de plus en plus en crise les langues du terroir. Le silence, enfin, joue lui aussi un rôle fondamental dans le roman gabonais où il se configure comme le lieu du non-dit et de l'implicite.

L'approche sociocritique du roman permet, selon Sima Eyi, de se rendre compte du fait que l'évocation d'un fait social est la conséquence de faits antérieurs que le roman n'intègre pas et ne représente pas de manière explicite et ouvre, selon lui, d'autres problématiques telles que celle du phénomène discursif et de son rapport avec la philosophie culturelle de la société représentée et celle du rapport que développe le roman avec les langages des milieux qu'il représente.

Le volume présente en annexe des représentations figuratives de la société gabonaise à travers les espaces sociotextuels, et plusieurs tables synoptiques qui permettent au lecteur de se repérer du point de vue historique et culturel. La bibliographie qui clôt l'ouvrage présente des références importantes pour tout approfondissement ultérieur.

[ELENA FERMI]

MARJOLAINE UNTER ECKER, *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016, 189 pp.

Les afropéens sont les habitants d'un nouveau continent frontalier, intérieur, Afropea, né de la rencontre de l'Afrique et de l'Europe, mais «situé à la frontière des lieux, des temps et des êtres» (p. 27). Il s'agit du pays habité par les africains sub-sahariens qui vivent dans le continent européen (dans le cas particulier la France), les afrodescendants, mais aussi de ceux qui vivent ailleurs (même en Afrique), et dont l'histoire, présente et passée, s'est entremêlée à celle de l'Europe. Les antillais en font donc partie. Dans un important recueil de conférences, publié en 2012, *Habiter la frontière*, Léonora Miano soulignait l'importance de ce lieu de rencontres, qui est presque toujours un lieu cicatriciel, qu'il faut soigner, car la rencontre se fait le plus souvent dans la haine, la violence et le mépris, mais qui est aussi le lieu de naissance d'un sens nouveau, d'un monde nouveau, où les échanges peuvent devenir très féconds (la «frontière habitée» de Léonora Miano n'est pas sans rappeler le «lieu commun» d'Édouard Glissant, car elle aussi est lieu de relation).

Dans son essai, Marjolaine Unter Ecker a choisi de se pencher sur un corpus très bien caractérisé dans la production littéraire de l'écrivaine d'origine camerounaise qui vit depuis les années 1990 à Paris. Elle y étudie cinq romans ou recueils de nouvelles qui sont en large majorité situés à Paris, et dont les protagonistes sont des afrodescendants de la diaspora: *Tels des astres éteints* (2008), *Afropean Soul et autres nouvelles* (2008), *Blues pour Élise* (2010), *Ces âmes chagrines* (2011), *Écrits pour la parole* (2013). Il va de soi que tous les ouvrages de Miano sont convoqués dans le discours critique, mais la focalisation est bien circonscrite. Ce sont les différentes déclinaisons des modes de vie frontaliers (en particulier des femmes) qui bâtissent la structure romanesque du corpus, et qui font l'objet de l'étude de Marjolaine Unter Ecker. Ces différentes déclinaisons d'histoires individuelles ou collectives, ainsi que l'a bien mis en évidence Marjolaine Unter Ecker, sont autant de questionnements – et parfois de réponses – aux problèmes identitaires que pose la vie dans un espace cicatriciel, un espace existentiel qui n'a plus de références et doit se construire au fur et à

mesure. En effet ces identités nouvelles ne se font pas, dans la réalité, à partir d'une quelconque théorie ou d'un modèle, mais à travers une série de tâtonnements qui peuvent amener à la ruine ou au salut (Miano préfère le chemin du salut, mais l'autre est toujours aux aguets et parfois a le dessus). Si les personnages de Miano tâtonnent dans leur difficile quotidien, Marjolaine Unter Ecker, par contre, structure de façon très solide son essai, en se fondant sur un certain nombre de références reconnues, en particulier l'œuvre de Paul Ricœur, qui peuvent parfois donner l'impression de conditionner l'approche critique, mais qui, au contraire, se révèlent être des bases solides sur lesquelles bâtir un parcours d'analyse de textes narratifs visant à conjuguer la beauté esthétique avec la prise en charge des innombrables nuances d'un individuation *in fieri*, dans des conditions prohibitives.

Dans l'étude de ces identités complexes, la critique privilégie trois aspects, qu'elle analyse dans les trois parties de son essai: l'identité physique, la plus fragile, fondée sur l'apparence (pp. 31-74), l'identité intime, qui se penche sur l'intériorité des personnages (pp. 75-124), et l'identité historique, collective, qui tient compte des différents apports contribuant à caractériser l'individu dans la société et dans l'histoire (pp. 125-170). Il s'agit évidemment d'une division artificielle, car toutes ces identités interviennent dans la construction d'un personnage et d'une histoire, et trouvent leur point de raccord dans l'*Introduction* (pp. 9-29) de l'essai et leur synthèse dans la *Conclusion* (pp. 171-178), qui rappelle, en raccourci, l'originalité et la fécondité de la mise en œuvre du questionnement identitaire de la part de Léonora Miano, qui, tout en étant particulier, produit des échos qui nous impliquent tous. Mais elle rappelle aussi la beauté, la force des ouvrages de l'écrivaine, où la problématique fait partie de la construction de l'intrigue et s'y fond, sans l'appesantir.

Les problèmes de tout ordre soulevés par les ouvrages de Miano, et bien analysés par Marjolaine Unter Ecker, sont très nombreux, car ils sont au cœur de notre époque: immigration et migration, stabilité et errance, rencontre de mondes et de cultures, francophonie, importance de l'influence américaine dans la création de modèles, surtout dans le domaine de la musique, etc. Un essai important, que celui de Marjolaine Unter Ecker, qui a le mérite de la clarté, dans son organisation et dans son écriture, et qui, tout en se limitant à un corpus réduit, réussit à nous amener au cœur de l'œuvre d'une grande écrivaine de la diaspora noire, dont les textes plongent leurs racines «dans la douleur du passé, mais en conservant l'espoir du futur» (p. 124).

[CARMINELLA BIONDI]

BERNARD MOURALIS, *Théo Ananissob, Sony Labou Tansi, Améla et moi...*, Paris, L'Harmattan, 2017, 204 pp.

«Le livre de Théo Ananissob, *Le soleil sans se brûler*, a fait surgir en moi des interrogations et des problématiques enfouies depuis longtemps dans ma mémoire et ma conscience» (p. 44). Fin dall'introduzione, Bernard Mouralis rende il lettore partecipe delle sensazioni e dei ricordi risvegliati dalla lettura del romanzo di Ananissob, autore togolese contemporaneo, pubblicato nel 2015. Grande esperto di letteratura africana, Mouralis dedica la sua ultima pubblicazione a un'analisi approfondita del libro di Ananissob che lo ha profondamente colpito. Nonostante l'intero libro sia ricco di riferimenti alle esperienze personali di Mouralis, non

bisogna commettere l'errore di credere che si tratti di un'opera autobiografica; a un'attenta lettura si rivela piuttosto uno studio dettagliato di storia letteraria. Il volume si presenta diviso in tre capitoli, che corrispondono a tre blocchi narrativi, nettamente diversi l'uno dall'altro dal punto di vista delle tematiche trattate in ognuno di essi.

Nel primo capitolo Mouralis analizza il destino letterario di Sony Labou Tansi, autore congolese morto nel 1995, così come appare in *Le soleil sans se brûler*, attraverso i dialoghi tra il protagonista Théo e il suo anziano professore Améla. L'immagine che ne emerge non è particolarmente gratificante per Labou Tansi, del quale si dice, usando le parole di Améla, che soltanto tre dei suoi romanzi sono leggibili: *La Vie et demie*, *L'Etat honteux* e *L'Anté-peuple*. Tutto il resto della sua produzione letteraria non vale nulla. Questo scambio di opinioni tra i due protagonisti spinge alla fine Mouralis a chiedersi se Labou Tansi non sia stato effettivamente sopravvalutato. Nella seconda parte, Mouralis si concentra sulle diverse tipologie di rapporti che si possono instaurare tra "maître, disciple, camarade" e ne analizza le molteplici sfumature. Di rilievo è il legame descritto tra Sony e Améla che, nonostante alcune diversità, si relazionavano come pari. Ancora più interessante è il rapporto tra Théo e il suo anziano professore Améla: all'inizio del romanzo il narratore non nutre particolare interesse ad incontrare il suo vecchio professore, ma cambierà idea una volta riscontrata la difficile situazione in cui Améla si trova nel momento della sua visita. L'atteggiamento del *disciple* cambia e inizia un lungo scambio dialogico, scandito dal loro peregrinare per le vie della città fino al momento della morte del maestro. Mouralis mette anche in risalto un evidente parallelismo tra il rapporto di Théo e Améla e quello dei due protagonisti di un racconto di Philippe Jaccottet, *L'obscurité*, che vide la luce nel 1961 (p. 118).

Nell'ultimo capitolo del saggio invece, Mouralis presenta l'opera di Améla, svelando le tre sfere di interesse in cui ha maggiormente impiegato le sue abilità di scrittore. In primo luogo il periodo delle guerre civili e della nascita dell'Impero nell'antica Roma, con una particolare attenzione riservata a due «figures radicallement inverses»: da un lato Giulio Cesare, «celui qui rétablit l'ordre et redonne à Rome une organisation administrative et un État» riprendendo in un certo senso «l'argumentation par les régimes fascistes» (pp. 147-148); dall'altro lato Cicerone che, al contrario, rappresenta «tous les défauts inhérents au parlementarisme et notamment l'impuissance à laquelle se trouvent réduits tous ceux qui s'enferment dans le formalisme juridique et qui sont incapables de voir que le pays a désormais besoin d'un État Nouveau» (p. 148). In seguito vengono presentati i suoi studi sulla letteratura francese dell'Ottocento, in particolare modo quelli legati a Victor Hugo, Charles Baudelaire, Gérard de Nerval e Arthur Rimbaud e le analisi delle opere di autori africani del Novecento. Infine viene proposto uno sguardo sulla sua opera poetica *Les Odes Lyriques*.

Nel saggio di Mouralis si può intravedere in un certo senso un effetto di circolarità che permette alla finzione di intrecciarsi con la realtà: Charles Koffi Améla (nel racconto di Ananissob) fa pensare al professore Janvier Améla che aveva un legame d'amicizia con Sony Labou Tansi e con Théo Ananissob che fu suo studente. La tesi di dottorato di Ananissob era su Labou Tansi e il suo relatore di tesi era Daniel-Henry Pageaux, che ha scritto la prefazione di questo saggio di Mouralis. Per chiudere il cerchio, Mouralis ha lavorato a stretto contatto con il professor Améla all'U-

niversità di Lomé. I ricorrenti legami con la sua vita hanno probabilmente indotto Mouralis a scrivere un saggio che, pur non essendo un'autobiografia, pone in relazione importanti autori africani contemporanei con l'io dell'autore, come d'altronde viene anticipato dal "moi" presente nel titolo.

[ROBERTO FERRARONI]

LOUIS-PHILIPPE DALEMBERT, *Avant que les ombres s'effacent*, Paris, Sabine Wespieser éditeur, 2017, 294 pp.

«Aux réfugiés d'hier et d'aujourd'hui». Une des trois phrases en exergue qui introduisent le dernier roman de l'écrivain haïtien Louis-Philippe Dalembert résume dans sa brièveté les intentions de cet ouvrage. Le lecteur effectue, au fil des pages, une plongée dans le passé historique du vieux continent européen, revit les événements dramatiques liés au deuxième conflit mondial et, en même temps, le regard est constamment tourné vers une actualité qui n'est pas directement nommée et évoquée mais qui est présente et brûlante. On pourra lire l'histoire du D^r Ruben Schwarzberg et de sa famille comme l'histoire de ces communautés juives d'Europe de l'Est qui ont été directement victimes de la folie d'une idéologie totalitaire et raciste. À travers le parcours de ce groupe familial, ou mieux d'une tribu, d'une famille au sens large du terme qui inclut parents, enfants, grands-parents, oncles et tantes, l'écrivain fait revivre des événements qui font tristement partie de notre Histoire: la nuit de pogrom du 9 novembre 1938, la réalité des camps (Buchenwald en Allemagne mais aussi Argenteuil en France), l'errance spectrale du paquebot *Saint Louis* avec son chargement de Juifs refoulé sur les côtes cubaines, américaines et anglaises. L'Histoire a brouillé les cartes du destin des Schwarzberg qui auraient pu continuer à vivre paisiblement en Pologne, à Lods, grâce à l'activité de fourreur du patriarche Néhémiah qui nourrissait et faisait prospérer toute la famille. C'est au contraire l'exil qui a très rapidement caractérisé leurs existences, de Lods à Berlin, et ensuite aux quatre coins de la planète, séparés physiquement les uns des autres, pour essayer d'échapper à l'emprise de la haine antisémite. Et déjà dès les premières pages l'écriture magistrale de Louis-Philippe Dalembert séduit le lecteur par son efficacité dans la description d'un milieu, d'une demeure, d'un groupe familial soudé mais diversifié, dans la mise en place des personnages que nous allons suivre tout au long du livre. L'histoire de Ruben Schwarzberg relie les trois grands volets du récit, chacun empruntant son titre à des lieux géographiques éloignés les uns des autres: Berlin, Paris, Haïti. Tout lecteur un tant soit peu curieux ne pourrait, nous semble-t-il, s'empêcher de se demander ce qu'Haïti peut bien avoir affaire avec le récit de la diaspora juive au moment de la seconde guerre mondiale. Tout l'enjeu du livre tient bien dans la réponse à cette question, véritable révélation pour bon nombre de ceux qui liront *Avant que les ombres s'effacent*, d'un fait historique: à travers un décret datant du 29 mai 1939, Haïti a offert la possibilité et le droit à tout Juif qui en aurait fait requête la possibilité d'obtenir la nationalité haïtienne ainsi qu'une protection dans l'île caraïbe. C'est cette aubaine qui s'offrira à Ruben Schwarzberg, débarqué du *Saint Louis*, désireux de quitter une Europe mortifère et convaincu, dans un premier temps, de rejoindre une partie de sa famille aux États-Unis. À Paris, accueilli et protégé par la communauté haïtienne vivant dans la capitale française, il fera sa demande et obtiendra

sa nouvelle nationalité qui lui permettra d'aller vivre le reste de son existence dans l'île autrefois nommée La Perle des Antilles. La force du roman se joue autour de deux sensations, apparemment contradictoires, qu'éprouve le lecteur au fil des pages. Avant tout une impression de vertige provoquée par les constants déplacements dans l'espace des personnages, des déplacements directement vécus ou racontés indirectement, l'Europe, l'Amérique, les Caraïbes, la Palestine où la tante de Ruben, Ruth, décide de se rendre au moment où il s'agit de fuir les persécutions. Au vertige spatial des péripiéties vécues par les personnages qui les voient tantôt attablés à un repas de noce de la communauté juive polonaise, tantôt en train de déguster un plantureux petit-déjeuner haïtien dans un appartement parisien, s'ajoute un vertige temporel que déclenchent les allers-retours entre le passé de Ruben Schwarzberg et le présent du vieux médecin qui accepte de raconter sa vie à la petite-fille de sa tante Ruth, venue avec les secours internationaux, prêter main forte sur l'île ravagée par le séisme de 2010. Bien que le lecteur éprouve un véritable plaisir à se laisser transporter par ce tourbillon, il n'a jamais l'impression d'être abandonné à une errance sans boussole. C'est toujours guidé par la main de maître de l'écrivain qui sait savamment agencer son récit qu'il enjambe les mers qui séparent les continents.

Les habitués des romans de Dalembert reconnaîtront les constantes de son écriture: la force des personnages féminins dont il nous présente ici une galerie particulièrement réussie (la mère du protagoniste Ruben, Judith, la tante Ruth, mais aussi Marie-Carmel, la femme-jardin qui le médecin rencontrera à Paris et qu'il l'initiera aux plaisirs érotiques, celle qui deviendra son épouse, Sara, haïtienne d'origine palestinienne, etc...), la réflexion autour des thématiques liées au déracinement, à l'errance, à l'exil, au voyage, l'importance et le rôle de la mémoire. Une mémoire collective et personnelle que l'écrivain a parfois le devoir de solliciter et de réactiver. L'opération n'est pas toujours aisée et immédiate, les réticences de Ruben Schwarzberg qui préfère pendant des années, maintenant qu'il habite Haïti en citoyen libre, taire son passé expriment une pudeur, l'hésitation et la crainte de transformer ce qui apparaît souvent comme innommable en récit. Toutefois, Ruben choisira de se confier et de transmettre ses secrets à une jeune parente, avant justement que les ombres s'effacent – le titre est emprunté au *Cantique des Cantiques* –, avant que ne tombe un silence définitif. La déclaration à travers laquelle le D^r Schwarzberg explicite son choix et révèle les raisons qui l'ont poussé à recourir à la confiance nous paraît se superposer parfaitement aux intentions qui ont sans doute animé les intentions de l'écrivain lui-même, au moment où il a décidé de faire sortir de l'ombre les faits qui sont racontés dans ce très beau roman: «Mais au-delà de ces gens, dont la mémoire avait déjà trouvé écho dans le monde entier – même s'il y en avait encore d'assez haineux pour nier l'évidence –, s'il avait accepté de revenir sur cette histoire, c'était pour les centaines, les millions de réfugiés qui, aujourd'hui encore, arpentent déserts, forêts et océans à la recherche d'une terre d'asile. Sa petite histoire personnelle n'était pas, par moments, sans rappeler la leur. Et puis, pour les Haïtiens aussi. Pour qu'ils sachent, en dépit du manque matériel dont ils avaient de tout temps subi les préjudices, du mépris trop souvent rencontré dans leur propre errance, qu'ils restent un grand peuple. Pas seulement pour avoir réalisé la plus importante révolution du XIX^e siècle, mais aussi pour avoir contribué, au cours de leur histoire, à améliorer la condition humaine. Ils n'ont jamais été

pauvres en générosité à l'égard des autres peuples, le sien, en particulier. Et cela, personne ne peut le leur enlever» (p. 201).

[ELENA PESSINI]

La contre-culture au Québec, sous la direction de Karim LAROSE et Frédéric RONDEAU, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2016, 530 pp.

Un viaggio nella controcoltura canadese, nelle sue diverse manifestazioni, anche contraddittorie, è quello che ci propongono Karim LAROSE e Frédéric RONDEAU. I curatori del volume hanno riunito contributi su aspetti diversi di quel «movimento» che si diffonde negli Stati Uniti e in Europa per circa un decennio tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso. Abbiamo messo la parola movimento tra virgolette perché, come bene emerge dai vari articoli, non si tratta di un fenomeno unitario. Si possono rintracciare linee convergenti perché una fetta della popolazione avverte la necessità di opporsi all'ideologia dominante, alla cultura di massa, all'omologazione voluta dalla società industriale. Tuttavia, questa ricerca di emancipazione sociale segue strade diverse anche a seconda della personalità dell'autore e dell'ambito di applicazione di tale fermento. La prospettiva di questo volume è resa particolarmente interessante dal fatto che cerca di dare una visione realistica e variegata delle manifestazioni della controcoltura nel complesso contesto geografico e sociale del Québec. Un obiettivo ambizioso, in larga misura realizzato, anche grazie ai contributi di numerosi specialisti che si occupano di musica, teatro, letteratura, cinema, arti figurative e carta stampata.

La prima sezione è dedicata appunto alla musica e in particolare al jazz e al rock. Éric FILLION ripercorre la diffusione del «jazz libre» e del suo influsso nelle pratiche culturali, intese come studio dei discorsi e dei luoghi artistici di maggior interesse per l'epoca. Il rock come sintomo del cambiamento sociale e del rifiuto della gerarchia è il focus scelto da Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN, che compie uno studio completo sulle varie forme di rock in relazione all'evoluzione storico-sociale della controcoltura. Marie-Thérèse LEFEBVRE, dal canto suo, sostiene che la musica attuale è il risultato delle sperimentazioni condotte negli anni Sessanta e Settanta proprio a partire dalla necessità di sovvertire le gerarchie sociali e di uscire dai quadri istituzionali. Su tutte spiccano l'improvvisazione e la ricerca dell'intertestualità. Dall'ambito cinematografico, ci vengono forniti due studi di caso che vogliono essere una riflessione sulla vita quotidiana dell'epoca. Germain LACASSE e Sacha LEBEL esaminano la liberazione sessuale associata alla miseria e alla violenza che ritroviamo nelle visioni grottesche dei film di Pierre Harel. Marc-André ROBERT, invece, analizza le condizioni di produzione e la ricezione del pubblico, riferite nello specifico alla cinematografia

dei fratelli Gagné. Per quanto riguarda la letteratura, Frédéric RONDEAU ci offre una prima panoramica sulla produzione romanzesca di quegli anni. Secondo il critico emerge una profonda inquietudine da parte degli autori che avvertono poca fiducia nell'avvenire e un sentimento di estraneità di fronte al mondo circostante. In poesia, riscontriamo un rifiuto radicale dell'ordine anche a livello discorsivo, come accade nei componimenti del poeta Josée Yvon. È quanto leggiamo nel contributo di Valérie MAILHOT. Simon-Pier LABELLE-HOGUE, invece, sceglie un approccio comparato per rendere conto dell'eterogeneità della controcoltura. A tal proposito, analizza il ricorso alla droga e all'esibizione della sessualità negli scritti di Patrick Straram e di Louis Geoffroy come esemplificazione di una «religiosità profana». Jean-Marc LARRUE traccia un'analisi ideologica ed estetica del teatro, inteso come creazione collettiva e tentativo di resistere alle forme di dominio imposte dai gruppi maggioritari e dalle istituzioni. Seguono tre contributi sull'immaginario visuale, ossia sulle arti figurative. Anthe DE CARVALHO si occupa dell'artista underground Jean-Paul Mousseau e delle scelte operate per l'allestimento della discoteca «Le Crash». Tale prospettiva permette di indagare l'«œuvre-lieu» e la relazione di supporto che si instaura con il pubblico che la frequenta. Camille ST-CERNY GOSSELIN opta per il fumetto e ci offre una ricognizione sulle strisce pubblicate in rivista, portatrici di un'estetica propria della controcoltura che fa ampio uso della satira. Sébastien DULUDE studia le opere del poeta Denis Vanier, soffermandosi in particolare sul rapporto tra l'impaginazione dei versi, la loro disposizione sulla pagina e le immagini che dialogano con i testi. L'ultima sezione è proiettata sulla sociologia. Jean-Philippe WARREN analizza il progetto editoriale del periodico *Mainmise* e della sua funzione sulla circolazione delle idee. Una prospettiva diversa è, invece, adottata da Marie-Andrée BERGERON sempre a proposito della stessa rivista. Secondo la studiosa, i contenuti proposti dal giornale non tengono conto delle posizioni femministe e del modo in cui viene trattato il problema dei rapporti uomo-donna. L'ultimo articolo, di Robert SCHWARTZWALD, verte sui dibattiti interni al «Front de libération homosexuel» insistendo sul fatto che nel movimento manca una visione unitaria e che vi si affermano posizioni individualiste.

Oltre ad essere particolarmente ben strutturato, il volume è arricchito di numerosi supporti visivi (immagini, fotografie, disegni, ma anche estratti di riviste e pagine di fumetti) che completano il discorso critico in modo pertinente e mostrano la trasformazione dei diversi ambiti culturali. I contributi sono curati e permettono di seguire una panoramica molto articolata che tiene conto delle diverse manifestazioni del processo di liberazione delle coscienze. Si tratta di un ottimo strumento per indagare un momento storico che ha segnato profondamente i decenni successivi.

[EMANUELA CACCHIOLI]

Opere generali e comparatistica a cura di Gabriella Bosco

Conte et morale(s), du XVII^e à aujourd'hui, sous la direction de Jean MAINIL et Jean-Paul SERMAIN, Ellug, 2016, «Féeries» 13, 296 pp.

Arrivata al tredicesimo anno di pubblicazione, la rivista «Féeries» declina la sua tradizione di studi sul *conte merveilleux* in un numero dedicato alle implicazioni morali della (e nella) scrittura, curato da Jean MAINIL et Jean-Paul SERMAIN. Un *avant-propos* di poche righe (Jean Paul Sermain et Jean Mainil, p. 9) apre la via ai tredici contributi che compongono la sezione tematica della rivista, la cui coerenza è messa in luce in maniera particolarmente efficace nel primo articolo, firmato da Mainil (*Conte et morale, ou Les nouveaux habits de la Moralité*, pp. 11-25), che funge anche da vera e propria introduzione. La consueta presentazione dei contributi raccolti nel volume è preceduta da una breve analisi non solo degli intenti morali espressi da Charles Perrault, ma anche delle sorti che i *contes* incontrarono nei secoli seguenti. Tra riscritture, riappropriazioni e rimaneggiamenti, il *conte* rivela fin dalle origini una malleabilità sorprendente, che l'insieme del volume ben valorizza.

Proprio la versatilità intrinseca al *conte* permette a Hélène MERLIN-KAJMAN non solo di sviluppare una riflessione acuta sul valore allegorico tradizionalmente attribuito ai personaggi animali e sui suoi possibili (e talvolta poco riusciti) rovesciamenti, ma anche di scendere “nella gola del lupo” per riemergere autrice di una serie di fiabe basate sulla riscrittura di alcuni episodi di La Fontaine (*Écrire dans la gueule du loup*, pp. 27-45). L'introduzione di una cornice narrativa nuova, in cui il lettore può osservare le reazioni di un bambino rispetto al racconto, si delinea come la realizzazione di un intento morale e politico preciso: lottare contro il sentimento di impotenza e il cinismo dilaganti e favorire la riapertura a un vero e proprio dialogo affettivo.

In *Poétique du récit: vie morale et sens moral dans les "Contes" de Perrault* (pp. 47-64), Jean-Paul SERMAIN si interroga sulla «legge chimica» che nel *conte de fée* garantisce il funzionamento di un sistema testuale basato sulla libertà di interpretazione di elementi spesso contraddittori. A partire dai testi di Perrault, analizzati con particolare attenzione ai *seuils* (le introduzioni), Sermain introduce una riflessione più ampia sui rapporti complessi tra senso razionale e senso morale in letteratura.

Il saggio di Ute HEIDMANN, intitolato *Reconfigurer les contes pour moraliser autrement. Fuseau, quenouille de verre et pantoufle de verre* (pp. 65-85), amplia la prospettiva dall'autore singolo al campo letterario. A partire dallo studio dei rapporti testuali che legarono Perrault non solo ad Apuleio (di cui reinterpretò la *fabella* di Psiche), ma anche a Marie-Jeanne Lhéritier (autrice di un volume di *Œuvres mêlées*) e a Basile (la cui *Gatta Cenerentola* offrì parte della materia per *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*), Ute Heidmann mette in luce il gioco dialogico che fonda e sostiene lo sviluppo del *conte* francese.

Con Pierre-Emmanuel MOOG (*L'interdit salutaire à travers deux cas merveilleux: "Cendrillon" (Perrault) et "Les six cygnes" (Grimm)*, pp. 87-115) ci si allontana

in parte dal territorio francese per compiere una breve incursione nel mondo dei fratelli Grimm. L'analisi comparativa di due opere scritte in ambiti geograficamente, culturalmente e cronologicamente piuttosto lontani induce Moog a elaborare osservazioni di carattere generale riguardo alla costruzione del *conte*: in particolare, il divieto, soprattutto quando enunciato in maniera trasgressiva rispetto allo schema di Propp, avrebbe funzione salvifica nei riguardi del personaggio al quale è diretto. Al di là delle conclusioni proposte, l'articolo apre una serie di piste di ricerca promettenti in vista di progetti di più ampio respiro.

In *Les persifleurs moralistes: Moncrig, Duclou et Crébillon témoins de leur temps*, Emmanuelle SEMPÈRE (pp. 117-130) ci porta nella Francia della metà del XVIII secolo, e in particolare, in quegli ambienti mondani in cui il discorso si fa affabulazione – *persiflage* appunto. Ripercorrendo le tappe che portarono da un lato alla diffusione del termine, dall'altro all'appropriazione del fenomeno da parte della letteratura, Emmanuelle Sempère osserva come l'evocazione critica del linguaggio dei *persifleurs* costituisca per gli autori studiati non tanto un tema quanto un mezzo per riflettere sulla funzione della parola all'interno della società.

Stéphanie BERNIER-TOMAS si concentra su *Désinvolution morale et revendications féministes dans le conte en vers des Lumières* (pp. 131-144). La rivalutazione dei temi licenziosi precedentemente evitati per rispetto della *bienséance* introduce nella letteratura del XVIII secolo un orizzonte provocatorio dal quale il *conte* non è immune, e che in testi come *Ce qui plaît aux dames* di Voltaire o *Le Prince des feuilles* di Mme de Murat trova alcune delle sue declinazioni più raffinate. Liberato dalle convenzioni dell'estetica galante, il *conte* in versi del Settecento rivaluta lo spirito epicureo e il principio di piacere in quanto orizzonti fondamentali nella ricerca del *bonheur* tanto per gli uomini quanto per le donne, favorendo così la riflessione sulla posizione sociale della figura femminile.

La guérison par l'exemple: morale, politique et exemplarité dans les "Mille et Une Nuits" et leur hypertexte è il titolo del contributo di Dominique JULLEN (pp. 145-163), in cui l'analisi delle notti 145-150 nella traduzione di Burton è seguita dallo studio di un testo che nelle *Mille e una Notte* trova un modello intertestuale importante: *Les Mystères de Paris* di Eugène Sue, e in particolare l'episodio di Pique-Vinaigre. Nei due testi il legame tra la dimensione morale, pedagogica e terapeutica è particolarmente stretto e non privo di implicazioni di natura politica.

In *Les anges déchus qui font rire* (pp. 165-182), Aboubakr CHARAÏBI risale alle fonti arabe, turche e persiane dell'*Histoire des deux frères génies Adis et Daby* di Pétils de La Croix, testo in cui l'ironia affianca un'interrogazione morale riconducibile tanto al cristianesimo quanto all'islam, in virtù del sostrato orientale comune alle due religioni. Se nell'articolo Charaïbi sceglie di soffermarsi su tre categorie di narrazioni tematicamente o strutturalmente affini al testo di Pétils de La Croix, la conclusione lascia intravedere la possibilità di espandere la ricerca seguendo assi diversi e ugualmente fecondi.

Nel XVIII secolo illuminista, ricorda Magali FOUR-GNAUD in *Critique et morale dans "Le Taureau blanc" de Voltaire (1774)* (pp. 183-197), il termine "morale" è associato all'esercizio autonomo del giudizio secondo ragione, e per questo arriva pressoché a coincidere con il concetto di "filosofia". In questo contesto, *Le Taureau blanc*, l'ultimo *conte oriental* scritto da Voltaire, emerge come una critica accesa – e a tratti paradossale – di alcuni episodi biblici, i cui aspetti soprannaturali sono ricondotti alla dimensione letteraria, quando non alla più terrena superstizione.

Il contributo di Françoise GERVREY (*La «morale expérimentale» du conte: l'exemple des "Contes sages et fous" d'Angélique Desjardins (1787)*, pp. 199-216) ripercorre analiticamente la genesi e lo sviluppo della raccolta di *contes* di Angélique Desjardins, mostrando i rapporti complessi che essa instaura con il contesto letterario e filosofico del suo tempo. Il gusto per il meraviglioso e l'intento moralizzatore emergono come i due poli entro i quali prende forma una scrittura che arriva a competere con il romanzo d'educazione.

Le dichiarazioni degli autori riguardo alle loro opere sono talvolta ingannevoli, e il contributo di Joëlle LÉGERET ne propone una dimostrazione pregnante. Ponendosi in aperta contraddizione con ciò che i fratelli Grimm scrissero in apertura al secondo volume delle *Kinder- und Hausmärchen*, la studiosa mette in luce come il dialogismo intertestuale sia una componente fondamentale dell'impresa letteraria dei fratelli Grimm. L'analisi di *Sneewittchen* consente di identificare in Albert Ludwig Grimm uno degli interlocutori tanto importanti quanto dissimulati in rapporto ai quali i due fratelli concepirono la loro scrittura (*Contes pour enfants ou livre d'éducation? Albert Ludwig Grimm et les «frères Grimm» autour de "S(ch)neewittchen"*, pp. 217-234).

L'ultimo articolo affronta una traduzione-riscrittura dei *contes* di Charles Perrault che ebbe particolare fortuna: quella realizzata nel 1897 da Ekaterina Ursinovitich. Pur non costituendo la prima trasposizione in russo dei testi di Perrault, l'operazione di Ursinovitich è interessante in virtù degli importanti rimaneggiamenti che essa presenta, volti da un lato ad avvicinare ogni narrazione alla cultura del nuovo pubblico cui è destinata, dall'altro a consolidare la portata didattica della raccolta nel suo insieme (Véronika ALTACHINA, *Une réécriture russe des contes de Charles Perrault*, pp. 235-249).

Chiudono il volume un intenso *Hommage à René Démoris (1935-2016)* firmato da Anne DEFRAANCE (pp. 251-255), una serie di *Comptes rendus critiques* (pp. 257-268), gli abstract in francese e inglese degli articoli (pp. 269-280) e un'utile lista dei sommari di tutti i numeri della rivista pubblicati finora (pp. 281-296).

[ROBERTA SAPINO]

La Représentation du corps dans la littérature, études réunies et présentées par Hamideh LOTFINIA, Mehdi GHASSEMI et Katia HAYEK, Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Lille 3, 2016, Collection Travaux et Recherches, 158 pp.

Il volume raccoglie gli articoli tratti dagli interventi di ricercatori e dottorandi presentati in occasione della giornata di studi internazionale organizzata alla Maison de la Recherche de l'Université Lille 3, tenutasi il

12 giugno del 2014 e presieduta da Hamideh LOTFINIA, Mehdi GHASSEMI et Katia HAYEK.

Il convegno, che aveva per oggetto la rappresentazione del corpo in letteratura, ha permesso ai partecipanti di sviluppare liberamente il tema proposto in ottica interdisciplinare senza restrizioni né temporali né culturali.

Quattro sezioni principali articolano la composizione del volume. La prima sezione dal titolo «Masculin/Féminin» si apre con l'intervento di Alexandre LE ROY dal titolo *La représentation du corps féminin chez quelques admirateurs célèbres de Rabelais au XIX^e siècle* (pp. 15-25).

Nell'opera di Rabelais il corpo è radicalmente esposto anche nelle sue più basse manifestazioni. Questa singolare maniera di mettere a nudo gli istinti primordiali non può che far risaltare il mutamento, successivo alla morte di Rabelais, nella descrizione del corpo ad opera dei suoi più illustri ammiratori. È in particolare modo la descrizione del corpo femminile a presentare vincoli di ordine morale.

Per ovviare al problema della censura di un'opera considerata sconvolgente dal punto di vista del costume, l'autore del XIX secolo ricorre all'utilizzo di differenti stereotipi relativi al corpo femminile. Si parla di corpi ma nel contesto di corpi-specifici: Leroy riporta l'esempio di Charles Nodier, il quale tenta di riattualizzare lo stile rabelaisiano ma epurandolo dei contorni più meravigliosi, relegando la presenza del corpo disvelato alla classe popolare. Sono le popolane o le prostitute, a causa della loro mancanza di educazione, a mostrarsi liberamente, senza timori. In Zola, la volgarità di tali soggetti rende la loro identità animalesca, come nel caso di alcuni personaggi de *L'Assommoir*. In Flaubert invece lo stereotipo femminile presenta frontiere di facile valicabilità. L'esempio di *Salambô* e di *Madame Bovary* allontana il mito rabelaisiano del gaudente dalla sfera del basso lignaggio mostrando la possibilità di vedere, se pur in filigrana, un corpo femminile nei suoi istinti più naturali e sensuali.

Sono i corpi maschili, nella durezza della loro descrizione, ad essere affrontati nel contributo di Wei Si a proposito della scrittrice francese Colette (*Le corps masculin chez Colette*, pp. 27-39). Nell'opera di Colette, gli uomini sono intermittenti; la strategia operata dall'autrice risulta essere quella della demistificazione dell'eroe tradizionale ottenuta attraverso una rivoluzione dello sguardo che riduce l'uomo a oggetto, passivo e subalterno. La "carne fresca" dei giovani amanti si piega alle volontà della donna-soggetto che non rinuncia ad asservirli ai propri bisogni di natura sensuale. La bellezza dei corpi risiede nella loro giovinezza considerata elemento fondamentale per determinarne l'appetibilità. Lo stesso corpo travestito, quello di Richard conosciuto sotto le sue sembianze femminili con il nome di "Mme Ruby" nel romanzo *Bella-Vista*, si spiega come il tentativo di opporsi all'avanzare dell'età che pezzo dopo pezzo soffoca la sensualità del corpo. Attraverso il personaggio di Mme Ruby, dalle caratteristiche fortemente virilizate nonostante le sue apparenze di donna, Colette sovverte i canoni della descrizione tradizionale del corpo e dell'essere maschile, canoni che invece sembrano venir attribuiti alle eroine dei suoi romanzi.

C'è chi invece il travestimento lo impiega quale ricorso obbligato di una vita totalmente asservita all'ascetismo come nel caso delle Sante protagoniste del saggio di Joanna AUGUSTYN (*Le "no-body" d'une sainte: l'image du corps dans les vies de saintes travesties*,

pp. 41-48). I corpi descritti dall'A. sono dei non-corpi o, meglio, dei corpi che mirano all'a-sessualità. Joanna Augustyn riporta l'esempio di Euphrosine che per non contrarre matrimonio fugge di casa in veste d'uomo per raggiungere un'abbazia in cui viene introdotta come eunuco. Una dinamica simile la si trova nella vita di Sainte Eugénie che, secondo le parole di Saint Jérôme, rappresenta quella donna che per servire Cristo cessa di essere donna diventando uomo, essendo costui il solo detentore dell'anima. Ciò non basta, proprio nel caso di Eugénie, a tenere lontano il desiderio delle altre donne: vedendosi rifiutate da colei che – travestita – credono uomo, ricorrono all'accusa di stupro costringendola così ingiustamente ad abbandonare i voti.

La volontà di privarsi del corpo femminile quale luogo del peccato può spingersi fino alla pratica della mutilazione, come nel caso di Odette e Margaret de Hongrie, considerata risolutiva rispetto a una vita in preda alle minacce del desiderio. Emerge dunque l'atteggiamento ambiguo del rapporto tra le vite delle sante travestite e la loro corporeità: essa è da un lato rinnegata e dall'altro il vero e proprio centro della narrazione.

Il concetto del corpo come oggetto di proprietà fa invece da sfondo all'articolo di Nisrine MALLI (*Écriture du corps / corps de l'écriture*, pp. 49-61) che presenta le opere di Hanan El-Cheikh e Ghada El-Samman come testimonianze della difficoltà di vivere in una società patriarcale regolata da leggi morali che individuano nella purezza del sesso femminile l'unica forma possibile di dignità. La lotta per la libertà, per il riconoscimento di un'identità culturale e sociale, implica anche quella per la conquista del proprio corpo. Così per Zein e Zahra protagoniste rispettivamente dei romanzi *Le roman impossible. Mosaïque damascène* e *Histoire de Zahara*, la libertà sessuale è vista come punto di partenza per la conquista di tutte le altre libertà. La presa di coscienza della frattura nei confronti del passato porta i personaggi alla ridefinizione del concetto di corpo e di relazione mediante la scrittura autobiografica. Il corpo si svela anche nelle sue componenti più intime diventando presenza e autoaffermazione di sé.

La seconda sezione della raccolta porta il titolo di «Corps déguisé / corps fragmenté» e si apre con il contributo di Mehdi GHASSEMI (*Partial bodies, Ephemeral subjects: uncanny corporeality in John Banville's "Eclipse, Shroud" and "Ancient Light"*, pp. 65-77) in merito al trattamento del corpo nella trilogia di John Banville.

Ciò su cui l'autore riflette è il rapporto tra il narratore e la propria corporeità. Il corpo-frammentato di Banville è presentato attraverso un duplice approccio: corpo come sguardo dell'io sul corpo e corpo come sguardo dell'altro sul corpo, le cui componenti vengono analizzate da M. Ghassemi da un punto di vista psicanalitico.

Diverso l'approccio di Luisa MESSINA (*La beauté et l'art cosmétique dans le roman libertin du XVIII^e siècle*, pp. 79-88) il cui contributo verte sull'analisi dell'importanza della cura del corpo nella società francese dell'ancien Régime. La cosmesi in epoca libertina riveste importanza non soltanto da un punto di vista estetico ma anche da un punto di vista sociale. Il viso artefatto assume la funzione di un marchio di appartenenza a una classe sociale, quella della nobiltà frivola e che teme il passare del tempo. L'eccesso nell'uso del trucco è presente nell'opera di Claude Crébillon e ne *Les bijoux indiscrets* di Denis Diderot come manifestazione ed emblema del brutto e del ridicolo.

A concludere la seconda sezione, l'articolo di Maryam ASSADI (*Gordafarid, woman of war in male disguise*

se: pushing gender borders through the representation of body, pp. 89-95) incentrato sulla descrizione del personaggio femminile di Gordafarid nello *Shabnam* del poeta iraniano Ferdowsi. La giovane eroina di Ferdowsi è costretta a travestirsi da uomo per poter combattere in guerra e sfuggire così ad un ruolo predestinato di moglie e madre.

Ad inaugurare la terza sezione della raccolta dal titolo «Corps souffrant», è il contributo di Goran SUBOTIC (*Silence du corps malade dans les mémoires français du XVII^e siècle*, pp. 99-109) in cui lo studio del corpo malato è articolato su tre livelli. Partendo dal corpo colpito casualmente da malattia, come nel caso del vaiolo e delle sue temibili conseguenze raccontate nei *Mémoires* di Michel de Merolles, Subotic giunge a quelle malattie considerate come conseguenze di un malessere interiore di cui viene riportato l'esempio nei *Mémoires* di Brienne le jeune. L'autore conclude con una riflessione sulle "malattie dell'anima" i cui disagi sono visibili anche esteriormente.

I corpi su cui riflette Daniel S. LARANGÉ (*Du corps social au corps individuel. Les figures de l'écriture et de l'empreinte dans "La Saison de l'ombre" de Léonora Miano et "Le Christ selon l'Afrique" de Calixthe Beyala*, pp. 111-123) sono legati dai temi comuni della maternità e della vendita del corpo. Se per le donne di Léonora Miano la maternità si trova confrontata all'espropriazione e alla ricerca dei propri figli scomparsi nel nulla dopo essere stati rapiti e venduti come schiavi, per la protagonista di Calixthe Beyala è la maternità stessa a identificarsi con la schiavitù del proprio corpo, un corpo costretto nella situazione di madre surrogata alla quale non può scappare a causa di un tacito accordo familiare.

La quarta e ultima sezione del volume, dedicata al «Corps dansant», si apre con l'articolo di Céline TORRENT (*Du corps dansant au poème comme corps. De la danse comme "écriture corporelle" chez Mallarmé à la corporeité de la poésie: une corpoécité intermédiaire?*, pp. 127-139). Attraverso la definizione di "scrittura corporeale" data da Mallarmé, Céline Torrent tenta di elaborare il concetto di "corpoécité". Il corpo nella danza diventa un medium per giungere all'ideale poetico: metamorfizzato dalla danza, il corpo si rivela materia poetica.

Danza e scrittura sono analizzate anche nel contributo di Biliiana VASSILEVA (*Incarnar la poésie dans l'art choréographique contemporain*, pp. 141-156) che, prendendo spunto dalle teorie e dalle pratiche di William Forsythe, afferma la necessità di integrare le categorie della danza e del linguaggio verbale. Al di là della semplice rappresentazione, l'immaginario del corpo rinvia a esperienze e sentimenti che il lettore è chiamato a condividere con l'autore e ad allontanarsene allo stesso tempo per elaborare la propria percezione del mondo, lontana da canoni prestabiliti.

[LUANA DONI]

MINH TRAN HUY, *Les écrivains et le fait divers. Une autre histoire de la littérature*, Paris, Flammarion, 2017, 318 pp.

L'edizione Garzanti del 2005 di *A sangue freddo* riporta in copertina una sintetica descrizione del capolavoro del '66 di Truman Capote che dice: «Resoconto giornalistico e racconto si fondono in un meccanismo narrativo perfetto». Quello che mira a essere un "romanzo giornalistico", mescolando in sé la credibilità del fatto con l'immediatezza di un film, attraverso

un'implicazione in prima persona dell'autore nella vicenda narrata, ha esercitato fin dalla sua pubblicazione una grande influenza ponendosi come figura di prua del cosiddetto romanzo-documento, o giornalismo narrativo. La narrazione di un *fait divers* avvenuto nel cuore del Middle West agricolo attraverso l'osservazione diretta dei colpevoli, le registrazioni ufficiali e i colloqui con persone direttamente coinvolte nella vicenda, spinge TRAN HUY a interrogarsi in modo capillare e con uno stile assolutamente personale – «tutoyant» il lettore, caratteristica che si incontra piuttosto di rado nella produzione saggistica – sul fascino esercitato sui romanzieri (e in misura minore sui poeti) dai fatti di cronaca, da quegli aneddoti insoliti che rivelano un mondo dominato dall'eccesso, dall'atipico, da quelle brevi storie che colpiscono per crudeltà e violenza, rompendo con i tabù e i canoni imposti dalla morale. Per alcuni scrittori riprendere un *fait divers* significa investigare più di vicino su una vicenda che è già stata oggetto di narrazione (come Carrère che, in *L'Adversaire*, fa di Capote un modello per trattare l'«affaire» Jean-Claude Romand); altri, invece, traspongono intrigo, personaggi e circostanze sulla pagina, ricostruiscono e riconfigurano a partire da una storia letta o sentita; in ogni caso, la veridicità viene intesa come garanzia di qualità. Cronaca e narrazione si fondono: cosa deve dunque il *fait divers* alla letteratura, e viceversa? Se le origini della questione si trovano nella letteratura popolare, gran parte delle cui trame si ispiravano alla cronaca (Sue, Dumas, Féval) («Définition(s) du fait divers» pp. 13-28; «Le fait divers avant le fait divers» pp. 29-42; «Aux origines de la littérature populaire» pp. 43-58), l'espressione fa la sua comparsa per poi istituzionalizzarsi, entrando nella stampa quotidiana, intorno al 1860. Rompendo con l'usuale, l'ordinario, l'atteso, il *fait divers* rivela un universo capriccioso, imprevedibile, dominato dal caso, dal destino e dalla fatalità, da una logica emotiva, rinviando altresì e inaspettatamente – come l'A. sottolinea a più riprese – al mito e al suo carattere ciclico, espressione dell'immaginario collettivo e delle implicazioni socio-culturali. Attirati dall'esaltazione per lo scandalo, ma trovando anche nei fatti di cronaca un pretesto per esaminare e decriptare gli ingranaggi della società e della giustizia, gli scrittori danno voce al mondo dei criminali e delle vittime servendosi della finzione attraverso un approccio documentarista, ed ergendo talvolta a idoli personaggi quali Violette Nozière – l'avvelenatrice, la patricida, la prostituta, simbolo di una femminilità isterica, incarnazione della libertà sessuale e della forza dello scandalo secondo i surrealisti, vittima degli ingranaggi sociali secondo Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre. Il *fait divers*, motore della creazione letteraria in cui la frontiera tra informazione e finzione tende a dissolversi, fornisce l'argomento del racconto, dà credibilità alla trama e rilancia l'azione. Prende dunque vita il romanzo poliziesco (Gaboriau, Simenon, Poe), che pone l'accento, diversamente dal fatto di cronaca, sull'inchiesta più che sul crimine in sé («L'esthétisation du crime ou la naissance du roman policier», pp. 59-82). La stampa e l'attualità sono allora fonte di ispirazione, informazione e idee, poiché il romanzo, a detta dei fratelli Goncourt, si costruisce a partire da documenti (raccontati), così come la Storia si fa con il materiale (scritto) («Modèle et rival du roman réaliste» pp. 83-112; «Quelques poètes du XIX^e siècle» pp. 113-126). L'interesse per la cronaca nera e per il «cadavre exquis» è evidente in particolare all'inizio del XX secolo, quando diverse produzioni surrealiste sono caratterizzate da articoli ritagliati e incollati; e sono

proprio gli esponenti di tale avanguardia a riprendere e amplificare fatti di sangue come il crimine delle sorelle Papin, le domestiche assassine («Fascination surréaliste» pp. 127-168). Da Gide a Mauriac a Camus, la riflessione sul discorso giornalistico appare evidente: basti pensare alle *Caves du Vatican*, la cui trama trae ispirazione da una truffa avvenuta nel 1893 ai danni di una famiglia di fervente fede cristiana; o a Camus, colpito da vicende che hanno riempito le prime pagine dei giornali dell'epoca, fornendogli materiale per la sua opera narrativa («La cours d'assises comme laboratoire» pp. 169-232). Se il desiderio di esaminare la realtà non è mai mutato, cambiato è invece nel corso dei secoli l'utilizzo di tali informazioni: fonti celate di ispirazione nel XIX secolo (Stendhal cripta le origini di *Le rouge et le noir* trasponendo nomi e luoghi), oggi invece vengono rivendicate. Da non dimenticare, in conclusione, l'importanza di tale pratica per dare voce a emarginati o a vittime di guerra (Le Clézio, Daeninckx) o per riprendere il discorso sulla memoria (Modiano) («Poser des mots sur le silence» pp. 233-282). Con numerosi riferimenti ad aneddoti e a opere cardine del panorama letterario dal XIX secolo ad oggi, Tran Huy si muove, nel corso della sua disseminazione, con uno stile rapido e incisivo.

[FRANCESCA FORCOLIN]

La pseudonymie dans la littérature française. Des François Rabelais à Eric Chevillard, études réunies et présentées par David MARTENS, Rennes, Presses Universitaires, 2017, «La Licorne» 123, 345 pp.

Il volume, introdotto e diretto da David MARTENS, raccoglie gli atti del convegno tenutosi presso l'Università Cattolica di Louvain sul fenomeno della pseudonimia in letteratura attraverso i secoli.

Suddiviso in varie sezioni, si apre con l'intervento di Jean-Pierre CAVAILLÉ (*Motivations de la pseudonymie dans «Les auteurs déguisés» d'Adrien Baillet*, pp. 17-35) che studia il modo in cui il critico seicentesco Adrien Baillet rende conto del fenomeno e della varietà delle motivazioni per cui uno scrittore è portato a adottare uno pseudonimo. L'introduzione di Cavallé permette di passare dal generale dell'opera di Baillet vista come teoria dello pseudonimo alla specificità delle varie sezioni a cominciare dalla prima: «Doublures Pseudonymiques».

In questa prima parte si cerca di indagare su un particolare aspetto della pseudonimia: l'eteronimia quale attribuzione di un'opera da parte dell'autore reale ad un autore fittizio, suo alter ego. La riflessione di Ariane BAYLE (*D'Alcofribas Nasier à François Rabelais: différer et promettre*, pp. 45-58) analizza lo pseudonimo scelto da François Rabelais per sancire il suo ingresso in letteratura. Bayle illustra come Alcofribas Nasier non sia solo lo pseudonimo di Rabelais, ma un narratore-commentatore e personaggio dell'opera. Nonostante la graduale scomparsa dello pseudonimo a vantaggio dell'identità dichiarata dell'autore, Alcofribas resta pur sempre il nome dato ad una maniera d'essere nella scrittura di cui Rabelais continuerà a preservare il ricordo nella sua opera.

La molteplicità degli pseudonimi usati da Gérard Labrunie, passato alla storia come Gérard de Nerval, è il soggetto della riflessione di Michel BRUX (*Beuglant, Gérard, Aloysius, Fritz, Nerval et Cie: Gérard Labrunie et ses doubles*, pp. 59-70) che rivela la volontà dell'autore di fornire una varietà di immagini di sé al proprio pubblico, volontà che va di pari passo con il

problema identitario, una delle principali tematiche degli scritti di Nerval.

Il processo inverso, quello che va invece dalla molteplicità all'unità, è quello adottato dai componenti del movimento dadaista di cui si occupa l'articolo proposto da Eddie BREUIL (*Du nom dans Dada*, pp.71-81). Un'unità però illusoria, quella implicata dall'adozione di un "nome anonimo" quale *Dada*, giacché ogni membro del gruppo avanguardista, da Berlino a Parigi, ha mantenuto la propria individualità senza cedere mai del tutto alla sostituzione del proprio patronimico con *Dada*.

Permane in territorio novecentesco il contributo di Jérôme MEIZOZ (*Notes sur Céline pseudonyme*, pp. 83-92) sullo pseudonimo utilizzato da Louis Destouches concepito non come un tentativo di ovviare a qualsivoglia problema di censura ma come un "indicatore di posizione", un atteggiamento, l'inaugurazione di un'esistenza seconda sul piano letterario, quella di Céline appunto, complice di un gioco narrativo ambiguo, doppio dell'autore e personaggio dell'opera.

La seconda sezione della raccolta dal titolo «Différences identitaires», preceduta dalla breve introduzione di David Martens (*Pseudonymie et différences identitaires*, pp. 95-97), si apre con l'intervento di Sylvain DOURNEL dal titolo «J'habiterai mon nom»: *d'Alexis Léger à Saint-John Perse, le cheminement d'un idéal* (pp. 107-115). Abitare il proprio nome per Saint-John Perse significa prima di tutto darsene uno, un nome-poesia velato di sacro, non come maschera ma come proiezione di un sé ideale.

Sacro e profano nel contributo di Anne-Marie HAVARD (*Jeux et enjeux de la polynomie: le cas du poète Roger Gilbert-Lecomte*, pp. 117-128) in merito al caso del poeta Roger-Gilbert Lecomte, esponente di spicco del movimento del Grand Jeu. L'uso dello pseudonimo per i giovani autori del movimento rinvia ad una sorta di rinascita spirituale che ne determina l'appartenenza alla comunità vista come patria in contrapposizione a quella che viene considerata l'impostura dell'individualità.

La pseudonimia tira in ballo la questione della paternità per Myriam WATTHEE-DELMOTTE (*De la pseudonymie comme rite autogène. La posture auctoriale de Pierre Jean Jouve et Pierre Emmanuel*, pp. 129-144) che prende a esempio due scrittori considerati uno il padre spirituale dell'altro: Pierre Jean Jouve e Pierre Emmanuel. Per entrambi gli scrittori la pseudonimia sottintende motivazioni intime di ordine familiare che sanciscono l'entrata nell'ordine letterario all'insegna dell'autogenesi.

Segue l'articolo di Christophe MEURÉE (*De l'aristocrate à l'anonyme: Marguerite Duras*, pp. 145-158) in merito alle motivazioni che spinsero Marguerite Donnadiéu a diventare Marguerite Duras. Christophe Meurée esplora un campo non sondato negli altri contributi: quello che lega la scelta dello pseudonimo alla sacralità della figura dello scrittore. A partire dalla possibile corrispondenza con la duchessa Claire de Duras per arrivare al linguaggio usato da Duras come simbolo dell'incontro tra proletariato e aristocrazia, ciò che emerge è la concezione dello scrittore come appartenente ad una "razza sacra", una "dure-race", un proletariato capace di edificare la propria nobiltà mediante la scrittura.

Una sottosezione è dedicata a quegli scrittori che fanno ricorso allo pseudonimo per celare o modificare l'identità culturale di appartenenza. Portando avanti uno studio sui libelli pubblicati sotto pseudonimo in occasione delle controversie religiose del

xvi secolo, l'intervento di Martial MARTIN (*Entre pseudonymie et anonymat. L'auctorialité brouillée des littératures satiriques et polémiques durant les guerres de religion*, pp. 165-176) mostra come il nome sia in effetti segno inequivocabile d'appartenenza ad una cultura specifica.

Sullo stesso piano teorico si muove la riflessione di Beatrijs VANACKER (*Portraits d'auteurs supposés dans quelques pseudo-traductions du XVIII^e siècle*, pp. 177-191) che analizza il fenomeno dello pseudonimo attraverso il ricorso alla pseudo-traduzione in cui l'autore compare sotto mentite spoglie quale traduttore di presunti testi originali inglesi. Tale tendenza, pur riflettendo la forte polemica nei confronti dell'anglomania dilagante nella Francia del XVIII secolo, mostra con quale cura lo pseudo-traduttore rispetti tutti gli stereotipi relativi alla cultura inglese del finto autore da lui creato.

Alle origini dello pseudonimo Joris-Karl adottato da Huysmans s'interessa l'articolo di Jérémy LAMBERT (*De Georges-Charles à Joris-Karl: de la pseudonymie comme principe baptismal*, pp. 193-205) il quale definisce la scelta operata dall'autore come una "trasposizione pseudonimica" e non pseudonimia vera e propria. È infatti in rispetto e devozione verso le sue origini olandesi e nel ricordo di una generazione di illustri pittori a cui sente di non appartenere del tutto che Huysmans decide di modificare il proprio nome di battesimo da Georges-Charles a Joris-Karl.

Talvolta la scelta dell'autore di ricorrere a uno pseudonimo di diversa appartenenza culturale dà origine al dibattito etico sui limiti nell'uso della pseudonimia. A questo proposito l'analisi di David MARTENS e Aleide VANMOL (*Les pseudos n'ont pas tous la même peau. La réception controversée de Vernon Sullivan et Paul Smail*, pp. 207-220) riporta l'esempio di Vernon Sullivan e di Paul Smail, pseudonimi usati da Boris Vian e Jack-Alain Léger nelle opere dedicate alla questione afro-americana e marocchina, accusati dalla critica di "impostura etnica".

Un'ulteriore sottosezione della seconda parte della raccolta che riflette sulle maniere in cui la pseudonimia permette all'autore di giocare sull'ambiguità di genere, si apre con l'intervento di Jean-Philippe BEAULIEU (*La voix de la Maréchale d'Ancre. Effets de ventriloquie dans quelques pamphlets de 1617*, pp. 229-244) sulla tecnica del ventriloquismo impiegata in alcuni pamphlets del XVIII secolo a nome di Léonora Dori, la Maréchale d'Ancre, scritti presumibilmente da uomini. La tecnica del ventriloquismo come pseudonimia permette all'autore di incarnare la figura dello scriba a servizio di un supposto autore reale.

Assumere un'identità femminile significa in alcuni casi mobilitare una serie di stereotipi di genere per favorire l'adesione del lettore. Questo è quello che vuole mettere in luce Mélinda CARON (*La "Spectatrice", "Aspasie", "La Comtesse de"... ou le masque identitaire féminin dans la presse littéraire d'Ancien Régime*, pp. 245-254) studiando gli articoli pubblicati sulla stampa letteraria del XVIII secolo sotto pseudonimo femminile al fine di sottolinearne l'efficacia retorica.

In altri casi, l'esigenza del cambiamento di genere mediante pseudonimo è attribuito alla necessità di separare l'identità pubblica da quella letteraria oppure di rivendicare nuove forme di diffusione e di riconoscimento come spiega Sophie VAN DEN ABEELE-MARCHAL (*Fictions d'auteur(e)s. Pseudonymie, pseudandrie et pseudogynie entre 1825 et 1835*, pp. 255-274) nella sua analisi sulle forme autoriali nella seconda metà dell'Ottocento.

Le pagine di Patricia IZQUIERDO (*Jeux et enjeux de pseudonymes féminins et masculins à la Belle Époque*,

pp. 275-285) indagano sul travestimento onomastico durante la Belle Époque attraverso gli esempi di Yvonne de Romain, una delle prime donne a denunciare il sessismo di cui era vittima la letteratura nel primo Novecento, e di Guillaume Apollinaire che, sotto il nome di Louise Lalanne, fu l'artefice della redazione di cinque articoli a proposito della letteratura femminile per la rivista «Marges».

La terza e ultima sezione del volume dal titolo «Aux marges de l'auctorialité pseudonymique», è inaugurata dall'intervento di Jan HERMAN (*Postures d'auteurs et doxa à l'Âge classique*, pp. 293-309) sulle differenti posture dell'autore di fronte alla propria opera. Herman illustra come l'anonimato, abbondantemente utilizzato nelle opere del XVIII secolo, sia strettamente legato alla pseudonimia essendo questa una delle pratiche d'elezione per preservare la propria identità.

Lo studio di Dominique MAINGUENEAU (*Pseudonymie et discours constitutants*, pp. 311-322) concerne invece le differenti modalità di ricorso alla pseudonimia in due diverse discipline quali la letteratura e la filosofia. Se l'uso dello pseudonimo in letteratura è frequente, in un campo come la filosofia, da sempre reticente a questo determinato tipo di pratica, gli esempi sono certamente più rari. A dimostrazione di due diverse tendenze, l'articolo di Maingueneau porta l'esempio di Pierre Loti e del filosofo Alain.

Infine la riflessione di Charline PLUVINET (*Les pseudonymes invisibles d'Éric Chevillard. «Démolir» l'autorité du nom?*, pp. 323-334) analizza la tipologia di scrittura messa in atto da Éric Chevillard che, pur non firmando le sue opere con uno pseudonimo, mette in scena un tipo di scrittura volto a confondere il concetto stesso di identità, procedimento che bene si apparenta alle finalità della pratica pseudonimica.

[LUANA DONI]

MICHAEL EDWARDS, *Dialogues singuliers sur la langue française*, Presses Universitaires de France, 2016, 214 pp.

«Pourquoi es-tu devenu un écrivain français?» (p. 32). È per rispondere a questa domanda che Michael EDWARDS, primo intellettuale inglese a essere stato eletto all'Académie française, concepisce i *Dialogues*.

La riflessione dell'autore si sviluppa su due piani, tra loro indissociabili. Dal punto di vista del contenuto, il testo è innanzitutto un accorato e denso elogio della lingua francese e della sua straordinaria ricchezza espressiva. Dal punto di vista della forma, la ripresa del genere letterario del dialogo è declinata secondo un procedimento che richiama a tratti i *Tropismi* di Nathalie Sarraute. In effetti, gli interlocutori altro non sono che due diverse istanze dell'Io dell'autore: "Me", l'identità inglese, che potrebbe essere definita come originaria, e "Moi", la voce francese che gentilmente, ma implacabilmente, interviene per metterne in dubbio la solidità. Separati quel tanto che basta da contrapporsi nel gioco retorico del dialogo, "Me" e "Moi" sono le manifestazioni testuali di un soggetto che si riconosce come fragile, molteplice, scisso, e che nell'incontro con la lingua straniera trova la causa primaria della propria ambiguità: «Et l'œuvre d'une langue étrangère consiste à nous persuader [...] de l'existence de l'étrange au sein de l'habituel, d'un étrange à double face, attrayant ou alarmant. [...] Et de cette même étrangeté dans le moi. Si l'on change en plongeant dans les eaux d'une autre langue, le moi n'est pas stable, on peut se de-

mander qui l'on est» (pp. 140-141). Il vero centro di interesse del volume è allora meno la lingua francese in sé che la lingua francese in quanto spazio da abitare e forza dalla quale lasciarsi abitare, elemento di estraneità in confronto al quale pensare costantemente il proprio Io e il proprio rapporto con il reale: «Je suis la langue, les deux langues qui me connaissent intimement» (p. 41).

Le due voci si confrontano lungo sette capitoli che formano in realtà un'unica, lunga conversazione, delimitati soltanto da alcune indicazioni cronologiche e geografiche: "À Cambridge" (pp. 7-37), "Sur un pont" (pp. 39-69), "Le long de la rive" (pp. 71-104), "Durant la traversée" (pp. 105-120), "En bateau-mouche" (pp. 121-144), "Au square du Vert-Galant" (pp. 145-178), "Dans un bateau-restaurant" (pp. 179-210). Di pagina in pagina, il lettore assiste a un dialogo denso ma condotto con calviniana leggerezza, in cui la lingua francese è osservata nei suoi aspetti grammaticali, sintattici, ortografici, prosodici, retorici, ma anche etimologici, storici, sociologici (particolarmente d'effetto è la discussione della «texture historique, mémorielle», ovvero della capacità del linguaggio di preservare le tracce dei vari popoli che contribuiscono alla sua formazione, pp. 150-161). La storia letteraria offre all'autore un bacino pressoché illimitato dal quale attingere esempi nei quali la malleabilità della lingua appare in tutta la sua forza espressiva, ma i riferimenti al francese corrente, sia scritto sia parlato, sono altrettanto numerosi e spesso suscitano lo stesso effetto di sorpresa e suggestione.

In generale, il pur sentito elogio del francese condotto da Edwards non deriva assolutamente dalla volontà di affermare la superiorità di una lingua sulle altre. Al contrario: «Il a juste l'idée de réduire les autres langues, qui fait froid dans le dos [...] Chaque langue un monde, une symphonie, une respiration, une pensée, une façon de vivre» (pp. 124-125). Così come, sostiene l'autore, servono occhi e orecchie stranieri per cogliere alcune sottigliezze del francese, il confronto con la lingua straniera offre gli strumenti per osservare la propria con maggiore consapevolezza. Altrettanto, la riflessione sulla lingua (sia materna, sia straniera) appare innanzitutto come un momento di rottura importante, attraverso il quale lo scrittore può ripensarsi non solo in quanto studioso, ma in quanto soggetto di un mondo che sulla parola pone le basi della sua stessa esistenza. Domanda allora Me, in conclusione (p. 210): «N'as-tu pas l'impression que notre dialogue ressemble à ces conversations entre personnages secondaires qui ouvrent souvent les pièces de Shakespeare?».

[ROBERTA SAPINO]

Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française, sous la direction de Françoise SIMONET-TENANT, avec la collaboration de Michel Braud, Jean-Louis Jeannelle, Philippe Lejeune et Véronique Montémont, Honoré Champion, Paris, 2017, 845 pp.

Ispirato ad analogo strumento per i paesi di lingua inglese – *The Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms* (Londres-Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001) –, e frutto di lunghi anni di lavori da parte di un'équipe composta dai principali specialisti francesi delle scritture autobiografiche, il dizionario pubblicato da Honoré Champion a cura

di Françoise SIMONET-TENANT era molto atteso dagli studiosi del genere.

In linea per concezione con la serie dei dizionari che da anni l'editore parigino propone (molto interessanti tra quelli usciti, ad esempio, i poderosi volumi dedicati a Diderot, a Marguerite Yourcenar e a Eugène Ionesco), il *Dictionnaire de l'autobiographie* si presenta, con le sue 457 voci organizzate in base a varie categorie di appartenenza – autori, opere, generi, nozioni tecniche e termini letterari, supporti e strumenti, temi, luoghi di provenienza, epoche e movimenti letterari, strumenti critici – come il tentativo di fare il punto su una riflessione teorica avviata nel 1975 da Philippe Lejeune con il suo *Pacte autobiographique*, e da allora sviluppatasi intensamente, in forme a volte ipertrofiche e talora incoerenti, a testimonianza comunque di un fortissimo interesse sia da parte degli studiosi che da parte dei lettori nei confronti di quello che è riduttivo chiamare semplicemente un genere, per via delle sue molteplici e sempre nuove incarnazioni.

Il dato di partenza, criticamente discutibile ma che la curatrice assume e fa suo, è quello dell'individuazione, nella seconda metà degli anni Settanta del Novecento, in concomitanza con l'uscita dell'importante saggio di Lejeune, di un ritorno del soggetto nella scrittura narrativa (altra corrente critica sostiene e dimostra con validi argomenti come il soggetto non sia mai sparito dalla scrittura narrativa, neppure nel pieno della sperimentazione neoavanguardistica più spinta, e come semplicemente, attraverso il lavoro teorico e pratico delle neoavanguardie, il soggetto narrativo sia diventato altro rispetto a quello che era prima: di conseguenza, sarebbe abusivo parlare di "ritorno", e bisognerebbe invece prendere atto dell'evoluzione che la nozione di soggetto e il suo statuto hanno ereditato dalla riflessioni sviluppatasi negli anni Sessanta e Settanta). Tra le dichiarazioni d'intenti enunciate nella breve introduzione (pp. 7-11), Simonet-Tenant evoca dunque la necessità di fare chiarezza rispetto a un campo di ricerche la cui estensione è, scrive, «spesso mal compresa». Questa necessità l'ha indotta ad apporre un sottotitolo, in modo da chiarire che il dizionario si occupa non solo di autobiografia in senso stretto, ma anche di tutte quelle che possono essere definite *écritures de soi*. La specificazione è molto esplicita, per chi studia questo ambito della letteratura: il dizionario intende esplorare ogni forma di scrittura personale che si possa considerare non finzionale. Ovvero, dato l'intorbidarsi delle linee di confine indotto dal diffondersi mediatico della nozione di *autofiction* in seguito alla sua introduzione nel lessico teorico e critico oltre che creativo da parte di Serge Doubrovsky (*Fils*, 1977),

lo scopo degli estensori era di descrivere le specificità del campo al di qua di ogni contaminazione di tipo per l'appunto finzionale. Fatta questa doverosa precisazione, la curatrice tiene a sottolineare che il dizionario non vuole però essere in alcun modo polemico e che quindi anche ciò che continua a essere oggetto di dibattito – ad esempio la legittimità di far rientrare nel genere autobiografico singole pratiche di scrittura di difficile catalogazione, schematizzazioni sempre in movimento, cronologie non condivise – viene presentato in quanto tale, senza voler mascherare le divergenze, ma piuttosto nel tentativo di chiarire i termini delle *querelles*, laddove esse sussistono.

Non solo autobiografia insomma, ma l'intera nebulosa delle scritture di sé nelle quali è lecito includere il diario, la corrispondenza, le memorie e le testimonianze, ovvero tutti i testi che hanno per oggetto una realtà extralinguistica vista attraverso il prisma di una soggettività. *L'autofiction* non è esclusa, e la voce figura nel dizionario, proprio in virtù del fatto che la nozione, in continuo processo di ridefinizione teorica, continua a non fissarsi in maniera definitiva.

Il sottotitolo del dizionario è anche indicativo dell'apertura geografica a tutte le scritture francofone: oltre a quella francese, la svizzera, la belga, la quebecchese, l'africana, l'indio-oceánica, la mediorientale, la caraibica, l'asiatica. Così come lo spessore cronologico è arretrato di molto rispetto alla tradizionale convenzione secondo cui la scrittura autobiografica sarebbe nata per la lingua francese con Rousseau. Come ha dimostrato Foucault, se è vero che con Rousseau la pratica dell'autobiografia assume caratteristiche specifiche, è altresì innegabile che «le souci de soi» risale all'Antichità. Ha poi assunto nei secoli modi e forme variabili, ed è di queste – scrive Françoise Simonet-Tenant – che il dizionario vuole rendere conto.

La presa di posizione della curatrice è comunque netta: «segregazionista» e non «integrazioneista», per usare le sue stesse definizioni: «Il dizionario s'interessa a tutte le scritture di sé, senza gerarchia, postulando che una scrittura in prima persona non finzionale pensi e dica qualcosa d'irriducibile che non può essere trovato altrove». Il che non implica che tutti i 192 collaboratori condividano necessariamente tale assolutezza. Si può così anche trovare nel dizionario la voce «Antiautobiografia» e articoli su autori tradizionalmente considerati lontani dalla scrittura non finzionale.

Di grande utilità le bibliografie necessariamente selettive ma proprio per questo spesso molto efficaci dal punto di vista funzionale con cui termina ogni voce.

[GABRIELLA BOSCO]

Volumi ricevuti

- P. COLONNELLO, *Fenomenologia e patografia del ricordo*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.
- N. VUILLEMIN, TH. WIEN, *Penser l'Amérique. De l'observation à l'inscription*, Oxford, Voltaire Foundation, 2017.
- *La surveillance révolutionnaire dans l'Ouest en guerre*, sous la direction de D. PINGUÉ, J.-P. ROTHOT, D. GODINEAU et A. JOLLET, Paris, Société des études robespierristes, «Collection études révolutionnaires» 18, 2017.
- D. MOONEY, *Southern Regional French. A Linguistic Analysis of Language and Dialect Contact*, Cambridge, Legenda, 2016.
- «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», XIX, Fondation Barbier-Mueller, Paris, Droz, 2016.
- S. MAFFEI BOILLAT, A. CORBELLARI (éds), *L'aventure du sens. Mélanges de philologie provençale en l'honneur de François Zufferey*, Strasbourg, Éditions de linguistique et de philologie, «Travaux de linguistique romane», 2017.
- N. LAGRECA, *Erotic Mysticism. Subversion and transcendence in Latin American Modernist Prose*, North Carolina studies in the Romance Languages and Literatures, 2016.
- E. MICHAEL GERLI, *Reading, Performing, and Imagining the "Libro del Arcipreste"*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2016
- M.A. GOMEZ, *La madre muerta. El mito matricida en la literatura y el cine españoles*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2016.
- *La Scène en miroir: méatthéâtres italiens (XVI-XXI siècles). Études en l'honneur de Françoise Decroisette*, sous la direction de C. FRIGAU MANNING, Paris, Garnier, 2016.
- L. CHÂTEL, *William Beckford, the elusive Orientalist*, Oxford, Voltaire Foundation, 2016.

Indirizzare i lavori proposti per la stampa, la corrispondenza per la Rivista, i libri per recensioni e le riviste in cambio a:

Adresser les travaux proposés pour la publication, ainsi que toute la correspondance, les ouvrages envoyés pour compte-rendu et les revues en échange à:

«Studi Francesi»
via Andrea Doria 14, I-10123 Torino
studi.francesi@rosenbergesellier.it

Per le norme redazionali
Normes pour l'envoi des articles
<http://studifrancesi.revues.org/1026>

Proprietà: «STUDI FRANCESI» società semplice di Enrica Simone Forni & C.
Direttore responsabile: CESARE MARTINETTI
Registrazione presso il Tribunale di Torino n. 1134 del 3-2-1978
Editore: ROSENBERG & SELLIER, via Carlo Alberto 55, 10123 Torino
Stampatore: DIGITALANDCOPY SAS, Segrate (MI)

© 2018 Rosenberg & Sellier

Pubblicazione resa disponibile nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Abbonamenti

	Italia	Estero
annata 2018 (LXII) - fascicoli 184, 185, 186		
edizione cartacea	€ 200,00	€ 250,00
edizione cartacea+digitale (pdf)	€ 225,00	€ 275,00

Per informazioni: abbonamenti@rosenbergesellier.it / fax +39.011.0120194

I **singoli fascicoli** sono acquistabili dal sito www.rosenbergesellier.it al prezzo di € 75,00 + spese di spedizione (versione cartacea) o € 25,00 (versione digitale).

Sul sito sono acquistabili anche i **singoli articoli** in versione digitale, al prezzo di € 7,00.

Per richiedere annate e fascicoli **arretrati** non ancora disponibili sul sito:
info@rosenbergesellier.it / fax +39.011.0120194

«Studi Francesi» è presente anche sulla piattaforma Revues.org all'indirizzo

<http://studifrancesi.revues.org/>

STUDI FRANCESI

issn 0039-2944

cultura e civiltà letteraria della Francia

La rivista pubblica in fascicoli quadrimestrali studi storici e critici, testi e documenti inediti utili per una sempre più profonda conoscenza della letteratura e della civiltà di espressione francese. In ogni fascicolo una rassegna bibliografica offre la più ampia informazione possibile sulle ricerche recenti dedicate ai rappresentanti della civiltà letteraria francese e francofona e discute gli spunti originali che la critica contemporanea suggerisce con la lettura delle opere significative della storia culturale in francese di tutti i secoli.

Gli «Studi Francesi» forniscono agli studiosi una via per partecipare al rinnovamento della cultura europea e per avere un contatto diretto con le tendenze attuali della critica.

La rivista è impegnata a contribuire con tutti i mezzi a sua disposizione alla formazione di una più avveduta coscienza critica.

Cette revue quadrimestrielle publie des études historiques et critiques, des textes et des documents inédits pouvant contribuer à une connaissance plus approfondie de la littérature et de la civilisation d'expression française.

Dans chaque fascicule, la section bibliographique a pour but d'informer le lecteur sur les travaux récents consacrés aux représentants de la culture française et francophone. Cette section bibliographique, qui se veut la plus exhaustive possible, soumet à l'attention des spécialistes l'état présent des études dans les différents domaines de l'histoire culturelle en français des origines à nos jours.

Les «Studi Francesi» fournissent aux spécialistes un instrument pour participer au renouvellement de la culture européenne et le moyen d'avoir un contact direct avec les tendances les plus significatives de la critique actuelle.

La revue entend ainsi contribuer à la formation d'une conscience critique plus éclairée.