

SOMMARIO

Anno LXII – fasc. II – maggio-agosto 2018

OCTAVE MIRBEAU:
UNE CONSCIENCE AU TOURNANT DU SIÈCLE
sous la direction de IDA MERELLO

ARTICOLI

- IDA MERELLO, *Introduction*, p. 191.
AGNESE SILVESTRI, *Mystifier pour convaincre de la vérité: Octave Mirbeau dans l’Affaire Dreyfus*, p. 195.
PIERRE GLAUDES, *Entre diatribe et allégorisme satirique: l’affaire Dreyfus dans “Le Jardin des supplices” et “Le Journal d’une femme de chambre”*, p. 206.
BERTRAND MARQUER, *Mirbeau pamphlétaire: de la grimace au sarcasme*, p. 216.
IDA MERELLO, *La Ville d’eaux à la loupe: de la dégénérescence à la caricature*, p. 224.
MARIE-BERNARD BAT, *“La 628-E8”: un récit d’avant-garde?*, p. 234.
DAVIDE VAGO, *Le point de vue animal dans “Dingo”: l’inscription ambiguë de l’altérité*, p. 243.
LISA RODRIGUES SUAREZ, *La préfiguration de la société liquide de Zygmunt Bauman dans l’œuvre romanesque et théâtrale d’Octave Mirbeau*, p. 251.
MARJANA DJUKIC, *Octave Mirbeau, un canonisateur à canoniser*, p. 259.
ELENA FORNERO, *«Reproduire la vie»: l’influence d’Octave Mirbeau sur la dernière mouture du roman “Le Livre de Goba le Simple” d’A. Adès et A. Josipovici*, p. 268.
IDA PORFIDO, *Les vertus paradoxales de la traduction: le cas de Mirbeau*, p. 278.
BERNARD GALLINA, *“Sébastien Roch”, ou le destin tragique d’un enfant sous le Second Empire*, p. 286.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

Medioevo, a cura di G.M. Roccati, p. 295; *Quattrocento*, a cura di M. Colombo Timelli e P. Cifarelli, p. 303; *Cinquecento* a cura di S. Lardon e M. Mastroianni, p. 309; *Seicento*, a cura di M. Pavesio e L. Rescia, p. 318; *Settecento*, a cura di F. Piva e V. Fortunati, p. 322; *Ottocento: a) dal 1800 al 1850*, a cura di L. Sabourin e V. Ponzetto, p. 328; *Ottocento: b) dal 1850 al 1900*, a cura di I. Merello e M.E. Raffi, p. 345; *Novecento e XXI secolo*, a cura di S. Genetti e F. Scotti, p. 353; *Letterature francofone extraeuropee*, a cura di E. Pessini, p. 371; *Opere generali e comparatistica*, a cura di G. Bosco, p. 379.

Finito di stampare nel mese di luglio 2018

isbn: 978-88-7885-656-1

Introduction

La commémoration du centième anniversaire de la mort de Mirbeau a été océanique, comme le dirait Pierre Michel, qui s'en est fait le premier promoteur. Elle s'est écoulée tout au long de 2017, à travers de nombreux colloques, de nouvelles traductions, des lectures et des mises en scène théâtrales. Même si la revue «Studi francesi» paraît en 2018, elle est le fruit de l'effervescence de l'année précédente. Nombre de spécialistes ont répondu à l'appel, et tous avec un enthousiasme qui a permis de mettre à jour des aspects de l'œuvre et de l'écrivain qui avaient été négligés, ou bien d'approfondir des thèmes déjà abordés. En effet, si les critiques ont depuis longtemps rendu justice à cet auteur, le succès de scandale de ses romans les plus connus, tels que le *Journal d'une femme de chambre* ou *Le Jardin des supplices*, nimbe toujours son image d'un halo sulfureux dès que l'on sort du milieu des spécialistes. «Studi francesi» a donc voulu mettre en évidence son rôle clef dans la transition vers le xx^e siècle, en tant que conscience politique, littéraire et artistique.

Avant tout, les contributeurs se sont arrêtés sur son rôle social. Deux articles, celui de Pierre Glaudes et d'Agnese Silvestri, traitent la question de l'affaire Dreyfus, en analysant l'évolution de l'attitude mirbellienne face à cette intrigue politique. Agnese SILVESTRI porte son attention sur les stratégies de l'apocryphe et de la satire, que Mirbeau préfère au plaidoyer linéaire. En réaction aux faux documents produits par l'État, Mirbeau utilise toute forme de contrefaçon: interviews imaginaires, correspondances fictives, discours, grotesques par leur rhétorique antidreyfusarde, prêtés aux hommes de pouvoir. L'auteure souligne comment Mirbeau s'affirme à la fois comme poète (où le journaliste et le littérateur fusionnent), et comme l'un des premiers intellectuels modernes. Malgré son désenchantement face à la société, il croit encore dans la possibilité de la lutte, en exerçant un contrôle critique et moral à travers la satire. La caricature, l'excès, soulignent par leur sarcasme les mensonges d'autrui: pourtant, lorsque le procès de 1899 se rapproche, la satire ne suffit plus et Mirbeau cède à une indignation plus directe.

Il était intervenu dans l'affaire Dreyfus trois jours après la lettre écrite par Zola au président Félix Faure dans «L'Aurore» du 13 janvier 1898. Pierre GLAUDES (*Entre diatribe et allégorisme satirique: l'Affaire Dreyfus dans "Le Jardin des supplices" et le "Journal d'une femme de chambre"*), souligne le militantisme moral de ces deux romans où Mirbeau exploite la force de la fiction comme l'un des actes les plus puissants pour persuader les gens. *Le Jardin des supplices* paraît en juin 1899, peu avant le procès, tandis que *Le Journal d'une femme de chambre* sort peu après la nouvelle condamnation. Glaudes lit les perversions des tortures du *Jardin* comme la manifestation de l'angoisse qui a envahi son auteur lors des explosions irrationnelles de violence contre Dreyfus et les dreyfusards, souvent doublées de rêves de torture compliqués. Le bain de Canton ne paraît que la transposition de cette violence: la férocité qui éclate est censée provoquer un sursaut de conscience, précieux pour le moment politique. De plus, Mirbeau ramène tout à sa conviction de base: au moyen des institutions, la Société rompt l'équilibre entre la vie et la mort existant dans la nature, et ce sont les institutions mêmes qui déclenchent la violence meurtrière, quelle que soit l'idéologie au pouvoir. *Le Journal*

d'une femme de chambre révèle, à travers les yeux de Célestine, les préjugés, les clichés antisémites, la haine perçue comme sentiment moral, et surtout le cynisme qui est le propre de toute la société française. Glaudes juge pourtant que Mirbeau atteint un point mort là où sa satire ne montre aucune issue possible. Elle porte en effet sur tout le monde, sur toutes les classes sociales, sans espoir.

Si la fiction des deux romans est une figuration de la France contemporaine, ou si elle en est parsemée d'allusions, Glaudes a beau jeu lorsqu'il conclut que Mirbeau s'exerce par là dans l'écriture allégorique. Il montre le dispositif d'énonciation et démonstration de thèse des deux parties du *Jardin des supplices*, auquel un parcours initiatique se superpose, tel un jeu de l'oie où «figurent les cases Prison, Jardin, Ba-teau de fleurs [...] qui l'engagent dans une expérience de ténèbres».

L'expérience de Célestine est lue au contraire comme une descente aux enfers : l'initiation est représentée par le voyage dans le dessous des cartes de la société, au cours duquel elle rencontre des personnages dont l'hypertrophie dévoile la valeur symbolique ainsi que la fonction allégorique d'«apologistes de la cruauté». Toutefois, Glaudes souligne bien que l'allégorie majeure passe par les personnages principaux : notamment Clara dans *Le Jardin*, et Joseph dans le *Journal*, véritable visage du Mal. En conclusion, Glaudes propose quelques suggestions à propos de Célestine : elle a trop de points communs avec Mirbeau pour ne pas laisser entrevoir le visage qu'il avait jadis : c'est-à-dire celui qu'il avait avant de devenir dreyfusard ; comme si la satire constituait finalement une sorte d'aveu de culpabilité.

L'étude de Bertrand MARQUER met en relief l'évolution du style de l'écrivain, depuis les premiers pamphlets dont la cible était suggérée par les directeurs des journaux auxquels il collaborait, jusqu'aux derniers articles où, finalement riche et dégagé de toute contrainte éditoriale, il peut s'exprimer en toute liberté. L'objet de l'attention n'est pourtant pas ce changement idéologique bien connu, que Mirbeau d'ailleurs justifie en prônant le droit à l'incohérence, mais plutôt la qualité de l'écriture. Marquer voit le passage d'une virulence et d'une stratégie rhétorique du pamphlet à celle qu'il définit comme écriture des grimaces. Celle-ci traduit une attitude de souffrance et de dissimulation face à l'ordre contre nature de la société, qui s'exprime aussi bien à travers les personnages des romans qu'à travers leurs intrigues. *L'Abbé Jules* par exemple et *Le Jardin des supplices* transforment le roman d'initiation en mystification qui surprend le lecteur.

Les *21 Jours d'un neurasthénique*, roman collage qui réunit en 1901 un choix de récits parus dans la grande presse entre 1887 et 1901, est une symphonie touchant toutes les gammes, de la grimace au sarcasme. Le pamphlétaire virulent côtoie l'homme empathique dont les grimaces cachent un cœur déchiré. Ida MERELLO montre qu'il ne s'agit pas simplement de réunir des récits à l'intérieur d'un cadre (la ville d'eaux, de plus en plus évanescence), mais de les entremêler et de les disposer selon un ordre qui attribue une signification par opposition et par analogie à chaque lien de la chaîne. La société des fous côtoie celle des bourgeois et des hommes politiques, sans véritable juxtaposition, mais plutôt par perméabilité. Le docteur Trépan est en même temps l'un des hôtes de l'hôpital des fous et le médecin de la ville d'eaux ; tandis que les propos des hommes politiques paraissent l'expression de la folie. De leur côté, les bourgeois cultivent leurs vices affreux comme les mendiants nourrissent leur vermine et ils alimentent par leur cruauté la folie et la mort. Pour reprendre l'expression de Marquer, le sarcasme devient de plus en plus grimace lorsque, à l'intérieur d'un deuxième cadre (un dîner de riches), Mirbeau montre les aimables remords des bourgeois, exprimés par les histoires déchirantes qu'ils racontent sur les abus et les injustices envers les pauvres gens.

Marie-Bernard BAT cite une lettre de Mirbeau à Monet de 1891, où l'écrivain manifeste son aspiration à écrire «une série de livres, d'idées pures et de sensations,

sans le cadre du roman»: ce que les *21 Jours* avaient bien montré, en essayant de regarder au-delà de la crise du roman. Suivant la piste de Glaudes, Bat voit dans *Le Jardin des supplices* et le *Journal d'une femme de chambre* les deux premiers jalons de la déconstruction qui se réalise à travers la chronique et l'allégorie. Elle s'arrête sur *La 628-E8*, en établissant une comparaison avec l'esthétique futuriste de Marinetti, pour mettre à jour les analogies et les différences. Si Mirbeau peut être considéré comme pré-futuriste, car, chez lui comme chez Marinetti, la machine est un objet esthétique, la modernité technique reste toutefois secondaire pour Mirbeau, qui n'y voit que la possibilité de la vitesse. Grâce à son point de vue mobile, la vitesse agit comme un leurre qui donne à l'écrivain l'illusion de pouvoir dépasser ses troubles existentiels par la satisfaction matérielle de son angoisse de connaissance; tandis que les livres et l'art figent la vie comme dans un musée et qu'ils reconduisent à l'idée de la mort.

Davide VAGO complète l'analyse des grands romans expérimentaux par une lecture de *Dingo* privilégiant la réflexion sur le point de vue animal. Il met en évidence le déséquilibre en faveur de l'humain et l'identification de l'écrivain au chien, tout comme Vigny s'identifiait au loup. *Dingo* se comporte comme devrait le faire un homme à la hauteur de son humanité et Vago étudie les moyens rhétoriques par lesquels cette assimilation chien/homme se réalise. Lorsque *Dingo* redevient une bête, ses émotions sont interprétées et traduites à travers l'observation de ses comportements: Mirbeau montre l'effort de saisir une vision du monde différente. Vago montre parfaitement pourtant que ce sont toujours les hommes et leur dégradation en fauves la cible de Mirbeau, tandis que sa vision des institutions sociales est de plus en plus désespérée. Il refuse toutes les valeurs sacrées de son époque, telles qu'Ordre, Famille, Religion, Patrie, Progrès. Le rapprochement que Linda RODRIGUEZ SUAREZ établit entre Mirbeau et Baumann, disparu en 2017, à l'anniversaire de la mort du premier, peut être fécond pour une analyse en profondeur de la vision mirbellienne. Mirbeau démasquait les schémas mentaux d'une société statique: Baumann fait voir l'inévitabilité de leur chute dans sa fameuse société liquide, où le temps accélère, en nous obligeant à rester toujours au pas de nouveautés (concernant surtout l'acte de désir et les objets de consommation – y compris la consommation intellectuelle). Là où Mirbeau dévoile les faux-semblants au pouvoir, Baumann présente une société où le véritable masque est celui de l'individu, qui, pour se montrer tel, est forcé de s'adapter continuellement aux exigences du moment par un acte de consommation, et qui, à la fin est totalement écrasé comme dans la société mirbellienne. Mirbeau, hostile au progrès autant qu'au présent, paraissait déjà pressentir le pouvoir tentaculaire de la finance, tandis que *Le Jardin des supplices* exhibe «la destruction systématique et organisée de ceux qui sont considérés comme des rebuts». Dans ce scénario désolé, le seul moyen d'action dont il dispose est d'offrir son aide, son expérience à autrui, non seulement au niveau politique mais aussi littéraire. Mirbeau met sa plume à la disposition des artistes et des écrivains qui n'occupent pas encore la place qu'ils méritent et il offre également ses suggestions à ceux qui lui en font la demande. Marjana DJUKIC analyse l'œuvre critique de l'écrivain, montrant qu'elle est redevable de sa pratique de journaliste qui lui permet de connaître les œuvres au moment où elles paraissent, ainsi que de sa culture et de son intuition. Mirbeau arrive à envisager une hiérarchie, et à comprendre des chefs-d'œuvre qui ne seront reconnus que plus tard. Il est en effet le premier à affirmer la grandeur de Rodin, de Camille Claudel ou encore de Maeterlinck, prix Nobel en 1911. C'est donc lui qui commence l'établissement d'un canon sur lequel s'appuiera la critique du xx^e siècle. Djukić met bien en évidence que, même si Mirbeau introduit ses critiques artistiques et littéraires par le portrait de l'auteur, le modèle sous-jacent n'est pas celui de Sainte-Beuve. C'est en effet Gustave Geffroy le critique dont Mirbeau se sent proche, car il veut «chercher l'âme même des choses et des êtres». La touche de couleur, due à l'habitude de

journaliste, débouche sur l'interprétation de l'écrivain artiste qui essaie de mettre en valeur les génies inconnus dont il se sent frère.

En tant qu'homme solidaire, Mirbeau est généreux aussi à l'égard de ceux qui lui demandent son aide. Toutefois, si on connaît bien ses interventions dans la vie publique, il est plus difficile de dénicher sa serviabilité discrète dans l'intimité. Pour connaître les menues corrections qu'il suggère amicalement à d'autres écrivains, il faut avoir à sa disposition, précisément comme Elena FORNERO, des manuscrits corrigés selon les indications mirbelliennes. C'est ainsi qu'elle arrive à montrer comment Albert Adès (1893-1921) et Albert Josipovici (1892-1932), deux écrivains égyptiens que Mirbeau avait rencontrés en 1914, remanièrent complètement *Le Livre de Goba le Simple* publié en 1919. La grandiloquence initiale a été fortement réduite, le style en est devenu plus simple et plus efficace: ainsi, comme le dit Mirbeau lui-même, ils ont dévoilé sans fard l'Orient à l'Europe.

En conclusion, Ida PORFIDO, qui a traduit le *Calvaire* et *Sébastien Roch*, nous propose quelques pages très fines sur la traduction de Mirbeau. Son expérience de plusieurs années lui permet des affirmations cautionnées par sa pratique. Même si le traducteur est pour elle un lecteur rhabdomancien qui essaie de pénétrer au cœur de la langue et de l'œuvre, l'aspect théorique n'est pas négligé. Porfido prend surtout en considération la critique stylistique, pour établir une comparaison entre l'italien et le français et s'arrêter sur les difficultés de traduction. Elle arrive à bien démontrer que la langue italienne réussit à donner «une charge expressive plus grande» à l'écriture de Mirbeau, par une vigueur de style qui est le propre de l'italien. Par de nombreux exemples, elle montre aussi que la grande question pour le traducteur est le choix du «type de fidélité le plus pertinent». Le but final est la suppression de la différence entre les deux langues et la tentative d'attribuer à l'auteur une nouvelle patrie.

L'article de Bernard GALLINA est un exemple de lecture analytique ponctuelle de *Sébastien Roch*, qu'il est bien difficile pour cela de résumer, basée sur l'étude des noms propres ainsi que sur l'alternance des points de vue, dont Gallina montre la valeur et le poids considérable à l'intérieur de l'intrigue. Dans l'œuvre de *Sébastien Roch*, on retrouve en effet toute la richesse de la langue, les solutions de l'écriture émotionnelle, le relâchement de la syntaxe correspondant au flou d'une conscience troublée en train de se chercher. On trouve également une réflexion sur la société de l'argent, à laquelle il est difficile de se soustraire, si ce n'est par une vision lucide qui permet de rester à l'écart et d'intervenir de façon individuelle le cas échéant. Toujours solitaire et solidaire, comme Albert Camus, Mirbeau présente de singuliers points de similitude avec les grandes figures de l'existentialisme, comme le dit bien d'ailleurs Pierre Michel, révélant par là aussi sa modernité et son importance en tant qu'écrivain.

I. M.

Remerciements: Paul Aron, Carminella Biondi, Giovanni Bogliolo, Reginald Carr, Aurélia Cervoni, Franco Fiorentino, Marie Gaboriaud, Samuel Lair, Pierre Michel, Patrizia Oppici, Valentina Ponzetto, Maria Emanuela Raffi, Eléonore Reverzy, Annie Rizk, Chiara Rolla, Andrea Schellino, Arnaud Vareille, qui ont bien voulu contribuer comme referees à la réussite de ce numéro.

Mystifier pour convaincre de la vérité: Octave Mirbeau dans l’Affaire Dreyfus

Abstract

This article analyses the effectiveness and limits of Mirbeau’s literary strategies during his engagement in the Dreyfus Affair. Differently from Dreyfusard intellectuals involved in the affair who strongly relied on the publication and examination of original documents, Mirbeau believes that mystification can be a useful literary weapon to persuade the public opinion. Thus, Mirbeau’s strategies combine satire and the production of various apocryphal texts: imaginary interviews, fake letters, preposterous statements from well-known personalities. Mirbeau’s chronicles act then as an efficient critical mirror reflecting his opponents’ unfair methods, exposing their systematic use of fake information, their unethical motivations and cruel behaviours.

C’est grâce au travail de longue haleine réalisé par Pierre Michel et par Jean-François Nivet que l’engagement dreyfusard de Mirbeau est enfin sorti de l’ombre¹. Il n’en était que temps, car après des hésitations que son ami Bernard Lazare n’arrive pas à lever², quand Mirbeau se lance finalement dans la bataille, il le fait pleinement et définitivement. À l’automne 1897, deux interventions majeures le rallient à la cause: celle de Sheurer-Kestner et celle de Zola, qui avec son «Sheurer-Kestner» («Le Figaro», 25 novembre 1897) prend la défense du vice-président du Sénat et initie sa campagne personnelle pour la révision du procès à Dreyfus³. La probité du premier, le courage civique du second lui ouvrent les yeux. Dès lors, il participe intensément aux réunions de l’état-major dreyfusard dans les bureaux de «L’Aurore» et de «La Revue Blanche»; il signe la *Protestation* passée à l’histoire comme *Manifeste des intellectuels*⁴; il anime de nombreux *meetings* à Paris et en province s’efforçant de vaincre sa

(1) Cf. P. MICHEL, J.-F. NIVET, *Octave Mirbeau, l’imprécateur au cœur fidèle*, Paris, Librairie Séguier, 1990, chap. XVI «L’Affaire» (sept. 1897-sept. 1899); ID., *Présentation à Octave Mirbeau*, in *L’Affaire Dreyfus*, éd. établie, présentée et annotée par P. MICHEL et J.-F. NIVET, Paris, Librairie Séguier, 1991, pp. 9-42; ID. (dir.), *Dossier Octave Mirbeau*, «Les Cahiers naturalistes» 64, 1990 et en particulier J.-F. NIVET, *Octave Mirbeau et l’Affaire Dreyfus*, pp. 79-99.

(2) Bernard Lazare, écrivain, journaliste et anarchique est parmi les tout premiers dreyfusards. Il est chargé par Mathieu Dreyfus d’aider la campagne pour la révision. Sa brochure *Une erreur judiciaire. La vérité sur l’affaire Dreyfus* sort dans sa première version le 6 novembre 1896, mais ne suffit pas à convaincre Mirbeau de l’injustice perpétrée. Des doutes le gagnent ensuite, mais au printemps 1897 il reste absorbé par la promotion au théâtre de sa pièce *Les Mauvais Bergers* et ne s’expose pas, cf. P. MICHEL et J.-F. NIVET, *Octave Mirbeau, l’imprécateur au cœur fidèle* cit., pp. 558-559.

(3) Je me limite ici à signaler A. PAGÈS, *Émile Zola, un intellectuel dans l’Affaire Dreyfus. Histoire de «J’accuse»*, Paris, Séguier, 1991 partiellement repris dans ID., *Émile Zola, de «J’accuse» au Pantéon*, Saint-Paul, L. Souny, 2008.

(4) Il s’agit de deux textes différents de protestation qui suivent et soutiennent le *J’accuse* de Zola en demandant, le premier, la révision du procès de 1894 («L’Aurore», 14 janvier 1898), le deuxième, plus prudemment, «de maintenir les garanties légales des citoyens contre tout arbitraire» («L’Aurore», 15 janvier 1898). Pour une lecture sociologique des listes d’adhésion cf. le classique CH. CHARLE, *Naissance des «intellectuels» 1880-1900*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 139 et sq.; cf. également PH. ORIOL, *L’Histoire de l’Affaire Dreyfus de 1894 à nos jours*, vol. II, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 589 et sq.; en particulier p. 591, note 42, pour la signature de Mirbeau.

grande timidité lors de ses prises de parole en public; il escorte Zola menacé pendant son procès, et demeure pour lui – pour Picquart ensuite – un soutien indéfectible, prêt à payer de sa bourse et de son temps.

Quand l’Affaire devient une question politique nationale, Mirbeau est un écrivain affirmé, un polémiste redouté et un chroniqueur de succès au «Journal» de Fernand Xau. Ce dernier ayant une ligne éditoriale clairement hostile à la révision, il doit brider sa plume et exprimer son engagement dreyfusard et dreyfusiste⁵ autrement que par l’écriture d’articles. Il arrive néanmoins à plier aux besoins de la cause le dernier volet de sa série «Chez l’illustre écrivain» («Le Journal», 28 nov. 1897)⁶. C’est la seule exception, mais de taille, comme l’on verra par la suite, car elle inaugure tant le choix d’un positionnement de Mirbeau dans le camp intellectuel dreyfusard, qu’une stratégie et une modalité d’intervention. L’écrivain les maintiendra lorsqu’il obtiendra un espace d’expression polémique créatif et en prise directe avec l’actualité en rejoignant «L’Aurore» de Clemenceau, d’août 1898 à juillet 1899.

Je me propose ici de réfléchir sur les stratégies littéraires déployées par Mirbeau chroniqueur dreyfusard dans la presse de l’époque et d’analyser ses options à la lumière de celles des savants, des journalistes et des écrivains avec lesquels il mène le combat. Mirbeau revendique une utilisation de la mystification qui se singularise par rapport à l’effort de divulgation et d’analyse de documents authentiques poursuivi par les dreyfusards. Elle ne peut être comprise qu’en tenant compte de la réaction de maints écrivains qui expriment leur engagement à travers une fiction souvent ironique, voire comique, et d’une posture auctoriale spécifique à Mirbeau qui cherche sa voie, en tant qu’écrivain, pour exprimer son mandat civique entre les prérogatives qui appartiennent traditionnellement à l’engagement de l’homme de lettres et les nouvelles fonctions que l’Affaire Dreyfus concentre autour des «intellectuels»⁷. Ses différentes pratiques de l’apocryphe, mêlées aux pouvoirs corrosifs de la satire, lui permettent d’expérimenter plusieurs modalités pour lutter contre l’emploi méthodique du faux que font les antidreyfusards. Tout du moins jusqu’à quand les limites pragmatiques de l’invention littéraire praticable dans la chronique du quotidien ne l’orientent vers d’autres genres.

Stratégies d’un écrivain dreyfusard

C’est dans le feu de la bataille pour la vérité et la justice que plusieurs procès socio-culturels complexes arrivent à maturité et donnent lieu à l’émergence du nouveau groupe social des “intellectuels”. Ces derniers confient à la force du document authentique d’abord exhibé, ensuite analysé et expliqué (dans la presse, dans les brochures, dans des livres), le soin de convaincre l’opinion publique de l’innocence du capitaine Dreyfus et donc du bien-fondé de la bataille révisionniste. Leur stratégie, rigoureusement rationnelle, prend ses distances à l’égard d’un pathétisme trop facile, et vise à révéler au grand jour les preuves qu’ils ont patiemment, par-

(5) Je reprends ici la distinction entre «dreyfusards», qui combattent pour la révision du procès inique de 1894, et «dreyfusistes», qui combattent pour la sauvegarde des institutions et des valeurs démocratiques au fondement de la République et pour une politique différente, cf. V. DUCLERT, *L’affaire Dreyfus*, Paris, La Découverte, 1994, pp. 82-83.

(6) La série, qui compte six autres articles, prend pour cible Paul Bourget, cf. O. MIRBEAU, *L’Affaire Dreyfus* cit., pp. 43-49. Sauf indication contraire, toutes les citations des textes mirbelliens renvoient à cette édition. Les pages seront désormais inscrites en note après le rappel du titre, du quotidien et de la date de la publication originale.

(7) Cf. CH. CHARLE, *Naissance des «intellectuels» 1880-1900* cit.

fois héroïquement, arrachées à leurs adversaires⁸. Dans ce groupe des «intellectuels», sociologiquement assez disparate, les savants fondent leur conviction et leur engagement sur les qualités de leur profession: esprit scientifique, déduction logique, esprit critique, savoir technique, concernant la philologie, l'histoire, la paléographie⁹. Ce qui explique leur stratégie visant à la démonstration scientifique. De façon analogue, les journalistes fondent leur implication dans la lutte pour la justice sur la volonté de rendre compte à l'opinion publique d'une vérité qui se trouve dans les documents auxquels ils ont accès, dans les informations dont ils disposent, dans leur capacité de reporter-témoins à pénétrer, grâce à leur sensibilité aiguisée, les événements auxquels ils assistent (les séances des nombreux procès de l'Affaire, par exemple), et à les rendre compréhensibles et vivants, pour le lecteur¹⁰. Ce qui n'empêche évidemment pas l'utilisation de procédés narratifs et fictionnalisants (la description du décor, des protagonistes, l'évocation de scènes imaginées, la dramatisation dialoguée) surtout dans une presse qui garde au XIX^e siècle un lien essentiel avec sa matrice littéraire, comme l'a définitivement démontré Marie Ève Thérénty¹¹.

Les écrivains, quant à eux, pour concevoir leur engagement éthique au service de valeurs universelles, peuvent compter sur une tradition qui remonte aux Lumières et qui, de Voltaire à Hugo, fournit un modèle d'intervention dans la cité intimement lié à leur statut d'hommes de lettres. Mis à part le cas de Zola, qui en donne une interprétation destinée à marquer durablement notre imaginaire politique et culturel, si l'on considère les écrivains qui ont exprimé leur engagement à travers l'écriture de textes fictionnels contemporains aux événements, on découvre une certaine prédilection pour l'emploi de formes ironiques, parfois même comiques. Les tentatives de Laurent Tailhade de revigorer une tradition poétique d'indignation vengeresse restent assez limitées, tant dans leurs résultats littéraires que dans l'intérêt qu'ils suscitent¹². Anatole France mise, par contre, sur la subtile ironie de son personnage Bergeret¹³ pour

(8) Le procès à Zola (7-22 février 1898) qui suivit son retentissant *J'accuse* et qui coûta à l'écrivain une condamnation et ensuite l'exil, permit d'établir toute une série de faits, dont le plus marquant fut sûrement l'illégalité commise lors du procès à huis clos de 1894 qui condamna Dreyfus, cf. A. PAGES, *Le procès Zola, tournant de l'affaire Dreyfus*, in *Cour de Cassation, De la justice dans l'affaire Dreyfus*, Paris, Fayard, 2006, pp. 143-175. Les audiences, sténographiées et publiées par *Le Siècle* d'Yves Guyot, ont été ensuite recueillies en volume. Leur diffusion participe de cette stratégie de divulgation du document, cf. *Le Procès Zola. Compte-rendu sténographique «in extenso»*, P.-V. Stock, 1898.

(9) Pour des études ponctuelles sur de nombreux savants dreyfusards, je signale toute la «Première partie» du volumineux *Être dreyfusard, hier et aujourd'hui*, sous la direction de G. MANCERON et E. NAQUET, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009; voir également *Savoir et engagement. Écrits normaliens sur l'affaire Dreyfus*, sous la direction de V. DUCLERT, préface de M. Canto-Sperber, postface de J.-N. Jeanneney, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2006; Id., *Émile Duclaux le savant et l'intellectuel*, «Mille Neuf Cent» 11, n. 1, 1993, pp. 21-26; Id., *L'engagement scientifique et l'intellectuel démocratique. Le sens de l'affaire Dreyfus*, «Politix» 48, 1999, pp. 71-94.

(10) Sur les changements de la presse française qui, à la fin du XIX^e siècle, s'ouvre aux pratiques du journalisme d'information à l'anglo-saxonne, cf. G. MUHLMANN, *Une histoire politique du journalisme XIX^e et XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, «Partage du savoir»; pour un exemple d'engagement d'un journaliste-reporter, je me permets de renvoyer à A. SILVESTRI, *Séverine reporter de l'affaire Dreyfus. Des chausse-trappes de la sensibilité féminine*, «Les Cahiers Naturalistes» 89, 2015, pp. 253-268.

(11) *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, sous la direction de M.-È. THÉRENTY et A. VAILLANT, Paris, Nouveau Monde éditions «Collection Culture-médias. Études de presse», 2004 et surtout M.-È. THÉRENTY, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2007, «Poétique».

(12) Cf. son volume d'épigrammes dreyfusardes *À travers les grouins*, Paris, P.-V. Stock, 1899. Gilles Picq révèle qu'il fut pratiquement inventé, in L. TAILHADE, *Playdoyer pour Dreyfus*, Paris, Séguier, 1994, «Collection noire», p. 18.

(13) A. FRANCE, *L'Anneau d'améthyste* sort en feuilleton dans «L'Écho de Paris» de septembre 1897 à décembre 1898 («Les Juifs devant l'Église», par lequel France réclame en fait la révision, est du 23 novembre 1897), ensuite remanié en volume le 1^{er} février 1899; *Monsieur Bergeret à Paris* sort en feuilleton

dénoncer, avec l'antidreyfusisme, nombre de certitudes de son propre bord, tandis que Paul Adam sur *La Revue Blanche* amuse et console ses compagnons de lutte, par l'invention d'un Napoléon ressuscité et dreyfusard qui distribue, de façon cocasse, des ordres, des punitions et des récompenses aux uns et aux autres¹⁴.

Les chroniques mirbelliennes participent entièrement de ce type de réaction inventive des écrivains dreyfusards, même si l'ironie de Mirbeau ne craint pas d'aller jusqu'au sarcasme, sa drôlerie à l'humour noir et si ses accents peuvent atteindre une certaine violence. La pratique de la «fiction» littéraire semble en somme autoriser les écrivains à déroger aux impératifs de la pensée logique-déductive et du document véridique, grâce auxquels les autres composantes du groupe des intellectuels confèrent une légitimité sociale et une autorité à leur parole dans l'espace public. Cela doit être d'autant plus vrai pour un écrivain qui, comme Mirbeau, n'a jamais reconnu aucune valeur aux présupposés théoriques du réalisme littéraire, ainsi qu'aux prétentions du naturalisme d'une objectivité plus près du réel¹⁵.

Sa large utilisation de la mystification (interviews imaginaires, correspondances fictives, discours irréels tenus par des personnages de l'actualité) doit alors être envisagé dans ce cadre de référence. S'il est important de réfléchir sur l'efficacité d'un discours qui cherche à dénoncer les faussaires de l'État-major et l'hypocrisie du discours antidreyfusard par un amoncellement d'apocryphes qui peut paraître paradoxal¹⁶, il faut le faire en tenant compte non seulement des éléments qu'on vient de rappeler, mais aussi du rôle que Mirbeau définit pour soi-même en tant qu'«intellectuel» dreyfusard.

Mirbeau, «intellectuel» dreyfusard

Dans sa première chronique consacrée à l'Affaire («Chez l'illustre écrivain»), Mirbeau fustige les hommes cultivés qui consciemment vouent au bain un innocent en les dénommant «des gens plus ou moins célèbres et qui font profession de penser: des intellectuels, comme on dit»¹⁷. Il utilise ici ce substantif, à l'époque encore assez nouveau, dans l'acception qu'il avait à l'époque dans les milieux de l'avant-garde politique et littéraire qui était la sienne: pour désigner une culture bourgeoise solidaire de l'oppression sociale. On est encore en novembre 1897, en deçà du *J'accuse!*, du *Manifeste des intellectuels* et de la re-sémantisation en positif de ce terme de la part des dreyfusards. L'intérêt de cette chronique réside dans le fait qu'à travers celle-ci Mirbeau réfléchit sur les rapports entre littérature et journalisme dans la formation de l'opinion publique, tout en mettant en scène sa propre entrée dans la bataille dreyfusarde en tant que «poète». Les «intellectuels» qu'il critique sont en effet inca-

dans «L'Écho de Paris», ensuite dans «Le Figaro» (5 juil. 1899-26, sept. 1900), et enfin, profondément remanié, en volume en 1901, cf. A. FRANCE, *Œuvres. III*, M.-C. Bancquart (éd.), Paris, Gallimard, 1991, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1133 et sq. et p. 1209 et sq. Sur France dreyfusard voir aussi M.-C. BANCQUART, *Anatole France, un sceptique passionné*, Paris, Calmann-Lévy, 1984, chap. XVII-XVIII.

(14) «Œuvres inédites de l'Empereur», dans plusieurs livraisons de «La Revue Blanche», t. 15, janvier-avril 1898, Genève, Slatkine reprint, 1968, pp. 81-89; 186-193; 275-281; 440-444; 503-508.

(15) P. MICHEL, *Un écrivain politiquement et culturellement incorrect*, in Id. (dir.), *Un moderne: Octave Mirbeau*, Paris, Eurédit, 2004, pp. 25 et sq.; Id., *L'esthétique de Mirbeau critique littéraire*, in O. MIRBEAU, *Combats littéraires*, éd. critique établie, présentée et annotée par P. Michel et J.-F. Nivet, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2006, pp. 11 et sq.; sur les rapports entre Mirbeau et Zola cf. Id., *Mirbeau et Zola: entre mépris et vénération*, «Les Cahiers naturalistes» 64, 1990, pp. 47-77.

(16) Comme invite à le faire M.-É. THÉRENTY, *Frontières de l'interview imaginaire. Réflexions sur l'imaginaire de la parole au tournant du siècle*, dans *Paroles chantées, paroles dites*, sous la direction de S. HIRSCHI, É. PILLET et A. VAILLANT, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2005, p. 99.

(17) *Chez l'illustre écrivain*, «Le Journal», 28 nov. 1897, p. 44.

pables de produire un discours autonome, d'élaborer une vision et une analyse de la réalité: «les convives [...] avaient hâte d'étaler leur bêtise irréductible et de vomir sur la table ce qu'ils avaient mangé, le matin, dans les journaux»¹⁸. Ils dépendent d'une presse minable, «potin stupide venimeux et délateur»¹⁹, et la métaphore alimentaire est là pour dire leur conformisme acritique, inapte même à «digérer», donc réélaborer un contenu. Mirbeau ne fait aucune confiance à ces hommes qui se veulent «de pensée» mais qui sont une partie organique du pouvoir et de sa violence. Face à leur platitude intellectuelle et à leur férocité immorale c'est bien la parole d'un écrivain qui se dresse et qui sauvegarde ainsi tant la pensée critique – nécessaire aux intellectuels pour exercer leur fonction, à savoir «dire la vérité au pouvoir au nom des opprimés»²⁰ – que la possibilité d'un journalisme différent:

[I]l n'a pas fallu moins que le grand cri de conscience poussé par M. Émile Zola, il n'a pas fallu moins que sa noble et forte parole pour que, dans le flot d'imbécile boue qui nous submerge, nous nous reprenions à ne pas complètement désespérer de l'utilité et de la générosité de notre profession!»²¹.

Mirbeau qui, «prolétaire des lettres», avait lentement conquis son indépendance de plume après des années à faire le «nègre»²², ne renonce pas à l'idée d'un journalisme aux contenus idéologiquement avancés et éthiquement élevés grâce précisément à la contribution des écrivains. En parlant de «notre profession» Mirbeau se réfère au journalisme mais, dans sa défense de l'intervention de Zola, ainsi que dans celle du «poète» dans la narration de la chronique on peut lire l'apologie d'une haute participation de l'écrivain à la rédaction du journal. Le but est celui d'un progrès social que les substantifs d'«utilité» et de «générosité» inscrivent dans une longue tradition d'engagement civique de l'homme de lettres. On peut pourtant y reconnaître, en même temps, la revendication pour le littérateur d'une action de sauvegarde des principes qui doivent régir la cité et donc d'un travail de contrôle critique des institutions, qualité qui marque la nouveauté proprement politique des «intellectuels» en tant que nouveau groupe social.

En ce sens, le personnage du «jeune poète», présente des aspects hétérogènes qui sont à la foi anciens, concernant la perception que les écrivains ont de leur statut social, et en même temps qui correspondent aux nouvelles exigences liés à l'assomption du rôle de l'intellectuel moderne. Les caractéristiques du personnage mirbellien dérivent en effet, d'une part, d'une polémique remontant à l'opposition tardo-romantique entre la supériorité de l'artiste et la prostitution idéale de la société bourgeoise et de ses valeurs mercantiles – ce qui condamne les deux parties à un mépris réciproque. Si le poète regarde ses convives «avec l'étonnement pitoyable que l'on a devant une assemblée de fous»²³, il est raillé en tant qu'«un imaginaire, un sensible», un «pitre»²⁴, sans aucun droit de parole sur la question qui concerne la sûreté nationale. Le jeune artiste n'oppose en effet aux certitudes des antidreyfusards ni des informations confidentielles (les «tuyaux» qu'on lui demande), ni des preuves, mais bien «deux impressions». Il se place ainsi sur un terrain différent de celui du document vérifiable et analysable par les

(18) *Ibid.*

(19) *Ibid.*

(20) G. NOIRIEL, *Les fils maudits de la République. L'avenir des intellectuels en France*, Paris, Fayard, 2005, p. 50.

(21) *Chez L'illustre écrivain* cit., p. 44.

(22) Cf. P. MICHEL, *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Paris, Les Belles Lettres, «Annales littéraires de l'Université de Besançon», 1995, chap. II: *Le prolétaire des lettres*.

(23) *Chez L'illustre écrivain* cit., p. 44.

(24) *Ibid.*, p. 46 et p. 48.

instruments de la connaissance logico-déductive choisi par les intellectuels dreyfusards et le fait au nom d'une capacité de pénétration du réel qui est purement intuitive, ayant sa source dans les anciennes vertus des mages romantiques.

D'autre part, pourtant, le «jeune poète» incarne une exigence nouvelle d'action proprement politique, car au lieu de s'exiler il soutient le combat et arrive ainsi à dénicher son adversaire en menant «l'illustre écrivain» à révéler le véritable *a priori* idéologique qui dénie à tout jamais la justice à un innocent:

Et quand même Dreyfus serait innocent? vociféra-t-il... il faudrait qu'il fût coupable quand même... [...] *La société ne peut pas se tromper... Les conseils de guerre de peuvent pas se tromper... L'innocence de Dreyfus serait la fin de tout*²⁵!

Vainqueur, le poète qu'on croyait inoffensif sort de scène ne se privant pas de la satisfaction d'une insulte: «Je vous parle justice!... Et vous me répondez politique!... Vous êtes de pauvres petits imbéciles!...»²⁶.

Dans ce premier texte dreyfusard de Mirbeau on est très tenté de lire une véritable valeur programmatique. Par cette chronique inaugurale de son engagement dreyfusard, il dessine en effet un rôle: celui d'un écrivain «intellectuel» gardant tous les privilèges de l'intuition poétique de la réalité; il trace une stratégie: amener ses adversaires, dans et par la fiction, à déclarer eux-mêmes la scandaleuse antinomie morale de leurs axiomes; il met enfin au point une modalité: utiliser la créativité comme arme subversive de contestation politique, dans une palette expressive allant du rire à l'injure. Dans ses chroniques les plus fictionnelles – qui, sans épuiser son écriture dreyfusarde, en constituent pourtant la majeure partie – on retrouve exactement ces éléments.

Du pouvoir et des limites de la mystification

Mirbeau réclame donc un espace d'intervention irrévérencieuse, qui lui permette une contestation sociale plus ample et plus profonde que celle que ne s'autorisent les professeurs universitaires, fonctionnaires des prestigieuses institutions culturelles de la Troisième République, et plus jubilatoire que ce que les journalistes reporters ou les commentateurs politiques (Georges Clemenceau, Yves Guyot, Jean Jaurès) ne peuvent et ne veulent se permettre par fidélité à la posture auctoriale qui est la leur. Non pas que Mirbeau ne participe pas aux stratégies que le front dreyfusard dans son complexe élabore. Lorsque Mirbeau rejoint «L'Aurore», il lance un appel presque affligé pour que «professeurs, philosophes, savants, artistes, tous ceux en qui est la vérité»²⁷ prennent la parole et soutiennent publiquement le combat. C'est un moment difficile, où la répression frappe dur dans les rangs dreyfusards et ce qui peut changer la donne – l'aveu du colonel Henry d'avoir fabriqué un faux pour légitimer la condamnation de Dreyfus – n'a pas encore été révélé. Lorsque Jaurès décide de lancer son extraordinaire campagne des *Preuves* pour gagner les prolétaires à la cause, Mirbeau, dont la parole peut beaucoup compter pour ce lectorat, le soutien avec conviction et œuvre pour préparer le terrain. En s'adressant «À un prolétaire»,

(25) *Ibid.*, p. 49, souligné par l'auteur.

(26) *Ibid.*

(27) *Trop tard!*, «L'Aurore», 2 août 1898, p. 72.

il lui enjoint: «Et écoute Jaurès... [...]. Il te dira pourquoi tu peux, pourquoi tu dois crier ardemment et sans remords: – Vive Zola!...»²⁸.

Il garde, pourtant, plus d'un doute sur la capacité de la culture d'assurer tant le courage civique qu'une éthique contrastant les pires pulsions de l'homme²⁹. D'ailleurs, la réticence de la plus grande partie des universitaires – ils furent moins d'un tiers à exprimer publiquement une opinion pour ou contre la révision –, ainsi que l'existence d'intellectuels antidreyfusards ne peut que le conforter dans cette constatation. En outre, la perméabilité limitée de l'opinion publique aux arguments des dreyfusards pose la question de l'efficacité de leurs moyens contre les fureurs nationalistes et le préjugé antisémite, mais aussi contre les craintes pour l'ordre social et pour le destin de la patrie. Peu avant le procès de Rennes, en juillet 1899, Mirbeau semble prendre la mesure de l'insuffisance de la divulgation des documents, stratégie poursuivie par les intellectuels. À propos de l'arrêt de la Cour de Cassation qui a enfin décidé la révision du procès et dont la Chambre a voté l'exposition publique dans toutes les communes, il constate: «L'affichage de l'arrêt n'a été qu'un leurre. Tout le monde le commente selon Judet et selon Escobar, mais personne ne le lit»³⁰. En fait, sa propre contribution en tant qu'écrivain à la bataille dreyfusarde a toujours parié plutôt sur l'utilisation ironique, satirique, hyperbolique de l'apocryphe que sur la force de conviction du document authentique.

L'utilisation mirbellienne de la mystification pendant l'Affaire Dreyfus, politise la charge subversive déjà contenue dans les genres journalistiques qui, comme l'interview imaginaire, savent de l'intérieur l'autorité de la presse³¹. Les fausses interviews, les correspondances fictives, les discours absurdes attribués aux protagonistes politiques, médiatiques, civils et militaires du front antidreyfusard lui permettent non seulement de dénoncer la mesquinerie humaine et la malfaisance sociale de ses adversaires, mais, à un niveau plus profond, de s'emparer de leur pratique du faux tout en la renversant. Des prétendus aveux de Dreyfus, aux supposés excès de sa vie privée, de l'existence d'un «Syndicat», au bordereau annoté rien de moins que par Guillaume II en personne, la campagne de presse antidreyfusarde ne cesse de falsifier la réalité, d'inventer de fausses nouvelles, de produire un discours fictif infamant qui confond les données et les consciences. Par sa création de documents inauthentiques, par son emploi de genres journalistiques hautement fictionnels, Mirbeau engendre un miroir critique des pratiques déloyales de la presse antidreyfusarde.

Il y a deux usages de la mystification chez Mirbeau. Le premier assume le point de vue des antidreyfusards et met en scène leurs accusations comme pour vouloir les rendre légitimes. On voit alors Francis de Pressensé, journaliste animateur avec Mirbeau de tant de meetings dreyfusards, en «compagnon» anarchiste prêt à «faire sauter l'Opéra-Comique [...] le Tout-Paris et la clientèle spéciale du *Gaulois*», et même, avec le directeur de l'Institut Pasteur, Émile Duclaux, et le médecin Paul Reclus, l'Institut lui-même, l'Académie

(28) *À un prolétaire*, «L'Aurore», 8 août 1898, p. 80. *Les Preuves* sortent sur «La Petite République» du 10 août au 20 septembre 1898, et sont tout de suite reprises en volume, pour les éditions P.-V. Stock. Mirbeau polémique contre Guesde et commence à anticiper les arguments de Jaurès, qu'il connaît déjà, en y ajoutant la condamnation de l'antisémitisme qui frappe le Juif qu'est Dreyfus.

(29) P. MICHEL, *L'Opinion publique face à L'Affaire, d'après Octave Mirbeau*, Actes du colloque de Tours sur *Les Représentations de l'affaire Dreyfus dans la presse en France et à l'étranger*, «Littérature et nation», n. hors-série, 1995, p. 159.

(30) *En province*, «L'Aurore», 22 juil. 1899, p. 342. Ernst Judet est le rédacteur en chef du très répandu et antidreyfusard «Petit Journal»; «Escobar» renvoie ici aux Jésuites honnis et à la presse catholique en général, dont *La Croix* des Pères Assomptionnistes offre, pendant l'Affaire, un exemple de nationalisme et d'antisémitisme farouche.

(31) Sur l'ironie propre aux littérateurs qui pratiquent le journalisme et sur «l'écriture contrapuntique» dont le but est «d'ébranler la machinerie sérieuse du journal», cf. M.-É. THERENTY, *La Littérature au quotidien* cit., p. 156 et pp. 169 et sq.

de médecine et la Bibliothèque Nationale³². Ou bien on voit Alphonse Bard, magistrat à la Cour de Cassation favorable à la révision, en vulgaire voleur («il subtilisa un couvert de vermeil et deux aiguïères d'argent ciselés»³³), et prêt à vendre la patrie au plus offrant, grâce à ses assiduités avec l'ambassadeur d'Allemagne. Derrière eux, Mirbeau évoque le réseau dreyfusard au grand complet, impliqué dans des attentats terroristes, dans des trafics abominables. Or, les calembours («Moi, [...] je ne digère pas la cuisine allemande... je ne digère que l'or allemand»³⁴), les hyperboles («c'est vous [Pressensé] qui avez assassiné l'impératrice d'Autriche!»³⁵), le dénouement grotesque (le magistrat antidreyfusard Quesnay de Beaurepaire se faulant, au lieu du colonel Picquart, dans un cabinet pour recevoir des mains d'un des conseillers de la Cour de Cassation les dossiers secrets qui doivent innocenter Dreyfus) dénoncent l'in vraisemblable fausseté des accusations antidreyfusardes et invitent à en rire. Dans ce type de choix stylistique, pourtant, l'attention du lecteur reste braquée sur la figure déformée des dreyfusards. La portée polémique de ce type de chroniques paraît donc limitée dans le contexte communicatif violent créé par la presse nationaliste et antisémite, où l'image défigurée et monstrueuse des dreyfusards est quotidiennement proposée, accréditée, et où donc aucune hyperbole ne semble plus une exagération.

C'est probablement la raison pour laquelle Mirbeau préfère nettement une autre pratique de l'apocryphe, qui maintient le regard sur les adversaires et qui en force les traits pour les meurtrir. La critique a déjà souligné les procédés rhétoriques dont Mirbeau se sert pour «ordonner sa véhémence»³⁶, des néologismes aux amplifications, de l'invention burlesque à la caricature, «son don de l'oralité et sa dextérité dans la conduite du dialogue»³⁷, les différents moyens de disqualification de l'adversaire, entre «rapprochements saugrenus» et «parallélismes expressifs»³⁸. Si la presse antidreyfusarde donne pour vraies ses inventions dégradantes, les chroniques de nature fictionnelle de Mirbeau, par leurs procédures ironiques et caricaturales, révèlent leur facticité à tout moment, et ne peuvent évidemment pas être confondues avec les pratiques mensongères des autres. Les premières se prétendent vraies et répandent le faux, les deuxièmes affichent, par l'hyperbole, leur fausseté pour révéler au lecteur les véritables natures des opposants à la révision, leurs véritables intentions. Elles procèdent en somme du mécanisme communicatif de la satire.

Ainsi voit-on Arthur Meyer, le vaniteux directeur du *Gaulois*, qui du judaïsme s'est converti au christianisme, se pavaner du fait que l'antisémitisme professé par sa rédaction «avait de l'allure, de l'originalité, de la mondanité!...», et regretter, après le suicide d'Henry, de ne pas voir «la possibilité d'un retournement brusque»³⁹ comme celui, demeuré célèbre, qu'il exécuta après la défaite du boulangisme qu'il avait soutenu jusqu'alors. On le voit ensuite, lorsque le 29 octobre 1898 la Cour de Cassation a jugé recevable la demande de révision, hors de lui à l'idée de la réhabilitation de Dreyfus préciser au chroniqueur qui «toujours [l']a vu à plat ventre devant la magistrature»:

(32) *Nocturne*, «L'Aurore», 13 déc. 1898, p. 182.

(33) *Une soirée de trahison*, «L'Aurore», 9 fév. 1899, p. 234.

(34) *Ibid.*, p. 236.

(35) *Nocturne* cit., p. 183.

(36) P. MICHEL, *Les Combats d'Octave Mirbeau* cit., p. 294.

(37) J.-F. NIVET, «Octave Mirbeau et l'Affaire Dreyfus» cit., p. 87.

(38) Y. LEMARIÉ, *Octave Mirbeau, l'Affaire et l'écriture de combat*, «Cahiers Octave Mirbeau» 7, 2000, p. 100. Y. MOUSSON attire l'attention sur la «mise en scène théâtrale de l'indignation» dans *Le style de Mirbeau dans les combats politiques et l'Affaire Dreyfus*, «Cahiers Octave Mirbeau» 4, 1997, pp. 47-48; sur l'interview imaginaire cf. aussi l'article, un peu descriptif, de C. HERZFELD, *L'interview imaginaire chez Mirbeau*, in *Octave Mirbeau: passions et anathèmes. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 28 sept - 2 oct. 2005*, sous la direction de L. HIMY-PIÉRI et G. POULOUIN, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2007, pp. 81-92.

(39) *Inquiétudes*, «L'Aurore», 19 sept. 1898, pp. 115 et 117.

La magistrature qui se vend, qui s'achète, qui tripote, qui se déshonore, oui, monsieur, je la respecte... parce qu'elle est à l'image de moi-même, du pouvoir que je défends, du Dieu que je sers. Mais la magistrature indépendante... je la traite en anarchiste... Je la supprime⁴⁰!

Après le vote de la loi de dessaisissement (1^{er} mars 1899)⁴¹, patronnée par la Ligue de la patrie française de Déroulède et soutenue par le président du Conseil Charles-Dupuy avec la motivation que l'opinion publique demandait de «mettre un terme à tant d'agitation»⁴², le ton de Mirbeau se fait amer. Il représente Dupuy, une de ses cibles récurrentes, déchaîné dans ses plans dictatoriaux: «J'enverrai à la Guyane tous ceux que je n'aurai pu, préalablement, assommer!... Apaisons...! apaisons...!»⁴³. Lorsque l'indignation gagne notre écrivain, l'espace de la fiction peut se rétrécir. Les honneurs rendus par le public au général Mercier lors d'une conférence de Ferdinand Brunetière lui font exclamer en colère: «Ainsi, le général Mercier ose encore apparaître sur des estrades!... Il ose exhiber, en public, sa face à jamais flétrie de faussaire et d'assassin!»⁴⁴. Il finit, néanmoins, par lui donner un instant la parole, pour que la fiction puisse rendre intolérable un crime et une arrogance que la réalité semble supporter sans aucun problème:

Et c'est moi qui a pris ce malheureux [Dreyfus], qui l'ai enlevé aux siens, à lui-même, et qui l'ai muré, vivant, comme un secret de meurtre, dans le tombeau!... Oui, j'ai fait cela!... Regardez-moi!... Je suis Mercier le Faussaire, Mercier l'assassin, Mercier le Bourreau, le plus odieux des bourreaux, le plus lâche des assassins!... Et je n'ai pas de remords⁴⁵!...

Parfois, des propos inventés qui semblent absurdes révèlent en réalité la logique profonde des choses. C'est le cas, par exemple, de Godefroy Cavaignac, ministre de la guerre convaincu de la culpabilité de Dreyfus et, chez Mirbeau, se proclamant dreyfusard. Le fait est que le 7 juillet 1898, le ministre, intentionné à clore pour toujours l'Affaire, lit dans son discours à la Chambre trois documents, faux ou falsifiés, du dossier concernant Dreyfus. Ce qui devait poser une pierre tombale sur le condamné se révèle au contraire comme le meilleur argument pour relancer le débat, l'État-Major se trouvant alors dans l'obligation de «tout publier, tout exhiber» et permet aux dreyfusards de «tout contrôler, tout vérifier»⁴⁶. Le faux de Henry rendu public, le colonel devra bientôt reconnaître ses responsabilités. Mirbeau représente alors Cavaignac en train de dresser des listes de proscriptions, pour la répression qu'il rêve effectivement d'accomplir, mais déclarant:

Pour prouver l'innocence de Dreyfus, je n'avais trouvé qu'un moyen [...] c'était de crier à tue-tête que Dreyfus était coupable, et d'en fournir des preuves si absurdes, de montrer des pièces si dérisoirement stupides, d'étayer mes démonstrations par des faux si absolument faux, qu'il fût impossible à tout homme de sens, d'y ajouter la moindre foi⁴⁷...

(40) *Idées générales*, «L'Aurore», 2 nov. 1898, p. 156.

(41) Cette loi dépouille la chambre criminelle de la Cour de Cassation de l'instruction de la révision du procès de 1894 parce que jugée trop favorable aux dreyfusards.

(42) Cit. in PH. ORIOL, *L'Histoire de l'Affaire Dreyfus de 1894 à nos jours* cit., vol. II, p. 840.

(43) *Notre loi*, «L'Aurore», 2 mars 1899, p. 265.

(44) *Au bain!*, «L'Aurore», 28 avr. 1899, p. 286.

(45) *Ibid.*, p. 287. Étienne Barilier, à propos de ces mots que Mercier n'a jamais prononcés, remarque justement que «c'est bien là son discours véritable», in *Ils liront dans mon âme. Les écrivains face à Dreyfus*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2008, p. 96.

(46) Cité par L. BLUM, *Souvenirs sur l'Affaire*, Paris, Gallimard, 1981 [1935], «Folio Histoire», p. 133.

(47) *Cavaignac dreyfusard*, «L'Aurore», 22 juillet 1898, p. 85.

C'est un des plaisirs de Mirbeau, et un des privilèges de la mystification littéraire, que celui de faire constamment affirmer l'innocence de Dreyfus par ceux-là mêmes qui, dans la réalité, la nient furieusement⁴⁸. De Paul Déroulède, à François Coppée, de Gabriel Hanoteau à Charles Mazeau, de l'anonyme militaire à la baronne de Gnion, représentante factice d'une noblesse bien vraie, tous concordent: «Mais oui! il est innocent!... Tout le monde sait que ce "sale juif" est innocent!...»⁴⁹. Sauf se plaindre, justement du crime de son innocence: «Pouvant être le traître, il ne l'est pas!... C'est ignoble! Mort aux juifs!»⁵⁰, s'exclame un officier anonyme, tandis que Coppée, mobilisé, proteste «contre l'évidente, obstinée et criminelle innocence d'un misérable juif»⁵¹. Il faut monter dans la hiérarchie des responsabilités politiques pour voir explicitée la raison d'État, et pour la voir étendue à l'échelle internationale. L'ancien ministre des Affaires étrangères Hanoteau explique:

Dreyfus est innocent... Qui le nie?... Les Arméniens aussi étaient innocents... Et je les ai laissé massacrer par centaines de mille... Un homme n'a pas le droit d'être innocent, sans l'assentiment préalable de ses chefs... Du seul fait de son innocence, il se met en révolte contre la volonté nationale, et aussi contre l'Histoire⁵²!...

Ce refrain de l'innocence du condamné proclamée par ses ennemis assume dans les chroniques mirbelliennes une triple fonction. D'abord, l'écrivain rappelle incessamment la raison première, au-delà de toute polémique politique, de la bataille dreyfusarde. Pour Mirbeau, comme le souligne P. Michel, «Dreyfus n'a jamais été un prétexte»⁵³ pour mener un autre combat, ce qui explique sa fidélité au capitaine après son acceptation de la grâce qui déchira le front dreyfusard. Ensuite, ce constant rappel dénonce le renversement de valeurs opéré par les antidreyfusards, pour lesquels l'innocence est un crime et le parjure et la trahison une gloire: «Vivent les faussaires et gloire aux traîtres!» est le cri qui «de toutes parts [...] se lève de la foule ignorante et trompée»⁵⁴. Enfin, il décrie le cynisme amoral de ses adversaires et de leurs raisons qui n'ont rien à voir avec la justice, ni même avec l'amour pour la patrie: «– Le patriotisme... | – Le grade de colonel... | – C'est la même chose...»⁵⁵, répète, à plusieurs reprises, un colonel anonyme.

Ce mécanisme littéraire, où l'invention et la satire offrent un exutoire à l'indignation en empêchant tant le découragement impuissant que l'expression d'une haine purement destructive de l'adversaire – dans laquelle, par contre, se complaisent maints écrivains antidreyfusards – connaît peu d'exceptions. Il peut néanmoins arriver que le sentiment

(48) Sur la conviction intime des antidreyfusards, qui présente «une grande variété d'attitudes», cf. B. JOLY, *Les antidreyfusards croyaient-ils Dreyfus coupable?*, «Revue historique» 590, avr.-juin 1994, pp. 401-437. Joly ne donne pourtant pas de l'attitude de Coppée, de Déroulède, de Hanoteau une vision différente de celle présentée par Mirbeau.

(49) *Que vos chapeaux...*, «L'Aurore», 10 oct. 1898, p. 132; là c'est Déroulède, le chef de la Ligue de la Patrie française, qui s'exprime.

(50) *Les cris de l'année*, «L'Aurore», 28 déc. 1898, p. 204.

(51) *À cheval, Messieurs!*, «L'Aurore», 5 janv. 1899, p. 210.

(52) *Dans les ruines*, «L'Aurore», 26 mars 1899, p. 285. Cf. également le personnage de Charles Mazeau, premier Président de la Cour de Cassation, hostile à la révision, auquel Mirbeau fait dire: «Dreyfus coupable!... ça n'a pas le sens commun, et, d'ailleurs, il ne s'agit plus de ça aujourd'hui! [...] Juridiquement et moralement parlant, il n'avait pas le droit de ne pas être un traître!...», in *Chez Mazeau (II)*, «L'Aurore», 13 mai 1899, p. 302; cf. aussi le personnage de Mercier qui, selon la «baronne de Gnion» écrivant «à la comtesse Matraque», affirme: «si Dreyfus est innocent, cela n'a aucune importance, attendu qu'un militaire n'a pas le droit d'être innocent sans la permission de ses chefs, et que, dans ce cas-là, une innocence est bien pire qu'une culpabilité», in *Pour le Roy!*, «L'Aurore», 8 juin 1899, p. 315.

(53) P. MICHEL, *Octave Mirbeau, l'intellectuel éthique*, dans *Être dreyfusard hier et aujourd'hui*, sous la direction de G. MANCERON et E. NAQUET, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 144.

(54) *L'Iniquité*, «L'Aurore», 2 fév. 1899, p. 232; il s'agit du compte-rendu de *L'Iniquité*, premier volume du recueil des articles de Clemenceau sur l'Affaire.

(55) *Psychologie militaire*, «L'Aurore», 6 juil. 1899, p. 330.

de frustration augmente la violence des propos, comme en décembre 1898 lorsqu'il est clair que le suicide de Henry, tout en étant un événement majeur sur le chemin de la révision du procès qui condamna Dreyfus, est loin d'assurer la victoire finale. Mirbeau franchit alors dangereusement une limite en laissant son de Pressensé anarchiste, qui désire essayer une nouvelle bombe, proposer: «Voulez-vous que nous débutions ce soir par Arthur Meyer?»⁵⁶. Le dispositif narratif hyperbolique de l'ensemble de la chronique désamorce quand même la portée symbolique de cette menace. Ceci est déjà moins évident dans l'instigation au suicide adressée au général Mercier. Celle-ci surgit par ailleurs dans un moment de force pour le front dreyfusard, la Cour de Cassation ayant à peine voté, en juin 1899, la révision du procès. Le narrateur mirbellien, après avoir passé en revue, avec le général, le sort des champions antidreyfusards, lui remet «la trousse de rasoirs»⁵⁷ pour qu'il en fasse l'usage que prévoit dans ce cas l'État-major. L'allusion est évidemment à la mort du colonel Henry qui s'était coupé la gorge – ou bien auquel on avait coupé la gorge, comme le croit Mirbeau avec une partie de l'opinion publique. Le cadre de l'interview imaginaire, les accents caricaturaux peignant Coppée «sur le pont des Arts, parmi les aveugles chanteurs. La tête branlante, le geste simiesque, [soufflant] dans des clarinettes des airs piteux et gagatesques»⁵⁸, contiennent, mais non sans peine, la violence réelle, bien que symbolique, de ce discours.

Le procès de Rennes (7 août-9 septembre 1899) se rapprochant, la composante ludique impliquée par la satire semble s'épuiser. Il n'y a plus aucune ironie dans les propos du narrateur qui souhaite à Meyer sa prochaine déportation et de pouvoir lui dire: «Hors d'ici, misérable! Tu n'as plus le droit de vivre parmi les hommes!»⁵⁹. L'écrivain se représente d'ailleurs assez lucidement les difficultés d'un nouveau procès militaire («Tout va bien», 22 juin 1899), il mesure largement les dégâts de la propagande antidreyfusarde et de son extrême violence parmi les citoyens de la province («En province», 22 juillet 1899), dans les classes populaires, parmi les «gardes municipaux» qui devraient défendre le nouveau Président de la République Loubet, et qu'ils rêvent, au contraire, d'éventrer par leurs baïonnettes («Pour le Roy! (II)», 15 juin 1899). Une sensation d'impuissance gagne Mirbeau face à cette crise politique qui semble lui révéler un peu plus l'abîme de cruauté qui régit la société⁶⁰. Envoyé au procès de Rennes par «L'Aurore», il n'écrira même pas un article, les ressources littéraires de la chronique devenant apparemment insuffisantes pour élaborer une réalité qui, avec l'attentat à l'avocat de Dreyfus, Labori, et surtout avec un dénouement qui prévoit une nouvelle condamnation de l'innocent, bien qu'avec d'incroyables «circonstances atténuantes», apparaît monstrueuse. Une matière douloureuse et brûlante à gérer, pour laquelle Mirbeau mobilise désormais les moyens fictionnels autrement plus puissants du roman. *Les Jardins des supplices* (sorti en juin 1899) et *Le Journal d'une femme de chambre* (juillet 1900) sont là pour en témoigner⁶¹.

AGNESE SILVESTRI
Università di Salerno

(56) *Nocturne* cit., p. 185.

(57) *L'expiation en marche*, «L'Aurore», 3 juin 1899, p. 310.

(58) *Ibid.*

(59) *Vers la Guyane*, «L'Aurore», 13 juil. 1899, p. 340.

(60) Je partage ici l'opinion de Pierre Michel, selon lequel aux yeux de Mirbeau «la bataille de l'opinion publique n'a pas été vraiment gagnée», cf. «L'Opinion publique face à L'Affaire, d'après Octave Mirbeau», Actes du colloque de Tours sur *Les Représentations de l'affaire Dreyfus dans la presse en France et à l'étranger* cit., p. 156.

(61) Cf. dans ce numéro même l'article de Pierre Glaudes.

*Entre diatribe et allégorisme satirique:
l'affaire Dreyfus
dans “Le Jardin des supplices”
et “Le Journal d’une femme de chambre”*

Abstract

Written in the sizzling atmosphere of the Dreyfus Affair, *Le Jardin des supplices* and *Le Journal d’une femme de chambre* mark a step toward satire in Mirbeau’s novels. Diatribes take more and more space, and the traditional themes of initiation and voyage are woven into allegories on the dangers of anti-Dreyfusardism: the aggravation of violence and the acceptance of cynicism. Yet Mirbeau’s hate for anti-Semites and the sarcasms he piles upon them can seem, at a certain level, turned against himself, who was ferociously anti-Semitic at the time he published the weekly «Les Grimaces». His novels are tinged with cruel irony, for they betray his feelings of guilt; the odious anti-Dreyfusard characters who serve as foil to his ideals of justice and freedom also represent his past self – a past self who still lurks inside him, threatening to take over. The present Mirbeau is a just man, but one very aware of his flaws; he knows we all nurse feelings of hate for who is not like us, and that those feelings are harder to eradicate than we like to believe.

Octave Mirbeau se décide à agir pour la révision du procès d’Alfred Dreyfus trois jours après la parution de la célèbre lettre ouverte de Zola au président Félix Faure que «L’Aurore» publie le 13 janvier 1898. À partir de cette date et jusqu’à ce que soit promulguée, le 24 décembre 1900, la loi d’amnistie, il déploiera une infatigable énergie pour faire prévaloir la justice et les libertés individuelles contre l’arbitraire.

Parmi les formes que prend alors son engagement, les ressources littéraires de la fiction satirique jouent un rôle éminent. Mirbeau y recourt par deux fois pendant l’Affaire: en juin 1899, il publie *Le Jardin des supplices*, peu avant l’ouverture, le 7 août, du procès de Rennes. Puis, en juillet 1900, alors que la nouvelle condamnation d’Alfred Dreyfus par le conseil de guerre a ranimé les tensions entre ses partisans et ses adversaires, Mirbeau fait paraître *Le Journal d’une femme de chambre*.

L’Affaire est d’abord présente dans les deux romans à travers un réseau d’allusions, de propos et de références polémiques: à un moment de l’histoire littéraire où le genre romanesque tend à se défaire de sa narrativité pour accueillir les discours en tout genre selon une logique essayiste, un tel dispositif de renvoi à l’actualité donne une signification politique à ces œuvres, qui s’exprime d’abord par la diatribe.

Diatribes

Le Jardin des supplices se présente d’emblée comme une réflexion sur la violence, sur son enracinement dans la nature humaine, sur les mécanismes sociaux qui la canalisent ou qui la déchaînent, ce qui donne à Mirbeau l’occasion de dénoncer ceux qui «partout, dans les églises, les casernes, les temples de justice» exploitent les pulsions agressives de l’homme et s’acharnent ainsi «à l’œuvre de mort» (Js, 249¹).

(1) Les références données entre parenthèses renvoient, pour *Le Jardin des supplices* (Js) à l’édition procurée par M. Delon (Paris, Gallimard, «Folio», 1988) et, pour *Le Journal d’une femme de chambre* (Jfc), à ma propre édition (Paris, LGF, 2012, «Le livre de poche classique»).

Dès le «Frontispice», un «savant darwinien» (*Js*, 43) soutient que l'homme réfrène son «besoin inné du meurtre», qu'il «en atténue la violence physique, en lui donnant des exutoires légaux», parmi lesquels figure «l'antisémitisme» à côté de «l'industrie», du «commerce colonial» et de «la guerre» (*Js*, 45). Un «philosophe» (*Js*, 46) renchérit sur ces propos en évoquant «la brute homicide» qui sommeille dans le cerveau des «braves gens» (*Js*, 49). Prenant l'exemple de ces fêtes publiques où l'on tire à la carabine sur de petits bonshommes en plâtre, il peint le réveil de l'assassin en chaque honnête homme, dès que l'illusion foraine fait naître en lui le désir de pulvériser du vivant. Au moment de tirer, c'est un juif ou tout autre ennemi imaginaire qu'il se figure sous ses yeux pour attiser sa haine: la satisfaction de se venger de cet ennemi s'ajoute alors à «l'instinctif plaisir de tuer» (*ibid.*).

Le Jardin des supplices reprend ainsi une idée que Mirbeau a maintes fois exposée dans son œuvre². La vie, pense-t-il, est une «force mystérieuse» pour l'homme, qui «a besoin de la Mort», car c'est d'elle que la vie tire «son renouveau de jeunesse et ses énergies de fécondité»³. Dans la nature la vie est la plus forte: elle contient la mort «dans un équilibre constant»⁴ en vertu de la loi d'harmonie qui permet à l'univers de subsister. Mais la société établit des institutions qui peuvent déclencher la folie meurtrière des peuples. Ces institutions, par le conditionnement idéologique dont elles sont capables, attisent des passions obscures qui s'attachent à des idées sommaires: le patriotisme, le racisme colonial, l'antisémitisme, le fanatisme politique ou religieux. Sous l'effet de leur action qui potentialise la violence, «l'harmonie entre la Vie et la Mort»⁵ peut se rompre. C'est alors que «le génie destructeur de l'homme»⁶ fait naître l'épouvante.

Le philosophe, dans le «Frontispice», ne dit pas autre chose lorsqu'il soutient que le besoin instinctif de tuer, «moteur de tous les organismes vivants» (*Js*, 52), n'est nullement réfréné par la société: l'éducation l'entretient et le développe sous les noms de «devoir» ou d'«héroïsme»; la religion le «sanctifie» quand elle devrait «le maudire»; la guerre, qui en fait «une fonction nationale», en est l'avatar légal; bref, c'est «le pivot sur lequel tourne» la société (*Js*, 52-53). Ces propos accusateurs éclairent la dédicace ironique du roman «aux Prêtres, aux Soldats, aux Juges, aux Hommes, qui éduquent, dirigent, gouvernent les hommes» (*Js*, 41). Au seuil du livre, cette dédicace offre au lecteur une sorte de mode d'emploi.

Précédé d'un tel liminaire, le dépaysement de la fiction, son apparent exotisme, ne sauraient abuser personne: c'est bien la violence de la France antidreyfusarde que Mirbeau transpose en peignant le bain de Canton. On a oublié aujourd'hui l'atmosphère surchauffée de l'Affaire, propice aux insultes, aux menaces, aux incitations à la haine. C'est l'époque où Henri Rochefort, apprenant que les magistrats de la Cour de cassation s'apprentent à déclarer recevable la demande de révision, propose dans *L'Intransigeant* qu'«un tortionnaire leur coupe les paupières» et que, sur le globe de l'œil, on fixe des araignées venimeuses pour qu'elles leur rongent la prunelle et le cristallin⁷; l'époque où, dans la liste Henry, les souscripteurs, en guise de signature, accompagnent leurs dons de textes regrettant qu'il n'y ait «pas assez de juifs à massacrer», et où ils proposent «de les couper en deux pour en faire le double»⁸;

(2) Voir par exemple *En écoutant la rue*, «L'Écho de Paris», 24 octobre 1893. *Contes cruels*, t. I, éd. P. Michel et J.-Fr. Nivet, Paris, Les Belles Lettres, 2000, pp. 40-43.

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

(4) *Ibid.*

(5) *Ibid.*

(6) *Ibid.*

(7) Cité par M. BAUMONT, *La Troisième République*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1968, p. 354.

(8) *Ibid.*, p. 440.

l'époque enfin où Max Régis, l'infatigable organisateur de «youpinades» contre les juifs d'Alger, déclare, après avoir été élu maire de la ville: «Maintenant, il faut qu'ils crèvent tous!».

Les premiers articles qui marquent l'implication de Mirbeau dans l'Affaire semblent écrits dans l'urgence de ces menaces: «Mes oreilles sont obsédées de ces incessants appels à l'assassinat, de ces cris de mort. Ils me poursuivent sans me lâcher... pour quiconque réfléchit, il y a bien là, dans ces journaux, un état d'esprit particulier et qui n'est autre chose que l'esprit du meurtre. Je trouve cela effrayant, douloureux et absurde! Et j'ai perdu le repos!»⁹. *Le Jardin des supplices* participe de la même inquiétude par une «espèce de grand guignol, d'un comique sinistre»¹⁰: la violence satirique qui s'y exprime joue sur le ressort de l'horreur insoutenable. La fiction y a la valeur d'une action d'éclat qui dérange, le scandale qu'elle tente de provoquer, dans son énormité même, étant le seul moyen de forcer les consciences à s'éveiller.

Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, les allusions à l'Affaire sont plus nombreuses encore. Célestine, même si elle avoue ne pas savoir pourquoi elle est antisémite, manifeste de l'aversion pour Dreyfus et ses partisans. Cette admiratrice de Paul Bourget, qui voit un génie en Jules Lemaitre, a refusé de servir chez Labori. Elle se déclare elle-même «pour l'armée, pour la patrie, pour la religion et contre les juifs» (*Jfc*, 191). Elle ne répugne pas à devenir l'épouse de Joseph, le jardinier-cocher antisémite des Lanlaire. Tout en reprenant le thème de la violence, qui était au cœur du *Jardin des supplices*, ce nouveau roman met davantage l'accent sur un autre aspect du mal moderne: le cynisme ambiant. Il est écrit à un moment de l'Affaire où Mirbeau, après avoir assisté avec une inquiétude croissante au procès de Rennes, est profondément affecté par le verdict déshonorant qui, une nouvelle fois, le 9 septembre 1899, a condamné Dreyfus à dix ans de travaux forcés. Pendant les mois qui suivent, Mirbeau, en dépit de la grâce présidentielle intervenue peu après cette condamnation, voit «les choses en très noir»¹¹. Dans la société civile, il se désole que «chaque jour amène sa bêtise, et son recul», que la nuit se fasse «plus épaisse et plus lourde sur l'intelligence de notre pays»¹².

Ses chroniques, pendant cette période, attaquent la non-éthique de l'imposture et de la manipulation qui a conduit à condamner Dreyfus pour la seconde fois. Il dénonce le cynisme des antidreyfusards qui ont traité l'officier juif non pas comme il devait l'être, c'est-à-dire, en victime innocente, mais comme un objet de haine, dont ils se sont servis pour assouvir leurs passions antisémites au mépris de la vérité. «Défiant morale et logique»¹³, ils n'ont pas craint de revendiquer cela même qu'on leur reprochait: se faisant gloire d'être des canailles, ils ont adopté «la politique du pire»¹⁴, en piétinant les valeurs de justice et d'humanité. Car ils ont cru à «la fécondité de la catastrophe»: comme le dit Jankélévitch, ils ont eu l'impudence de faire «éclater l'injustice» dans l'espoir qu'elle s'annulerait d'«elle-même» par l'«homéopathie de la surenchère et de l'esclandre»¹⁵.

(9) O. MIRBEAU, *L'Espoir futur*, «Le Journal», 29 mai 1898. *Combats littéraires*, éd. P. Michel et J.-Fr. Nivet, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, p. 466.

(10) Id., lettre du 20-25 mars 1895 à J. Huret. Voir O. MIRBEAU-J. HURET, *Correspondance – interviews et articles*, éd. P. Michel, Tusson, Du Lérot, 2009, p. 80.

(11) Id., lettre du 19 septembre 1899 à É. Zola; cité par J.-Fr. NIVET, *Octave Mirbeau et l'affaire Dreyfus*, «Les Cahiers naturalistes» 64, 1990, p. 73.

(12) Id., , lettre de mars 1900 à Cl. Monet; *Correspondance avec Claude Monet*, éd. P. Michel et J.-Fr. Nivet, Tusson, Du Lérot, 1990, p. 206.

(13) V. JANKÉLÉVITCH, *L'Ironie* [1936], Paris, Flammarion, 1979, p. 103.

(14) *Ibid.*

(15) *Ibid.*, p. 105.

Le *Journal d'une femme de chambre* relève aussi de cette indignation contre le cynisme triomphant. On y découvre, à travers les yeux de Célestine, dans une indistinction fétide, la France haineuse, intolérante, criminelle, qui vocifère d'une seule voix pour condamner, à travers un innocent, les juifs, les intellectuels, les étrangers cosmopolites, les défenseurs de la liberté. La satire monte ainsi à une sorte de point limite où elle devient un carnaval triste n'ayant plus rien de régénérateur. Cette inspiration crépusculaire¹⁶ apparaît d'abord dans les observations faussement naïves de Célestine brocardant ceux qui, dans l'armée, la justice, les milieux littéraires sont hostiles à la révision du procès de Dreyfus.

La lettre que l'héroïne reçoit de Monsieur Jean, son ancien amant rencontré un an plus tôt chez la comtesse Fardin, est l'occasion de soumettre les antisémites les plus en vue à un persiflage ironique. Le premier valet de chambre de la comtesse est au mieux avec ces éminents personnages: «Il manifeste avec Coppée, Lemaitre, Quenay de Beaurepaire; il conspire avec le général Mercier [...] pour renverser la République» (*Jfc*, 231); il reçoit quantité «d'accolades illustres» (*Jfc*, 232) depuis qu'il a été arrêté pour avoir crié dans une réunion des partisans de Dreyfus: «Mort aux juifs!... Vive le Roy!... Vive l'armée!» (*Jfc*, 231). Arthur Meyer a fait son éloge dans «Le Gaulois», ce journal «si encourageant pour tous les genres de domesticité» (*Jfc*, 234). Jules Guérin, dans «L'Anti-juif», a consacré à ce «vaillant camarade» un article intitulé *Encore une victime des Youpins!* (*Jfc*, 232). Dans un portrait allégorique, Forain l'a identifié à «l'âme de la patrie» (*ibid.*).

Célestine elle-même jette le discrédit sur les maîtres de la pensée antidreyfusarde, qu'elle a observés du temps où elle servait la comtesse Fardin. Jules Lemaitre, bien qu'il soit «tombé» depuis «dans les curés», était alors «bon enfant» pour les soubrettes, «avec sa figure de petit faune bossu et farceur» (*Jfc*, 167). Paul Bourget, le psychologue des âmes délicates était la gloire de ce salon, où il brillait par ses livres «faux et en toc» (*Jfc*, 197). Lui aussi s'est engagé sur la voie de la conversion, mais son catholicisme est encore trop «mêlé» pour être sincère: il fait l'effet «d'une cuvette où l'on s'est lavé n'importe quoi... et où nagent, parmi du poil et de la mousse de savon... les olives du Calvaire...» (*Jfc*, 339). La femme de chambre, en tenant ainsi son journal, est une implacable chroniqueuse de l'Affaire. Ses carnets intimes sont un patchwork d'anecdotes féroces et de souvenirs accusateurs, jetés pêle-mêle sur le papier.

Allégories

Les deux romans exploitent aussi les ressources narratives du récit, l'histoire relatée prenant alors la forme d'une ample allégorie. Mirbeau, qui croit que le roman a vocation à signifier quelque chose, à un moment où d'autres écrivains pensent la littérature comme un absolu intransitif, entend donner à penser au moyen d'images. Pour être intelligibles, les événements racontés, les paroles des personnages, les commentaires du narrateur doivent être référés à l'arrière-plan qui les ordonne en fonction du drame collectif dont la société contemporaine est le théâtre. Ainsi, tous les constituants de la fiction tendent à donner une représentation globale de la réalité, fortement orientée par un sens que le lecteur est invité à déchiffrer. L'écriture allégorique, pour être comprise, parseme des indices assez explicites tout au long du récit, dont elle reprend et amplifie certaines données.

(16) Ou «démonique». Sur le sens de cette notion, voir N. FRYE, *Anatomie de la critique* [1957], trad. fr. G. Durand, Paris, Gallimard, 1969, «Bibliothèque des sciences humaines», p. 180.

Le premier élément à concourir à ce dispositif est le mode d'organisation de la fiction. *Le Jardin des supplices* a la forme d'un récit exemplaire: le «Frontispice», auquel est assignée une fonction thétique, est suivi d'un récit en deux parties qui se répondent et se complètent en illustrant, la première en mineur, la seconde sur le mode de la redondance hyperbolique, la thèse énoncée au début de l'œuvre. Cette structure thétique est accentuée par le schème initiatique qui informe la fiction proprement dite. Simple comme une tragédie, l'histoire, racontée par l'homme à «la figure ravagée» (*Js*, 57) au cours de la conversation du récit-cadre, le pousse «dans un jeu de l'Poie, où figurent les cases Prison, Jardin, Bateau de fleurs»¹⁷, – autant d'épreuves qui ponctuent sa liaison avec Clara et qui l'engagent dans une expérience des ténèbres, sous la houlette de cette femme «libre [...] de toutes les hypocrisies» (*Js*, 66).

Au cours de cet apprentissage, il découvre que la Chine et son jardin des supplices sont à la fois «la métaphore et la synecdoque du mal universel»¹⁸: «L'univers m'apparaît comme un immense, comme un inexorable jardin des supplices... Partout du sang, et là où il y a plus de vie, partout d'horribles tourmenteurs qui fouillent les chairs, scient les os, vous retournent la peau, avec des faces sinistres de joie...» (*Js*, 248-249). Une telle prise de conscience, survenant alors qu'arrive à son terme l'aventure initiatique de cet inconnu «si peu décrit qu'il en est abstrait»¹⁹, accentue l'exemplarité du récit. Le roman acquiert ainsi la dimension d'une parabole moderne²⁰, dont le sens, toutefois, est moins facile à tirer au clair qu'il ne l'est en général dans cet ancien genre narratif.

Quant au *Journal d'une femme de chambre*, il adopte l'allure d'un voyage de formation. Le roman est organisé selon le schème narratif de l'itinérance. Renvoyée par ses maîtres pour son insolence ou lassée elle-même de leurs exigences tyranniques, Célestine semble condamnée à aller de place en place, entre Paris et la province, «sans pouvoir jamais [se] fixer nulle part» (*Jfc*, 65-66). Cette mobilité lui permet de traverser toutes sortes de milieux et de découvrir le monde bourgeois sous ses divers aspects. La structure narrative qui en résulte est à la fois rhapsodique et itérative: à travers les différents épisodes qui se succèdent, c'est toujours la même expérience affreuse, avilissante, scandaleuse, qui se reproduit sous différentes formes, comme autant de variations d'un thème fondamental.

En vérité, l'odyssée de Célestine est une descente aux enfers, un voyage des morts qu'elle effectue au cœur de la société contemporaine, le roman de Mirbeau ne conservant du schème immémorial que cette fonction initiatique déjà apparue dans *Le Jardin des supplices*. L'entrée dans l'univers intime des maîtres, la découverte de leur vie privée sont l'occasion de dévoiler leur vraie nature: leur hypocrisie, leur instinct tyrannique, leur mépris de la dignité humaine, leurs appétits brutaux qui ne reculent devant aucune forfaiture. Au gré des expériences de Célestine, on découvre un univers absurde, où rien n'est à sa place: le vice tient lieu de norme morale et les honnêtes gens, avec «leurs manières vertueuses» (*Jfc*, 177), sont des brigands²¹. Telle est bien l'image que Mirbeau veut donner de la France antidreyfusarde: le triomphe du cynisme en a fait ce *mundus inversus*, où le crime est une vertu, la trahison un honneur, le mensonge d'État une vérité.

(17) É. REVERZY, *Du bon usage de l'allégorie – Du "Jardin des supplices" à "Dingo"*, sous la direction de L. HIMY-PIÉRY et G. POULOUIN, *Octave Mirbeau. Passions et anathèmes*, Presses Universitaires de Caen, 2007, p. 253.

(18) *Ibid.*, pp. 251-252.

(19) *Ibid.*, p. 252.

(20) *Ibid.*

(21) «Si infâmes que soient les canailles – constate Célestine – ils ne le sont jamais autant que les honnêtes gens» (*Jfc*, p. 255).

Autres éléments du dispositif allégorique, les personnages rencontrés par l'homme à la figure ravagée ou la femme de chambre sont des exemplaires du même type. Leur caractérisation relève moins d'un souci de réalisme que d'une stylisation qui les réduit à un trait hypertrophié, à une idée qu'ils expriment en termes caricaturaux. Les fantoches qui croisent le chemin du personnage central dans *Le Jardin des supplices* se reconnaissent à des caractéristiques peu nombreuses, exagérées et essentialisées. Sans densité psychologique ni profondeur, peu susceptibles d'évoluer dans le temps, ils sont perçus de l'extérieur et vidés de toute humanité. N'ayant souvent d'autre consistance que celle de leur nom, de leurs phrases sonores et de leurs postures grotesques, ces types humains ou sociaux – le savant darwinien, le gentilhomme normand massacreur de paons, l'explorateur français mangeur de nègres, l'officier anglais adepte des balles dum-dum, le bourreau chinois, jovial et bonhomme – signifient qu'ils sont tous, à leur manière, «des apologistes de la cruauté»²² ou des «tourmenteurs» (*Js*, 249).

Les aphorismes concordants dont ils émaillent leurs discours révèlent des monstres moraux: «Le meurtre est la base même de nos institutions sociales, par conséquent la nécessité la plus impérieuse de la vie civilisée», affirme le savant darwinien (*Js*, 44); «Le droit des gens – s'exclame l'inventeur de la balle dum-dum –, mais c'est le droit que nous avons de massacrer les gens, en bloc, ou en détail, avec des obus ou des balles, peu importe» (*Js*, 122); «Les cuirassés, les canons à tir rapide, les fusils à longue portée, les explosifs... que sais-je?... tout ce qui rend la mort collective, administrative et bureaucratique, toutes les saletés de votre progrès, enfin... détruisent peu à peu nos belles traditions» (*Js*, 207), se lamente le bourreau chinois.

De telles déclarations sont en général transcrites dans une forme oralisée: les phrases, où se multiplient les modalités interrogatives et exclamatives, «sont inachevées, morcelées, et se désintègrent à mesure de leur progression»; «les compléments sont isolés, séparés par des points de suspension» et «des onomatopées», dans une «surenchère de la ponctuation» mimant la spontanéité de la parole²³. Le langage des personnages, ainsi investi par les affects, mêle à leurs arguments des humeurs qui leur donnent un tour excessif. En pleine Affaire Dreyfus, cette parodie de réflexion, répétée par des écrivains antisémites, des militaires, des agents de l'appareil judiciaire, vise à rendre odieuse la frénésie homicide dont ils sont les apologistes.

Les bourgeois, dont la vie intime est observée au microscope dans *Le Journal d'une femme de chambre*, sont coulés dans le même moule infâme: «Cela me fatigue – avoue Célestine – d'avoir [...] à faire défiler, dans un panorama monotone, les mêmes figures, les mêmes âmes, les mêmes fantômes» (*Jfc*, 457). De fait, dans leurs rapports avec leurs domestiques, les maîtres ont des comportements ressemblants: «Tous hypocrites, tous lâches, tous dégoûtants, chacun dans leur genre», résume Célestine (*Jfc*, 318). De M. Rabour au Coco de la rue Lincoln en passant par Monsieur Xavier et ses parents, on voit ainsi se constituer, dans le récit, un paradigme qui lui donne une exemplarité paradoxale, celle de l'exemple négatif, dont la force irrésistible consiste à condenser une somme de traits, ignobles ou grotesques. Le défilé de ces monstres atteste l'avalissement quasi général de la France au temps de l'Affaire, cible de l'«ironie militante»²⁴ qui traverse le roman. D'autant que les domestiques, que leurs maîtres tyrannissent, ne sont en général que leurs singes: lâches, cupides, cyniques eux aussi.

(22) É. REVERZY, *Du bon usage de l'allégorie – Du "Jardin des supplices" à "Dingo"* cit., p. 252.

(23) M. PRAZAN, *L'Écriture génocidaire: L'Antisémitisme en style et en discours, de l'affaire Dreyfus au 11 septembre 2001*, Paris, Calmann-Lévy, 2005, p. 124.

(24) N. FRYE, *Anatomie de la critique* cit., p. 272.

En englobant ainsi la domesticité dans la décomposition sociale qu'elle dénonce, la satire change de nature. Les domestiques en effet ne représentent pas seulement leur monde: métonymiquement, ils incarnent l'Opinion publique. Ils sont la France profonde, cette France lugubre, immobilisée dans ses médisances, ses rancœurs, son atmosphère ignoble. À l'évidence, pour Mirbeau, l'abjection est française à l'aube du xx^e siècle. Rose est l'un des visages de cette France-là: «courte, grosse, rougeaude», elle arbore «un sourire épais, visqueux, sur des lèvres de vieille licheuse» (*Jfc*, 117). Le «stock d'infamies» (*Jfc*, 129) que colporte cette «outré ambulante» (*ibid.*) semble inépuisable: elle allégorise la France antidreyfusarde en une calomniatrice qui a la passion du déshonneur.

Rose ne diffère guère en cela des bonnes qui se tassent, «comme des paquets de linge sale» (*Jfc*, 126), autour de Mme Gouin, l'épicière avorteuse du village. Toutes, se livrant aux joies ignobles du commérage, s'acharnent à raconter, à tour de rôle, «une vilénie, un scandale, un crime» (*ibid.*). Un tel déchaînement des médisances a lieu le dimanche, après la messe dominicale. Il est vrai qu'à l'église, Célestine n'a vu que «des bouches fielleuses crispées par la haine» et «de pauvres êtres qui viennent demander à Dieu quelque chose contre quelqu'un» (*Jfc*, 122). Au milieu de ces «mornes fantoches» (*Jfc*, 419), la narratrice éprouve un dégoût insurmontable: «Une nausée me retourne le cœur» (*Jfc*, 126), avoue-t-elle. Un sursaut de probité l'empêche de se fondre dans cet être collectif livré à ses mauvais instincts. La foule, troupeau infâme qui suscite la révolte intérieure d'un individu solitaire, voilà un nouvel instantané de la France au temps de l'Affaire.

Cependant, ce sont surtout les personnages de premier plan qui cristallisent le sens allégorique des deux récits. Clara, dans *Le Jardin des supplices*, personnifie maintes abstractions: elle est l'amour et la mort étroitement mêlés, l'archétype de la femme, combinant les séductions de l'éros à une puissance mortifère, à l'image de la nature, cette force cosmique dont la fécondité a pour envers une perpétuelle destruction²⁵. Clara est donc «la vie, la présence réelle de la vie, de toute la vie» (*Js*, 250), parant de mystère ses monstrueuses créations: «les passions, les appétits, les intérêts, les haines, le mensonge», et aussi «les lois», «les institutions sociales et tous les «hideux instruments de l'éternelle souffrance humaine» (*Js*, 249).

Mais, pour Clara, que la jouissance au spectacle du mal ferme à toute compassion, «il n'y a pas de monstres»: ce qu'on appelle de ce nom réprobateur, ce sont, dit-elle, «des formes supérieures» ou simplement «en dehors» de la conception humaine (*Js*, 225). En ce sens, le jardin des supplices, auquel elle initie son amant, n'est qu'«un symbole» (*Js*, 249) offrant une image superlative du milieu, naturel et social, où l'humanité endure sa condition. De cet espace infernal Clara accepte la férocité constitutive et fait un objet esthétique, source de volupté. Son personnage est une figure de l'acquiescement au mal, qui se livre à une terrifiante exploration de ses potentialités: le narrateur, à sa suite, découvre «des crimes [qu'il] ignorai[t], des ténèbres où [il] n'étai[t] pas encore descendu» (*Js*, 61). Or ce mal, ces crimes, ces ténèbres, alors que l'Affaire bat son plein, ne renvoient pas à des catégories ontologiques abstraites. Ils s'incarnent dans des hommes dont l'écrivain n'a cessé de montrer la grimace haineuse: les «soldats en casquette des Drumont et des Meyer», les «porte-litière des Rochefort et des Déroulède», les «sacristains des Du Lac et des Didon»²⁶.

Dans *Le Journal d'une femme de chambre*, l'allégorisme du récit se fixe en particulier sur le personnage de Joseph. Politiquement, le jardinier-cocher des Lanlaire est

(25) «La femme [...] est à elle toute seule toute la nature!... Étant la matrice de la vie, elle est, par cela même, la matrice de la mort... puisque c'est de la mort que la vie renaît perpétuellement... et que supprimer la mort, ce serait tuer la vie à sa source unique de fécondité...» (*Js*, 61).

(26) O. MIRBEAU, *Trop tard!*, «L'Aurore», 2 août 1898; voir *L'Affaire Dreyfus*, éd. P. Michel et J.-Fr. Nivet, Paris, Séguié, 1991, p. 71.

un activiste antidreyfusard. Membre de plusieurs associations patriotiques, il adule Drumont, dont il a affiché le portrait dans sa sellerie, et fait la collection de «toutes les chansons antijuives» (Jfc, 189). Il professe des opinions carrées – il est «las de la république», il attend «un sabre» (*ibid.*) –, lambeaux d'idées politiques, où l'on retrouve tous les slogans de l'antidreyfusisme. Dans son fanatisme, il conspue «l'ignoble Dreyfus», «l'immonde Zola» (Jfc, 190) et il hait les protestants, les francs-maçons, les libres penseurs et «tous les brigands» qui ne sont que «des juifs déguisés» (Jfc, 190).

Cet extrémisme réactionnaire s'accompagne d'une «grande violence» (Jfc, 246). Ce ne sont, dans la bouche de Joseph, que sanglants tableaux «de crânes fracassés et de tripes à l'air» (Jfc, 192). Cette férocité n'est pas seulement verbale: la fin du récit montre l'ancien domestique, devenu cabaretier, se précipitant, lors d'une réunion publique, sur un inconnu auquel il casse cinq dents d'un coup de poing. La ferveur patriotique de Joseph, qui est d'abord pour lui un moyen de s'enrichir, canalise aussi «sa férocité active» (Jfc, 253). La chambrière se souvient de l'avoir vu «tuer des canards, selon une vieille méthode normande, en leur enfonçant une épingle dans la tête» (Jfc, 254). Au lieu de «les tuer, d'un coup, sans les faire souffrir», il se plaît à «prolonger leur supplice par de savants raffinements de torture» (*ibid.*) qui lui procurent «une joie sauvage» (*ibid.*).

Célestine soupçonne que Joseph est «le diable» (Jfc, 248) ou, du moins, «une immense canaille» (Jfc, 255). Avec un parfait «cynisme» (Jfc, 263), cet homme qui a baisé «les plaies sanglantes de la petite Claire» (*ibid.*) et volé méthodiquement ses maîtres, propose à la chambrière de l'épouser, parce qu'elle est, dit-il, «une femme d'ordre» (Jfc, 261): il la voudrait habillée en Alsacienne dans leur petit café et poussant les clients à boire²⁷. Une fois son rêve réalisé, il entretiendra une «atmosphère de tuerie» dans le mastroquet devenu «le rendez-vous officiel des antisémites», au motif que ce climat de violence est excellent «pour les affaires» (Jfc, 478). Ce qui étonne le plus chez Joseph, c'est «sa tranquillité morale» (Jfc, 475). On ne voit jamais passer un remords dans son regard. Triomphant à la fin du récit, il est «plus violemment que jamais [...] pour la religion, pour la marine, pour l'armée, pour la patrie» (*ibid.*).

Personnifiant la France antidreyfusarde, il donne un visage au mal, celui d'une brute sournoise, qui traite les autres comme les instruments de ses desseins ténébreux. Manipulateur, ne croyant à rien d'autre qu'à son intérêt propre, il a érigé en règle l'amour de soi. Sans doute a-t-il quelque chose de diabolique: mais la forme de mal qu'il incarne, sur fond de nivellement des valeurs, l'éloigne radicalement du Satan romantique. Sans génie, sans croyance ni idée forte, et sans grande ambition. Joseph ressemble à tout le monde, ou presque. Sa haine des juifs, conformiste et dictée par l'intérêt financier, fait triompher la bêtise ordinaire. Même quand il bafoue les lois, il retombe encore dans le conformisme social. Le mal descend avec lui dans l'abîme du banal, cet abîme où s'engloutira bientôt, selon Hannah Arendt²⁸, la possibilité de la morale et de la rationalité.

De l'ambivalence de la satire

C'est sans doute pourquoi les deux romans, s'ils empruntent la forme satirique, s'abstiennent de tout jugement manichéen. Tout en dénonçant fermement, l'un la violence, l'autre la démission morale qui se propage dans la société française, ils ne

(27) Ce que Célestine, avec son franc-parler, reformule en termes: «Vous voulez que je fasse la putain pour vous gagner de l'argent?» (Jfc, 262).

(28) Voir H. ARENDT, *Eichmann à Jérusalem* [1963], trad. fr. A. Guérin, Paris, Gallimard, 1991, rééd. 2002, «Folio histoire».

laissent personne à l'abri de ces maux. La *persona* du satiriste, qui, dans un cas, s'incarne dans l'homme à la figure ravagée et dans l'autre, dans la femme de chambre, se distingue des personnages traditionnels du candide ou du raisonneur, à la parole franche, pleine de sagesse et de probité, qui font entendre dans la satire la voix de la nature ou du sens commun. Le lecteur se voit ainsi refuser toute identification à une figure positive, qui le préserverait du mal en lui permettant de se ranger vertueusement du côté de la droiture morale.

Dans *Le Jardin des supplices*, le narrateur qui revient sur ses tribulations en Chine est disqualifié par son passé. Contraint de s'éloigner pour reconquérir «une sorte de virginité sociale» (Js, 89), il a quitté la France en quête de cette improbable rédemption, après avoir participé, dans l'ombre d'un politicien véreux, à une foule de tripotages financiers et de trafics électoraux. Cette «intransigeante canaille» (Js, 134) est un être faible et veule, que Clara, plus virile que lui²⁹, appelle, d'un condescendant hypocoristique, son «pauvre bébé» (Js, 134) ou son «cher petit cœur» (Js, 221). Sans doute voudrait-il ranimer, dans ce cœur avili, les «élans généreux» et les «ambitions nobles» (Js, 220), mais il est sans cesse vaincu par l'«invincible vertige des curiosités abominables» (Js, 223) qui l'attachent à Clara. Et peut-être celle-ci n'est-elle, au fond, que son fantasme, une idée perverse qui l'obsède, une projection des forces archaïques de sa psyché³⁰.

Le jardin des supplices apparaît ainsi comme le lieu symbolique d'un impossible sauvetage: le voyageur n'y découvre pas un nouvel Éden, où il serait délivré de toute culpabilité, mais des visions d'horreur, qui semblent les réfractions de sa conscience hantée par ses fautes. Mais la «persévérance dans le mal» (Js, 77), qui est le trait dominant de ce gremlin velléitaire, laisse peu espérer de ses remords tardifs et de ses «désirs passagers d'honnêteté» (*ibid.*). Figure de la compromission avec le mal, il n'est peut-être, comme il le confesse, qu'«un mystificateur qui s'amuse à se mystifier soi-même» (*ibid.*) pour éviter d'avoir à considérer l'inconsistance éthique qui a fait de lui, d'expérience en expérience, une fripouille incapable de porter la moindre valeur.

De même, Célestine ne pousse jamais son journal dans le sens de l'examen de conscience, elle n'a pas le souci de se corriger de ses fautes que supposerait une confession. Aussi ses accusations se retournent-elles à la fin contre elle. Bien qu'elle dénonce comme «un sentiment bas» (*Jfc*, 101) l'amour des richesses, elle n'a d'autre ambition que d'imiter ses maîtres, en se donnant la possibilité d'avoir à son tour des domestiques et de les traiter durement. Lorsqu'elle accède enfin à la propriété, elle reproduit l'ordre social dont elle a tant souffert dans son état antérieur. La leçon est d'autant plus amère que la chambrière, qui se sent empoignée par le crime comme par «un beau mâle» (*Jfc*, 82), se compromet en conscience avec le mal, au lieu de le combattre. La passion qu'elle conçoit pour Joseph se développe en dépit, ou peut-être même à cause du viol et du meurtre de la petite Claire. Après l'avoir épousé, sans jamais avoir songé à le dénoncer, elle s'avoue «heureuse d'être à lui», dût-elle le suivre «jusqu'au crime» (*ibid.*).

Le Jardin des supplices comme *Le Journal d'une femme de chambre* ont donc ceci de particulier qu'ils disqualifient au plan moral le personnage du satiriste. Or, on peut se demander si Célestine, en dépit de son ambiguïté fondamentale, n'est pas à Mir-

(29) «Dire que je ne suis qu'une femme... une toute petite femme... [...] et que, de nous deux, c'est moi l'homme... et que je vaudrais dix hommes comme toi!...», dit-elle, moqueuse, à son amant (*Jfc*, 217).

(30) C'est du moins le soupçon qui lui traverse l'esprit, quand il comprend qu'elle n'est sans doute que la fascinante objectivation de ses propres errements: «Existe-t-elle réellement?... Je me le demande, non sans effroi... N'est-elle point née de mes débauches et de ma fièvre?... N'est-elle point une de ces impossibles images, comme en enfance le cauchemar?... Une de ces tentations de crime comme la luxure en fait lever dans l'imagination de ces malades que sont les assassins et les fous?... Ne serait-elle pas autre chose que mon âme, sortie hors de moi, malgré moi, et matérialisée sous la forme du péché?...» (*Jfc*, 246-247).

beau ce qu'Emma Bovary est à Flaubert: un repoussoir et un alter ego. L'exaspération dans la vitupération, la fascination horrifiée pour l'abîme des cruautés humaines, l'aversion pour les pulsions antisémites de la France antidreyfusarde sont trop violentes chez le romancier pour ne pas indiquer une faille intime que les justifications rationnelles – amour de la justice ou de la vérité, pessimisme philosophique – ne comblent pas tout à fait. La ressemblance de Mirbeau avec son héroïne nous pousse à nous interroger aussi sur ses possibles affinités avec l'homme à la figure ravagée dont l'identité n'est jamais précisée dans *Le Jardin des supplices*. Avant de se dévouer à la réhabilitation de Dreyfus, Mirbeau, comme tant d'autres, a sacrifié à l'antisémitisme de son époque: dans «Les Grimaces», pamphlet antirépublicain, il a stigmatisé les juifs³¹, venus selon lui de tous les coins d'Orient pour se ruer «à la curée française»³² et centraliser tous les pouvoirs «entre leurs doigts âpres et crochus»³³.

Est-ce cette compromission-là, ce crime à ses propres yeux, que Mirbeau expie par son engagement en faveur de Dreyfus? Sans aller jusqu'à dire, comme tel critique, qu'il n'y a peut-être pas de «réelle contradiction entre le Mirbeau des “Grimaces” et celui de l'Affaire»³⁴, on peut se demander si la satire, genre qui trahit souvent un syndrome mimétique mêlant le rejet de sa cible au sentiment coupable d'une profonde ressemblance, n'est pas une sorte d'aveu qui lie le satiriste à l'objet dont il travaille par ailleurs à se dissocier avec virulence. La haine punique de Mirbeau pour les antisémites, les sarcasmes dont il se plaît à les accabler peuvent sembler, à une certaine profondeur psychique, tournés contre lui-même.

Indices de sa culpabilité personnelle projetée sur une figure répulsive, ses deux romans satiriques sont peut-être plus cruellement ironiques qu'on ne le croit: Mirbeau, qui a reconnu en lui, comme tel, le mal absolu de l'antisémitisme³⁵, fait des antidreyfusards le repoussoir de son idéal de justice et de liberté, et aussi le phantasme spectral qui menace constamment de reprendre de l'intérieur ce juste, conscient de ses failles et de ses faiblesses, et sachant qu'il est moins facile de s'arracher à «l'affreuse joie de la mort» (*Js*, 58) que ne le prétendent parfois les donneurs de leçons, du haut de leur vertu.

PIERRE GLAUDES
Sorbonne Université

(31) O. MIRBEAU, *L'Invasion*, «Les Grimaces» 9, 22 septembre 1883; *Encore l'invasion*, «Les Grimaces» 10, 22 septembre 1883; *La Religion d'État*, «Les Grimaces» 13, 13 octobre 1883; *Le Théâtre juif*, «Les Grimaces» 16, 3 novembre 1883; *La Criminalité juive*, «Les Grimaces» 17, 10 novembre 1883.

(32) Id., *L'Invasion*, «Les Grimaces» 9, 15 septembre 1883, pp. 385-392.

(33) Id., *La Religion d'État*, «Les Grimaces» 13, pp. 579-585.

(34) M. PRAZAN, *L'Écriture génocidaire: l'Antisémitisme en style et en discours, de l'affaire Dreyfus au 11 septembre 2001* cit., p. 118.

(35) Non sans que ce repentir ne conserve encore, en 1885, dans une chronique comme «*Les Monach*» et *les juifs* («La France», 14 janvier 1885), une profonde ambiguïté: «Moi aussi, effrayé par l'envahissement des israélites dans notre politique, dans nos affaires, dans notre société, j'ai tenté un jour de sonner l'alarme. Je ne voulais pas croire que les Juifs fussent si forts parce que nous étions si faibles, si grands parce que nous étions si petits, et s'ils prenaient notre place, c'est que nous la désertions. J'ai reconnu depuis qu'il est parfaitement ridicule de jouer les Pierre l'Ermite en ces temps où l'on ne se passionne plus que pour les cabotins. J'ai reconnu que ce siècle [...] épuisé de sang, de moelle et de cerveau, n'était plus à la lutte et à la haine, la haine, ce dernier espoir des peuples qui s'en vont. [...] Et en regardant l'élévation constante des Juifs, par le travail, la ténacité et la foi, je me suis senti au cœur un grand découragement et une sorte d'admiration colère pour ce peuple vagabond et sublime, qui a su se faire de toutes les patries sa patrie, et qui monte chaque jour plus haut à mesure que nous dégringolons plus bas. Je me suis dit qu'il fallait vivre avec lui, puisqu'il se mêle de plus en plus à notre race, et qu'il faut croire qu'il s'y fondera complètement, comme la vigne vit avec le phylloxéra, le malade avec la fièvre typhoïde et l'intelligence humaine avec le journalisme». *Combats littéraires* cit., p. 129.

Mirbeau pamphlétaire: de la grimace au sarcasme

Abstract

Mirbeau is often presented as a writer full of contradictions, characterized by the vehemence of his indignations. The virulence of his attacks can nonetheless be partly affected, like in the satirical newspaper «Les Grimaces», but it lasts throughout his career, regardless of the forms used or the capitalized success. The lampoonist style of Mirbeau nevertheless evolves in its modalities. First defined as the mark of a dissimulation, the “grimace” gradually becomes the emblem of the work operated by the novelist. For Mirbeau, distortion is not an obstacle to truth, but a process used for its revelation, or even the signature of a writer claiming the right to contradict himself. Faithfulness to oneself can not, therefore, rest on a doctrine, nor really go through a discourse. The novel thus offers Mirbeau a form that is no doubt paradoxically more in keeping with his conception of sincerity. Mystification becomes the means of denouncing the impostures of coherence, as well as sarcasm, which literally brings to pieces the fable borne by the narrative.

Les études consacrées à Octave Mirbeau ont insisté à plusieurs reprises sur les «contradictions»¹, «paradoxes»², «impostures»³ ou «mystifications»⁴ d'un écrivain à la pensée versatile et souvent éruptive. Cette absence de cohérence est en grande partie la conséquence d'une posture (celle du pamphlétaire) et d'une condition (celle du «prolétaire des lettres» obligé de vendre sa plume⁵), condition dont Mirbeau parvient à se défaire avec les premiers succès romanesques. L'hétérogénéité idéologique du discours mirbellien apparaît donc intrinsèquement liée au parcours d'un écrivain typique de «l'ère médiatique»⁶, soumis à des contraintes financières, mais aussi à une logique de la surenchère et du coup d'éclat.

«L'âge d'or du pamphlet»⁷ impose en effet ses codes à l'homme de lettres désireux de pousser sa chance, et si la III^e République offre une plus grande liberté de parole, celle-ci doit être nuancée par les impératifs propres à une écriture fondée, justement, sur l'absence de nuances. Dans le cas de Mirbeau cependant, la «parole pamphlétaire»⁸ semble jouer un rôle matriciel particulier, et constituer le laboratoire

(1) Voir P. MICHEL, *Les contradictions d'un écrivain anarchiste*, in *Littérature et anarchie*, sous la direction de A. PESSIN et P. TERRONE, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, «Cribles», pp. 31-50.

(2) Les «paradoxes d'Octave Mirbeau» ont fait l'objet d'un séminaire et d'une journée d'études organisés à Paris IV-Sorbonne par M. BAT, P. GLAUDES et E. SERMADIRAS (à paraître).

(3) Voir P. MICHEL, *Les "impostures" d'Octave Mirbeau*, in *L'imposture dans la littérature*, sous la direction de A. BOULOUMI, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, «Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire» XXXIV, pp. 195-204.

(4) Voir A. STARON, *Du sous-jacent au flagrant ou le manipulateur manipulé (?) : Octave Mirbeau*, in *Manipulation, mystification, endoctrinement*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2009, pp. 145-155.

(5) *Un crime de librairie*, «Les Grimaces», 22 décembre 1883, recueilli dans O. MIRBEAU, *Combats littéraires*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2006, p. 93.

(6) J'emprunte l'expression à A. VAILLANT et M.-È. THÉRENTY, 1836: *l'an I de l'ère médiatique, étude littéraire et historique du journal «La Presse», d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001.

(7) J'emprunte l'expression à C. PASSARD, *L'Âge d'or du pamphlet*, Paris, Cnrs Éditions, 2015.

(8) Voir M. ANGENOT, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

de sa poésie romanesque. C'est de cette filiation dont il sera question ici, non pour relativiser les aléas idéologiques de l'écrivain ni pointer la permanence de certains combats, mais pour suivre, du journal «Les Grimaces» au roman *Dingo*, les transformations d'une écriture essentiellement pamphlétaire.

Parole pamphlétaire, écriture contrainte

«Polémiste extraordinairement vigoureux», redouté pour «la crâne et impétueuse énergie de ses attaques»⁹, Octave Mirbeau a très tôt fait l'expérience de «la répudiation de ses opinions et de ses idées»¹⁰, expérience présentée dans «Les Grimaces», l'hebdomadaire satirique dont il est le rédacteur en chef, comme similaire à celle du «trottoir»¹¹. Formulée dans un journal proposant au lecteur de «reconquérir [s]a fierté mise en actions»¹², cette métaphore peu originale en elle-même¹³ semble avoir pour fonction d'affirmer, en creux, l'*exotopie*¹⁴ du pamphlétaire, extérieur au système qu'il dénonce.

Pourtant, le destin et le contenu de cet éphémère hebdomadaire sont révélateurs de contraintes qui conduisent à relativiser les prises de position de «l'imprécateur», et la «fidélité» que celles-ci peuvent traduire¹⁵. La violence des articles, antiparlementaires et antisémites, relève en effet d'une rhétorique et d'une stratégie où se mêlent les intérêts du gérant, le banquier Edmond Joubert, et ceux du rédacteur en chef, sans qu'il soit aisé de mesurer leur importance respective dans la ligne éditoriale du journal. À la volonté, de la part de Joubert, de profiter de l'antisémitisme régnant pour contrecarrer un concurrent (la banque Rothschild¹⁶) s'ajoute la haine du rédacteur en chef pour son ancien employeur du «Gaulois», Arthur Meyer¹⁷. De la même manière, la brève existence des «Grimaces» peut être interprétée comme l'échec d'une rhétorique pamphlétaire virulente, mais attendue, ou le signe de la trop grande

(9) J. HURET, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti, 1999 [1891], p. 222.

(10) O. MIRBEAU, *La liberté de la presse*, «Le Gaulois», 7 juin 1886, recueilli dans *Combats littéraires* cit., p. 41.

(11) Voir ID., *Le chantage*, «Les Grimaces», 29 septembre 1883, recueilli dans *Combats littéraires* cit., p. 78: «Le journaliste se vend à qui le paye. Il est devenu machine à louange et à éreintement comme la fille publique machine à plaisir; seulement celle-ci ne livre que sa chair, tandis que celui-là livre toute son âme. Il bat son quart dans ses colonnes étroites – son trottoir à lui – accablant de caresses et de gentils propos les gens qui veulent bien monter avec lui, insultant ceux qui passent indifférents à ses appels, insensibles à ses provocations».

(12) Affiche de lancement du journal «Les Grimaces», juillet 1883.

(13) Voir sur ce point l'ouvrage d'É. REVERZY, *Portrait de l'artiste en fille de joie*, Paris, Cnrs Éditions, 2016.

(14) Voir M. ANGENOT, *La parole pamphlétaire* cit., pp. 74-75.

(15) Allusion à la célèbre biographie de P. MICHEL et J.-F. NIVET, *Octave Mirbeau, l'imprécateur au cœur fidèle*, Paris, Séguiet, 1990.

(16) C'est l'hypothèse de Pierre Michel. Voir le *Dictionnaire Octave Mirbeau*, en ligne, http://mirbeau.asso.fr/dicomirbeau/index.php?option=com_glossary&id=296.

(17) C'est une des «raisons» cyniques que Mirbeau mentionne dans son article *Palinodies!* publié dans «L'Aurore» du 15 novembre 1898: «Donc, j'ai détesté les Juifs, et cette haine, je l'ai exprimée dans «Les Grimaces»... Qu'on me comprenne bien!... Je sortais, quand je fis «Les Grimaces», du «Gaulois», que dirigeait M. Arthur Meyer. Comment eût-il été possible – j'en appelle à tous les cœurs passionnés – que la fréquentation journalière de M. Arthur Meyer m'inspirât d'autres sentiments?... On conviendra que rien n'était plus naturel, plus légitime, et d'une plus irréprochable psychologie. Bien qu'il fût parfois charmant, M. Arthur Meyer avait ceci de mystérieusement attractif qu'il appelait l'antisémitisme, comme Jésus le miracle».

indépendance d'un rédacteur en chef qui dénonce, dès l'affiche de lancement de son journal, l'emprise délétère de «tous les banquismes»¹⁸.

Surnommé «Rochefaible»¹⁹ par allusion à Henri Rochefort, le célèbre polémiste fondateur de «La Lanterne», Mirbeau ne conserve pas longtemps la confiance du banquier, et l'hebdomadaire cesse de paraître quelque six mois après sa création²⁰. Le bilan plus que mitigé des «Grimaces», tant sur le fond (l'antisémitisme) que sur la forme (une écriture pamphlétaire qui peine à trouver ses marques), doit quoi qu'il en soit attirer l'attention sur cette double contrainte, idéologique et rhétorique, à partir de laquelle le discours de Mirbeau doit être envisagé.

La conquête d'une liberté économique permet certes d'organiser les prises de position de l'écrivain entre un «avant» et un «après» que confirmerait sa «conversion»²¹ au moment de l'affaire Dreyfus. Alors attaqué sur ses revirements, Mirbeau choisit néanmoins de prôner un droit à l'incohérence, dans un article au titre finalement ironique, *Palinodies!*:

Dans une feuille que je ne lis jamais et dont je reçois, par l'entremise d'une agence, les coupures que, d'ordinaire, je ne lis pas davantage, on reproduit d'antiques articles que je publiai aux «Grimaces», et que l'on me reproche, amèrement, d'avoir changé d'opinion sur les Juifs, les patriotes, les militaires, les je ne sais qui, les je ne sais quoi... La chose est parfaitement exacte... J'ai fait cela et je m'en vante!

La feuille en question eût pu, cependant, me tenir compte de ceci que, à aucune époque de mon existence, et même au plus de mes «palinodies», je ne variaï jamais sur la conviction où je suis de la prodigieuse stupidité de M. Henri Rochefort, et de sa canaillerie plus générale encore... Je regrette qu'elle n'y ait pas songé... Mais en thèse générale, cette feuille a raison, et j'ai donné, je l'avoue, le plus déplorable exemple d'inconsistance qui se puisse voir.

Ce que je suis aujourd'hui, je ne l'étais pas il y a dix ans; ce que je fus, il y a dix ans, je ne l'étais pas, il y a vingt ans; et, dans vingt ans – à supposer que je sois encore – je veux espérer, oui, je pousse le cynisme jusqu'à espérer que je ne serai pas celui que je suis aujourd'hui... Aujourd'hui, j'aime des personnes, des choses, des idées, qu'autrefois je détestais, et je déteste des idées, des personnes que j'ai aimées jadis... C'est mon droit, je pense, et c'est mon honneur; et c'est aussi la seule certitude par quoi je sente réellement que je suis resté d'accord avec moi-même²².

Rétif à la contrition, mais enclin à la contradiction, Mirbeau fait d'une forme «d'inconsistance» le ferment de la fidélité à soi-même et la marque de sa réactivité au monde qui l'entoure. Du titre de l'article, seul le point d'exclamation semble finalement compter, en manifestant la sincérité d'un tempérament peu disposé à l'introspection pétrifiante, et essentiellement caractérisé par sa capacité à réagir:

Il faut des efforts persistants qui ne sont pas à la portée de toutes les âmes. Il faut passer par de multiples états de conscience, par bien des enthousiasmes différents, bien des croyances contraires, par des déceptions souvent douloureuses, des troubles, des erreurs, des luttes – et ne pas les maudire, pas même les regretter, puisque c'est tout cela, puisque c'est dans tout cela que s'est, peu à peu, recrée votre personnalité²³.

(18) L'expression se trouve dans l'affiche de lancement du journal «Les Grimaces», juillet 1883.

(19) Voir C. PASSARD, *L'Âge d'or du pamphlet* cit., p. 95.

(20) «Les Grimaces» paraît du 20 juillet 1883 au 12 janvier 1884.

(21) Ce terme est souvent employé par la critique mirbellienne pour marquer le «tournant» de l'affaire Dreyfus dans la pensée de Mirbeau.

(22) *Palinodies!*, «L'Aurore», 15 novembre 1898.

(23) *Ibid.*

Dans cet article souvent cité comme une profession de foi, la seule constance revendiquée est significativement la détestation de Rochefort, dont Mirbeau dénonce la «canaillerie». Le célèbre polémiste fait pourtant preuve de la même «inconstance», quoique selon un cheminement idéologique inverse: d'abord républicain et opposant radical au Second Empire, Rochefort dénonce par la suite, mais avant «Les Grimaces», «l'opportunisme» régnant sous la III^e République, pour finalement devenir le chantre du nationalisme et de l'antidreyfusisme. Ce rival en écriture pamphlétaire semble par conséquent proposer à Mirbeau une sorte de miroir *grimaçant* de la posture qu'il entend assumer jusqu'au bout, quitte à adopter le «cynisme» ciblé dans ses pamphlets. Les grimaces donnant son titre au journal satirique stigmatisaient en effet le masque endossé par le «faux monde» de ceux qui, «tranquilles et cyniques»²⁴, conquièrent leur pouvoir par la ruse et la dissimulation²⁵. En opposant la sincérité de son inconstance à la scélératesse de prises de position de circonstance (la «canaillerie» de Rochefort), Mirbeau semble ainsi vouloir préserver son *ethos* de pamphlétaire, difficilement conciliable avec une «grimace» prise dans son sens pascalien.

La grimace, masque et miroir

Cette opposition spéculaire, qui peut très bien relever de «l'ardente lutte contre soi-même» analysée par Pierre Michel²⁶, laisse néanmoins percevoir un inflexissement de cet *ethos*, lui-même lié à une nouvelle fonction de la grimace. Celle-ci apparaît de manière significative dans *L'Abbé Jules*, roman qui met en scène un personnage grimacier en proie à lui-même²⁷. Pour le narrateur, neveu du personnage éponyme, le premier souvenir de son oncle est ainsi celui d'«une figure de fantôme, hérissée, sabrée de grimaces, grotesque et terrible, tout ensemble»²⁸. Les manifestations grimaçantes de l'abbé s'inscrivent par la suite dans un système de significations contradictoires. Alternativement associée aux mystifications d'un personnage insaisissable, et à la révolte d'un corps matérialisée par les crises d'épilepsie de l'abbé, la grimace apparaît à la fois comme le rictus de la dissimulation et le stigmate d'un corps souffrant pour la vérité. Jusqu'à la fin, le personnage et le sens des «leçons» qu'il prodigue à son neveu restent largement mystérieux, mais ses «musculaires grimaces d'épileptique»²⁹ apparaissent, dans le même temps, comme le seul langage sincère tenu dans le roman: spectaculaire et incontrôlable, le corps grimaçant de l'abbé rappelle l'authenticité de désirs que nul ne peut durablement dissimuler³⁰, et révèle *a contrario* l'hypocrisie d'un ordre contre-nature. La grimace peut dès lors devenir la manifestation corporelle de la vérité, comme lors de la messe inversée où l'abbé, «fais[ant] de violents efforts

(24) *Ode au choléra*, «Les Grimaces», 21 juillet 1883.

(25) Voir l'affiche de lancement du journal: «À travers ces pages, tu verras grimacer tout ce faux monde de faiseurs effrontés, de politiciens traîtres, d'agioteurs, d'aventuriers, de cabotins et de filles, toutes ces cupidités féroces, qui te volent non seulement tes écus et ta confiance, mais jusqu'à ta virilité, jusqu'à ta nationalité, jusqu'à ton amour de la Patrie».

(26) Voir *Les Combats d'Octave Mirbeau*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, pp. 19-34.

(27) L'expression «l'ardente lutte contre soi-même» se trouve dans le roman. Voir O. MIRBEAU, *L'Abbé Jules*, Paris, Albin Michel, 1988 [1888], p. 55.

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

(29) *Ibid.*, p. 211.

(30) Voir par exemple *ibid.*, p. 316: «C'était comme le vomissement de la passion dont son corps avait été torturé, toujours...».

et d'affreuses grimaces»³¹, confesse ses péchés à l'auditoire qu'il a pour fonction de sermonner.

Beaucoup plus trouble, cette nouvelle signification romanesque de la grimace est confirmée dans *Le Jardin des supplices* par le personnage du bourreau chinois, dont Éléonore Reverzy a montré qu'il pouvait être interprété comme un double du romancier, ou plus exactement comme une allégorie de son travail de décomposition-transformation de chroniques déjà publiées³². Or, la métamorphose imposée aux corps suppliciés parcourt également le visage du bourreau, animé d'un «tic nerveux» qui donne lieu à une «multitude de grimaces»³³: de même que le bourreau décompose pour recréer, de même il «compos[e] sur son visage la grimace la plus impérieusement comique qui se pût voir sur un visage humain»³⁴. Dans ce roman où la déformation constitue un paradoxal principe de composition, la grimace semble de nouveau fonctionner comme une signature, un miroir autant qu'un masque. Comme pour l'abbé Jules, elle manifeste une forme de vérité cruelle que les discours peinent à circonscrire, et relaie par conséquent l'optique pamphlétaire du romancier. Contrairement au journal de 1883 cependant, elle ne signale plus la cible de la parole pamphlétaire, mais constitue la marque de son travail de dénonciation. La distance que l'écriture pamphlétaire du journal instaurait, le roman l'abolit. Le bourreau et la victime, l'auteur et son œuvre y sont marqués du même stigmate: présent comme le chef-d'œuvre du Jardin, le supplice de la cloche, avec «tous ces déplacements musculaires, toutes ces déviations des tendons, tous ces soulèvements des os», «creuse» également «d'affreuses grimaces» la «face toute convulsée»³⁵ du supplicié.

Comme dans *L'Abbé Jules*, où le personnage éponyme en vient à incarner les grimaces qu'il dénonce, la «morale» problématique du *Jardin des supplices* passe donc par l'expression d'un corps déformé, et non par un réel discours. Si l'abbé ou le bourreau sont des masques de l'auteur, ils concrétisent ce parti-pris romanesque de la grimace comme moyen de dévoilement, en faisant de la déformation non ce qu'il faut dénoncer (comme dans le journal pamphlétaire) mais le miroir révélateur des impostures du discours (auxquelles le journal pamphlétaire n'échappait pas). «Rochefaille» peut ainsi trouver la voie d'un cynisme qui lui est propre, compatible avec la sincérité de son engagement.

De la grimace au sarcasme

Le jeu de massacre auquel se livrait le journaliste change en effet de cible. Toujours thématé dans le roman, il déplace les enjeux de la rhétorique pamphlétaire pour en faire un principe de remise en question à la fois politique et poétique. *L'Abbé*

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

(32) Pour É. ROY-REVERZY, «[c]e n'est pas tant sous les traits du poète emprisonné, réduit à une "Face" et se nourrissant voracement du morceau de viande que lui tend Clara, qu'il faut chercher le romancier, mais sous ceux du bourreau: son travail relève bien d'un exercice de transformation, de dépeçage, de émembrement, et les supplices qui occupent la place centrale du roman ne sont que la métaphore de l'écriture [...]. Il s'agit à la fois de faire éclater les règles de la construction fictionnelle et de tirer de la réunion de morceaux disparates autre chose, une œuvre nouvelle: de même que le bourreau découpe et recompose, se prétend "tailleur" dans les deux sens du terme, métamorphose les formes existantes, de même le romancier tranche au plus vif, désarticule et recrée», *D'une poétique mirbellienne: "Le Jardin des supplices"*, «Cahiers Octave Mirbeau» 3, 1996, p. 40.

(33) O. MIRBEAU, *Le Jardin des supplices*, Paris, Gallimard, 1991 [1899], «Folio Classique», p. 203.

(34) *Ibid.*, p. 205.

(35) *Ibid.*, p. 241.

Jules ou *Le Jardin des supplices* détournent en effet le roman d'apprentissage comme la structure initiatique du récit de vie au profit d'une forme de mystification qui déjoue les attentes du lecteur. L'abbé Jules pratique ainsi à l'égard de son neveu une forme d'éducation négative visant à déconstruire les discours appris. Lors des séances de lecture d'*Indiana*, la métaphore de la grimace est alors de nouveau convoquée pour signifier ce travail de sape:

Ces mots: l'amour, le plaisir; le sofa, la coupe de vermeil, Raymond, Noun, ces baisers, ces épaules éblouissantes, tout cela me trouble. Il me semble que les lettres du volume revêtent des formes inquiétantes, des images de choses connues, de choses rêvées, de choses devinées, qu'elles s'agitent et grimacent³⁶.

Dans ce roman de *déformation*, le trouble sensoriel du narrateur apparaît comme le prélude d'une remise en question de son éducation, et l'exercice de lecture a ici une évidente portée méta-textuelle: les lettres grimaçantes du volume sont à l'image de l'écriture pratiquée par le romancier, dont le travail de dévoilement s'inscrit dans les corps, mais brouille la signification du message dévoilé. L'abbé mourant utilisera d'ailleurs la même image lorsque son neveu lui fera, à sa demande, la lecture de Pascal: «Les mots maintenant ont d'étranges grimaces; les pensées passent, noires, disloquées comme des ombres»³⁷.

Cette «dislocation» des pensées et de la lecture comprise comme une entreprise de déchiffrement est également au cœur du *Jardin des supplices*, qui mine la cohérence de la rhétorique pamphlétaire pour en détourner la finalité. En pratiquant le collage de «grimaces» précédemment publiées dans la presse³⁸, le «patchwork narratif»³⁹ que constitue le roman relègue au second plan l'argumentation portée par des discours épars. Le principe d'«inconsistance» prôné dans *Palinodies!* s'y trouve, d'une certaine manière, mis en fiction, sans que le récit n'introduise la distance temporelle qui, dans l'article, servait à le justifier («Ce que je suis aujourd'hui, je ne l'étais pas il y a dix ans»). L'expression de la parole pamphlétaire n'est en effet dans le roman nullement subordonnée au discours du narrateur: Clara comme le bourreau en viennent à assumer une partie des détestations de Mirbeau, comme si l'insertion des chroniques dans un récit unique transformait l'évolution du chroniqueur pamphlétaire (son «inconsistance») en un roman des masques contradictoires de l'auteur.

Ethos du pamphlétaire tend donc à s'effacer au profit d'un dispositif ou d'un agencement dans lequel l'esprit de saccage demeure systématique, sans être porté par une seule instance énonciative. Le discours pamphlétaire cesse ainsi d'être doctrinaire et s'en trouve libéré du carcan qui le rendait prévisible. Si ce saccage affecte la forme traditionnelle du roman, il n'empêche pas pour autant une «écriture allégorique» dans laquelle le personnage peut demeurer le «principal vecteur du sens»⁴⁰. Simplement, comme le montre de manière emblématique le choix postérieur de l'automobile (*La 628-E8*) ou d'un animal (*Dingo*), ce sens n'est plus réellement lié à la profération d'un discours, mais à une figure éminemment romanesque, au sens où l'entend Northrop Frye. Pour Mirbeau, le «schéma narratif de la succession capri-

(36) O. MIRBEAU, *L'Abbé Jules* cit., p. 276.

(37) *Ibid.*, p. 308.

(38) La plupart des articles constituant le roman ont été publiés au «Journal» et à «L'Écho de Paris», principalement entre 1896 et 1898. Seuls les deux derniers chapitres sont inédits.

(39) L'expression est de P. MICHEL, «Le Jardin des supplices», entre patchwork et «soubresauts d'épouvante», «Cahiers Octave Mirbeau» 3, 1996, pp. 46-72.

(40) É. REVERZY, *Du bon usage de l'allégorie*, in *Octave Mirbeau, passions et anathèmes*, sous la direction de L. HIMY-PIÉRI et G. POULOUIN, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2007, p. 255.

cieuse et inattendue»⁴¹ nourrit cependant tout autant la visée pamphlétaire (un sacage propre au pamphlet) qu'il ne sert le romanesque (les surprises d'une intrigue). La «rage carnassière»⁴² qui sert de fil directeur à *Dingo* est à cet égard significative. Le massacre, avec cette figure éminemment cynique, prend un sens littéral et systématique, selon un agencement moins idéologique qu'esthétique: celui du «tableau de chasse». La «découverte» qu'Edward Herpett confie au narrateur dans sa lettre initiale⁴³ ponctue en effet le récit comme une sorte d'allégorie de l'œuvre elle-même, en formulant le paradoxal ordre qui régit le roman:

C'était quelque chose d'horrible, en effet, ce que je vis et comme je n'eusse pas osé l'imaginer, moi qui pourtant ne recule pas devant l'horrible. Toutes les poules étranglées, éviscérées, toutes les poules mortes, déjà raidies, étaient rangées, comme pour une exposition, côte à côte, méthodiquement, par rangs de taille, sous le hangar bouleversé de la basse-cour. Il y en avait cent. Les unes semblaient intactes, sauf leurs plumes qui étaient farouchement rebroussées et mouillées de bave sanglante. Des autres, aplaties, tordues, en bouillie, les entrailles sortaient et dévidaient sur le sable leurs anneaux ronds, ainsi que des pelotes de laine emmêlées par un chat. Les mangeoires renversées, les pondoirs arrachés de leurs crochets, les abreuvoirs siphonnés roulant à terre et achevant de répandre leur eau, avec un petit bruit sinistre d'agonie, et les grillages tordus et les perchoirs brisés... tout cela ajoutait à la désolation du spectacle. On eût dit qu'une grande force de destruction, un formidable cyclone, une invasion de bêtes forcenées avaient passé par là. Thuvin attendit que l'horreur de ce spectacle eût bien pénétré en moi; puis, lorsqu'il me jugea monté au point d'indignation qu'il fallait:

– Voilà! fit-il... Je n'ai touché à rien... à rien... J'ai voulu que Monsieur voie la belle ouvrage de son chien... Eh bien, la voilà!

Je ne pus m'empêcher de pousser ce cri désespéré:

– Le tableau de chasse... Lui aussi!⁴⁴

Avec *Dingo*, qui «va d'une proie à l'autre, d'une bête à l'autre, d'une ivresse à l'autre»⁴⁵, le *sarcasme* prend un sens littéral, et devient explicitement un principe de composition romanesque. Déjà présente à travers les grimaces qui déforment l'expression ou les corps déchiquetés du *Jardin des supplices*, cette écriture sarcastique infléchit les enjeux de l'engagement. Dans *Dingo*, dernier roman publié par Mirbeau, le narrateur, que l'on est légitimement amené à associer à l'auteur, remarque d'ailleurs ironiquement que sa notoriété n'est désormais plus liée à sa personnalité ni à ses prises de position, mais à la surprise et à la férocité de la figure cynique qui l'accompagne:

Les reporters m'arrachèrent des interviews qui, reproduites quelquefois dans les journaux de Paris, me valurent de la considération, et, bien qu'il n'y fût jamais question de moi ni de mes livres, que tous les hommages allassent au seul *Dingo*, ajoutèrent grandement à ma réputation d'écrivain. Ah! si j'avais su profiter de cette aubaine et – n'est-ce pas le cas de le

(41) La formule est d'É. Reverzy (*ibid.*), qui reprend ici la distinction établie par N. FRYE dans *L'Écriture profane. Essais sur les structures du romanesque*, Paris, Circé, 1998 [1976], pp. 54-55: le romanesque s'écrit en «et puis», le roman réaliste en «donc».

(42) O. MIRBEAU, *Dingo*, Paris, Le Serpent à plumes, 1997 [1913], p. 365.

(43) «Herbert Spencer, en juillet 1873, découvrit dans la danse du scalp des Fidjiens l'origine de la musique, du drame, et même de la biographie. La même année, dans je ne sais plus laquelle des pratiques fétichistes et anthropophagiques des mêmes Fidjiens, il découvrit l'origine de la carte de visite. C'était un record. Moi, je venais de découvrir, dans le geste d'un chien, quelque chose de bien plus considérable au point de vue sociologique. Je venais de découvrir tout simplement l'origine du tableau de chasse». *Ibid.*, p. 28.

(44) *Ibid.*, pp. 266-267. C'est en effet chez la mère de *Dingo* qu'Herpett découvre ce sens esthétique et sanglant du «tableau de chasse».

(45) *Ibid.*, p. 364.

dire? – utiliser cyniquement cette réclame, quel personnage illustre, quel grand homme je fusse sûrement devenu⁴⁶!

Le processus de publication est ici renversé: alors que nombre de ses romans, en particulier à partir du *Jardin des supplices*, relèvent de la compilation d'articles, Mirbeau présente *Dingo* comme une œuvre potentiellement exploitable par la presse, mais qui ne lui est pas *soumise*. Largement tributaire de cette «réclame» recherchée jadis par l'écrivain, la parole pamphlétaire du journal «Les Grimaces» est, dans le roman, mise à distance au profit d'un autre cynisme incarné par Dingo, que caractérisent sa «violence d'indépendance», mais aussi une forme de «grâce brillante et hardie»⁴⁷. Libéré de la rhétorique du pamphlet et de son ancrage réactionnaire, ce cynisme pratique désormais le sarcasme par amour de l'art, comme un mode de réaction naturel, sans se soucier d'une cohérence vécue comme artificielle.

Écrivain contradicteur pétri de contradictions, Mirbeau semble avoir pour seule constance la véhémence de ses indignations. Programmée et sans doute en partie affectée dans «Les Grimaces», la virulence des attaques portées par le polémiste perdure tout au long de sa carrière, indépendamment des formes utilisées ou du succès capitalisé. Caractéristique du style de l'écrivain, l'expression pamphlétaire évolue néanmoins dans ses modalités. D'abord définie comme la marque d'une dissimulation, la «grimace» devient progressivement l'emblème du travail opéré par le romancier. Pour Mirbeau, la déformation n'est en effet pas un obstacle à la vérité, mais un procédé servant à sa révélation, voire la signature d'un écrivain revendiquant le droit de se contredire. La fidélité à soi-même ne peut dès lors reposer sur une doctrine, ni réellement passer par un discours. Le roman offre par conséquent à Mirbeau une forme sans doute paradoxalement plus conforme à sa conception de la sincérité. La mystification y devient le moyen de dénoncer les impostures de la cohérence, tout comme le sarcasme, qui met littéralement en morceaux la fable portée par le récit. Devenue *sarcastique*, l'écriture pamphlétaire de Mirbeau cesse d'être contrainte, en s'émancipant de la rhétorique et de l'assignation idéologique.

BERTRAND MARQUER
Université de Strasbourg

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

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

La Ville d'eaux à la loupe: de la dégénérescence à la caricature

Abstract

This article shows that *Les 21 Jours d'un neurasthénique* are not just limited to mixing disparate narratives within a frame (the spa town, increasingly evanescent), but they arrange and mix them according to an order that attributes to each link in the chain a meaning by opposition and analogy. The society of lunatics supports that of the bourgeois and politicians, without juxtaposition, but with a permeability. The doctor Trépan is a maniac locked up in the asylum but also the doctor of the spa town. The speeches of politicians seem to be those of lunatics. To taunt the bourgeois hypocrisy Mirbeau shows that the rich, during a sumptuous dinner, tell the most pathetic stories about the poor people. Thus he succeeds in filtering the patheticism through mockery.

Lorsque Mirbeau, en 1901, recueille en roman, sous le titre des *21 Jours d'un neurasthénique*, nombre d'articles parus dans des journaux et des revues, il ne fait pas une opération insolite¹. La publication en volume tout au long du XIX^e siècle suit d'habitude la parution dans la presse, et, lorsqu'il s'agit de récits, elle organise souvent des matériaux publiés séparément. L'idée de les réunir dans un cadre n'est pas nouvelle non plus, au-delà des exemples historiques de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre ou du *Décameron* de Boccace etc. Les exemples sont bien plus proches que ceux-là. En 1883 Maupassant avait publié *Contes de la Bécasse*, en réunissant sous un récit d'ouverture des contes parus précédemment dans des journaux et qui n'étaient même pas forcément reliés au sujet du titre. Pourtant, Mirbeau n'a pas l'habitude des publications alimentaires, et il néglige son roman *Dans le ciel*, après en avoir publié par-ci par-là des morceaux². Donc, comme Pierre Michel nous l'indique dans sa longue préface, il faut chercher dans l'organisation effilochée des *Vingt et un jour* une intention littéraire, d'autant plus que Mirbeau ne se limite pas à y réunir ses récits, mais qu'il parfois les émiette dans sa mise en roman³:

Il marque en effet un nouveau pas dans la voie de la déconstruction, voire de la mise à mort, du roman dit «réaliste» dans la continuité de Balzac et de Zola. Il s'agit d'une œuvre narrative singulière, qui est bien de nature à déconcerter les lecteurs et les critiques littéraires attachés à la forme romanesque héritée du XIX^e siècle. Mirbeau y pousse encore plus loin que dans *Le Jardin des supplices* et *Le Journal d'une femme de chambre* son mépris pour la composition, à laquelle il préfère la simple juxtaposition arbitraire de séquences narratives étalées sur le temps d'une cure (d'où les 21 jours du titre)⁴.

Dans la préface des *Contes cruels*, Pierre Michel avait précisé que les *21 Jours* réunissent cinquante-cinq contes, la plupart parus entre 1885 et 1901: «Un fabuleux

(1) Paris, Fasquelle, 1901. L'édition de référence ici est l'édition de P. Michel, Éditions du Boucher - Société Octave Mirbeau, 2002.

(2) Cf. *Ibid.*, Préface, p. 9.

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

(4) *Ibid.*

travail de collage, de montage et de mixage, qui met en scène des dizaines de personnages-spécimens, surgis des endroits les plus divers, pour apporter leur témoignage de maniaques et de larves sur cet immense crime qu'est l'univers⁵. De son côté Robert Ziegler énumérait «a gallery of teratologic specimen», et d'ajouter:

The novel reiterates Mirbeau's revulsion for anti-dreyfusism, militarism and colonialism in a set of disparate vignettes picturing genocidal officers, suave cambrioleurs, jaded American billionaires, and ex-convict anti-Semites⁶.

En fait cette juxtaposition de pièces différentes pourrait se justifier par l'imitation d'un journal, où des instantanées alterneraient avec le reportage et avec des souvenirs s'entremêlant dans la vie quotidienne. Ce n'est quand même pas l'idée d'un journal qui émerge, telle au moins qu'elle pouvait être conçue au XIX^e siècle: elle fait plutôt penser, déjà, à un projet d'écriture hybride qui sera le propre du XX^e.

L'identité du narrateur aussi, comme nous le verrons, devient parfois douteuse, et cela par un effet recherché qui constitue un autre élément d'innovation.

Suivons de plus près cette opération, pour essayer de deviner autant qu'il le sera possible les raisons de l'auteur et envisager les liens plus subtils pouvant suggérer un réseau souterrain de soudure.

La Ville d'eaux

Lorsqu'il choisit d'encadrer les récits dans le décor d'une ville d'eaux, Mirbeau a recours à un lieu de vacance à la mode, faisant partie des bonnes habitudes de la bourgeoisie aisée, qui s'y rendait pendant une période minimum de vingt-un jours, dans l'espoir de soigner certaines maladies du corps, mais aussi celles de l'âme, notamment la neurasthénie. Lui aussi avait suivi une cure de vingt et un jours à Luchon, en août 1897⁷.

Maupassant avait déjà exploité au niveau littéraire ce lieu de villégiature dans trois contes pour le «Gil Blas» (*Un Vieux*, 1882, *Malades et médecins*, 1884, *Mes vingt-cinq jours*, 1885) et dans un roman (*Mont-Oriol*, 1887). Chez Mirbeau pourtant la ville d'eau n'est qu'un prétexte pour coudre ensemble les quelque soixante contes tout à fait disparates qu'il a voulu réunir. On pourrait entrevoir un principe d'analogie entre la planimétrie de la ville d'eau et celle de son roman. Qu'est-ce que c'est, en effet, que cette ville?

En général, une ville se compose de rues, les rues de maisons, les maisons d'habitants. Or, à X..., il n'y a ni rues, ni maisons, ni habitants indigènes, il n'y a que des hôtels... soixante-quinze hôtels, énormes constructions, semblables à des casernes et à des asiles d'aliénés, qui s'allongent les uns les autres, indéfiniment, sur une seule ligne, au fond d'une gorge brumeuse et noire, où toussote et crachote sans cesse, ainsi qu'un petit vieillard bronchiteux, un petit torrent⁸.

(5) O. MIRBEAU, *Contes cruels*, Paris, Les Belles Lettres, 2009 (première édition en deux vols., 2003), *Préface*, p. 28.

(6) R. ZIEGLER, *The Landscape of Death in Octave Mirbeau*, «L'Esprit créateur» 4, hiver 1995, vol. XXXV, pp. 71-82, p. 71.

(7) P. MICHEL, *21 Jours d'un neurasthénique*, *Préface* cit., p. 6.

(8) *Ibid.*, p. 35.

De la même façon, tandis que le roman réaliste du XIX^e siècle se compose d'une intrigue, avec un début, des péripéties et un dénouement, les récits des *21 Jours* se suivent comme les hôtels, dans le lien d'une intrigue/d'une rue. La ressemblance entre les hôtels, les casernes et les asiles d'aliénés se reflète dans la porosité entre vacanciers, militaires et fous qui constituent les personnages du livre.

Les deux récits choisis comme incipit⁹ peuvent être lus comme une indication de lecture pour les chapitres suivants. Mirbeau met en scène celui qui est présenté comme le narrateur, Georges Vasseur, qui se rend dans une ville d'eau, ennuyé de ce «devoir», et déprimé par le spectacle des montagnes et par toute chose en général. Georges n'est pas mieux que les autres: il se montre et agit en copie conforme des autres vacanciers: d'ailleurs, dans la première version, parue sous le titre *En traitement*¹⁰, il s'appelle M. Poule... Il est dominé toutefois par une sociopathie qui lui fait juger tous ceux qui l'entourent (au-delà du cercle de l'intimité, qui reste secret) comme des êtres répugnants ou de parfaites canailles¹¹. C'est une indication précieuse de ce qui nous attend: une galerie où les gens, vus à travers les yeux d'un neurasthénique qui ne peut tolérer personne, sont perçus comme des caricatures poussées parfois à l'extrême du grotesque. De plus, cette notion de «galerie de personnages» avec tous leurs bavardages, justifie l'organisation par tableaux détachés de la suite du roman aussi bien que l'alternance du récit de la première à la troisième personne.

Le premier personnage que Georges Vasseur rencontre est Robert Hagueman, présenté comme le vacancier type («Mon ami n'est pas un individu, mais une collectivité»¹²). Il est aussi son semblable, son frère, comme l'hypocrite lecteur de Baudelaire, et le premier objet de mépris. Parisien blasé, Hagueman tout comme Georges n'éprouve que de l'ennui pour la monotonie de la vie qui s'écoule autour de la buvette. L'ennui est d'ailleurs un *topos thermal*. Laforgue dans son *Miracle des roses* avait bien représenté par son ironie mélancolique le spleen des villes thermales¹³; Maupassant, auteur de tout autre genre, avait choisi, pour peindre la vie de la cure, des images pareilles¹⁴, même si dans ses contes les «petites femmes» représentent le

(9) Il s'agit des récits: *En voyage* («Le Journal», 1^{er} septembre 1898; *En traitement* I; «Le Journal», 8 août 1897); (Cf. P. MICHEL, *21 Jours d'un neurasthénique*, Préface cit., p. 24).

(10) Paru dans «Le Journal» du 29 août 1897 sous le titre *En traitement* et recueilli dans l'édition des *Contes cruels* de P. Michel (Les Belles Lettres, 2003).

(11) «Alors que puis-je faire de mieux, sinon vous présenter quelques-uns de mes amis, quelques-unes des personnes que je coudoie ici, tout le jour? Ce sont, pour la plupart, des êtres, ceux-ci grotesques, ceux-là répugnants; en général, de parfaites canailles, dont je ne saurais recommander la lecture aux jeunes filles» (*21 Jours* cit., p. 37).

(12) «Ils sont, en ce moment, trente mille comme Robert Hagueman, dont on peut croire que le même tailleur a façonné les habits et les âmes – les âmes par-dessus le marché, bien entendu, car ce sont des âmes d'une coupe facile et d'une étoffe qui ne vaut pas cher». *Ibid.*, p. 37.

(13) «On les voit errer, les bons névropathes, traîner une jambe qui ne valsera plus même sur l'air fragile et compassé de Myosotis, ou poussés dans une petite voiture capitonnée d'un cuir blasé; on en voit quitter soudain leur place pendant un concert au Casino, avec d'étranges bruits de déglutition automatique; ou soudain, à la promenade, se retourner en portant la main à leur nuque comme si quelque mauvais plaisant venait de les frapper d'un coup de rasoir; on en rencontre au coin des bois, la face agitée d'inquiétants tics, semant dans les ravins antédiluviens les petits morceaux de lettres déchirées. C'est les névropathes, enfants d'un siècle trop brillant; on en a mis partout». J. LAFORGUE, *Le Miracle des Roses*, in *Moralités légendaires*, Paris, éditions de la Banderole 1922, p. 50.

(14) «Au bord du ruisseau, au fond du vallon, on voit un bâtiment carré entouré d'un petit jardin; c'est l'établissement de bains. Des gens tristes errent autour de cette bâtisse: les malades. Un grand silence règne dans les allées ombragées d'arbres, car ce n'est pas ici une station de plaisir, mais une vraie station de santé; on s'y soigne avec conviction; et on y guérit, paraît-il. Des gens compétents affirment même que les sources minérales y font de vrais miracles. Cependant aucun *ex voto* n'est suspendu autour du bureau du caissier. De temps en temps, un monsieur ou une dame s'approche d'un kiosque, coiffé d'ardoises, qui abrite une femme de mine souriante et douce, et une source qui bouillonne dans une vasque de ciment. Pas un mot n'est échangé entre le malade et la gardienne de l'eau guérisseuse. Celle-ci tend à l'arrivant un petit verre

clou de l'intérêt des hommes bien plus que la buvette. Dans son roman, *Mont-Oriol*, il approfondit l'analyse, en montrant le jeu entre l'ennui et l'amour. Sous la complication d'une intrigue amoureuse, il offre en plus un tableau minutieux du microcosme de la ville d'eau: d'un côté il y a les hôtes (malades ou vacanciers), de l'autre les médecins, qui luttent entre eux pour s'accaparer les malades. Au fond de la toile, Maupassant montre les entrepreneurs, qui tissent les réseaux de lucre et qui organisent la vie des hôtes pour les exploiter au maximum. Beaucoup de thèmes sont présents aussi chez Mirbeau, mais sous un aspect plus déformé qui arrive au cauchemar, dans l'enchaînement de récits emboîtés, où le fil de la narration va se disperser. Les petites femmes sont parfois très amusantes, pour leurs faiblesses et pour leur ineffable stupidité, mais leur portrait ne vise jamais un but érotique. Elles sont d'ailleurs très peu présentes dans le roman, et toujours caractérisées par une cruauté naturelle qui n'a la profondeur de Clara du *Jardin des supplices*, tout en amenant parfois aux mêmes conséquences. La marquise de Présalé est une «femme entre la bestiole et l'oiselet», qui tue ses amants par caprice; d'autres, comme la marquise de Turnbridge, cachent mal leur vulgarité. L'indifférence émotive est leur note dominante: Boule-de-Neige ne montre que de l'ennui pour l'hommage du vieil amant (qui ne mérite sans doute pas mieux, tant il est idiot): une bague faite du fer de son sang. C'est pourtant le panorama masculin le plus riche en nuances. On peut distinguer les hommes en deux catégories: ceux qui appartiennent à la vie politique, qu'on rencontre dans la ville ou bien dont on cite les exploits, et les autres, au nom déjà bouffonesque et satirique¹⁵: docteur Triceps, Jean Loqueteux, Jean Guenille, docteur Trépan, M. Tarte, Clara Fistule, Isidor-Joseph Tarabustin, baron Kropp, docteur Fardeau-Fardat, Parsifal, marquise de Parabole. Le premier groupe permet à Mirbeau d'exercer toute sa satire virulente contre la politique de son époque et de continuer aussi sa bataille dreyfusarde. D'ailleurs, encore en 1901, lorsque les *21 Jours* paraissent, Dreyfus vient de subir à Rennes un nouveau procès (1899) qui le condamne sous les pressions des militaires, malgré les preuves écrasantes de son innocence; et il a reçu la grâce de la part du néo président Émile Loubet, sans recevoir pourtant sa réhabilitation légale qui n'arrivera qu'en 1906.

Clara Fistule: une petite énigme

Parmi les personnages d'invention, au deuxième chapitre l'un d'eux entre en scène qui joue un rôle plus important tout au long de l'œuvre qu'il ne le paraît d'abord. Il s'agit de Clara Fistule, «un homme gros et gras»¹⁶, malgré son prénom féminin.

Pour le présenter, comme nous l'indique Pierre Michel, Mirbeau met l'un après l'autre deux articles qui avaient paru à des époques diverses¹⁷ et qui entrechoquent d'autant plus que leur héros vire tout à fait sa cutie. Le nom de Clara Fistule rentre dans le goût de la plaisanterie tout comme celui des autres personnages fictifs du roman: en même temps, on est tenté d'y dénicher un *nomen loquens*, c'est-à-dire censé

où tremblotent des bulles d'air dans le liquide transparent. L'autre boit et s'éloigne d'un pas grave, pour reprendre sous les arbres sa promenade interrompue». MAUPASSANT, *Mes 25 jours, Châtel-Guyon 25 juillet*, dans *Œuvres posthumes*, Paris, Conard, 1910, p. 244.

(15) Comme le remarque d'ailleurs P. MICHEL (*21 Jours d'un neurasthénique* cit. p. 7).

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

(17) *Virtualités cosmogoniques* («Le Journal», 17 mai 1896); *L'Embaumeur* («Le Journal», 10 octobre 1897).

nous révéler quelque chose. Bien sûr, c'est un nom «thermal» par excellence, les *fistulae* étant, dans les villes romaines, les tuyaux qui canalisent l'eau dans les aqueducs jusqu'aux thermes ou aux fontaines. Mais il n'y a pas que cela, d'autant plus que le personnage de Clara Fistule est antérieur à ce décor. Il est décrit pour la première fois dans un article du *Journal* du 17 mai 1897 comme un jeune garçon dont l'idéalisme forcené et plein d'horreur pour la sexualité ne l'empêche pas d'en faire un très bon usage. Le nom de Clara Fistule dériverait alors plutôt de la terminologie médicale et il aurait été peut-être choisi comme antiphrase du refus du corporel: la fistule représente un passage anormal entre deux parties du corps, tandis qu'à dix-sept ans Clara Fistule montre son horreur pour tout ce qui est de la chair, surtout dans la copulation et il nie «être soit sorti des organes hideux qui, pour être des instruments d'amour, n'en sont pas moins des vomitoires de déjections... Si j'étais certain d'avoir dû la vie à une telle combinaison d'horreurs, je ne voudrais pas survivre un seul instant à ce déshonneur originel...»¹⁸. Et d'ajouter: «Mais je crois que je suis né d'une étoile...»: la preuve en est que la nuit il répand autour de lui «une clarté singulière...»¹⁹.

Aussi sa fonction dans le roman paraît-elle cacher cette «clarté singulière», qui mérite de l'attention.

Dans l'assemblage des *21 Jours*, il y a beaucoup de narrateurs: le point de vue du héros est aussi labile que l'unité du roman. Déjà au premier chapitre c'est Robert Hagueman qui décrit sa rencontre amoureuse avec la marquise de Turnbridge. Lorsque c'est Clara Fistule qui parle, pourtant, un mécanisme plus subtil va se produire, et la «révélation» se manifeste au niveau linguistique au IX^e chapitre. Clara raconte l'histoire du colonel de Présalé, que l'administration du Casino laisse tricher au jeu. À l'intérieur de ce récit, pourtant, un passage de locuteur se produit, presque imperceptible, mais significatif au niveau de l'interprétation des personnages. Voyons de plus près, même si la citation est forcément un peu longue: Clara Fistule vient donc chez Georges Vasseur lui raconter l'épisode.

Clara Fistule est venu me voir ce matin. Entre autres histoires, il me raconte que le colonel baron de Présalé passe ici toutes ses journées et toutes ses nuits, à la table de baccara... L'administration du Casino tolère que le vaillant colonel se livre au petit jeu de la poussette... À chaque coup, elle lui accorde un louis, qu'elle rembourse ensuite aux banquiers...

– Qu'est-ce que tu veux?... m'explique Clara Fistule... Le respect de l'armée, d'abord... Et puis ça n'est pas une affaire... cela rentre dans les frais généraux...

Ici il y a une marque temporelle qui pourrait permettre un changement de narrateur: pourtant, seul Clara Fistule connaît les événements, et la tricherie de Présalé. C'est donc Clara qui continue de raconter.

Hier, comme son tableau gagnait, l'intrépide colonel poussa vivement sur le tapis, un billet de cent francs, et, lorsque son tour vint d'être payé:

– Tout va au billet... déclara-t-il, gaiement...

Le croupier hésita, ne sachant que faire...

– Mais, colonel?... balbutia-t-il.

– Eh bien quoi?... eh bien quoi?... Vous ne savez donc pas ce que c'est qu'un billet de cent francs... nom de Dieu?

Alors, le directeur des jeux, qui se trouvait précisément derrière l'héroïque soldat, se penchant vers lui, lui tapa discrètement sur l'épaule et lui dit tout bas:

(18) P. MICHEL, *21 Jours d'un neurasthénique*, Préface cit., p. 45.

(19) *Ibid.*

- Attention, colonel... vous dépassez... vous dépassez...
- Vous croyez?... fit le colonel... Ah! bigre!...
- Et s'adressant au croupier:
- Un louis, seulement, au billet... clampin...
- Un vrai type de soldat, comme on voit...

C'est ici que l'épisode au Casino se conclut. Mais le récit continue. Le passage d'énonciation entre Clara Fistule et Georges Vasseur n'est marqué que par un espace blanc qui sépare les deux anecdotes sur Présalé:

Quelquefois, au plus fort de l'affaire Dreyfus, le colonel venait me rendre visite, le matin²⁰...
Il entrait chez moi, toussant, crachant, sacrant... Et telles étaient nos conversations:

- Eh bien, colonel?
- Eh bien, voilà!... Je me remets un peu, comme vous voyez... Mais j'ai passé par de rudes moments... Ah! nom de Dieu!
- Votre patriotisme...
- Il ne s'agit pas de mon patriotisme... il s'agit de mon grade...
- C'est la même chose...
- Parfaitement, c'est la même chose²¹...

Il en dérive une sorte de continuité entre le point de vue de Georges Vasseur et celui de Clara Fistule. La prise de distance du premier face au second ne se manifeste en effet que lors du portrait que Georges trace de Clara Fistule à l'âge de dix-sept ans. On aurait donc envie d'imaginer un Mirbeau se souvenant de sa jeunesse, et de son horreur pour les corps, qui lui paraissent particulièrement hideux dans l'acte sexuel. C'est donc peut-être lui qui se moque de lui-même à travers Clara Fistule: ce clair lien avec lui...

Jeux de noms

Suivant la trace des noms, on peut démêler d'autres liens qu'ils tissent et que Mirbeau a délibérément insérés quand il recueille en volume ses articles. Au II^e chapitre, lors de sa rencontre avec Georges Vasseur, Clara Fistule lui parle d'une ville d'eau où l'on ne meurt jamais. D'ailleurs, c'est le mythe que les lieux des thermes veulent diffuser. La réclame qui allèche M. Daron, le héros d'*Un Vieux* de Maupassant²² est faite pour susciter l'espoir d'avoir trouvé la fontaine de jouvence²³: lorsqu'il découvre qu'il y a des gens qui meurent quand même, il s'inquiète toujours de savoir pourquoi, et il en est de plus en plus agacé. Maupassant reprend ce personnage presque tel quel dans *Malades et médecins*²⁴, où l'attention est donnée aussi à la typologie des docteurs. Clara Fistule explique la solution avantageuse qu'on avait trouvée dans une

(20) C'est moi qui souligne.

(21) O. MIRBEAU, *21 Jours* cit., pp. 90-91.

(22) «Gil Blas», 26 septembre 1882.

(23) Tous les journaux avaient inséré cette réclame: «La nouvelle station balnéaire de Rondelis offre tous les avantages désirables pour un arrêt prolongé et même pour un séjour définitif. Ses eaux ferrugineuses, reconnues les premières du monde contre toutes les affections du sang, semblent posséder en outre des qualités particulières, propres à prolonger la vie humaine. Ce résultat singulier est peut-être dû en partie à la situation exceptionnelle de la petite ville, bâtie en pleine montagne, au milieu d'une forêt de sapins. Mais toujours est-il qu'on y remarque depuis plusieurs siècles des cas de longévité extraordinaires».

(24) «Gil Blas», 11 mai 1884.

ville d'eau qu'on ne nomme pas. Les cadavres étaient en fait dérobés la nuit aux yeux indiscrets, et transportés assez loin; toutefois les médecins avaient d'autres exigences que celles de la ville: il y en avait qui étaient des embaumeurs, et qui ne désiraient rien d'autre que de montrer leur habileté. Lorsqu'on apprend le nom des médecins qui soignent les malades, on reconnaît Triceps, ami de Georges Vasseur. La ville d'eau non spécifiée par Clara Fistule va ainsi se superposer à la ville du récit principal, tout simplement à travers la présence des mêmes noms.

Le docteur Triceps cache une autre clef de lecture. C'est dans les *21 Jours* que le médecin anonyme du récit *En traitement* («Le Journal», 1897) devient le docteur Triceps, et nous avons l'occasion ensuite de le rencontrer plusieurs fois. Sa présentation est au III^e chapitre: «C'est un petit homme, médiocre, ambitieux, agité et têtue. Il touche à tout, traite de tout avec une égale compétence»²⁵. Il appartient donc à la médiocrité des savants: s'il est grotesque, c'est la communauté scientifique qui est visée. Ses théories éberluantes sur la pauvreté comme névrose²⁶ ou sur l'inceste comme forme de régénération de la race²⁷, si elles sont évidemment absurdes, vu qu'elles sont l'expression du sarcasme mirbellien, ne sont pas moins autant grotesques que les théories sur la dégénération décadente ou sur l'infériorité sémitique. Donc Triceps, il faut bien l'admettre, est l'équivalent d'autres savants attirés de l'époque. De plus, dans l'épisode du hérisson²⁸, il se montre bien sensé, étant capable de reconnaître l'alcoolisme chez un hérisson, quoiqu'il s'agisse d'une éventualité statistiquement difficile. Son côté bon sens qui accompagne ses théories indéfendables rend son portrait plus grinçant encore. Toutefois, dans le même chapitre, Mirbeau insère un article paru en 1891: *Chez les fous*. Cette fois le narrateur raconte un épisode du passé où il avait rendu visite à Triceps, interne dans un asile d'aliénés. Du fait de cette juxtaposition les idées de Triceps ne paraissent plus comme l'expression d'une science parodiée, mais tout simplement comme la manifestation de la folie. Par contre, à l'hôpital, par inversion exacte, les réflexions sur le cerveau de la part de Triceps ne font que suivre la mode notamment illustrée par Lombroso et détestée par Mirbeau²⁹:

Tiens, je viens de terminer un petit travail sur les «dilettantes de la chirurgie»... Tu ne sais pas ce que c'est, peut-être?... Non?... C'est une nouvelle folie qu'on vient de découvrir... Les types qui découpent les vieilles femmes en morceaux... ça n'est plus des assassins... c'est des dilettantes de la chirurgie. Au lieu de leur donner du couperet sur la nuque, on leur flanque des douches... Du service de Deibler 1, ils ont passé dans le mien... C'est comme ça... Tordant, hein?... tordant!... Mais moi, ça m'est égal... J'ai fait un mémoire très documenté sur les dilettantes de la chirurgie... j'ai même – ça, c'est rigolo –, j'ai même trouvé la circonvolution cérébrale correspondant à cette manie... tu comprends?... Alors, voilà, je vais présenter ce mémoire à l'Académie de médecine de Paris... Eh bien, il faut que tu intrigues pour m'obtenir un prix... un prix épataant... et les palmes académiques³⁰...

(25) O. MIRBEAU, *21 Jours* cit., p. 51.

(26) M. BABLON-DUBREUIL rappelle que, «lorsque Mirbeau attribue à Triceps la découverte que “la pauvreté était une névrose” et que la misère est une “déchéance physiologique individuelle” il remploie ici un texte paru en 1896 et dans lequel c'était Lombroso lui-même qu'il crédita de semblables “découvertes”» (*Un fin de siècle neurasthénique: le cas Mirbeau*, «Romantisme» 94, vol. 26, année 1996, pp. 7-47, p. 32).

(27) M. Bablon-Dubreuil retrouve la même affirmation relative à l'inceste «dans la bouche d'un éleveur avicole belge» dans *La 628-E8 (Ibid.)*, p. 33).

(28) L'épisode du hérisson est repris de la Lettre ouverte à Alphonse Allais, publiée dans «Le Journal» en avril 1896 (O. MIRBEAU, *Correspondance générale*, sous la direction de P. MICHEL et J.-F. NIVET, Lausanne, L'Âge d'homme, 2005, t. II, note 6, p. 904).

(29) Cf. *Dictionnaire Octave Mirbeau*, sous la direction de Y. LEMARIÉ et P. MICHEL, Lausanne, L'Âge d'homme-Société Octave Mirbeau, 2011, pp. 190-191.

(30) O. MIRBEAU, *21 Jours* cit., p. 56.

Les rapports entre la société des savants et la société des fous sont bien osmotiques: pourquoi y a-t-il des gens qui sont internés et d'autres qui sont au pouvoir? Quelle est la différence?

Il me dit: – Ce sont de très bons diables... un peu toqués... N'aie pas peur.

Je réponds: – Mais ils n'ont pas l'air plus fous que les autres... Je me faisais d'eux une autre idée. Je trouve que ça ressemble à la Chambre des députés, avec plus de pittoresque³¹.

Les barrières entre deux mondes qui paraissent opposés, le monde ordinaire et celui de la folie, se montrent en fait très fragiles. Cela correspond à la vision d'un neurasthénique, qui ne supporte pas la société où il vit; en même temps, paradoxalement, il rejoint par son mépris les idées de Nordau à propos d'une société malade dont lui-même il ne peut s'exclure... Et il le montre d'ailleurs très bien.

La société à l'âge de déraison

Le double statut de Triceps, qui fait partie en même temps d'un asile d'aliénés et de la société dite civile, représente la fistule qui cautionne le mélange des deux mondes. Étant donné ce cadre, le sarcasme utilisé pour décrire les hommes politiques, représentés comme des fous ou bien des mandrins, trouve une justification supplémentaire, presque un redoublement de sens, dans l'organisation du roman, par l'appartenance à une société parvenue dans son ensemble à l'âge de déraison. M. Tarte, satisfait et jubilant, car il a tué de la meilleure façon, sans laisser de traces, celui qui le précédait toujours dans la queue pour un traitement, fait comprendre que le seul remords possible pour un meurtrier est d'avoir oublié des indices empêchant de continuer paisiblement sa propre vie.

Toute la société bourgeoise est visée et le regroupement plus ou moins fictionnel dans une ville d'eaux permet de bien cibler ce niveau social. Les pauvres n'existent là que comme l'objet d'un discours: *ils ne sont que de la littérature*. Triceps peut bien parler de leur névrose de pauvreté, qui, si elle est soignée dès ses débuts, est supposée pouvoir guérir en leur permettant de s'enrichir³². Lorsque les bourgeois ont envie de contes à pleurer, ils abondent en éléments pathétiques à propos des pauvres gens: Mirbeau se place au même niveau, par une double ironie, au-dessous des cartes, car il débride son goût pour le pathétisme tout en exerçant son sarcasme sur les personnages qui l'exploitent. Dans ces récits, au contraire, les gens qui arrivent au pouvoir, si petite que soit leur autorité, montrent la maladie morale de la société dominante. Le gendarme qui empêche un propriétaire de restaurer son mur, ou qui lui donne une amende parce que le mur s'est écroulé, est l'exemple de la cruauté aveugle de la loi. Le politicien qui ne s'inquiète pas du bien public, mais qui profite de l'ingénuité du peuple, brandit les lois pour cacher ses intérêts; le prêtre breton qui refuse le baptême à la petite mourante avant qu'il ne l'ait exorcisée, soutire au nom de la religion tout l'argent possible aux parents désespérés.

À l'intérieur de ce cadre, la plupart des contes bretons, introduits à partir du chapitre XX^e, glissent dans la représentation de la folie, déterminée par l'excès et l'avidité, une pulsion de désir qui va prendre presque des contours métaphysiques. Si les bourgeois ont atteint l'âge de déraison comme classe sociale, les pauvres vont

(31) *Ibid.*, p. 58.

(32) *Ibid.*, p. 250.

à la dérive chacun pour soi. Un épisode placé au chapitre xx^{e33} est à ce sujet exemplaire. Jean Kerkonaïc, qui veut profiter de la retraite pour nourrir des bigorneaux, découvre qu'ils croissent énormément s'ils sont alimentés en viande, et il remplit de cadavres d'animaux ses élevages, qui exhalent au loin leur puanteur, jusqu'à ce que lui-même soit recouvert de bigorneaux noirs et gluants qui font de lui leur pâture:

Sur une pyramide de charognes verdissantes, d'où le pus ruisselait en filets visqueux, un homme, les bras en croix, était couché, un homme qu'on n'eût pu reconnaître, car son visage était entièrement dévoré par les bigorneaux, qui avaient vidé ses yeux, rongé ses narines et ses lèvres.

C'était le capitaine Jean Kerkonaïc³⁴.

L'aspect toujours noir des légendes bretonnes doit y être pour quelque chose; mais l'abîme de la hantise du meurtre, la présence de l'idée fixe qui prend le dessus dans l'esprit humain, reprennent le goût de la littérature psychopathologique des années 1880-1890 influencée par Ribot et par Schopenhauer. Surtout le personnage d'Ives Logoannec, dominé par l'impulsion de tuer son maître après avoir été obligé de mettre la livrée du domestique précédent (qui en avait déjà fait la tentative), rejoint les héros des *Contes d'au-delà* de Gaston Danville³⁵, où l'ordre naturel se brouille par le contact avec une volonté souterraine qui circule dans toute chose et qui pousse jusqu'à se manifester.

Face à cette hantise de la folie, qui n'épargne personne, Mirbeau abandonne finalement tout sarcasme pour une représentation générale de la condition existentielle: Georges Vasseur se rend chez l'un de ses amis qui ne quitte plus les montagnes dès qu'il a saisi presque physiquement l'absurdité de la vie. Puisque tout est inutile, il se laisse vivre, à l'ombre des montagnes comme à l'ombre de l'idée de mort, la seule dont on est sûr qu'elle se réalise parmi toutes les idées des hommes:

Mirbeau's feeling of imprisonment in the granite jaws of cloud-obliterated summits, his dismay at the horizon's disappearance, his horror of snow and stone convey a belief that life was movement, heat, and energy, while lethargy, cold and immobility could only presage the end of the world³⁶.

Georges craint de finir comme lui. En effet, malgré l'amalgame d'où le roman est sorti, et que la première personne s'estompe dans l'emboîtement des récits, le caractère de Georges ne reste pas moins très précis. Le prénom Georges l'avait rapproché d'emblée du deuxième personnage de *Dans le ciel*, celui qui devient l'ami de Van Gogh. Il est opprimé par les mêmes cauchemars, le sentiment du vide, il est obsédé par le ciel: «C'est le ciel, si lourd, si lourd!... Et puis ces nuages... Tu ne les

(33) Paru sous le titre *Parquons les bigorneaux* dans «Le Journal» du 9 août 1896.

(34) O. MIRBEAU, 21 *Jours cit.*, p. 255.

(35) Cf. I. MERELLO, *Tradizione letteraria e vocazione scientifica nei «Contes d'au-delà» di Gaston Danville*, «Quaderni del Dipartimento di Lingue e letterature straniere moderne dell'Univ. di Genova» I, 1987, pp. 137-149; *Contes de l'impossible* (1888-1894), textes choisis, présentés et annotés par I. Merello, Genève Slatkine, 1990; *Il demone dell'idea. Variazioni su tema di Schopenhauer nella letteratura fin de siècle*, Atti del Convegno su «Naturalismo e Simbolismo», Milano, Vita e pensiero, 2006, pp. 249-261.

(36) R. ZIEGLER, *The Landscape of Death in Octave Mirbeau*, «L'Esprit créateur» 4, hiver 1995, vol. XXXV, pp. 71-82, p. 71.

as donc pas vus, ces nuages?... C'est livide et grimaçant comme la fièvre... comme la mort!...»³⁷ s'exclame le Georges de *Dans le ciel*.

Et Georges Vasseur de son côté:

Des nuages lourds, étouffants, qui tombent, qui tombent, couvrent les sommets, descendent dans les vallées, en rampant sur les pentes, qui disparaissent aussi, comme les sommets... Et ce sont les limbes... c'est le vide du néant³⁸...

Il connaît aussi la hantise fiévreuse du néant: «Ce qui chante ainsi, autour de moi, c'est mon grillon, l'affreux grillon de la fièvre... Oui, je le reconnais, maintenant...»³⁹. Tous les deux sont les victimes d'une condition de prison volontaire: le ciel et ses nuages isolent le Georges de *Dans le ciel*, prisonnier de sa montagne, dont pourtant il a si peur; tandis que Georges Vasseur se renferme entre les murs de l'hôtel pour ne pas voir le ciel. À la fin des *21 Jours* un autre personnage entre en scène, qui est là pour témoigner des résultats de l'isolement en montagne. Il s'agit de Roger Fresselou. Peu à peu, tout au long de vingt ans, la montagne ne lui a laissé que l'idée de mort, après avoir desséché tout autre mouvement de l'âme. Le résultat que Fresselou atteint est celui d'un nihilisme absolu, où rien ne va plus. Il pourrait être le même chez Mirbeau ou bien chez Georges Vasseur dans leurs moments de dépression:

Du cirque des montagnes noires, en face de nous, autour de nous, de ces implacables murailles de roc et de schiste, il m'est venu comme une pesante oppression, comme un étouffement... J'avais réellement sur ma poitrine, sur mon crâne, la lourdeur de ces blocs... Roger Fresselou a repris: – Quand l'idée de la mort s'est, tout d'un coup, présentée à moi, j'ai, en même temps, senti toute la petitesse, toute la vanité de l'effort dans lequel, stupidement, je consumais ma vie⁴⁰...

«Pourquoi ne t'es pas tué?» lui demande Georges. «On ne tue pas ce qui est mort... – répond l'autre – Je suis mort depuis vingt ans que je suis ici... Et toi aussi, depuis longtemps tu es mort... Pourquoi t'agiter de la sorte?... Reste où tu es venu!...»⁴¹.

Mirbeau, lui aussi, pourrait être un vaincu, à l'instar de Fresselou ou du Georges de *Dans le ciel*. Mais, tout comme Georges Vasseur, décide d'aller «vers les hommes, la vie, la lumière»: et, sans confiance aucune dans la société des hommes, il a trouvé le moyen de dompter ses hantises par sa militance libertaire: il a parié sur lui-même, et il a gagné.

IDA MERELLO
Università di Genova

(37) O. MIRBEAU, *Dans le ciel*, édition de P. Michel, Éditions du Boucher - Société Octave Mirbeau, 2003, p. 30.

(38) O. MIRBEAU, *21 Jours* cit., p. 65.

(39) *Ibid.* L'incipit de la *Tête coupée*, où un autre Georges tue un ami pour procurer de l'or à sa femme détestée, commence par un ciel bas et triste.

(40) O. MIRBEAU, *21 Jours* cit., p. 311.

(41) *Ibid.*, p. 312.

“La 628-E8” : un récit d’avant-garde?

Abstract

La 628-E8 breaks with the conventional narrative rules and rejects the aesthetic legacy of the past. Octave Mirbeau dedicates this hybrid novel to Ferdinand Charron, the man who designed Mirbeau’s motorcar. The title of the novel comes from his car’s number plate. This innovative work is an example of Mirbeau’s literary modernity at the turn of the century. It is a *mise en abyme* of the Futurist aesthetic thanks to the speed of the car that establishes a new relationship to the world. Whereas Mirbeau makes a clean sweep of the past and praises speed and technology, he is not blinded by the myth of Progress and superman. He is indeed a humanist and still defends oppressed people. Finally, in this hybrid novel, based on emotions and non-linear narrative, he extends aesthetic reflections that he started considering in the press articles he made as an art critic. The novel, as a free-form, seems to be the best artistic medium through which Mirbeau can develop and apply his aesthetic vision, without theorizing.

Octave Mirbeau, héritier de la hiérarchie des arts de Schopenhauer¹, a souvent exprimé l’infériorité de la littérature par rapport à la peinture, qui, selon lui, a su se renouveler et s’émanciper de la tradition et des règles de l’Académie². En outre, il commence son œuvre de romancier avec la publication du *Calvaire* en 1886, alors que les apories du réalisme et du naturalisme donnent lieu à une «crise du roman»³. Dans la trilogie des «romans autobiographiques»⁴, il tente de renouveler son écriture romanesque en s’inspirant de la psychologie des profonds qu’il admire chez Tolstoï et Dostoïevski. Mais il ne semble pas encore avoir atteint le projet qu’il s’est donné et qu’il formule en ces termes dans une lettre adressée à Claude Monet en septembre 1891, tandis qu’il rédige la première version du *Journal d’une femme de chambre*:

Je suis dégoûté, de plus en plus, de l’infériorité des romans, comme matière d’expression. Tout en le simplifiant, au point de vue romanesque, cela reste, toujours, une chose très basse, au fond, très vulgaire; et la nature me donne, chaque jour, un dégoût plus profond, plus invincible, des petits moyens. D’ailleurs c’est le dernier que je fais. Je vais me mettre à tenter le théâtre, et puis à réaliser, ce qui me tourmente depuis longtemps, une série de livres, d’idées pures et de sensations, sans le cadre du roman⁵.

La crise semble durable puisque Mirbeau ne publie *Le Jardin des supplices* qu’en 1899 et *Le Journal d’une femme de chambre*, dans sa forme définitive, qu’en 1900.

(1) Mirbeau revendique cette hiérarchie dès 1884 dans ses «Notes sur l’art» consacrées à Renoir: O. MIRBEAU, *Combats esthétiques*, t. I, sous la direction de P. MICHEL et J.-F. NIVET, Paris, Séguiet, 1993, p. 87.

(2) Pour Octave Mirbeau, ce renouvellement des arts plastiques est l’œuvre des peintres impressionnistes qui ont ouvert la voie à un art indépendant des institutions artistiques et des règles du Beau qu’elles enseignent. Sur ce point, nous renvoyons à ses chroniques artistiques et plus particulièrement à celles consacrées à Monet et Pissarro, recueillies dans les *Combats esthétiques* cit., t. I et II.

(3) Cf. M. RAIMOND, *La crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966.

(4) Cette appellation regroupe *Le Calvaire*, *L’Abbé Jules* et *Sébastien Roch*.

(5) O. MIRBEAU, *Correspondance avec Claude Monet*, Tusson, Du Lérot, 1990, p. 126.

Dans ces deux romans, «l’écrivain-journaliste»⁶ commence à déconstruire la diégèse romanesque sous l’influence de l’esthétique de la chronique et de celle, plus littéraire, de l’allégorie⁷. Il prolonge cette déconstruction dans *Les vingt et un jours d’un neurasthénique*, collage d’une cinquantaine de contes et chroniques parus dans la presse entre 1887 et 1901. Cependant, c’est en 1907, dans *La 628-E8*, que le projet de 1891 semble enfin se concrétiser. Ce récit, inspiré par un voyage effectué en Europe au printemps 1905, change de paradigme créateur. En effet, Mirbeau découvre en 1902 la Charron-Girardot-Voigt⁸, à bord de laquelle il effectue en 1904 et 1905 plusieurs voyages qu’il chronique pour le journal *L’Auto*. Ainsi abandonne-t-il les modèles artistiques, littéraires et journalistiques pour un produit des sciences mécaniques, l’automobile, dont la plaque minéralogique donne son titre à l’œuvre. L’automobile, nouveau principe créateur, lui permet de saisir et de mettre en abyme l’esprit nouveau qu’instaurent les sciences mécaniques au tournant du xx^e siècle. Le motif de la machine n’est certes pas nouveau en littérature. Jacques Noiray a montré sa prégnance thématique et symbolique dans la deuxième moitié du xix^e siècle chez Émile Zola, Jules Verne et Villiers de L’Isle-Adam⁹. Cependant, il conclut qu’«il y a bien, après 1900, un renouveau radical, dans le contenu comme dans la forme, de l’image littéraire de l’objet technique»¹⁰. *La 628-E8* participe donc des premières créations des «littératures automobiles»¹¹, au même titre que le poème de Marinetti *À l’automobile* publié en 1905 ou *La Morale des sports* de Paul Adam paru en 1907. Nous nous proposons donc de déterminer comment, grâce au paradigme de la machine, cette œuvre publiée quinze mois avant le *Manifeste du futurisme* peut être considérée comme une œuvre pré-futuriste, selon une affiliation que Tommaso Marinetti revendique, sans pour autant l’explicitier, dans *Le Futurisme* en 1911¹². Cependant, nous verrons que même si Mirbeau, faisant table rase du passé, fait l’éloge de la technique et de la vitesse, l’esthétique de *La 628-E8* s’avère plus nuancée et critique que ne le laisse supposer sa dédicace iconoclaste.

Le motif de la machine dans *La 628-E8* acquiert un statut particulier au regard de l’œuvre de Mirbeau. En effet, jusque-là, ce motif, comme celui de la modernité technique, reste très secondaire dans la trame romanesque. Publié la même année que *La Bête humaine*, le fameux roman du rail de Zola, *Sébastien Roch* ne propose qu’une courte allusion à la gare de Rennes vue à travers les yeux du jeune héros éponyme perdu dans un univers entièrement nouveau pour lui¹³. De même, dans ses chroniques esthétiques consacrées aux peintres contemporains et plus particulièrement

(6) M.-F. MELMOUX-MONTAUBIN a montré comment l’écriture journalistique d’Octave Mirbeau influence et nourrit sa création littéraire au tournant du siècle dans *L’écrivain-journaliste au xix^e siècle: un mutant des Lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempéstifs, 2003.

(7) Nous renvoyons sur ce point à la contribution de P. GLAUDES dans ce numéro: *Le traitement allégorique de l’Affaire Dreyfus dans “Le Jardin des supplices” et “Le Journal d’une femme de chambre”*.

(8) Nous utiliserons dorénavant l’abréviation utilisée par Mirbeau pour désigner le modèle de son automobile: la CVG.

(9) J. NOIRAY, *Le romancier et la machine, image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, t. I et II, Paris, Corti, 1981-1982.

(10) *Ibid.*, t. II, p. 386.

(11) L’expression est due à Rémy de Gourmont qui tourne en dérision cette littérature des routes dans le *Dialogue des Amateurs* publié dans le numéro du 16 décembre 1907 du *Mercur de France*. Cf. R. DE GOURMONT, *Dialogue des Amateurs*, «Mercur de France», t. LXX, 1907, p. 679.

(12) G. LISTA, *Qu’est-ce que le futurisme?*, Paris, Gallimard, 2015, p. 480. Malgré sa collaboration à la «Revue blanche», T. Marinetti ne semble avoir eu aucun contact avec O. Mirbeau, cf. A.-C. POTTIER-THOBY, “La 628-E8”, *un opus futuriste?*, «Cahiers Octave Mirbeau» 8, 2001, pp. 107-108.

(13) O. MIRBEAU, *Sébastien Roch*, in *Œuvre romanesque*, t. I, éd. P. Michel, Paris, Buchet-Chastel, 2000, p. 576.

aux impressionnistes, la modernité réside, pour Mirbeau, moins dans le motif que dans la manière de peindre la nature et d'en traduire tous les mouvements de la vie¹⁴. La dédicace à Fernand Charron et l'éloge de la CVG sur lesquels s'ouvre *La 628-E8* constituent donc un hapax chez cet auteur qui, en 1900, conspuait l'architecture du Grand Palais et espérait la destruction prochaine de la tour Eiffel¹⁵. La machine, chez Mirbeau comme chez Marinetti, devient un objet esthétique¹⁶ et un symbole de la modernité «qui vise à détruire, à jamais, tout culte d'un passé ne pouvant que stériliser la création artistique»¹⁷. La CVG, «comme un objet d'art», est dotée «de sa part de beauté»¹⁸, tandis que les musées sont présentés comme des lieux stériles et mortifères. Les visites de ces derniers, comparées par Marinetti à celle des cimetières¹⁹, sont la plupart du temps passées sous silence par Mirbeau. Du musée de Rotterdam, par exemple, nous saurons seulement qu'il a vu deux Van Gogh et un Rodin face auxquels les peintures de Mauve²⁰ lui ont paru bien ennuyeuses. C'est une fois arrivé en Allemagne, qu'il nous livre enfin les raisons de sa lassitude pour les institutions artistiques:

L'art vous fatigue, vous énerve, comme les caresses d'une femme après l'amour. Au sortir d'un musée, où je viens de me gorger d'art, comme au sortir d'un lit, où j'ai cru épuiser toutes les joies de la possession, je n'éprouve plus qu'un besoin, mais un besoin impérieux: marcher, marcher, et fumer, fumer des cigarettes, afin de mettre de la distance et un nuage entre ces mêmes illusions et moi²¹.

La métaphore filée de la femme-vampire, motif fin-de-siècle de la goule qui épuise le principe vital de l'homme, traduit cette expérience illusoire et décevante que constituent les arts plastiques. Art et musées sont placés sous le signe du simulacre platonicien. Et si les grands chefs-d'œuvre sont réduits à des simulacres, c'est parce qu'ils sont coupés de la vie et de son mouvement, comme le prouve le besoin presque viscéral de marcher pour échapper à l'enlèvement mortifère de ce spectacle. Il est d'ailleurs significatif que, dans ce récit de voyage, toutes les visites de musées finissent par donner lieu à une promenade à pied ou en voiture. Mirbeau est plus sévère encore avec les vieilles villes figées dans le passé et que d'artificieuses sociétés patrimoniales protègent de la destruction. Pour l'écrivain anarchiste, ce sont les restes d'une «éducation régressive»²² et bourgeoise qui nous pousse à admirer ces lieux sous le signe de la mort, dont la muséification a chassé le mouvement de la vie moderne. Il est alors prêt à faire table rase de ce passé qu'il juge stérile, après avoir reconnu qu'il en fut l'admirateur. Aussi demande-t-il, non sans provocation, que l'on rase le quartier gothique d'Anvers ainsi que sa «cathédrale où [il s']irrite que Rubens s'ennuie, sur ces murs sombres et froids, derrière ces rideaux tirés de lustrine verte»²³. L'esthète collectionneur et bibliophile qu'est Mirbeau semble même prêt à sacrifier ses précieuses collections personnelles:

(14) Id., *Claude Monet*, in *Combats esthétiques* cit., t. I, pp. 428-434.

(15) Id., *À propos d'un monument*, in *Combats esthétiques* cit., t. II, pp. 240-244.

(16) «Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux [...] est plus belle que la Victoire de Samothrace». T. MARINETTI, *Manifestes du Futurisme*, éd. G. Lista, Paris, Séguier, p. 17.

(17) M. PERROT, *Le Futurisme et la machine*, «Les Études philosophiques» 1, janvier-mars 1985, p. 18.

(18) O. MIRBEAU, *La 628-E8*, in *Œuvre romanesque*, t. III, éd. P. Michel, Paris, Buchet-Chastel, 2001, p. 293.

(19) T. MARINETTI, *Manifestes du Futurisme* cit., pp. 19-20.

(20) Peintre impressionniste hollandais dont Van Gogh fréquenta l'atelier.

(21) O. MIRBEAU, *La 628-E8* cit., t. III, p. 557.

(22) *Ibid.*, p. 393.

(23) *Ibid.*, p. 394.

Elle [la CVG] m'est plus chère, plus utile, plus remplie d'enseignements que ma bibliothèque, où les livres fermés dorment sur les rayons, que mes tableaux, qui, maintenant, mettent de la mort sur les murs, tout autour de moi, avec la fixité de leurs ciels, de leurs arbres, de leurs eaux, de leurs figures... [...] J'entrevois, sans en être troublé, la dispersion de mes livres, de mes tableaux, de mes objets d'art; je ne puis me faire à l'idée, qu'un jour, je ne posséderai plus cette bête magique, cette fabuleuse licorne qui m'emporte, sans secousses, le cerveau plus libre, l'œil plus aigu, à travers les beautés de la nature, les diversités de la vie et les conflits de l'humanité²⁴.

Les livres et les œuvres d'art sont placés sous le signe de l'immobilité et de la mort – ce qui était auparavant l'apanage exclusif de la peinture académique en atelier tant critiquée dans les «Notes sur l'art». Le lexique de la féerie, autrefois réservé aux œuvres impressionnistes dans sa critique d'art, est maintenant appliqué à la production de Charron. L'automobile, qui le met en communication directe avec le monde, semble donc le moyen de rendre «son œil plus aigu», d'échapper à cette maison d'esthète qui s'est transformée en caverne platonicienne et d'«oublier les expositions parisiennes, les pauvres esthétiques, essoufflées et démentes, de nos esthéticiens...»²⁵.

Plus qu'un simple symbole de la modernité, l'automobile revêt une fonction herméneutique en transformant le rapport du sujet mirbellien au monde. Pour Maryvonne Perrot, l'apport principal de la machine futuriste réside dans «cette nouvelle sensibilité [qui] s'épanouit au contact du mouvement et surtout de la vitesse, ce don irremplaçable de la machine»²⁶. L'automobile constitue donc un moyen d'appréhender différemment la nature. Modifiant le rapport au temps et à l'espace, elle permet de faire corps avec elle, contrairement à la pose statique du peintre face au motif ou de l'observateur face au paysage. À bord de sa CVG, Mirbeau sent «vivre les choses et les êtres avec une activité intense, en un relief prodigieux, que la vitesse accuse, bien loin d'effacer»²⁷. Grâce au vertige de la vitesse, il pénètre le mystère de l'univers. Mais cette fois, ce n'est pas grâce à l'extase, quelque peu abstraite, procurée par un tableau impressionniste, mais grâce à celle, organique et physique, de la vitesse qui lui donne la sensation de participer au mouvement du monde:

[J]e goûte la même volupté cosmique; la même ivresse m'exalte... À leur bord, je suis au bord de l'espace. [...] Alors, peu à peu, j'ai conscience que je suis moi-même un peu de cet espace, un peu de ce vertige... Orgueilleusement, joyeusement, je sens que je suis une parcelle animée de cette eau, de cet air, une parcelle de cette force motrice qui fait battre tous les organes, tendre et détendre tous les ressorts, tourner tous les rouages de cette inconcevable usine: l'univers... Oui, je sens que je suis, pour tout dire d'un mot formidable: un atome... un atome de vie²⁸...

La métaphore de la machine, ainsi que celle plus scientifique de l'atome, appliquée au macrocosme comme au microcosme que constitue l'Homme traduit cette fusion heureuse entre le monde et l'intériorité du sujet. La force dionysiaque de la vitesse délivre Mirbeau des angoisses existentielles et artistiques, explorées et symbolisées à travers le destin tragique du personnage du peintre du roman *Dans le ciel*²⁹.

(24) *Ibid.*, pp. 287-288.

(25) *Ibid.*, p. 300.

(26) M. PERROT, *Le Futurisme et la machine* cit., p. 22.

(27) O. MIRBEAU, *La 628-E8* cit., p. 300.

(28) *Ibid.*, p. 289.

(29) Ce roman-feuilleton, publié dans «L'Écho de Paris» en 1892 et 1893, ne paraît pas en librairie du vivant de Mirbeau.

Lucien, installé au sommet d'un pic, observe et scrute le ciel dont il ne parvient ni à percer ni à comprendre le mystère. Au contraire, grâce au mouvement, la sensation et l'intuition se substituent à la raison et à l'intellect. Le paysage, selon le néologisme mirbellien, «s'immatérialise»³⁰, et le sujet qui l'observe se vaporise à son tour dans ce mouvement centrifuge, qui est, pour Mirbeau, celui du rythme de la vie:

[La] vie de partout se précipite, se bouscule, animée d'un mouvement fou, d'un mouvement de charge de cavalerie, et disparaît cinématographiquement, comme les arbres, les haies, les murs, les silhouettes qui bordent la route... Tout, autour de lui, et en lui, saute, danse, galope, est en mouvement, en mouvement inverse de son propre mouvement. Sensation douloureuse, parfois, mais forte, fantastique et grisante, comme le vertige et comme la fièvre³¹.

L'isotopie du mouvement, alliée à la syntaxe accumulative et syncopée par les nombreuses virgules, tente de rendre cette expérience du mouvement et du vertige, que seule la référence au cinématographe, qui n'est alors pas encore reconnu comme le septième art, est capable de suggérer. En mouvement continu, l'image cinématographique, qui fusionne la représentation du temps et de l'espace, supprime l'image statique des tableaux, dont les *ekphrasis* avaient nourri les romans précédents.

Cette expérience est d'autant plus paradoxale que le sujet en arrive à être absent à lui-même. En effet, les sensations d'un voyage en automobile s'apparentent à celles du rêve et l'automobiliste descendant de sa voiture est comme un homme au réveil³². Toutefois, si le sujet subit une forme de vaporisation dans l'espace, il n'est pas pour autant annihilé. Bien au contraire, il devient la chambre noire dans laquelle s'impriment, se rencontrent et se fondent les sensations extérieures et les images les plus intimes. En effet, «[s]on cerveau est une piste sans fin où les pensées, images, sensations, ronflent et roulent, à raison de cent kilomètres heure»³³. Une telle fusion entre l'intériorité du sujet et le monde extérieur est rendue possible, car Mirbeau, en disciple de Diderot, développe une conception matérialiste du rêve et des pensées: «[c]e que Monsieur Paul Bourget appelle des "états de l'esprit", ce n'est jamais que des "états de la matière", qui affectent diversement notre sensibilité morale, notre imagination, le mouvement et la direction de nos pensées [...]»³⁴. Nous découvrons donc dans *La 628-E8* les prémisses de l'esthétique futuriste: «le dynamisme et la continuité de la matière, la durée des états psychologiques, l'infailibilité de l'instinct, la supériorité de l'intuition sur l'intelligence discursive et le rôle donné à la perception pure»³⁵.

Il faudrait alors se demander si la vitesse n'a pas des conséquences idéologiques et anthropologiques³⁶. Une humanité nouvelle semble émerger de l'expérience de la vitesse. Il s'agit d'un être hybride, un homme-machine³⁷ dont les «reins ont des élas-

(30) *Ibid.*, p. 423.

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

(32) «Il semble que vos paupières se lèvent avec effort sur la vie, comme un rideau de théâtre sur la scène qui s'illumine... Que s'est-il donc passé?... On n'a que le souvenir, ou plutôt la sensation très vague, d'avoir traversé des espaces vides, des blancheurs infinies, où dansaient, où se tordaient des multitudes de petites langues de feu...». *Ibid.*, p. 296.

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

(34) O. MIRBEAU, *La 628-E8* cit., p. 298.

(35) N. BLUMENKRANZ-ONIMUS, *Une esthétique de la création: le Futurisme italien*, «Les Études philosophiques» 2, avril-juin 1985, p. 133.

(36) Ch. Studeny rappelle les inquiétudes suscitées, au fil de l'histoire des transports, par les conséquences de la vitesse – et plus particulièrement de la vitesse automobile – sur la physiologie humaine. Cf. CH. STUDENY, *L'invention de la vitesse, France XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 307-309.

(37) Cette hybridation est à l'origine de l'essence même de Gazourmah, incarnation du surhomme,

ticités de caoutchouc neuf»³⁸ et dont «les nerfs sont tendus comme des ressorts»³⁹. Cette fusion va même jusqu'à la confusion, la machine étant personnifiée: «j'écoute vivre cet admirable organisme qu'est le moteur de mon automobile, avec ses poumons et son cœur d'acier, son système vasculaire de caoutchouc et de cuivre, son innervation électrique»⁴⁰. Cet homme-machine, grisé par la vitesse qui abolit les contraintes du temps et de l'espace, ne risque-t-il pas alors de perdre sa part d'humanité? Car «l'automobilisme est [...] une maladie mentale»⁴¹. Abrogeant les limites entre l'individu et le monde qui l'entoure, la vitesse est source d'aliénation, le sujet ne se reconnaissant plus lui-même: «Je vais toujours, et, devant les glaces des magasins, je me surprends à regarder passer une image forcenée, une image de vertige et de vitesse: la mienné»⁴². Ce nouveau mal du siècle, apanage d'une élite, transforme le conducteur en «belle Force aveugle et brutale qui détruit»⁴³. Mirbeau lui-même confesse s'être laissé prendre par «cette mégalomanie cosmogonique»⁴⁴:

Eh bien, quand je suis en automobile, entraîné par la vitesse, gagné par le vertige, tous ces sentiments humanitaires s'oblitérent. Peu à peu, je sens remuer en moi les lourds levains d'un stupide orgueil... C'est comme une détestable ivresse qui m'envahit... La chétive unité humaine que je suis disparaît pour faire place à une sorte d'être prodigieux, en qui s'incarnent – ah! Ne riez pas je vous en supplie – la Splendeur et la Force de l'Élément⁴⁵.

La verve satirique et les allégories ironiques viennent dégonfler l'ego du conducteur et dénoncer la violence de la vitesse, qui n'est pas valorisée comme chez Marinetti. Mirbeau ne nourrit pas le culte du surhomme nietzschéen, mais continue d'être le défenseur de l'humanité ordinaire, «même s'il est épouvanté d'être parfois, cette bête-là»⁴⁶. En cela, il s'oppose à la jeunesse futuriste qui «perçoit dans le surhomme de Nietzsche le modèle spirituel capable d'incarner la radicalité du changement en cours»⁴⁷. Il ne s'agit pas pour Mirbeau d'«exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, [...] la gifle et le coup de poing»⁴⁸. Dans une anecdote, digne des *Contes cruels*, le narrateur dénonce le cynisme et l'égoïsme d'un automobiliste, qui après avoir renversé une petite paysanne de douze ans, déploie toute sa rhétorique pour démontrer à la mère éplorée que sa fille est une nécessaire «martyre du progrès»⁴⁹. L'automobile peut être le moyen de créer une humanité nouvelle, mais celle-ci n'est ni nationaliste, ni belliciste. Et il n'y a guère que l'imagination des cuisinières et des femmes de chambre pour doter un mécanicien «d'un prestige presque aussi irrésistible que les militaires. Ce prestige a une cause noble; il vient du métier même qu'elles jugent héroïque, plein de dangers et qu'elles comparent à celui de la guerre»⁵⁰.

dans le roman futuriste de Marinetti, *Mafarka le futuriste*. Cf. M.P. DI BELLA, *Prométhées futuristes, L'idéal prométhéen*, éd. Fr. Flahault, «Communications» 78, 2005, pp. 151-162.

(38) O. MIRBEAU, *La 628-E8* cit., p. 300.

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

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

(41) *Ibid.*, p. 298.

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

(43) *Ibid.*, p. 505.

(44) *Ibid.*

(45) *Ibid.*

(46) *Ibid.*, p. 504.

(47) G. LISTA, *Qu'est-ce que le futurisme?* cit., p. 15.

(48) T. MARINETTI, *Manifestes du Futurisme* cit., p. 16.

(49) O. MIRBEAU, *La 628-E8* cit., p. 507.

(50) *Ibid.*, p. 307.

En effet, même si son expérience d'automobiliste confirme une fois de plus à Mirbeau que le meurtre est la loi de ce bas monde, la guerre n'est pas et ne doit pas être «la seule hygiène du monde»⁵¹. L'automobile doit rester une machine au service de l'humanité, «non l'Élément aveugle et brutal qui hurle, fracasse et détruit tout ce qu'il touche, mais l'Élément soumis, discipliné, qui conquiert le temps, l'espace, le bonheur humain»⁵². Par sa capacité à abolir les distances, elle peut être vecteur du rapprochement des peuples et instrument de pacification: «Et tel était le miracle... En quelques heures, j'étais allé d'une race d'hommes à une autre race d'hommes, en passant par tous les intermédiaires de terrain, de culture, de mœurs, d'humanité, qui les relie et les expliquent [...]»⁵³. Cependant, le misonéisme auquel est confronté Mirbeau, lors de son périple, laisse pour l'instant peu d'espoir dans cette mission pacificatrice et civilisatrice⁵⁴. L'automobile n'en reste pas moins un adjuvant dans le projet démythificateur et dénonciateur qu'il poursuit au fil de ses œuvres. Elle lui permet de dialoguer avec de nombreux interlocuteurs, pour la plupart allégoriques et fictifs, qui témoignent des violences faites aux faibles. La rencontre d'un vieil homme juif, semblable à Job, est ainsi l'occasion de dénoncer les pogromes de Russie du début du siècle⁵⁵.

Mirbeau ne se laisse pas aveugler par le Progrès, mais y puise l'énergie vitale à même de revivifier les arts. Intuitif, il essaie de saisir dans la modernité de son époque des procédés qu'il tente de transposer au roman pour le tirer des apories du naturalisme. En dernier lieu, la vitesse constitue donc le principe d'une nouvelle poétique qui fusionne dans l'espace de la page les sensations présentes, les rêveries suscitées par la vitesse et les souvenirs passés. Fort de cette conception matérialiste du rêve, de la pensée et de l'univers, Mirbeau revendique et légitime donc dans *La 628-E8* une esthétique de la contradiction et du désordre. Rompant avec la cohérence et le déterminisme du récit naturaliste, il avertit le lecteur en ces termes: «J'écrirai donc ceci au hasard de mes souvenirs et de mes rêves, sans trop distinguer entre eux. Vous y verrez souvent, j'imagine, des contradictions qui choqueront votre âme délicate et ordonnée, exaspéreront votre esprit, si plein de forte logique...»⁵⁶. Au mouvement de l'univers, répond celui de la pensée et de l'imagination labiles de Mirbeau. Tout état statique, connoté négativement, devient synonyme d'enlèvement, voire de mort de la pensée. Ceci explique le rejet apparent des arts plastiques, devenus obsolètes face à la modernité de la machine, plus à même de capter le mouvement et l'énergie de l'époque.

De même, l'automobile revêt une symbolique métalittéraire. Ce qui la caractérise et l'oppose à la locomotive, emblématique de la deuxième moitié du XIX^e siècle,

(51) T. MARINETTI, *Manifestes du Futurisme* cit., p. 17: «Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde –, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent et le mépris de la femme».

(52) O. MIRBEAU, *La 628-E8* cit., p. 514.

(53) *Ibid.*, p. 287.

(54) Une des anecdotes de voyage oppose à l'immobilisme de celui qui proclame son droit du sol, qu'il soit paysan ou écrivain nationaliste comme M. Barrès, la liberté de pensée et la mobilité sans attache de l'automobiliste: «Un jour, en Auvergne, nous fûmes arrêtés par une batteuse mécanique et ses accessoires qui barraient la route, en toute sa largeur... Les paysans, refusèrent de nous livrer passage. Et ils s'interrompirent de travailler, pour nous regarder en riochant. – Vous n'avez pas le droit d'arrêter la circulation, dis-je... – J'avons l'droit d'battre l'blé... où qu'ça nous plaît... – Battez-le chez-vous, dans la cour de votre ferme. – Ça nous encombre... Et puis nous sommes chez nous ici... D'où qu'vous êtes, vous? Un autre, les bras passés entre les dents de sa fourche, ricana: – Il n'est p'tête seulement pas du département. Un troisième dit: – Allons... passe-nous la gerbe... Et ils se remirent au travail. Avaient-ils lu Barrès?». *Ibid.*, pp. 481-482.

(55) Cf. la section intitulée «Pogromes», *ibid.*, pp. 402-412.

(56) *Ibid.*, p. 298.

est sa liberté de mouvement qui rompt avec le tracé pré-établi du train. Le chapitre IV, qui passe en revue les différents moyens de transports qui s'offrent au voyageur du début du XX^e siècle, permet d'établir, selon Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, «une relation d'analogie entre la locomotive et le roman traditionnel, les œuvres de Zola semblant [...] plus précisément visées»⁵⁷:

La locomotive qui me fut chère, jadis, je ne l'aime plus. Elle est sans fantaisie, sans grâce, sans personnalité, trop asservie aux rails, trop esclave des stupides horaires et des règlements tyranniques. Elle est administrative, bureaucratique; elle a l'âme pauvre, massive, sans joies, sans rêves, d'un fonctionnaire qui, toute la journée, fait les mêmes écritures sur le même papier et insère des fiches toujours pareilles, dans les cases d'un casier qui ne change jamais. Sur ses voies clôturées, entre ses talus d'herbe triste, elle me fait aussi l'effet d'un prisonnier, à qui il n'est permis de se promener que dans le chemin de ronde de la prison. [...] Elle n'est pas si vieille pourtant, et ce n'est déjà plus rien. De même que tant de formes régressives, qui ne correspondent plus aux besoins de l'homme nouveau, elle doit fatalement disparaître⁵⁸...

La métaphore filée de l'esclavage et celle de la bureaucratie, combinées à l'isotopie du retour du même, sonnent le glas de l'étude de l'hérédité et des «fiches toujours pareilles» qui ne parviennent pas à épuiser le réel, malgré leur dimension encyclopédique. Pour traduire «les besoins de l'homme nouveau» et l'instabilité du monde contemporain, Mirbeau propose de suivre le parcours erratique et discontinu de l'automobile, dont le trajet évolue au gré des désirs du voyageur. La CVG lui permet de changer de point de vue en substituant à la stabilité du paysage le mouvement perpétuel de l'automobiliste, dont l'impression personnelle a remplacé le point de vue surplombant du narrateur omniscient zolien. Le primat de la subjectivité de ce récit à la première personne s'accompagne de la mise en œuvre d'une poétique du fragment. La réflexion sur l'inachèvement en art, commencée en 1901 dans les écrits esthétiques⁵⁹, trouve son aboutissement dans *La 628-E8*. Le génie de Rembrandt et de Van Gogh, que trois siècles séparent, résiderait dans l'esthétique de l'inachèvement. L'anecdote s'ouvre sur un questionnement esthétique moderne sur la notion d'inachèvement en art, révélant et développant des préoccupations que ses écrits artistiques n'avaient pas jusque-là explorées, et que le récit relatant cette anecdote met en œuvre et en abyme: «D'ailleurs, qui sait, qui saura jamais, à quoi se vérifie la réalisation complète, en une œuvre d'art?»⁶⁰. La création artistique se définit donc moins par l'œuvre achevée que par le geste créateur de l'artiste. Cette œuvre ouverte donne alors toute sa place au récepteur, qu'il s'agisse du visiteur, du lecteur ou du spectateur.

La 628-E8 met en œuvre une théorie de la réception novatrice que Mirbeau nous donne à expérimenter lors du rapide compte-rendu de sa visite au Rijksmuseum d'Amsterdam. Encore imprégné du rythme de la voiture qu'il vient de quitter, l'automobiliste découvre les chefs-d'œuvre au rythme trépidant de la machine: «Des salles, des salles, des salles, dans lesquelles il me semble que je suis immobile, et où ce sont les tableaux qui passent avec une telle rapidité que c'est à peine si je puis entrevoir les images brouillées et mêlées...»⁶¹. Le musée est traversé avec la même sensation d'al-

(57) M.-F. MELMOUX MONTAUBIN, *Octave Mirbeau: Tératogonie et hybridation ou la naissance d'un intellectuel*, «Loxias» 8, 15 mars 2005, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=100>, p. 41.

(58) O. MIRBEAU, *La 628-E8* cit., pp. 386-387.

(59) Dans l'article «Vincent van Gogh» publié en 1901 dans *Le Journal*, Mirbeau décelait une filiation entre Van Gogh et Rembrandt sans parvenir à en dégager les raisons profondes. Cf. O. MIRBEAU, *Combats esthétiques* cit., t. II, p. 442.

(60) O. MIRBEAU, *La 628-E8* cit., p. 458.

(61) *Ibid.*, p. 300.

ler à contre-courant que celle ressentie en voiture. Et les œuvres sont perçues selon la même déformation, due à la vitesse, qui mêle les formes et les couleurs jusqu'au vertige. L'espace du musée, soumis au paradigme cinématographique qui condense l'espace et le temps, se métamorphose et n'est plus conçu comme une suite de peintures isolées. «Il se compose d'éléments qui se fondent en une impression dont l'originalité est de ne pas être dépendante des détails, mais bien de ce que Mirbeau appelle "l'ensemble des formes", des "taches de lumière" qui se détachent "sur les murs"»⁶². Ainsi expérimenté, l'art, même classique, n'est plus une anecdote, mais une nouvelle sensibilité que sous-tend une théorie de la réception moderne: «son but est de créer un contact entre les formes et l'observateur soumis à une véritable "commotion". En réalité, les toiles n'existent que dans le rayonnement qu'elles produisent»⁶³. De même, le texte mirbellien, composé d'«impressions»⁶⁴, d'anecdotes, qui sont autant d'îlots textuels de plus en plus courts et irréguliers, implique la participation active et subjective du lecteur pour recréer, dans le temps de la lecture, l'unité perdue du texte.

L'automobile, machine emblématique du début du xx^e siècle, place *La 628-E8* sous l'égide de la modernité, de la vitesse et de la liberté. Plus qu'un simple motif, elle est un véritable outil herméneutique permettant à Mirbeau d'expérimenter un rapport nouveau au monde, avec lequel il fusionne sous l'effet de la vitesse. Toutefois, si le narrateur-automobiliste se laisse griser par la vitesse, la verve mirbellienne dégonfle l'ego de ce surhomme pour mieux défendre l'humanité ordinaire des opprimés. L'automobile supplante les modèles hérités de la littérature et des arts et fonctionne comme l'allégorie d'une nouvelle esthétique: une esthétique du fragment et du discontinu, faisant disparaître les distinctions génériques, tout en s'émancipant de la tradition réaliste et naturaliste. Ce récit hybride, composé par «des rêves, des rêveries, des souvenirs, des impressions, des récits, qui, le plus souvent, n'ont aucun rapport [...] avec les pays visités»⁶⁵, est le lieu de «l'émergence d'une nouvelle vérité sur le monde, incomplète peut-être, mais plus proche du réel par sa fragmentation même»⁶⁶.

MARIE-BERNARD BAT
Sorbonne Université

(62) C. FOUART, *Le musée et la machine: l'expérience critique dans "La 628-E8"*, in *Octave Mirbeau, Actes du colloque d'Angers*, éd. G. Cesbron, Angers, Presses Universitaires d'Angers, 1992, p. 273.

(63) *Ibid.*

(64) Mirbeau utilise ce terme, qui revendique le primat du point de vue subjectif du narrateur-créateur, comme amorce à certaines de ses notes de voyage.

(65) O. MIRBEAU, *La 628-E8* cit., p. 295.

(66) J. NOIRAY, *Formes et fonctions de l'anecdote dans "La 628-E8"*, sous la direction de É. REVERZY et G. DUCREY, *L'Europe en automobile. Octave Mirbeau écrivain voyageur*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009, p. 29.

Le point de vue animal dans “Dingo” : l’inscription ambiguë de l’altérité

Abstract

We would like to approach Octave Mirbeau’s last novel, *Dingo*, published in 1913, using Alain Rabatel’s linguistic theory concerning the representation of the point of view (PDV) in fiction and Anne Simon’s approach about the “zoopoétique”. From a narrative perspective, the protagonist of the novel, half-dog and half-wolf, is certainly Mirbeau’s mirror of the soul, that is to say the voice of his desires, his torments, his inadequacy. Nevertheless, some passages of the novel evoke the total “alterity” of the animal in comparison to the human (cf. Derrida): his ancestral instinct, as well as the abundance of his sense organs. After a short presentation of the PDV theory applied to animals in fiction, we will analyse Mirbeau’s use of some recurrent stylistic devices to represent the dingo’s thoughts and words. If, on one hand, the anthropomorphism of the dog is excessive, and quite traditional indeed, on the other Mirbeau’s novel shows the first steps of empathy: some of his literary constructions, conjuring the animal’s universe up, relate a non-human world. Only here the modernity of this novel is completely manifest.

Introduction

Par une certaine sensibilité à l’égard des bêtes, dont Pierre-Jean Dufief a bien résumé la portée et les limites dans un article¹, on serait tenté d’inscrire Mirbeau parmi ces écrivains du début du siècle qui, comme Genevoix ou plus tard Pergaud, ont montré leur habileté à inventer des configurations de style aptes à «aller vers l’animal»², en montrant toute la richesse d’un univers d’instincts, de souffles, de rythmes, de déplacements non humains. Or, dans cette contribution je tenterai de montrer que, si d’un côté certains passages de *Dingo* confirment que Mirbeau est bien le précurseur de cette sensibilité s’intéressant de plus en plus à ces milieux³ non-humains qui partagent l’existence de l’homme sur la planète, de l’autre sa traduction littéraire des rapports entre l’homme et les bêtes reste fortement déséquilibrée au bénéfice de l’humain. Si Mirbeau s’intéresse à la souffrance des bêtes, comme c’est le cas pour le chien Turc de *La mort du chien*⁴, c’est surtout pour insister sur l’imbécillité des hommes, pour lesquels un chien perdu est nécessairement un chien enragé, le bouc émissaire de leur esprit borné, lâche et violent: l’animal serait plutôt une image allégorique de l’écrivain

(1) P.-J. DUFIEF, *Le monde animal dans l’œuvre de Mirbeau*, in *Octave Mirbeau* (Actes du Colloque d’Angers), éd. P. Michel, G. Cesbron, Presses de l’Université d’Angers, 1992, pp. 281-291.

(2) Cf. les études de “zoopoétique” fédérées en France par Anne Simon. Pour une présentation de cette approche, cf. le carnet de veille scientifique <https://animots.hypotheses.org/>. Je rappelle ici l’une des thèses principales de la chercheuse: certains écrivains sont capables, quittant toute forme d’anthropocentrisme, d’aller vers les bêtes par la complexité linguistique d’un langage, celui de la littérature, qui est l’instrument le plus conforme à l’expression des styles animaux. Cf. A. SIMON, *Chercher l’indice, écrire l’esquive: l’animal comme être de fuite, de Maurice Genevoix à Jean Rolin*, in *La question animale*, éd. L. Campos, C. Coquio, G. Chapouthier, J.-P. Engélibert, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 167-181.

(3) Pour la notion de milieu, cf. M. MERLEAU-PONTY, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, Paris, Seuil, 1996.

(4) O. MIRBEAU, *La mort du chien*, in *Lettres de ma chaumière*, Paris, A. Laurent, 1886, pp. 57-62.

lui-même. De même, dans *Le petit gardeur de vaches*⁵, lorsque le condamné insiste sur les souffrances toutes «humaine[s]» du chat torturé par le jeune paysan (le protagoniste tuera le sadique gardien de vaches à la fin d'un affrontement physique), c'est pour mettre en évidence la tare de l'homme qui éprouve un plaisir morbide à torturer non seulement les animaux mais aussi ses semblables.

Salué comme un roman novateur par ses contemporains, qui l'accueillirent avec beaucoup d'enthousiasme dont témoigne le succès des ventes, *Dingo*⁶ ne put être terminé directement par son auteur: Mirbeau fut frappé d'une paralysie en mars 1912⁷. C'est l'ami Léon Werth qui se charge des derniers chapitres, en s'efforçant «de faire du Mirbeau» et pas un pastiche. Dès sa parution, en février 1913, ce roman que Mirbeau n'a pas complété personnellement, compte parmi les livres les plus importants du début du siècle. Version plus farouche et moins lettrée du célèbre chat Murr d'Hoffmann, le dingo mirbellien a plus d'un rapport avec son auteur. Avec l'invention de son double canin, Mirbeau se dresse en effet, et à nouveau, comme le fustigateur des mœurs de ses contemporains: le caractère ancestral, primitif et sauvage du chien australien est un véritable antidote à la médiocrité des habitants de Ponteilles-en-Barcis (Cormeilles-en-Venix, à vrai dire). Par sa nature réfractaire et rebelle à toute convention sociale et à toute mascarade, le chien Dingo est à lire comme une métaphore de la condition de l'écrivain, qui publie avec *Dingo* son dernier roman: un véritable testament.

Si d'un point de vue philologique Pierre Michel a mené une œuvre exemplaire avec son édition du roman, ce sera plutôt l'ambiguïté de cette "nature" canine, où les instincts d'un fauve cachent en fait un idéal concernant l'homme ou l'humanité en général, que je voudrais analyser dans cette contribution, à travers la théorie énonciative du point de vue (PDV). Dans la première partie de cette contribution, je me concentrerai en particulier sur les constructions stylistiques et rhétoriques aptes à inscrire une altérité animale dans la scénographie énonciative du roman; je passerai par la suite, dans la deuxième partie, à l'analyse plus détaillée de certains passages tirés de *Dingo* afin de mieux saisir l'ambivalence mirbellienne à l'égard de l'univers animal.

1. Théorie du PDV et PDV animal

Dans le cadre de l'énonciation, la théorie du PDV (point de vue) a été développée par Alain Rabatel à la suite des travaux fondateurs d'Oswald Ducrot. Je vais d'abord rappeler quelques fondements de sa théorie, en insistant sur le PDV en tant que manifestation linguistique de l'empathie, ce que Sophie Milcent-Lawson a, dans des travaux pionniers, appliqué à la représentation des bêtes dans la prose romanesque du XX^e siècle⁸.

(5) O. MIRBEAU, *Le petit gardeur de vaches*, in *La vache tachetée*, Paris, Flammarion, 1921, pp. 40-47.

(6) Notre édition de référence est la suivante: O. MIRBEAU, *Dingo*, éd. P. Michel, Éditions du Boucher - Société O. Mirbeau, 2003. Le numéro des pages est indiqué directement dans le texte, entre parenthèses.

(7) Cf. P. MICHEL, J.-F. NIVET, *Octave Mirbeau l'imprécateur au cœur fidèle*, Paris, Librairie Séguier, 1990, pp. 883-903.

(8) O. DUCROT, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984. Pour les travaux théoriques fondateurs de la théorie du PDV, cf. A. RABATEL, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, «Linguistique», 2 vols. ainsi que ses articles *Les paradigmes entrecroisés des instances énonciatives et des points de vue*, «Recherches ACLIF», 2011, pp. 97-116 et *Diversité des points de vue et mobilité empathique*, in *L'énonciation aujourd'hui, un concept-clé des sciences du langage*, sous la direction de M. Colas-Blaise, L. Perrin, G.M. Tore, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, pp. 135-150. Pour l'application de la théorie de Rabatel à l'animal littéraire, cf. S. MILCENT-LAWSON, *Point de vue et discours des animaux dans l'œuvre romanesque de Jean Giono*, in *Mondes ruraux, mondes animaux. Le lien des hommes avec les bêtes dans les romans rustiques et animaliers de langue française (XX^e-XXI^e siècles)*, sous la direction de A. Romestaing, A. Schaffner, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014, pp. 61-72.

La distinction entre énonciateur et locuteur est la base de la réflexion de Rabatel⁹. Sur cette distinction ducrotienne, le linguiste a fondé sa théorie du PDV qui est ainsi défini:

Comme Ducrot, Desclés ou Culioli, je partage l'idée que cette distinction est nécessaire pour rendre compte des positions énonciatives qui naissent au fil du discours, en fonction de la façon dont le sujet parlant/locuteur/énonciateur pense son rapport à l'action, aux interlocuteurs, à sa propre personne/pensée. Toutefois, à la différence de Ducrot, je réévalue le rôle joué par l'énonciateur, notamment l'énonciateur premier (ou principal) qui est l'instance de prise en charge, tandis que les énonciateurs seconds sont l'instance d'une quasi prise en charge¹⁰.

Si la notion d'énonciateur s'apparente au "sujet modal" préconisé par Bally, par rapport à des notions comme "voix" ou le DIL ("discours indirect libre"), le PDV peut rendre compte aussi de situations d'ambiguïté ou plus nuancées, comme c'est le cas «chaque fois qu'un locuteur/énonciateur envisage les choses en se mettant à la place d'un autre [...] sans plus autant lui donner la parole»¹¹. C'est par conséquent au sein même d'un énoncé narratif qu'on peut trouver trace d'une pluralité de PDV. Par les biais de possibilités langagières inédites qu'un texte littéraire rend admissibles, un énonciateur humain est donc à même de «chang[er] lui-même de position dans l'espace, le temps, en changeant de position idéologique, en envisageant les choses du point de vue d'un autre cadre théorique ou en se mettant emphatiquement à la place d'un autre»¹²: il lui est donc possible d'accéder à l'univers perceptif, mental ou langagier d'une bête.

En proposant une schématisation intéressante du PDV animal dans les romans de Giono, l'article de Sophie Lawson¹³ me paraît fondateur en ce qui concerne l'application de la théorie du PDV à des textes littéraires consacrés à l'animal. Lawson retrouve chez Giono des traces d'hétérogénéité narrative qui font apparaître en filigrane l'univers d'une bête, dont on représente les perceptions et les pensées sans pour autant les renvoyer nettement à un énonciateur. Ce subtil recentrage énonciatif, dilué dans la contiguïté de la prose romanesque, permet de rendre compte des sujets de conscience non humains. Un exemple tiré des histoires de bêtes de Louis Pergaud¹⁴, qui publia *De Goupil à Margot* en 1910 couronné par le prix Goncourt grâce aussi au vote d'Octave Mirbeau, permettra d'un côté de mieux saisir les enjeux du PDV animal en littérature et, de l'autre, de saisir immédiatement certaines différences avec *Dingo*.

Une forte odeur de chair parvient jusqu'à son nez: quelque bête crevée *sans doute* abandonnée là, et dont la putréfaction commençante chatouille délicieusement son odorat d'affamé. [...] Mais Goupil est soupçonneux. Mû par sa logique instinctive, il s'élançait bravement à toute vitesse dans l'espace découvert, et passe sans s'y arrêter devant la charogne, les yeux fixés sur la fenêtre suspecte. Un autre que lui n'aurait rien remarqué; mais *le regard perçant du vieux sauvage* a vu briller au coin supérieur d'une vitre un infime reflet rougeâtre, et c'en est assez, il a compris. L'homme là derrière peut armer son fusil et se préparer à tirer: *les plombs ne seront pas pour lui*. Car *Goupil est sûr* que derrière cette croisée silencieuse un homme veille, un de ses ennemis, un

(9) Ducrot appelle "énonciateurs" ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation sans qu'on leur attribue des mots précis ou identifiables; le "locuteur" est, par contre, l'émetteur ou l'auteur physique de l'énoncé.

(10) A. RABATEL, *Diversité des points de vue et mobilité empathique* cit., p. 135.

(11) *Ibid.*, pp. 137-138.

(12) A. RABATEL, *Les paradigmes entrecroisés des instances énonciatives et des points de vue* cit., p. 97.

(13) Sa grille d'analyse (pensées imputées à l'animal; perception représentée; paroles imputées et paroles rapportées) me paraît un modèle bien fait pour l'inscription de l'altérité animale dans les énoncés du texte littéraire en prose.

(14) Sur les rapports entre Mirbeau et Pergaud, cf. B. PICCOLI, *En confidence: Mirbeau vu par Louis Pergaud, avec une note de Pierre Michel*, «Cahiers Octave Mirbeau» 11, 2004, pp. 239-244.

assassin de sa race; [...] *Qui sait combien d'autres, moins méfiants, ont payé de leur vie l'imprudence de s'exposer à si belle portée au coup de feu de l'assassin*¹⁵!

Par l'insistance sur certaines locutions ancrées sur le monde sensoriel, ce conte (écrit à la troisième personne par un narrateur/énonciateur hétérodiégétique) semble rendre compte d'habiletés perceptives inédites, voire impossibles pour un être humain: «une forte odeur de chair» et, surtout, «le regard perçant du vieux sauvage» inscrivent dans le texte un rapport sensoriel primordial et instinctif à l'égard du milieu, ce qui relève donc d'une prise en charge d'un PDV différent (celui d'un animal: Goupil est un renard) par rapport à l'instance énonciative primaire. La présence des modalisateurs tels que «sans doute» et «être sûr [que]» confirmerait alors le fait que ces «îlots textuels»¹⁶ ne font que représenter textuellement le degré d'adhésion d'un locuteur autre – par rapport à l'énonciateur/narrateur – à un énoncé qui serait alors l'expression du PDV de l'animal. Enfin, des phrases comme «les plombs ne seront pas pour lui» et la longue exclamation qui clôt l'extrait, appartenant à bon droit au discours indirect ou direct libre¹⁷, montrent à quel point il est possible de parler d'un mélange entre pensée représentée et compte rendu de perception: Lawson précise justement que «le discours indirect libre, parce qu'il ne précise pas, et même brouille la source énonciative du PDV représenté, se révèle particulièrement efficace pour suggérer l'existence d'une pensée animale, sans l'asserter»¹⁸. D'un côté Pergaud, en contestant le refus à l'animal de notions telles que l'âme, la raison, la culture, semble choisir d'une façon inédite la thèse de la «différence par originalité»¹⁹ des bêtes par rapport à l'homme. «Prendre le point de vue d'un [animal], c'est considérer *qu'il a un point de vue*, qu'il est un sujet, un individu doté d'une personnalité propre»²⁰, commente Schaffner à propos du *Roman de Miraut, chien de chasse* du même Pergaud. De l'autre côté, Mirbeau dans *Dingo* semble prôner une humanisation abusive, voire excessive, de son protagoniste canin, et cela à travers des formes ambiguës d'inscription du PDV d'autrui dans sa prose, que je vais maintenant considérer.

2. “Dingo”: l'expression ambiguë du PDV

Toute l'ambiguïté de la création du personnage éponyme dans *Dingo* pourrait être synthétisée dans la phrase suivante: «je ne lui demandais pourtant que peu de chose, je ne lui demandais, à ce chien, que de devenir un homme» (p. 165). Dingo est un animal à mi-chemin non seulement entre le chien et le loup, comme Mirbeau le rappelle au début du roman par une étymologie non vérifiée²¹, mais c'est surtout

(15) L. PERGAUD, *La Tragique aventure de Goupil*, in *De Goupil à Margot. Histoires de bêtes*, Paris, Librairie générale française, 2012, «Le livre de poche», pp. 15-16. Je souligne.

(16) Cf. A. RABATEL, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit* cit., t. I., p. 68.

(17) Pour un bilan sur les enjeux de cette forme incontournable du roman moderne, voir les actes du colloque *Marges et contraintes du discours indirect libre*, sous la direction de G. PHILIPPE et J. ZUFFEREY, disponible en ligne à l'adresse <https://www.fabula.org/colloques/sommaire3251.php> (dernière consultation le 28 mars 2017).

(18) S. MILCENT-LAWSON, *Point de vue et discours des animaux dans l'œuvre romanesque de Jean Giono* cit., p. 66.

(19) Cf. A. SCHAFFNER, *Cogito Pergaud sum. Les études de psychologie animale de Louis Pergaud*, «EIFE XX-XXI. Études de littérature de langue française des XX^e et XXI^e siècles» 5, 2015, pp. 131-132.

(20) Id., *Les communautés hybrides dans “Le Roman de Miraut, chien de chasse” de Louis Pergaud*, in *Mondes ruraux, mondes animaux. Le lien des hommes avec les bêtes dans les romans rustiques et animaliers de langue française (XX^e-XXI^e siècles)* cit., p. 31.

(21) «Dingo» serait un vocable «nègre» qui signifie «ni chien ni loup» (p. 44). Sur la question de la véritable identité de cet animal du point de vue éthologique, cf. M. CONTART, “Dingo” vu par un vétérinaire cynophile, «Cahiers Octave Mirbeau» 6, 1999, pp. 142-168.

un fauve qui se comporte, pense, agit comme le devrait faire un homme véritable, un homme digne de ce nom, selon l'écrivain. L'hybridité est immédiatement posée par l'écrivain et elle se traduit par des formes partielles ou bancales d'expression du PDV animal: le plus souvent, en effet, c'est l'animal qui se tourne vers l'homme en adoptant des comportements, des attitudes, des pensées, des paroles toutes humaines, plutôt que le contraire. Le narrateur le déclare d'emblée: «c'est moi seul, je le confesse, qui, par une sottise et orgueilleuse manie d'anthropomorphisme – non dans une intention d'imposture – me plais à tirer des actes d'un chien ce commentaire humain, dans l'impuissance où je suis à en concevoir un autre, honnêtement canin» (p. 59). Mirbeau semble donc admettre qu'il lui serait impossible de déchiffrer et véhiculer par l'écriture littéraire un langage et une pensée animaux. Néanmoins, *Dingo* est parsemé de modalités hétérogènes d'évocation de l'univers animal, qui vont de la traduction d'un certain nombre de sentiments et de sensations par lesquels son humanisation est explicite, à l'inscription de ses pensées, cautionnée par une modalisation redondante, jusqu'à la représentation d'un véritable PDV animal dans les passages où l'instinct bestial l'emporte sur sa prétendue assimilation à l'homme.

Dès les premiers chapitres, l'assimilation de Dingo à l'homme se fait à l'aide de formules comparatives, comme dans le passage suivant: «il s'irritait de glisser *comme un rustre* sur les parquets cirés, de buter au moindre obstacle, à la moindre inégalité du terrain. Et il zigzaguait en courant, *tel un gamin* qui *aurait* trop bu. Mais quel délicieux gamin, ingénu, effronté, cordial, roublard, n'ayant peur de rien et de personne...» (p. 56). Par les comparaisons et par l'utilisation du conditionnel exprimant le degré d'adhésion à la vérité de l'énoncé, l'animal est presque totalement anthropomorphisé. L'expression d'un PDV spécifiquement animal n'est pas explicitée même lorsque le narrateur interprète ses gestes et ses mouvements en rendant patents des sentiments qui sont en fait totalement humains, comme dans l'extrait suivant:

À la vue d'un misérable en guenilles, Dingo l'accueillait avec plus que de la bienveillance, plus que de la sympathie; il lui faisait fête. Quand mendiants, chemineaux, vagabonds affamés sonnaient à la grille, il accourait au-devant d'eux, les encourageait à entrer, les accompagnait jusqu'à la cuisine et [...] il les reconduisait avec mille gentilleses, en gambadant, en agitant son panache doré, joyeusement. Il avait alors un léger roulement de la gorge, une sorte de ronron très doux, par quoi il exprimait sa satisfaction et qui voulait dire, du moins l'interprétais-je ainsi:

– Allons, braves gens, bon voyage! bon courage!... Et surtout, ne manquez pas de revenir... (p. 101).

Certes, il est légitime pour le narrateur de gloser sur les comportements de son animal: toutefois, les sentiments imputés à la bête («bienveillance», «sympathie», «milles gentilleses»...) ne font que confirmer que ce parcours herméneutique accompagne toujours un mouvement de l'animal «vers» l'homme, et non le contraire. Si l'écriture littéraire de Mirbeau semble encore loin, du moins dans ce passage, de ce «pouvoir fondamental [de la littérature] de prendre en compte, d'une manière ou d'une autre, la différence»²² d'un milieu non-humain, l'introduction de la proposition restrictive «du moins l'interprétais-je ainsi» permet d'apprécier l'hésitation éprouvée par Mirbeau avant d'introduire un discours imputé à l'animal: il s'agit donc d'un discours «imaginé», comme l'indique Sophie Lawson à propos de Giono²³. Ce discours, qui ne serait que la traduction langagière d'un échange qui passe par d'autres voies (le

(22) A. SIMON, *Place aux bêtes! Oïkos et animalité en littérature*, «L'Analisi linguistica e letteraria» 2, XXIV, 2016, p. 79.

(23) S. MILCENT-LAWSON, *Point de vue et discours des animaux dans l'œuvre romanesque de Jean Giono* cit., p. 68.

roulement de Dingo, par exemple), est en effet introduit par une forme de modalisation («qui voulait dire») qui renforce en effet son caractère supposé.

2.1. *Dingo et l'appel du monde sauvage*

Pour rendre compte du balancement mirbellien qui hésite entre une anthropomorphisation excessive et l'inscription de l'univers mental d'une bête dans le texte, il est plus intéressant d'analyser certains passages qui rendent compte du redevenir "bête" de Dingo. Tout effort d'humanisation du narrateur révèle en effet son inanité lorsque les instincts meurtriers de l'animal remontent à la surface, ou lorsque Dingo décide de faire découvrir la vie sauvage à la chatte Miche. C'est alors que l'inscription langagière du PDV animal devient plus palpable et, à mon avis, l'écriture de Mirbeau plus tournée vers la contemporanéité.

Le retour aux instincts ataviques passe par l'insistance sur des verbes qui relatent des impulsions et des tractions toutes animales:

En apercevant un mouton, il *tremblait*, non de peur, mais de mauvais désir; il *tremblait* comme s'il eût été pris tout d'un coup d'un accès de fièvre meurtrière. À la vue d'un bœuf, il *s'agitait* étrangement, *piétinait* le sol avec impatience, puis, tout d'un coup, son corps *se ramassait*, ses muscles *se bandaient* comme pour un mouvement d'élan furieux (p. 163).

On notera que si ces verbes relatent d'une corporéité non humaine, ce qui renforce le dynamisme ancestral du passage, les sentiments imputés à la bête («mauvais désir», «impatience») n'appartiennent pas à une source univoquement identifiable: les sentiments imputés «peuvent tout aussi bien émaner d'un observateur humain interprétant le comportement de l'animal, que résulter d'une plongée ponctuelle»²⁴ dans l'univers de Dingo. C'est bien dans des passages semblables que l'architecture énonciative, brouillant la piste d'un PDV unique (celui du narrateur), permet à l'écriture d'évoquer un milieu non-humain. Lorsque Dingo attaque et tue le mouton que John Lubbock a envoyé en cadeau au savant M. Legrel, un ami du narrateur, il est décrit dans toute sa volupté animale:

Entièrement couché sur [le mouton], il le maintenait serré aux flancs, aux ventres, entre ses cuisses. Et sa mâchoire lui fouillait la gorge, avec rage. Il y avait des gouttes de sang sur l'herbe. Des gouttes de sang avaient jailli sur le tronc des arbres... Déjà le mouton ne se débattait plus... et la queue de Dingo battait, en signe d'une joie féroce, d'une sauvage victoire... (pp. 187-188).

Ici, à l'absence d'un discours imputé à Dingo se substitue la tension issue des verbes «maintenir serré» ou «fouiller», ou l'insistance morbide sur les «gouttes de sang» éparpillées, résultat d'un affrontement brutal, énergique, primordial. Et cette queue qui ne cesse de battre serait alors le métronome de l'instinct sauvage de Dingo, que le narrateur en bon herméneute considère justement comme un «signe» à interpréter, en instaurant de fait une scénographie énonciative variable où à une vision anthropocentrique traditionnelle se mêle l'expression du PDV d'un sujet animal.

C'est dans le chapitre IX, consacré au rapport d'amitié entre la chatte Miche et Dingo, que cette alternance est plus féconde. Un beau jour, Dingo commence l'instruction pratique de Miche à travers la découverte de la nature sauvage: le potager de la maison. Ironie à part, la confrontation entre deux attitudes animales complètement

(24) *Ibid.*, p. 65.

opposées (Mirbeau étant bien sensible aux différences de comportement entre chat et chien) passe par une architecture énonciative où au PDV du narrateur interprétant les pensées et les sentiments imputés à l'animal suit, en séquence, la prise en charge par la narration du discours prononcé par la bête, comme ici :

D'impatience, Dingo piétinait, grattait le sol. De menus cailloux volaient au loin sous la ruée de ses pattes.

– Que tu es assommante, Miche!... Pourquoi ne viens-tu pas?

Miche miaulait toujours et, secouée de frissons, les prunelles tout ouvertes, elle regardait à sa droite, à sa gauche, devant, derrière elle, et sans doute elle pensait qu'elle était bien petite, bien trop petite pour ce grand espace dont Dingo lui ouvrait les perspectives infinies, inconnues, effrayantes.

– Tu as peur. Pourquoi as-tu peur? De quoi as-tu peur? Puisque je suis avec toi, voyons! (p. 214)

Pourrait-on parler de prosopopée classique, comme dans le cadre des fables ou des contes merveilleux où les animaux parlent comme des êtres humains? Ou d'un véritable discours rapporté? La question est d'autant plus intéressante si l'on considère que, spécialement dans ce chapitre, Mirbeau sème continuellement le doute sur la source du PDV: par ses stratégies de modalisation linguistique («sans doute» dans l'extrait, aussi bien que des expressions comme «elle avait l'air de l'appeler, de l'aimer, de lui dire» à la p. 219), par des interrogatives renvoyant explicitement au PDV d'un locuteur humain («Comment n'avait-elle pas bondi sur le merle? Qu'attendait-elle?», p. 217), on a l'impression de lire sa propre "traduction" langagière d'un message que les deux animaux s'échangent par d'autres voies (mouvements, frémissement, griffes, râles). Le discours imaginé²⁵ par Mirbeau ne serait alors que la glose que le romancier a délibérément et ardemment insérée, à côté d'une description où sa sensibilité à l'égard des bêtes est moins ostentatoire, moins théâtralisée, moins mirbellienne si l'on veut et néanmoins, à mon sens, plus novatrice: c'est là que le romancier montre les ressources d'une écriture qui tente, subtilement, de véhiculer l'empathie avec un sujet non-humain.

Empathie: premiers pas vers une écriture de l'animal. Notes conclusives.

Plutôt que dans l'inscription d'un PDV inédit, qui n'est pas totalement assumé par le roman, *Dingo* se signale pour certains commentaires parsemés par Mirbeau ici et là dans son roman, et qui démontrent une sensibilité peu commune. Il entrevoit par exemple l'existence d'une culture différente par rapport à l'humain: «j'avais tort de vouloir inculquer à Dingo des notions humaines, des habitudes de vie humaine, comme s'il n'y eût que des hommes dans l'univers et qu'une même sensibilité animât indifféremment les plantes, les insectes, les oiseaux, tous les animaux et nous-mêmes» (p. 63). Certes, la préoccupation constante de Mirbeau reste celle de la critique féroce de l'humanité bornée, barbare et pourrie: si Mirbeau est tourné vers l'animal, c'est pour mieux discréditer l'intelligence de l'homme («les chiens qui ne savent rien, comprennent ce que nous disons, et nous, qui savons tout, nous ne sommes pas encore parvenus à comprendre ce qu'ils disent», p. 64) et la prétendue supériorité de l'espèce humaine: «se peut-il que les mœurs des fourmis et des abeilles, ces merveilleux organismes que sont

(25) Cf. cette notation intéressante de Robert Ziegler: «parce que Dingo ne parle pas, le roman de Mirbeau présente des conversations à sens unique, des dialogues avec soi-même, une projection sur Dingo de l'invérifiable interprétation que son maître donne des agissements et des aboiements du chien» (R. ZIEGLER, *L'art comme violence dans "Dingo"*, «Cahiers Octave Mirbeau» 7, 2000, p. 56). En tant que totalement autre, l'animal est inaccessible par le langage et ces discours imaginés s'apparentent plutôt à des soliloques.

la taupe, l'araignée, le tisserand cape-de-more, ne nous fassent pas réfléchir davantage aux droits barbares que nous nous arrogeons sur leur vie?» (p. 64). D'un côté Mirbeau semble théoriser la nécessité d'élargir le PDV de l'homme (tout compte fait limité, voire abject et méprisable) à d'autres sujets qui seraient les porteurs, également légitimes, d'un PDV. Par conséquent, le romancier semble entrevoir la nécessité d'innover les possibilités de l'écriture romanesque afin de véhiculer l'empathie²⁶ à l'égard de l'univers animal. De l'autre côté, toutefois, cet aspect est sans doute mineur dans une œuvre où les traits rabelaisiens de Dingo, aussi bien que la tendance expressionniste du romancier, sa prédilection pour l'hyperbole²⁷ seraient plutôt au service de cette sentence: plus l'animal-hybride Dingo s'humanise, plus l'humanité s'enfoncé dans sa bestialité. «[Dingo] m'aimait, homme, comme j'eusse souhaité qui m'aimassent, chiens, bien des amis» (p. 97): le parallélisme de cette phrase lapidaire ne fait que confirmer notre hypothèse.

À l'immaturation d'une écriture qui traduirait pleinement un milieu non-humain de sentir et concevoir le monde²⁸, répond l'inscription de l'animalité de l'homme, laquelle peut même se manifester langagièrement dans *Dingo*. Lorsque les habitants de Pontailles-en-Barcis se plaignent des tueries de Dingo, qui a ravagé tous les poulaillers des alentours, ils émettent des cris et des lamentations répétitifs:

- Mes cobayes... Mes cobayes, appelait sans cesse Mme Pouillard [...]
- Mais la cuisinière hurlait plus fort:
- Ma Pie!... Ma pie!
- Une autre pleurait:
- Mes petites souris blanches!
- Une autre encore, en fausset:
- Mon écureuil! mon écureuil! (p. 199)

Ironie du sort, ce concert de lamentations ressemble à autant de cris d'animaux que les gens du village pousseraient comme seule réponse à leur perte.

L'imperfection de l'écriture de Mirbeau à l'égard du milieu animal pourrait surprendre puisque son roman paraît à un moment clé pour cette nouvelle sensibilité qui, de Pergaud et Genevoix jusqu'à Giono et Gascar, montre déjà que le langage littéraire est à même de faire «d'une bête une bête», en inscrivant dans les potentialités du romanesque toute «liberté, inquiétude, possibilité du retrait et de l'esquive, expérience, ouverture sur le monde, mobilité, désir de vivre une vie pleine voire innovante»²⁹. C'est que *Dingo* est plus le récit d'un écrivain déguisé en bête³⁰ que la traduction d'un milieu non-humain: les premiers pas mirbelliens vers l'écriture de l'animal, tout en étant incertains, manifestent une conscience en éveil, avant-coureur des changements à venir.

DAVIDE VAGO
Università Cattolica di Milano

(26) Cf. *L'Empathie*, sous la direction de A. BERTHOZ, G. JORLAND, Paris, Odile Jacob, 2004.

(27) «Sans jamais les avoir appris, [les chiens] parlent le français, l'anglais, l'allemand, le russe, et le groënlandais et l'indoustani, le tégégut, le bas breton et le bas normand, tous les patois et tous les argots» (p. 65).

(28) Le concept de "milieu", relatif à l'univers perceptif d'un être vivant non-humain (un animal, par exemple), est une notion développée par le biologiste Jacob VON ÜEXKÜLL dans son ouvrage *Milieu animal et milieu humain*, traduit de l'allemand et annoté par Charles Martin-Freville, Paris, Rivages, 2010. C'est MERLEAU-PONTY qui en a repris et développée la portée phénoménologique dans *La Nature. Notes de cours du Collège de France* cit.

(29) A. SIMON, *Au "pays" des bêtes: écopoétiques de la ruralité contemporaine*, in *Mondes ruraux, mondes animaux. Le lien des hommes avec les bêtes dans les romans rustiques et animaliers de langue française (XX^e-XXI^e siècles)* cit., pp. 222-223.

(30) «Le portrait de l'artiste en jeune chien», selon l'heureuse expression de P. MICHEL et J.-F. NIVET, *Octave Mirbeau l'imprécateur au cœur fidèle* cit., p. 895.

La préfiguration de la société liquide de Zygmunt Bauman dans l'œuvre romanesque et théâtrale d'Octave Mirbeau

Abstract

In 2017 we commemorate the centenary of Octave Mirbeau's death, a writer and journalist who has had a deep impact on French literature and history in the end of nineteenth century. 2017 is also the year of Zygmunt Bauman's death, a Polish sociologist and philosopher who was one of the world's leading representatives of the Postmodern Current. Thus, the timing seems to be propitious for the establishment of some parallels between those two great figures of the critical thinking and social criticism, who both have seen in a lucid and discerning way the perils of their time. The world has changed significantly since the end of nineteenth century and yet the universe imagined by Mirbeau more than a hundred years ago resembles the one in which we live in 2017. Whether it is in the disillusioned way he considers progress, in his perpetual denunciation of all the institutions that enslave the individual or his warning against the dangers of a society where only by consumption one integrates the social tissue, all his life he strives to stir people's consciences. Wishing to induce a sense of responsibility in his contemporaries, he doesn't hesitate to create a universe where the violence is aesthetic and spectacular, as it is the case in his subversive novel *The Torture Garden*. The world he created has a profound resonance today and finds an echo in Zygmunt Bauman's considerations.

En 2017 on commémore le centenaire de la mort d'Octave Mirbeau, un écrivain et journaliste qui a profondément marqué la fin du XIX^e siècle en France. Cette année est aussi celle de la mort de Zygmunt Bauman, sociologue britannico-polonais qui a étudié les rapports entre modernité et totalitarismes. Le moment nous paraît donc propice pour rapprocher ces deux grandes figures de la pensée et de la critique sociale, qui tous deux ont su voir de manière lucide et perspicace les dérives de leur époque.

La fin du XX^e siècle, tout comme celle du XIX^e, a vu paraître un nouveau monde. Celui-ci, issu de la chute de l'URSS et de la fin de la Guerre Froide, mais aussi de la montée en puissance des nouvelles technologies, est souvent qualifié de postmoderne. Dans *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Jean-François Lyotard définit la postmodernité comme l'époque où l'on ne croit plus aux métarécits propres à la Modernité (des récits cherchant à donner des explications englobantes et totalisantes de l'histoire humaine). Pour parler de ce monde postmoderne, le sociologue polonais Zygmunt Bauman utilise l'expression de «vie liquide». L'idée de société liquide – qui s'oppose aux sociétés solides du passé – est une métaphore de la situation actuelle de l'individu dans la société, qui ne s'intègre au tissu social qu'à travers l'acte de consommer.

À la lecture des œuvres de Mirbeau, on constate qu'il avait pu prévoir certaines tendances actuelles. En effet, il met l'accent sur le pouvoir démesuré et tentaculaire du monde de la finance et met le lecteur en garde contre les risques d'une société où seul prévaut l'intérêt du gain (c'est le cas en particulier dans sa pièce *Les Affaires sont les affaires*, mais aussi dans d'autres œuvres). Il va cependant encore plus loin; dans une œuvre comme *Le Jardin des supplices*, il envisage les conséquences ultimes de ce modèle de société, qui est la destruction systématique et organisée de ceux qui sont considérés comme des rebus.

Notre étude se construira en trois temps. Après une analyse de la critique générale que Mirbeau fait à la société de son temps, régie par la loi du plus fort et gouvernée par

des institutions qui écrasent l'individu, nous nous pencherons plus précisément sur la dystopie proposée dans *Le Jardin des supplices*, qui est une effrayante mise en garde contre les dérives de la société de consommation; enfin, nous verrons en quoi l'esthétique de l'horreur et de la violence présente dans cette œuvre reflète notre monde actuel.

1. *Démystification des institutions et défense de l'individu dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*

Si Mirbeau est un auteur dont l'œuvre annonce l'époque postmoderne, c'est tout d'abord par son refus de croire à quoi que ce soit. Même si la foi religieuse n'était plus aussi prépondérante qu'elle avait pu l'être par le passé dans la société de la III^e République, d'autres formes de croyance avaient tendance à aveugler nombre de contemporains de Mirbeau. Les hommes du XIX^e siècle avaient en effet une foi immense dans l'idée de Progrès. L'aventure naturaliste elle-même est profondément ancrée dans la croyance selon laquelle les progrès techniques sont en mesure d'expliquer l'homme, de le rendre intelligible et codifiable par la raison. D'autres convictions étaient tout aussi prégnantes dans la société, comme l'importance accordée à la Famille, à la Patrie, à l'Ordre dans tous les sens du terme. La société bourgeoise aimait l'ordre et les certitudes rationnelles. Or, pour Mirbeau rien de tout cela n'avait de valeur réelle. Derrière son scepticisme vis-à-vis des institutions établies et son refus de considérer l'expérience humaine comme quelque chose d'explicable rationnellement se cache un profond pessimisme. Aujourd'hui, après les atrocités du XX^e siècle, il est difficile de croire encore à la réalité de l'idée de Progrès. La science elle-même, qui a tant fasciné les naturalistes, a déjà montré ses limites, mais aussi ses dangers (bombe atomique, bioéthique).

La préoccupation majeure de Mirbeau est l'individu et il fait une critique générale de la société de son temps, régie par la loi du plus fort et gouvernée par des institutions qui écrasent l'individu. À ses yeux, il est fondamental de protéger les plus faibles du rôle néfaste exercé par la puissance étatique, car l'État est une menace: «Il vous prend depuis votre naissance où il vous enregistre jusqu'à votre mort où il vous enregistre encore. Vous êtes son esclave, son perpétuel féal. Votre indépendance, il ne cesse de la persécuter: ce sont les impôts, c'est le service militaire...»¹.

C'est à travers l'écriture que Mirbeau se bat pour défendre son idéal de société. Il s'agit avant tout d'un refus, d'une révolte contre tout pouvoir qui asservit l'individu. En ce sens, on distingue des traits anarchistes dans l'ensemble de son œuvre. Le pouvoir du père est dénoncé dans de nombreux textes (*Dans le ciel* en est un exemple), ainsi que celui du professeur (*Sébastien Roch*), du gouvernement (*Le Jardin des supplices*), de l'industriel (*Les Mauvais bergers*), du financier (*Les Affaires sont les affaires*), ou encore de la presse et d'une certaine littérature populaire. Les institutions sont constamment démystifiées sous sa plume et leur absurdité dévoilée. *Dans le ciel*, où l'on trouve les propos suivants, résume assez bien sa vision de la société:

La société s'édifie toute sur ce fait: l'écrasement de l'individu. Ses institutions, ses lois, ses simples coutumes, elle ne les accumule autant, elle ne les rend aussi formidables que pour cette tâche criminelle: tuer l'individu dans l'homme, substituer à l'individu, c'est-à-dire à la liberté et à la révolte, une chose inerte, passive, improductive².

(1) Interview du 25 février 1894 parue dans «Le Gaulois» (enquête d'André Picard sur l'anarchie). Cité par J.-F. NIVET et P. MICHEL dans *L'Imprécauteur au cœur fidèle*, Paris, Séguier, 1990, p. 495.

(2) O. MIRBEAU, *Dans le ciel*, in *Œuvre romanesque*, éd. critique établie, présentée et annotée par P. Michel, Paris, Buchet-Chastel - Angers, Société Octave Mirbeau, vols. 1, 2 et 3, 2000-2001: vol. 1, p. 74.

Être un individu épanoui signifie être libre et capable de se révolter devant l'injustice. Curieusement, ce sont souvent des personnages féminins qui incarnent cet idéal anarchiste; c'est le cas en particulier de Juliette, Clara et Célestine, ses héroïnes les plus emblématiques. Ce sont des femmes qui ne sont ni croyantes, ni soumises à un maître à penser ou à tout autre ordre transcendant. Libérées de tout lien familial, elles n'apparaissent jamais comme des mères tyrannisées par leurs enfants et assez rarement comme des filles soumises à leurs pères. Elles semblent par conséquent assez éloignées de l'univers patriarcal. Par ailleurs, toute morale (et en particulier la morale chrétienne du sacrifice) semble leur être complètement étrangère. Ces trois femmes vivent pour elles-mêmes, poussées par une sorte de volonté de puissance qui les incite à aller de l'avant et à toujours se battre pour ce qu'elles désirent. Juliette va d'un homme à l'autre, Clara d'un supplice à l'autre, Célestine d'une maison à l'autre. Toutes semblent être à la recherche de l'instant d'après, du frisson qui sera plus fort que le précédent et qui leur donnera un sentiment plus intense de la vie.

Si l'on compare l'époque de Mirbeau au monde dans lequel nous vivons, la première chose que nous constatons en observant la condition actuelle de l'individu dans le monde est son gain de pouvoir apparent. Alors que celui-ci était encore au centre d'une conception collective et globalisante de la société à l'époque où vivait Mirbeau, il est aujourd'hui au cœur d'une logique individualiste. Alors que Mirbeau ne cessait de condamner le pouvoir démesuré d'instances comme l'État, la Famille, l'Église ou la Patrie, nous assistons aujourd'hui à un affaiblissement sans précédent de l'ensemble de ces instances. Dans son analyse de la société dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, Gilles Lipovetsky insiste sur le désinvestissement de la sphère publique. Jusque dans les années 1950, la société a vécu dans un ordre «disciplinaire-révolutionnaire-conventionnel»³. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, une société nouvelle est née. Celle-ci érige le désir individuel et les choix au rang de priorités. L'esprit républicain se voit ainsi contraint de laisser la place à une société ouverte à plus d'autonomie. La volonté générale ne prime plus, et c'est la volonté individuelle qui est sacralisée. Les grandes institutions collectives, qu'elles soient sociales ou politiques, souffrent d'une perte de sens. La perte de substance des institutions «transforme le corps social en corps exsangue, en organisme désaffecté»⁴. Sont touchés par le phénomène l'armée, les partis politiques, les églises, la famille et le travail; les institutions traditionnelles s'effritent et l'adhésion des citoyens diminue. Pour Lipovetsky, nous vivons dans une époque de «désertion de masse»⁵. Il ne s'agit pas tant d'un refus des valeurs dominantes, mais plutôt d'une indifférence généralisée. La politique elle-même est ainsi touchée par cette forme d'apathie, comme on le voit à travers les taux élevés d'abstention aux élections.

Il serait cependant erroné de considérer que cette indifférence générale est quelque chose de positif sur le plan individuel. En réalité, ce qui menace l'individu a tout simplement changé de visage. L'homme n'est pas réellement plus libre aujourd'hui qu'il ne l'était par le passé. Dans nos sociétés occidentales, l'individu vit essentiellement pour et par lui-même. L'idée de sacrifice de soi au nom de valeurs transcendantes ou de la promesse d'une vie future heureuse semble assez déconnectée de la réalité du monde actuel. Dans le monde occidental les idéaux sacrificiels s'effondrent, et c'est une éthique circonstancielle qui prend sa place. Plus que jamais, l'individu évolue dans un monde sans Dieu (ou du moins où différents dieux cohabitent), et où les valeurs sont relatives. Il n'en demeure pas moins que la valeur de

(3) G. LIPOVETSKY, *L'Ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 8.

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

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

l'individu en tant que tel est bafouée comme jamais auparavant. Sa vie est précaire, et ses incertitudes constantes.

Dans un monde où toutes les instances de contrôle ont perdu leur notoriété, la seule loi qui gouverne nos vies est la loi économique. Inséré malgré lui dans un monde où tout est considéré comme un produit à acheter, à consommer puis à jeter, l'individu est dépossédé de sa valeur intrinsèque. Alors que l'époque moderne était structurée par des idéologies, nous vivons dans un monde où il n'y a plus d'idéologies et où nous sommes régis par le vide: «c'est cela la société postmoderne: non l'au-delà de la consommation, mais son apothéose, son extension jusque dans la sphère privée, jusque dans l'image et le devenir de l'ego appelé à connaître le destin de l'obsolescence accélérée, de la mobilité, de la déstabilisation»⁶. En outre, l'individualisme «limité» qui était celui de la société moderne est devenu un individualisme «total», narcissique à l'extrême. Zygmunt Bauman insiste sur l'idée que l'individu n'est plus seulement un simple consommateur, qu'il est devenu lui-même un produit de consommation comme un autre. En effet, «dans cette société, rien ne peut revendiquer l'exemption à la règle universelle du jetable, et rien ne peut être autorisé à durer plus qu'il ne doit». Cette apothéose de la consommation avait déjà été imaginée par Mirbeau dans *Jardin des supplices*, qui est une effrayante mise en garde.

2. La dystopie proposée dans “Le Jardin des supplices”: un univers régi par la règle du jetable

La règle universelle du jetable est dénoncée dans l'œuvre de Mirbeau et en particulier dans *Le Jardin des supplices*. Dans le bagne chinois, même s'ils n'offrent pas l'image d'une liberté absolue qui ne sait plus comment s'employer pour échapper au vide, les prisonniers paraissent clairement comme des êtres déçus de leur statut humain. Leurs corps en putréfaction nourrissent la terre au même titre que des engrais; ils participent ainsi malgré eux à un mouvement perpétuel de «destruction créatrice»⁸ similaire à celui que décrit Bauman. En étant au centre d'un spectacle de mise à mort, le prisonnier est utilisé comme un objet pendant le temps que dure son supplice; il est ensuite mis au rebut avant même de mourir. La mission des gardiens dans le bagne chinois n'est pas de surveiller les prisonniers (en effet, ce que ces derniers peuvent dire n'a aucune importance) et il ne s'agit pas non plus de les punir (les fautes commises étant pour la plupart trop dérisoires, l'idée de punition devient absurde). Le seul but de cette prison est la mise à mort, et corollairement l'offre de divertissement qui est offerte au public. Dans *Le Coût humain de la mondialisation*, Bauman affirme que la prison sert aujourd'hui à stocker les rebus de la société. Alors qu'à l'époque moderne elle était associée à la domestication des citoyens pour le monde du travail, comme l'a expliqué Foucault, les prisons de l'époque postmoderne ne fonctionnent plus comme une menace punitive pour la correction morale de ceux de l'extérieur. Il s'agit, au contraire, d'un dispositif d'exclusion visant à détruire ceux qui sont incapables d'intégrer le système capitaliste de consommation. Il s'agit, en outre, des personnes qui sont incapables d'être des individus libres, c'est-à-dire sachant choisir ce qu'ils désirent consommer. Bauman donne comme exemple la prison du Pelican Bay en Californie, lieu d'incarcération *high-tech* où les prisonniers n'ont pas de récréation, pas de contact avec les gardiens, pas de fe-

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

(7) Z. BAUMAN, *La Vie liquide*, Paris, Librairie Arthème Fayard - Pluriel, 2013 [2006], p. 10.

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

nêtres. Leurs cellules sont comme des cercueils⁹. Dans ce processus de nettoyage social, il ne s'agit là non plus ni de surveiller ni de punir, mais uniquement de laisser mourir. La mise à mort n'est pas spectaculaire, comme c'est le cas dans le baigné imaginé par Mirbeau, mais le principe est bien le même.

Cette règle du jetable s'impose également dans le domaine amoureux. Alors que les moyens de communication sont de plus en plus nombreux et que les individus sont connectés en permanence, l'incommunicabilité est paradoxalement à son comble. Comme le souligne Lipovetsky, la parole vide de sens est l'une des caractéristiques de l'ère du vide. Les échanges se multiplient sur les réseaux sociaux et par téléphone, mais bien souvent rien de consistant ou d'authentique n'est dit. Comme on a pu le voir, ce manque profond de communication entre hommes et femmes est déjà mis en scène par Mirbeau dans de nombreux récits. L'individu contemporain est cependant encore plus seul que celui que Mirbeau décrit dans ses récits. En effet, le dialogue et la tentative de comprendre l'autre entrent de moins en moins en compte dans la relation amoureuse et très souvent celle-ci se réduit à de la pure consommation.

Le monde décrit par Mirbeau est un monde complètement dépourvu d'amour. On y trouve des formes diverses de désir, certains types de dépravation comme le fétichisme, mais à aucun moment un réel sentiment affectif sur le long terme. L'autre en tant qu'individu et être unique n'éveille guère d'intérêt, comme on peut le voir avec Célestine dans *Le Journal d'une femme de chambre*. C'est toujours le corps qui est en jeu, et tout ce qui n'est pas physique n'intéresse pas l'autre. Les femmes comme les hommes aiment des corps, et dès que le désir est comblé ils se désintéressent de ce corps pour le remplacer par un autre. La manière dont Juliette ou Clara utilisent les autres pour satisfaire leurs désirs, pour se désintéresser rapidement ensuite de la personne en question, sans le moindre état d'âme, est un exemple typique. La vision du monde de Mirbeau ne s'applique pas seulement à son époque, mais elle peut bien interpréter la nôtre, à partir des relations amoureuses qui se font et qui se défont à vive allure, sans que les êtres se donnent même le temps d'une réelle rencontre avec l'autre. Dans *L'Amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*, Bauman analyse la manière d'aimer de l'homme contemporain. Selon lui «l'homme sans qualités» des débuts de la modernité, dont Robert Musil dresse le portrait (dépourvu de qualités propres et devant constituer par lui-même celles dont il voulait disposer) a laissé la place à l'«homme sans liens»¹⁰.

Cette attitude à l'égard de l'autre est liée à un phénomène plus large, qui est celui du «désengagement, de la discontinuité et de l'oubli»¹¹. Nombreux sont les personnages mirbelliens qui vivent d'une manière immédiate et sans chercher la cohérence dans leurs actions. L'idée de désengagement ne concerne pas uniquement la sphère amoureuse, elle est présente dans tous les domaines de la vie. Célestine est l'exemple le plus typique de cet état d'esprit. Révoltée contre la société lorsqu'elle est encore femme de chambre, elle tourne très vite le dos à toutes ses convictions personnelles et s'engage dans une voie opposée. L'oubli de ses révoltes passées est total chez elle, et elle semble se désengager complètement de la cause populaire qu'elle défendait. Le désengagement moral est tel chez Célestine qu'à aucun moment un conflit ne s'impose à sa conscience. La jeune femme a conscience de ses contradictions lorsqu'elle repense à son passé, mais le fait de passer d'un camp à l'autre et de se marier à un homme ouvertement antisémite ne semble lui poser aucun problème éthique. Cette

(9) Id., *Le Coût humain de la mondialisation*, Paris, Hachette-Pluriel, 1998, p. 171.

(10) Id., *L'Amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*, Paris, Librairie Arthème Fayard - Pluriel, 2010 [2003], p. 88.

(11) Id., *La Vie liquide* cit., p. 101.

morale du désengagement est également fréquente à l'époque actuelle. Lipovetsky, en analysant la société dans laquelle nous vivons, affirme que nous sommes entrés dans la civilisation du léger. Alors qu'auparavant la légèreté était circonscrite aux moments de divertissement et offrait la possibilité d'une décompression, elle s'impose désormais dans toutes les sphères de la vie. La morale elle-même se vit de manière «fun» et la quête du bonheur personnel se substitue aux engagements corps et âme¹². Pour évoquer cette légèreté de l'homme contemporain, Bauman utilise une métaphore du philosophe américain Ralph Waldo Emerson: «pour survivre sur une fine couche de glace, il faut patiner vite»¹³. L'image du lac glacé est saisissante. La vie, le monde, la société se sont en effet transformés en un lac congelé, recouvert d'une fine couche de glace. Nous, êtres humains, ne faisons que patiner sur cette fine couche. Si nous avançons trop lentement nous mourrons et si nous nous arrêtons la glace se brise et nous mourrons aussi. L'agilité, l'accélération, la légèreté et la superficialité sont nécessaires à notre survie et doivent être chaque fois plus grandes. La moindre profondeur peut mettre notre vie en danger. Cette forme de légèreté ne garantit pourtant à l'homme aucune liberté. En effet, il s'agit d'une légèreté où le souci de la survie est toujours présent, la chute toujours imminente. Or, comme l'écrivait Paul Valéry, «il faut être léger comme l'oiseau et non comme la plume»¹⁴.

La légèreté chez l'homme contemporain n'est pourtant en rien un synonyme de délicatesse; au contraire, c'est un type de société où la violence est à son comble. Pour mettre en évidence l'intolérable violence de son époque, qui n'est pas sans rappeler la nôtre, Mirbeau a choisi d'adopter dans *Le Jardin des supplices* une esthétique de l'horreur.

3. Esthétique de l'horreur et violence dans «*Le Jardin des supplices*»

La situation de l'individu et son peu de liberté dans le monde sont des points communs entre l'univers mirbellien et notre univers à nous. Un autre aspect important est la violence. L'œuvre de Mirbeau en est fortement empreinte et cela est visible à petite et à grande échelle dans pratiquement tous ses écrits. Dans le cas d'une œuvre comme *Le Jardin des supplices*, les résonances avec le monde contemporain sont immédiatement perceptibles. Le monde actuel a un goût particulier pour les films d'horreur d'un grand réalisme, où les actes les plus barbares sont montrés crûment et sans détours. Il s'agit d'une véritable «pornographie de l'atrocité»¹⁵. En effet, comme le souligne Lipovetsky, cette esthétique de l'horreur est à peu près partout:

Au cinéma, au théâtre, dans la littérature, on assiste [...] à une surenchère de scènes de violence, à une débauche d'horreur et d'atrocité, jamais «l'art» ne s'est autant attaché à présenter d'aussi près la texture même de la violence, [...] faite de scènes insupportables d'os broyés, jets de sang, cris, décapitations, amputations, émasculations. Ainsi la société cool va-t-elle de pair avec le style hard, avec le spectacle en trompe l'œil d'une violence hyperréaliste¹⁶.

L'esthétique décrite par Lipovetsky est proche de celle que choisit Mirbeau dans *Le Jardin des supplices*. Dans la plupart des films d'horreur, les scènes de barbarie s'enchaînent dans le seul but de la monstration de l'horreur. Un spectateur de films comme

(12) Voir G. LIPOVETSKY, *De la légèreté: vers une civilisation du léger*, Paris, Grasset, 2015, p. 13.

(13) R. WALDO EMERSON, *On Prudence*. Cité par Z. BAUMAN, *La vie liquide* cit., p. 7.

(14) P. VALÉRY, *Tel quel*, Paris, Gallimard, 1941: *Choses tues*, p. 29.

(15) G. LIPOVETSKY, *L'Ère du vide* cit., p. 230.

(16) *Ibid.*

Saw se trouve dans la même position que Clara et son amant, dans une sorte de fascination morbide. Clara a besoin de retourner au jardin pour voir de nouveaux supplices de la même manière que l'individu postmoderne voit l'un après l'autre chacun des films constituant la série et s'en délecte. L'aspect répétitif fait partie du plaisir. De la même manière que Clara et son amant ne font que regarder les spectacles d'horreur, sans y participer directement, nous vivons à une époque où le sadisme se vit surtout de manière passive.

Par ailleurs, Clara n'a de cesse qu'elle n'insiste sur l'aspect esthétique des spectacles donnés à voir au sein du baignoire chinois, et affirme que c'est de la beauté à l'état pur. L'un des bourreaux, qu'elle aime à qualifier de «gros patapouf», présente ses activités de tortionnaire comme étant un métier et un art. Ce mélange d'art et d'horreur d'une part, et de l'autre l'idée que l'art est une performance sont des idées profondément novatrices. Il faut noter en effet que l'art contemporain se construit en dehors des réalités propres à l'œuvre elle-même. Avec Marcel Duchamp s'opère pour la première fois une distinction entre la sphère de l'art et celle de l'esthétique. Le terme «esthétique» renvoie désormais au contenu de certaines œuvres, tandis que «l'art» est devenu une sphère d'activités comme une autre, sans que son contenu ne soit défini d'avance. Système de signes parmi d'autres, l'art dévoile la réalité à travers le langage. Il ne s'agit en outre plus d'émotion esthétique mais de pensée et d'idées. Dire que «c'est de l'art» suffit à authentifier une construction ou une performance. Dans le cas d'une œuvre comme la fameuse *Fontaine* de Duchamp, un objet qui existe au préalable dans la société de consommation est désigné comme étant une œuvre d'art. Ce n'est pas tant un nouvel assemblage qui définit l'objet comme étant bel et bien de l'art, mais plutôt l'intitulé qui l'accompagne. Dès lors, l'urinoir devient *fontaine*, le porte-manteau posé par terre *trébuchet*. Les artistes qui viendront après Duchamp développeront ces principes à travers l'art conceptuel, le minimalisme, le Pop'art, les installations et les happenings en tout genre. Aujourd'hui, beaucoup d'artistes utilisent leur propre corps pour véhiculer du sens, parfois même en s'infligeant des douleurs physiques intenses¹⁷. Mais c'est bien à Duchamp que l'on doit la transformation majeure, qui consiste dans les propositions axiomatiques qui servent à annoncer et à fonder une nouvelle forme d'art. Cela est en germe dans une œuvre comme *Le Jardin des supplices*, dans la mesure où le tortionnaire utilise le condamné chinois non plus comme un être humain mais comme un matériau. En même temps qu'il s'autoproclame artiste, il affirme le caractère artistique de son action. De la même manière que l'urinoir perdra sa qualité originale pour devenir œuvre d'art, l'homme déshumanisé est transformé en matière première par le bourreau, qui introduit ainsi une nouvelle manière de concevoir l'acte artistique.

Si le jardin chinois est un lieu de supplices, il ne faut pourtant pas oublier qu'il est aussi (et en même temps) un lieu de délices pour les visiteurs-spectateurs. Une femme comme Clara s'y rend dans le seul but de se divertir, de passer une journée agréable et remplie de frissons. La jouissance de la spectatrice est celle d'une voyeuse, qui s'excite à la vue de ce qui arrive aux autres sans jamais y prendre part. Cette forme de voyeurisme n'apparaît pas uniquement dans *Le Jardin des supplices*. Le comportement de Célestine auprès de ses maîtresses est là aussi de nature voyeuriste. La jeune femme est fascinée par le spectacle de l'intimité d'autrui de la même manière que Clara éprouve une forme de jouissance en contemplant des scènes d'horreur. Son expérience, comme celle de Clara et de son amant dans *Le Jardin des supplices*, n'est pas sans évoquer la télé-réalité dans le monde actuel. Dans des émissions comme *Sur-*

(17) L'art corporel, qui se développe dans les années 1970, cherche souvent à transformer le corps. Des artistes comme Chris Burden, David Wojnarowicz, Marina Abramović ou encore Orlan n'hésitent pas à explorer la douleur physique, allant même parfois jusqu'à l'automutilation.

vivor ou *Kob-Lanta*, les participants doivent affronter un milieu primitif et hostile en tentant de l'appivoiser. Supporter les conditions de vie dans un tel endroit est l'enjeu de la compétition. Les participants doivent faire preuve d'endurance et de résistance, être capables de surmonter leurs peurs. Le principe des émissions de télé-réalité est de mettre l'individu en situation de faiblesse et de concurrence avec les autres. Sous couvert de jeu, c'est la loi de la jungle qui est recrée dans ce type d'émission, mettant l'individu en situation de lutte permanente contre le collectif.

Dans les émissions de télé-réalité actuelles, il s'agit de moins en moins d'assister à la vie quotidienne des candidats. De plus en plus, c'est de compétition qu'il s'agit, et de compétition rude. Partout il est question de notes, de sélection, de concurrence, de pression, de surveillance. On est très près, en outre, du monde de l'entreprise. Dans *Le Jardin des supplices* cette idée d'endurance est clairement visible, et à deux niveaux. D'une part, les relations entre détenus sont profondément marquées par la compétition et l'élimination (il faut se battre pour le moindre morceau de viande pourrie); d'autre part, la traversée du jardin par Clara et son amant apparaît elle-même comme une épreuve de force physique et mentale. Alors que l'objectif de Mirbeau était de créer un miroir déformant de la société de la III^e République avec ce bain chinois, les émissions de télé-réalité ont un fonctionnement analogue et créent des univers très proches du monde du travail dans nos sociétés capitalistes, là encore par un effet de miroir. Le monde critiqué par Mirbeau est un monde corrompu par la politique, tandis que celui d'aujourd'hui est corrompu par l'économie et la loi du marché, qui étendent leurs préceptes à toutes les sphères de la vie. Dans les deux cas, l'individu est asservi.

Le monde a énormément changé depuis la fin du XIX^e siècle et pourtant l'univers imaginé par Mirbeau il y a plus de cent ans ressemble étrangement à celui dans lequel nous vivons en 2017. Qu'il s'agisse de son absence de foi dans le Progrès, de sa dénonciation continuelle de tout ce qui asservit l'individu ou de sa mise en garde contre les dangers d'une société où seul l'acte de consommer soude les êtres, il s'efforce toute sa vie d'éveiller le sens critique de ses contemporains. Sa volonté est de réveiller les consciences et pour cela il n'hésite pas à mettre en place une esthétique de la violence spectaculaire, comme c'est le cas dans *Le Jardin des supplices*. Le monde qu'il crée a des résonances profondes avec l'époque dans laquelle nous vivons et trouve un écho dans les réflexions de Zygmunt Bauman, qui lui aussi était en avance sur son temps et voyait clairement les limites et les dangers de la société actuelle.

Que ce soit à l'époque de Mirbeau ou à celle de Bauman l'individu s'est vu menacé, dégradé, asservi. En ce début de XXI^e siècle il nous faut trouver des nouvelles manières de le défendre et de le préserver. Finissons notre réflexion sur ces mots de Pierre Rabhi:

Désormais, la plus haute, la plus belle performance que devra réaliser l'humanité sera de répondre à ses besoins vitaux avec les moyens les plus simples et les plus sains. Cultiver son jardin ou s'adonner à n'importe quelle activité créatrice d'autonomie sera considéré comme un acte politique, un acte de légitime résistance à la dépendance et à l'asservissement de la personne humaine¹⁸.

LISA RODRIGUES SUAREZ

(18) P. RABHI, *Vers la sobriété heureuse*, Arles, Actes Sud, 2010, «Babel essai», p. 7.

Octave Mirbeau, un canonisateur à canoniser

Abstract

Journalistic criticism that evaluates contemporary authors often falls into the sin of ephemeral judgments with no value to the literary history. The example of Octave Mirbeau is quite exceptional because the texts which he has published in newspapers reveal a critic of art whose assessments are valid, accepted and transmitted through literary and art histories.

This research examines Mirbeau's critical method in the context of the nineteenth century French criticism and discovers a unique approach where daily activity, sense of form, creative empathy and strong judgments intertwine and coexist. According to the classification of Thibaudet, Mirbeau unites all three types of criticism: journalistic, artists' and academic. However, this shows that the historical consciousness of Mirbeau reveals him as a latent artistic and literary historian. Thanks to his critical talent and evaluations, many authors of unquestionable status in today's histories are revealed by Octave Mirbeau. They include both writers and artists, such as: the Belgian authors Maurice Maeterlinck and Georges Rodenbach, but also Rodin, Monet, Camille Claudel. In his work on canonization Octave Mirbeau also proves himself to be a historian of art and literature by using the form of journalistic criticism. His judgments have been used by both historians and critics until today.

Pour situer la méthode critique d'Octave Mirbeau, initialement et superficiellement, nous nous référons à la classification célèbre de Thibaudet¹ selon laquelle il existe trois types de critiques: la critique spontanée ou journalistique, la critique des professeurs et la critique des créateurs, des écrivains. Avec son expérience de critique journalistique de plus de quarante ans, on serait tenté de qualifier la critique d'Octave Mirbeau de journalistique. Mais, par son œuvre littéraire, originale et exceptionnelle, il appartient à la critique des écrivains aussi et nous ne pouvons pas négliger cet esprit empathique et créateur uni à l'esprit critique qui analyse et juge l'art. Sa méthode critique est tout à fait unique, ce que nous allons montrer ultérieurement, et elle a pour effet d'évaluer, de juger et de canoniser les auteurs contemporains, le plus souvent inconnus.

La tradition critique

Mirbeau utilise pleinement ce que nous appelons aujourd'hui la méthode externe, qui lie le texte analysé au contexte social. Il découvre aux lecteurs des éléments biographiques de l'auteur, ses impressions personnelles, les anecdotes et les rumeurs, il analyse même l'aspect physique comme dans le cas de Knut Hamsun:

Physionomie d'expression double, énergique et tendre, ardente et contenue, pénétrante et voilée, fière et triste, et, marquée, çà et là, aux joues creuses, aux narines pincées et renflantes, des signes de la souffrance, elle impressionne et retient longtemps l'esprit².

(1) A. THIBAUDET, *Physiologie de la critique*, Paris, La Nouvelle Revue critique, 1930.

(2) O. MIRBEAU, *Les Écrivains*, deuxième série, Paris, Flammarion, 1926, pp. 31-38.

Cependant ces données factuelles ne servent pas à expliquer le texte ni à rendre un jugement. C'est plutôt un ornement rhétorique de la critique journalistique pour révéler toute une vie artistique au public, pour offrir un texte amusant et informatif en même temps, pour attirer l'attention sur la qualité concrète de l'art. Ce procédé de portraitiste, il en use principalement pour les auteurs inconnus ou étrangers. Même l'absence de ces informations devient dans le texte de Mirbeau un fait éloquent:

Je ne sais rien de M. Maurice Maeterlinck. Je ne sais d'où il est, ni comment il est. S'il est vieux ou jeune, riche ou pauvre, je ne le sais. Je sais seulement qu'aucun homme n'est plus inconnu que lui; et je sais aussi qu'il a fait un chef-d'œuvre³.

L'esprit fin d'Octave Mirbeau est conscient des limites de la critique biographique bien qu'il s'en serve pleinement. Il reproche à Sainte-Beuve le manque de créativité pour pouvoir juger et analyser ses contemporains. Mirbeau médite tout le temps sur la place des artistes dans l'histoire littéraire. Pour déterminer l'importance d'un auteur, il ne se borne pas au seul moment de la parution d'un livre, il situe son auteur dans la hiérarchie littéraire aussi bien du passé que du futur, tout en mettant l'accent sur la vision de l'avenir. Pour Mirbeau, la littérature est vivante, réelle, concrète, nouvelle et originale aussi bien que les artistes qu'il estime. Dans l'article *La Postérité*, où il aborde des sujets importants pour la critique, il décrit à sa manière le résultat du travail critique de Sainte-Beuve:

Ni une générosité, ni une bravoure et l'instinctive horreur du vrai, du simple, du vivant et la peur du nouveau. Jamais il ne s'intéressa spontanément à un jeune talent. Il fallait pour qu'il parlât des écrivains, que ceux-ci fussent morts depuis deux siècles ou qu'ils lui arrivassent vieillis de succès⁴.

Le péché mortel de la critique française au XIX^e siècle, malgré sa renommée incontestable, était l'ignorance de grands auteurs contemporains: ne citons que quelques exemples légendaires: Stendhal, Flaubert et surtout Baudelaire. Les célèbres critiques, de Sainte-Beuve à Taine et à Brunetière, restent les fondateurs de la critique littéraire moderne; ils ont élaboré des méthodes et des systèmes théoriques et critiques qui donnent des résultats brillants dans l'analyse des auteurs anciens mais qui se montrent moins utiles dans l'évaluation des auteurs contemporains. C'est la raison pour laquelle Mirbeau admire chez Hennequin «cette méthode hardie et vaste» qu'il applique «à l'étude d'hommes comme Victor Hugo, Wagner, Flaubert, Tolstoï, Dickens»⁵. L'esprit positiviste n'est pas étranger à Mirbeau: «Il avait donc élargi jusqu'à la science, reculé jusqu'à la création le champ rétréci de la critique»⁶.

Octave Mirbeau est un critique averti qui engage sans cesse, implicitement ou explicitement, des polémiques avec les figures imposantes de la critique française. Ce travail, que nous appelons aujourd'hui métacritique, esquisse en grande partie son idéal critique. Parmi tous ces noms célèbres (Lemaître, A. France, Brunetière), il privilégie le critique Gustave Geffroy. Dans l'article publié dans l'«Écho de Paris» en 1892, Mirbeau présente son livre *La Vie artistique* en mettant en valeur le style et la méthode de Geffroy:

(3) O. MIRBEAU, *Les Écrivains*, première série, Paris, Flammarion, 1926, p. 174.

(4) *Ibid.*, pp. 99-108.

(5) *Ibid.*, pp. 117-126.

(6) *Ibid.*

C'est toujours avec la même hauteur de pensées, avec le même profond regard qui va, par-delà les surfaces des couleurs et des formes, chercher l'âme même des choses et des êtres, c'est avec la même émotion de poète et de penseur que M. Gustave Geffroy nous montre les œuvres de Monet, de Rodin, de Pissarro, de Renoir, et qu'il les fait passer, de l'esprit même de ces admirables artistes, dans son esprit à lui, où elles gardent leur grandeur expliquée et comprise⁷.

Mirbeau apprécie dans la méthode de Geffroy spécialement le fait qu'il est non seulement un critique bien informé, «mais un véritable constructeur de formes, un créateur d'idées au même degré que ceux dont il nous fait comprendre le génie»⁸. Dans le goût des formes, dans la recherche de l'âme des choses et des êtres, dans la reconnaissance du génie, Mirbeau se révèle artiste, créateur. L'espace de la critique journalistique devient étroit pour lui, son regard est plus profond et plus analytique. Sa pensée s'adresse à l'histoire, et seulement provisoirement au public du jour.

La critique mirbellienne

Les études récentes consacrées à la critique "d'auteur" soulignent le lien entre la domination de l'histoire littéraire "officielle" et la réaction des auteurs qui veulent penser l'histoire littéraire. Dans l'*Introduction* du livre *L'Histoire littéraire des écrivains*, qui définit et décrit l'histoire des créateurs, on trouve sa localisation dans le temps.

Si l'histoire littéraire des écrivains est partout présente à partir de la fin du XIX^e siècle, c'est qu'elle est bien souvent une réaction à l'apparition et à l'essor de l'histoire littéraire comme discipline. On peut la considérer comme une tentative de réappropriation, par les écrivains, d'une aventure qui est aussi (quoique pas seulement) la leur. Dans le même geste, cette tentative vaut d'ailleurs comme une reconnaissance de l'empire de l'histoire sur l'idée même de littérature⁹.

Les auteurs de cette *Histoire* estiment que les créateurs déplorent «une sorte de cécité face à la littérature contemporaine»¹⁰. «Jamais il ne s'intéressa spontanément à un jeune talent»¹¹: cette idée tirée du texte *Postérité* à propos de Sainte-Beuve montre, en effet, les objectifs de Mirbeau dans la critique, les objectifs plus ambitieux et, si l'on veut, plus historiques que ceux de la réclame. «Il y a contre nous une force plus forte que la vérité, et qu'on appelle l'Histoire»¹², écrit Mirbeau dans le texte *Une page d'histoire* en 1890.

Étant créateur, l'esprit critique de Mirbeau est sensible aux formes, aux moyens d'expression qui le mènent vers l'essence de l'art. Dans son article *Le Rêve*, en luttant contre «l'exactitude des romans naturalistes», il nous présente sa vision de la fonction de l'art:

L'art n'est point fait pour nous apprendre quelque chose; il est fait pour nous émouvoir, pour nous bercer, pour nous charmer, pour nous faire oublier les réalités brutales et les dégoûts de tous les jours, pour remuer dans l'homme ce qu'il y a de meilleur en lui, ce qu'il y a d'étouffé par la vie, et de délaissé et d'endormi au fond de son être¹³.

(7) O. MIRBEAU, *Des Artistes*, première série, Paris, Flammarion, 1922, p. 167.

(8) *Ibid.*, p. 196.

(9) *L'Histoire littéraire des écrivains*, sous la direction de V. DEBAENE, J.-L. JEANNELLE, M. MACÉ et M. MURAT, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 20.

(10) *Ibid.*

(11) O. MIRBEAU, *Les Écrivains*, première série, Paris, Flammarion, 1926, pp. 99-108.

(12) *Ibid.*, pp. 193-202.

(13) *Ibid.*, pp. 21-27.

L'historicisme de l'époque, sans négliger l'influence de l'étude sur l'évolution littéraire de Brunetière, a sans doute subi une mutation importante avec Mirbeau. En tant que critique, il suit d'une manière journalière les auteurs contemporains, il les analyse et il les juge, mais en même temps il les voit et les place dans une échelle diachronique en tant qu'historien. Tout ce que nous appelons la méthode externe, c'est la cible de son intérêt d'historien – les amitiés, les institutions, l'opinion publique, les jugements des autres critiques. Les éléments de la méthode interne – le style, le langage, la forme, la couleur – forment avec les éléments extratextuels une vue complète sur l'œuvre, l'auteur, le genre. Dans la critique mirbellienne on retrouve selon les termes de Bourdieu le champ littéraire dans le champ du pouvoir, et c'est justement le champ des historiens littéraires par excellence. L'art, la littérature intéresse Mirbeau dans sa totalité, dans son intégralité. Avec le regard critique, tourné vers le texte mais aussi vers les forces extratextuelles, il révèle une méthode critique originale et singulière, située entre les méthodes connues en France à l'époque, entre le positivisme et l'impressionnisme, entre le journalisme et l'académisme. En évitant les systèmes théoriques aussi bien que le dilettantisme de la critique journalistique, Mirbeau profite de tout ce que la critique française offre au XIX^e siècle.

Le Jugement de Mirbeau

Si l'on met à part la multitude des textes consacrés aux phénomènes sociologique de l'art et si l'on jette le regard sur les analyses critiques d'Octave Mirbeau, on découvre au début un procédé littéraire, presque balzacien. Séduit par l'atmosphère, l'ambiance, l'odeur et la saveur de la vie de l'auteur, le lecteur est intégré dans le monde mirbellien où le personnage principal de ces petits drames, l'artiste, se présente vivant, réel, soit génial, soit médiocre. Le registre de Mirbeau est varié, du sérieux au parodique, du ludique au familier, mais l'approche reste plus ou moins la même. Présenter la vie de l'artiste dans le contexte social, montrer l'œuvre et finalement, une des fonctions nécessaires de la critique, porter un jugement avec la prévision d'un historien, toutes ces missions critiques fonctionnent bien dans les articles de Mirbeau.

Les notions clés de ses critiques sont l'originalité, le génie, le chef-d'œuvre, et parallèlement la banalité, la médiocrité, la platitude comme les dangers les plus graves de l'art. Ses jugements peuvent être relatifs à l'artiste. «Doué, original et puissant» (*Knut Hamsun*), «le grand talent», «le génie» (*Émile Zola*), «un grand artiste» (*Auguste Rodin*), «très puissant artiste» (*Claude Monet*), «un artiste très exceptionnel, très troublant» (*Paul Gauguin*), «un chercheur éternel» (*Camille Pissarro*), «admirable et rare artiste» pour Camille Claudel (*Mannequins et critiques*) ou «le favori de la médiocrité» pour Ludovic Halévy (*Academiana*).

Le critique Mirbeau exprime les jugements sur les genres littéraires et les œuvres également. Pour le conte, il parle de «ce genre délicat et difficile», et encore dans l'article *Les conteurs* il ajoute: «le conte est un genre charmant et très français, qui a doté notre patrimoine littéraire de beaucoup de chefs-d'œuvre»¹⁴. Toujours conscient de l'histoire littéraire, Mirbeau évalue l'œuvre des auteurs établis et canonisés au même niveau que celle des opprimés, des marginaux, des inconnus, des jeunes. Pour le *Portrait de Dorian Gray* il note: «un art brillant et précieux, en même temps qu'une

(14) *Ibid.*, pp. 85-91.

intelligence profonde et rare» au moment où Oscar Wilde subit sa peine sociale et morale, en 1895. «J'avoue que ce livre n'est point écrit pour les jeunes filles et qu'il exhale cette odeur impure dont parle M. Marcel Prévost»¹⁵, réplique Mirbeau aux accusateurs. Avec les mots de Wilde lui-même pour conclure la question de la morale dans la littérature, il écrit: «Un livre n'est point moral ou immoral, il est bien ou mal écrit»¹⁶.

Les critiques de Mirbeau qui sont en même temps les défenses et les combats, sortent du domaine esthétique et elles deviennent ainsi des combats éthiques. L'antidogmatisme de sa méthode lui permet de chercher l'originalité et de nouvelles formes en tant que créateur et en tant que critique.

Le travail de canonisateur

Dans le travail critique de Mirbeau, on a déjà souligné la conscience historique de sa méthode. Cette part de sa longue activité de critique, tournée vers les auteurs contemporains, a pour conséquence l'engagement (le mot convient bien à Mirbeau) dans la hiérarchie littéraire. Il reprend le devoir des académiciens et des institutions, ses principaux ennemis, le devoir de cataloguer les auteurs – ce que les historiens font depuis toujours, des anciens bibliothécaires d'Alexandrie aux professeurs d'université à la fin du XIX^e siècle. Par ses critiques, Mirbeau élargit le domaine de la lutte, il devient lui-même un canonisateur.

La classification de Thibaudet, évoquée au début du texte, montre que la méthode d'Octave Mirbeau couvre tous les domaines de la critique: elle est évidemment journalistique, elle reflète aussi le créateur; mais il est un peu surprenant que cette méthode pénètre également dans l'univers clos de la critique des professeurs qui rédigent des histoires et canonisent les artistes. Difficilement classable parmi les méthodes connues, la méthode critique de Mirbeau témoigne d'une mutation extraordinaire des connaissances théoriques et critiques au XIX^e siècle, avec des résultats exceptionnels, avant tout dans l'ordre de la hiérarchie artistique.

L'histoire de la littérature est le résultat de regards successifs de plusieurs générations sur la tradition. Aujourd'hui, un siècle après, avec une bibliothèque exhaustive des histoires littéraires, des manuels, avec des programmes universitaires, on peut facilement voir la place et le statut des auteurs analysés par Octave Mirbeau. On peut aussi vérifier les jugements critiques et le résultat de ses combats.

La découverte d'Auguste Rodin, par exemple, aujourd'hui reconnu comme le plus grand sculpteur français, est due à Mirbeau, qui était conscient et fier de son intuition. En 1885, il écrit qu'«Auguste Rodin est à peu près inconnu»¹⁷. Après plusieurs articles sur Rodin, dans le texte de 1897 *Kariste parle*, Mirbeau est tout à fait sûr de son évaluation:

Tu te rappelles, hein? Tu te rappelles que nous fûmes les seuls – les seuls, ah! il faut le dire – à nous extasier devant ce morceau unique, ébouriffant de modelé, de mouvement et de couleur? Toute la critique défila devant et ne s'arrêta point. Tu te rappelles? Elle crut que Rodin, pressé de réunir son exposition, avait mis là un plâtre quelconque, ébauche vague, informe

(15) O. MIRBEAU, *Les Écrivains* cit., pp. 45-52.

(16) *Ibid.*

(17) *Id.*, *Des Artistes* cit., p. 13.

esquisse et qui ne comptait pas ... pour faire nombre. Car, c'est cela, elle crut que c'était une ébauche, la critique... Tu te rappelles¹⁸?

Les jugements de Mirbeau ou de son interlocuteur fictionnel Kariste participent encore plus à la reconnaissance du talent de Camille Claudel, cette lacune honteuse de l'art français. Mais, reprenons les mots de Mirbeau: l'Histoire est plus forte que la vérité. Octave Mirbeau est un critique rare qui savait identifier le génie de la jeune artiste alors inconnue. «Elle a du génie», répétait Mirbeau devant ses sculptures. Il reproche à la critique les phrases conventionnelles concernant cette «merveilleuse» artiste. Toujours dans le domaine des valeurs éternelles de l'histoire de l'art, Mirbeau prévoit le destin de Camille Claudel en 1897:

Si nous étions dans une autre époque [...] une femme, comme Mlle Claudel, on la couvrirait d'honneurs et d'argent... Car de tels artistes, c'est la gloire d'une époque... ce qui reste de plus grand, de plus pur, d'une époque... Oui... Eh bien! Que fait-on de cette énergie, de cette volonté, de cet héroïsme d'art?... Rien... rien... rien...¹⁹.

La place dans les histoires de l'art est préparée tout d'abord par les critiques contemporains. La réception ultérieure, les revalorisations, les travaux scientifiques, les recherches universitaires viennent après. La critique prépare la documentation et les matériaux pour l'histoire. Les articles journalistiques réguliers de Mirbeau permettent une réception continue et nous avons aujourd'hui, grâce avant tout à la publication de ses textes rassemblés sur le site www.mirbeau.org, le témoignage d'une activité critique inouïe. La fameuse période de la Belle Époque s'ouvre aux lecteurs, qui assistent au processus même des premiers accueils des artistes, suivant un vrai *work in progress*. Mirbeau déplore la mort précoce de Vincent Van Gogh et l'incompréhension dont il est victime de son vivant. Il est en colère à cause de l'anonymat de Gauguin. Pour Claude Monet, il juge «qu'il n'a été l'élève de personne»²⁰. Ses défenses sont aussi bien professionnelles que personnelles, éthiques, finalement émotionnelles, «passionnées»²¹. Christian Limousin est parmi ceux qui ont identifié cet aspect de la critique mirbellienne:

En art, tout commence pour Mirbeau par la sensation. Tout est chez lui éminemment physique. Son hypersensibilité (qui se retrouve dans ses personnages de roman) fait que les chefs-d'œuvre lui donnent le frisson, le bouleversent aux larmes²².

Des artistes favoris d'Octave Mirbeau, ou qui ont provoqué en lui ce «frisson», occupent aujourd'hui une place remarquable dans les histoires de l'art ou de la littérature en tant qu'auteurs canoniques (Rodin, C. Claudel, Pissarro, Monet); ceux qu'il a ridiculisés sont restés dans l'obscurité de l'histoire.

(18) *Ibid.*, deuxième série, p. 14.

(19) *Ibid.*, pp. 20-21.

(20) *Ibid.*, première série, p. 90.

(21) P. MICHEL, *Les Combats d'Octave Mirbeau* cit., p. 90.

(22) C. LIMOUSIN, *La Critique d'art de Mirbeau: de "l'âge de l'huile diluvienne" au règne de l'artiste de génie*, «Cahiers Octave Mirbeau», 1, 1994, pp. 11-41.

Le cas de Maeterlinck

Parmi les découvertes littéraires d'Octave Mirbeau Maurice Maeterlinck occupe une place exceptionnelle. L'auteur belge, qui va bientôt devenir mondialement reconnu, de la Russie aux États Unis, récompensé par le prix Nobel en 1911, l'auteur joué dans toute Europe, Maeterlinck doit sans doute à notre critique toute sa gloire. Même la réception ultérieure de l'écrivain, en France et à l'étranger, se réfère à l'article fameux que Mirbeau lui consacre le 24 août 1890.

Pourquoi ce texte est-il fameux? Parce que dans un même texte il y a tout l'art de Maeterlinck, mais en même temps il y a tout ce qu'on a déjà défini comme la méthode critique de Mirbeau. Il cerne l'esthétique de l'auteur belge et, probablement, il la dirige dans les choix poétiques futurs de Maeterlinck. Avec ses jugements forts, sa connaissance de la littérature contemporaine, Mirbeau jalonne l'histoire littéraire d'une nouvelle esthétique du drame et lance un auteur. *La Princesse Maleine*, «un drame écrit pour un théâtre de fantoches», dans l'alchimie critique de Mirbeau est promu à un chef-d'œuvre:

[...] un admirable, et pur, et éternel chef-d'œuvre [qui suffit à immortaliser un nom et à faire bénir ce nom par tous les affamés du beau et du grand; un chef-d'œuvre comme les artistes honnêtes et tourmentés, parfois, aux heures d'enthousiasme, ont rêvé d'en écrire un, et comme ils n'en ont écrit aucun jusqu'ici]²³.

La comparaison avec Shakespeare, la reconnaissance du nouveau langage dramatique, le tragique du drame, les personnages, la poésie, l'effet produit – l'effroi total, ce sont les appréciations que la critique va reprendre, traduire et répéter sans cesse dans la réception de Maeterlinck. Mirbeau, ce chercheur de nouvelles formes affirme que: «Pour arriver à cette impression d'effroi total, M. Maurice Maeterlinck n'emploie aucun des moyens en usage dans le théâtre»²⁴. On ne peut pas négliger son admiration, toute intime et sensuelle, qui se dévoile comme le procédé mirbellien spécifique:

J'ai longtemps hésité avant de parler de *La Princesse Maleine*. La laisser dans son obscurité scrupuleuse, ne pas l'exposer, si frêle, si chaste, si adorablement belle, aux brutalités de la foule, aux ricanements des gens d'esprit, être quelques-uns seulement à en jouir, il me semblait que cela valait mieux ainsi²⁵.

Finalement, pour conclure l'article, encore un procédé habituel de la méthode de Mirbeau: le reproche à la critique du silence qui accompagne le livre.

L'exemple de l'écho des jugements de Mirbeau est la critique de la presse de Belgrade après la première de *La Princesse Maleine* au Théâtre national en 1891. Dans un article paru dans la revue «*Odjek*» («*Echo*», en français), le critique impressionniste M. S. transmet l'admiration, la joie, l'émoi que le drame mis en scène provoque. Après la description de l'intrigue, il répète la comparaison avec Shakespeare et son *Hamlet*; le critique serbe souligne ensuite la nouveauté du langage poétique de Maeterlinck, qui est plus naturel sur la scène que les tirades du théâtre classique. Les jugements de Mirbeau restent le guide dans la réception très étonnante de Maeterlinck en Serbie, juste libérée des Ottomans – les cinq pièces (*La Princesse Maleine*, *L'Intruse*, *Monna*

(23) O. MIRBEAU, *Les Écrivains*, première série cit., pp. 174-184.

(24) *Ibid.*

(25) *Ibid.*

Vanna, L'Intérieur et *La Mort de Tintagiles*), ont été six fois mises en scène à Belgrade et à Novi Sad dans la période 1891-1904²⁶.

Comme avec Rodin, Mirbeau est conscient de sa découverte, il présente l'œuvre de Maeterlinck régulièrement et les résonances de son article révélateur également (par exemple *Propos belges*, le 26 septembre 1890), et il continue à défendre le talent de l'auteur belge. *Monna Vanna* («un autre chef-d'œuvre»), *Les Aveugles*, *Pelléas et Mélisande*, la publication des livres, les mises en scène, toute l'œuvre de Maeterlinck met en joie Mirbeau qui comme un critique intime s'adresse finalement au Flamand dans l'article de 1902:

Et je n'ai pas voulu autre chose, mon cher Maeterlinck, au seuil de cette semaine, qui sera toute pleine de votre nom, et tout embellie de vos œuvres, je n'ai pas voulu autre chose que de saluer d'un mot amical et fervent le *Temple Enseveli*, que vous m'avez dédié, *Pelléas et Mélisande*, à qui, autrefois, vous m'aviez fait la grande joie d'associer mon nom, et cette rouge et superbe *Monna Vanna*, que vous m'avez permis de lire avant les autres, et qui, si le culte de la beauté existe encore, chez nous, sera acclamée, frénétiquement, comme une victoire.

Voilà une grande et noble et triple joie que nous vous devons, en attendant toutes celles que votre génie nous réserve, pour l'avenir... celui qu'il n'est point besoin d'aller demander aux magiciennes de la main, des cartes et du marc de café...²⁷.

L'avenir est toujours dans les pensées d'Octave Mirbeau.

Au nom du Nobel belge, on peut ajouter les exemples littéraires nombreux, dont les poétiques sont tout à fait différentes, de Rodenbach à Maupassant, de Zola à Valéry Larbaud, sans oublier la découverte du roman russe. Dans la tradition, récente quand même, en tant qu'historien, il choisit ses canons: Baudelaire, Balzac, Hugo, Flaubert.

Le canonisateur non canonisé

Le *canon*, notion d'origine religieuse, permet des querelles, des inclusions et des exclusions. Cet article l'accepte comme la notion de la théorie littéraire issue des études poststructuralistes pour lesquelles «la querelle du canon» mérite une place centrale dans leurs luttes contre les valeurs traditionnelles. «Cette question du canon n'est pas par hasard au cœur du conflit opposant multiculturalistes radicaux et conservateurs au pouvoir»²⁸. Aujourd'hui, quand les notions *canonisation* et *textes canoniques* sont courants et fréquents dans les études littéraires, nous introduisons le mot *canonisateur*, avec une allusion explicite au discours religieux, pour souligner le talent et l'audace d'Octave Mirbeau dans l'évaluation des contemporains.

Il est absurde d'avoir les auteurs que Mirbeau a consacrés dans les histoires de la littérature et de l'art, avec ses jugements, mais sans Mirbeau lui-même. Pourquoi l'avenir, qui a gardé «les artistes de Mirbeau», a-t-il oublié le critique canonisateur? Les histoires de l'art et de la littérature ont repris ses jugements, mais le nom d'Octave Mirbeau critique est presque inexistant dans les précis historiques. Christian

(26) Sur la réception de M. Maeterlinck en Serbie et au Monténégro, voir: M. DJUKIC, *Raznovrsne interpretacije u recepciji Mauricea Maeterlincka u Srbiji i Crnoj Gori*, «Književna smotra», vol. 180, n. 2, pp. 145-152.

(27) O. MIRBEAU, *Les Écrivains*, deuxième série cit., pp. 253-259.

(28) F. CUSSET, *French Theory*, Paris, La Découverte, 2005, p. 180.

Limousin montre la «réapparition progressive d'un critique d'art»²⁹, grâce avant tout à l'activité exceptionnelle de Pierre Michel. Mais les histoires de la littérature taisent encore son nom. Dans *la Littérature française*, publiée en 2007 sous la direction de Jean Yves Tadié, le critique Mirbeau n'est mentionné que dans le texte consacré au théâtre symboliste.

Mirbeau reste en marges des manuels de la critique artistique et littéraire. S'il est mentionné, il se trouve dans la case de la critique journalistique. On découvre son nom en général grâce aux artistes qu'il a suivis par ses articles. Les spécialistes d'Octave Mirbeau, avant tous Pierre Michel et l'activité de la Société Octave Mirbeau, ont déjà réalisé un véritable exploit par la publication des textes critiques qui sont en grande partie mis en ligne. Ce fait ouvre la possibilité aux chercheurs de découvrir et d'étudier un artiste original et un critique singulier. Cependant, Samuel Lair atteste, après la publication des *Combats littéraires*, que «la parution d'une œuvre majeure est à l'abri d'un silence aussi assourdissant, de la part de la critique»³⁰. La célébration du centenaire de la mort d'Octave Mirbeau distribue la vérité au monde d'une manière presque miraculeuse. Est-ce que cela sera suffisant pour que Mirbeau obtienne sa place fixe dans l'histoire de la littérature? Il la mérite certainement. L'héritage riche de la pensée française dans le domaine de la critique artistique, absorbé dans la méthode de Mirbeau, nous présente un esprit ouvert, libre, créateur qui forme une méthode critique particulière et unique. L'innovation dans les registres, dans les approches, dans la forme – la critique dialoguée par exemple, nous montre un grand novateur, un juge audacieux et un canonisateur crédible.

MARJANA DJUKIC
Université du Monténégro

(29) C. LIMOUSIN, *La Critique d'art de Mirbeau: de "l'âge de l'huile diluvienne" au règne de l'artiste de génie* cit., p. 11.

(30) S. LAIR, *Les Combats littéraires d'Octave Mirbeau*, «Cahiers Octave Mirbeau», 14, 2007, p. 174.

«Reproduire la vie»: l'influence d'Octave Mirbeau sur la dernière mouture du roman “Le Livre de Goha le Simple” d’A. Adès et A. Josipovici

Abstract

Octave Mirbeau met Egyptian francophone writers Albert Adès and Albert Josipovici in 1914, while they were living in the neighbourhood of his villa in Triel, a small town on the banks of the Seine, west of Paris. During their frequent conversations between 1914 and 1916, Mirbeau conveyed his strong convictions about authentic contents and purified style in literature: an author must reproduce real life without interpretation and moral judgement from his own side. These conversations had an influence on Adès and Josipovici's still unpublished novel, *Le Livre de Goha le Simple*. The young authors reworked it on the basis of the new ideas about literature they were discovering with Mirbeau. This paper identifies and analyses the impact of Mirbeau's ideas on the final text of the novel (published in 1919 by Calmann-Lévy, Paris) by comparing it with a complete manuscript conserved at the French National Library in Paris, written before meeting Mirbeau. It emerges that in the final text detailed descriptions are often removed or shortened, and moral and psychological analysis avoided, as Mirbeau advocated. The change is more evident around the description of the main characters: scholar Cheikh-el-Zaki “loses” extensive theological considerations, while the complex psychology of El-Zaki's young wife Nour-el-Ein and Goha himself is presented quite unexplained to the reader's intuition in the final text. In 1916 Mirbeau, obviously pleased with the book that the authors only shared with him after reworking it, signed the foreword of *Goha*.

Albert Adès (1893-1921)¹ et son collaborateur Albert Josipovici (1892-1932)² sont deux représentants de la première heure du grand mouvement littéraire francophone qui a fleuri en Égypte au tournant du XX^e siècle. George Cattaoui, Raoul

(1) Né au Caire au sein d'une famille juive aisée (son père César est banquier), Adès est élevé par sa mère Hélène De Picciotto dans une fervente admiration pour la culture française. Il apprend précocement le français et déclare son intention de devenir écrivain, même si son père lui impose des études de droit. À la rédaction de «La Gazette Littéraire» de Paris il connaît Josipovici. Les deux jeunes deviennent collaborateurs et publient un premier roman sous le pseudonyme de A.I. Theix (*Les Inquiets*, Paris, Calmann-Lévy, 1914). À la veille de la Première Guerre ils s'installent en France, mais ils se séparent après la parution de leur premier roman, *Le Livre de Goha le Simple*. Adès continue à vivre à Paris où il écrit des articles pour la presse et rédige un autre roman, *Un roi tout nu* (Paris, Calmann-Lévy, 1922, posthume), ainsi que des contes, pensées éparées, pièces de théâtre qui resteront inédites. Il meurt à Arcachon en 1921 d'une maladie rare. Toutes les informations de cette étude proviennent du matériel inédit contenu dans un Fonds Albert Adès établi à la Bibliothèque Nationale (Département des Manuscrits), suite à un legs de la fille d'Adès, Edmone: Nouvelles Acquisitions Françaises 28145 (dorénavant: NAF 28145), notamment d'un texte biographique rédigé par la mère d'Adès: H. DE PICCIOTTO, *Albert Adès, 1893-1921, par sa mère*, Lyon, dactylographié, 1943 (boîte 17).

(2) Né à Constantinople, Josipovici est fils d'un médecin juif d'origine roumaine qui s'installe au Caire en 1910 environ. Il achève ses études dans un lycée de Melun et il est, tout comme Adès, parfaitement francophone et passionné d'écriture. Après la séparation avec Adès, il rentre en Égypte où il travaille dans la diplomatie et publie le roman *Le Beau Saïd* (Paris, NRF Gallimard, 1928). Il meurt en 1932 d'une attaque cardiaque (G. DUMANI, *Adès, Josipovici et “Le Livre de Goha le Simple”*, «La Revue des Conférences françaises en Orient» I, 5, 5 avril 1937, pp. 355-375; G. DUMANI, *Albert Josipovici* in R. Blum, *Anthologie des écrivains d'Égypte d'expression française*, Le Caire, Imprimerie Lencioni, 1937, pp. 65-71).

Parme, Morik Brin, Gaston Zananiri, Jeanne Arcache, jusqu'à Albert Cossery, sont les personnalités les plus illustres³ de ce mouvement. Aujourd'hui oubliés, Adès et Josipovici publièrent à la fin de la Première Guerre à Paris un roman en français de sujet égyptien, *Le Livre de Goba le Simple*⁴, qui eut un remarquable succès du public et des critiques. Il arriva deuxième au Prix Goncourt 1919, après *À l'ombre des jeunes filles en fleur* de Marcel Proust. Il fut traduit en sept langues, adapté pour les scènes et représenté à l'Odéon en 1939. Ensuite il inspira un film qui reçut un prix au Festival de Cannes en 1958⁵.

Octave Mirbeau s'était lié d'amitié avec Adès et Josipovici en 1914. Les deux Égyptiens étaient ses voisins à Triel, en Seine-et-Oise⁶, où ils s'étaient installés pour peaufiner leur roman. Mirbeau y vivait depuis 1909 avec sa femme Alice, dans une somptueuse villa sur les hauteurs de Cheverchemont. Mirbeau lut le texte de *Goba* avant la publication. À sa demande, les auteurs lui en firent une "lecture suivie", pendant plusieurs rencontres à Cheverchemont entre 1915 et 1916. Méfiant d'abord, comme devant beaucoup de jeunes auteurs qui le contactaient à la recherche d'un tuteur littéraire, il fut pris de grand enthousiasme pour l'ouvrage et il accepta d'en rédiger la préface en octobre 1916⁷. On peut y lire:

Je n'ai compris l'Orient, je ne l'ai vécu que le jour où j'ai lu *Goba Le Simple*... Ce sont des faits qu'on nous donne, des faits choisis non parmi les plus singuliers, mais parmi les plus communs... Les auteurs se sont interdit le lyrisme auquel, hélas! nous nous laissons trop facilement prendre... Ils ne cherchent pas à séduire le lecteur, de même que la nature ne s'occupe point des hommes qui la contemplent... Au moyen d'un style simple, sévère, aussi pur que le style de Flaubert, les auteurs ont levé le voile pour nos regards occidentaux⁸.

Le rôle de la littérature selon Mirbeau

Observation exacte de la réalité, absence de lyrisme, langage épuré, abstention de toute interprétation personnelle: on trouve ici une correspondance précise avec l'idée que le dernier Mirbeau avait de la littérature, telle qu'il essaie de l'inculquer à ses jeunes interlocuteurs dès la première rencontre. Adès écrit dans ses notes:

[Il disait:] Mais prenez garde... Tout ce que vous avez à faire, c'est de voir, de comprendre et de reproduire. Ne vous laissez pas entraîner au-delà... N'inventez pas... N'expliquez pas... Ne faites pas de philosophie. N'émettez jamais d'hypothèses... Vous vous tromperiez toujours... Reproduire! Reproduire! Nous ne pouvons rien au-delà... Et nous n'y parvenons même pas⁹.

Imprégnés de ces enseignements, Adès et Josipovici ont revu radicalement leur travail avant de le soumettre au Maître, comme en témoigne la fille d'Adès, Edmone:

(3) J.-J. LUTHI, *La Littérature d'expression française en Égypte*, Paris, L'Harmattan, 2000; *Entre Nil et sable. Écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)*, sous la direction de M. KOBER, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1999.

(4) Paris, Calmann-Lévy, 1919.

(5) *Goba* de Jacques Baratier, avec Omar Sharif et Claudia Cardinale, France-Tunisie 1959.

(6) Aujourd'hui dans le département des Yvelines.

(7) En réalité, de plus en plus incapable de travailler, Mirbeau chargea Francis Jourdain d'écrire la préface à sa place et il se limita à la signer (P. MICHEL et J.-F. NIVET, *Octave Mirbeau l'imprécateur au cœur fidèle*, Paris, Librairie Séguier, 1990, p. 914).

(8) A. ADÈS et A. JOSIPOVICI, *Le Livre de Goba le Simple* cit., p. IV.

(9) Notes d'ADÈS, NAF 28145, boîte 10.

«Adès et Josipovici hésitèrent longtemps à lire *Goha* au Maître. Ils craignaient que le côté un peu fabuleux du livre ne lui déplût. Néanmoins ils l'écoutaient beaucoup et ses théories littéraires les ont si fortement influencés qu'ils recommencèrent d'un bout à l'autre le livre qui était alors achevé»¹⁰.

La mouture de *Goha* présentée à Mirbeau, qu'on présume ici être identique ou très semblable à la version imprimée par Calmann-Lévy, était donc le fruit d'une révision poussée qui avait commencé tout de suite après la première entrevue (23 juillet 1914 environ¹¹) et s'était étalée sur plusieurs mois.

L'objectif de la présente étude est de repérer les traces de l'influence de Mirbeau sur l'œuvre d'Adès et Josipovici, à travers les modifications des auteurs, notamment pour les trois personnages principaux, en comparant le texte de l'édition avec un manuscrit complet du *Livre de Goha le Simple* conservé dans le Fonds Adès¹².

Le Simple et son univers

L'action du roman se déroule dans le Caire du XVIII^e siècle. Goha est un beau garçon issu d'une famille riche. Mais il est naïf, étourdi, renfermé dans une perception fantasque de la réalité. Étant incapable d'exercer un métier et suscitant des catastrophes à chaque pas, il devient l'objet des moqueries de toute la ville. Il vit toutefois sa vie avec insouciance et par hasard il se retrouve invité aux conversations érudites d'un savant son voisin, Cheikh-el-Zaki, maître estimé à l'université d'El-Azhar. Goha séduit ensuite la jeune femme de celui-ci, Nour-el-Ein, il est chassé par sa famille car il devient l'amant de sa propre nourrice et finalement, après toute sorte de retournements tragi-comiques, il se marie avec une riche veuve.

Adès et Josipovici élèvent à la dignité littéraire une figure centrale de la tradition populaire du monde arabe. Goha est en effet le protagoniste d'un vaste ensemble d'anecdotes orales qui circulent en Égypte mais qu'on retrouve aussi ailleurs sur le pourtour méditerranéen, du Maghreb jusqu'en Turquie. Rusé et irrévérent, il parvient à confondre les puissants avec la franchise de sa parole¹³. Le Goha d'Adès et Josipovici, tout en gardant des réminiscences de la littérature fabuleuse dans la lignée des *Mille et une nuits* (particulièrement la charge libératoire de la sexualité), perd les allures triviales de son homologue traditionnel pour devenir un révolutionnaire métaphysique, un héros malgré lui. Porté par ses pulsions (qu'il assume sans pudeur car elles sont l'unique moteur de son être), il renverse, sans s'en apercevoir, les codes d'une société raidie dans le respect aveugle de traditions archaïques.

(10) Notes d'EDMONE (NAF 28145, boîtes 10 et 19; l'italique est de nous), en préparation d'une exposition littéraire sur le père qui eut lieu en 1947 à la Librairie Jean Loize, 47 rue Bonaparte à Paris.

(11) Voir le billet d'invitation d'Alice Mirbeau daté 21 juillet (NAF 28145, boîte 10).

(12) NAF 28145, boîte 3, non daté. Il ne s'agit probablement pas de la toute première mouture, écrite en grande partie par le seul Adès («J'ai commencé "Le Simple" et j'ai beaucoup d'espoir en ce livre. Il est imprévu et profond dans sa gaieté», lettre à sa fiancée Inès Heffès, 8 août 1913, NAF 28145, boîte 14), mais d'une version successive où les deux collaborateurs interagissent: les chapitres sont soit écrits en entier par l'un des deux, soit se composent de feuillets de l'un et de l'autre alternés, soit de feuillets de l'un portant corrections de l'autre.

(13) Goha sera aussi le protagoniste d'autres ouvrages postérieurs, notamment E.-J. FINBERT, *Les Conjes de Goha*, Paris, Éditions Victor Attinger, 1929, et J. ASCAR-NAHAS, *Les Réflexions d'Ibn Goha*, Le Caire, Éd. de la Revue du Caire, 1945. Selon Irène Fenoglio, Goha représente l'esprit d'une "égyptianité" liée au sol, indépendante des origines ou des religions. Il est donc choisi comme sujet privilégié de narration par des auteurs non musulmans (I. FENOGLIO, *Caricature et représentation du mythe: Goha*, in *Images d'Égypte de la fresque à la bande dessinées*, Le Caire, Cedej, 1991, pp. 133-144).

Pendant la première rédaction de *Goha*, Adès lisait *L'Éloge de la folie* et le trouvait «ravissant»¹⁴. On repère clairement l'influence d'Érasme dans le tissu du roman, notamment dans la critique latente des hiérarchies religieuses et des détenteurs de la connaissance. Le caractère de Goha hérite de la sacralité attribuée aux pauvres d'esprit pendant le haut Moyen Âge et aussi de la sagesse “par renversement” des bouffons de cour des XIII^e-XIV^e siècles, mais rappelle le prince Mychkine, l'Idiot de Dostoïevski, dans la spontanéité angélique de son expression face à une société gangrenée d'hypocrisie. Selon Caroline Hervé-Montel, le roman d'Adès et Josipovici est subversif à de multiples niveaux. Il reprend la veine satirique liée à la figure populaire, mais pour engager sa déconstruction en tant que personnage traditionnel car, au fil du récit, l'initié (Goha) se substitue à l'initiateur (Cheikh-el-Zaki)¹⁵.

L'influence de Mirbeau: traces dans le texte

En ligne générale, le déroulement des événements dans le manuscrit est conforme à celui de l'édition imprimée. Mais dans celle-ci le style est sobre et nerveux, sans aucune concession à certaines longueurs manifestement orientalistes qu'on rencontre dans la première mouture. Les phrases sont abrégées. Plusieurs parties du récit ont été évincées par rapport au manuscrit, surtout celles qui comportent le plus de concessions à la littérature: emploi d'adjectifs, redondance descriptive, envol lyrique, considérations morales ou psychologiques sur les personnages¹⁶. L'intention d'Adès et Josipovici de suivre à la lettre les préceptes de Mirbeau est d'ailleurs clairement affirmée dans leurs échanges. Dans une lettre à Adès du 28 novembre 1918, Josipovici recommande: «Allégeons, allégeons phrases et substance». Dans une autre missive, non datée: «J'ai supprimé la “moralité” à la fin du chapitre “El-Zaki devant son ombre”... Cette moralité est un rappel de Goha “première manière”. Or, depuis, le livre a terriblement évolué. Actuellement la moralité ne cadre plus avec l'esprit du livre»¹⁷.

Nour-el-Eïn

L'évolution de la figure de Nour-el-Eïn entre les deux moutures illustre le changement de perspective des auteurs. L'apparition de la jeune femme (chap. 5, «Le cortège de la mariée»), dans un palanquin sur le dos de deux dromadaires richement ornés, dans le manuscrit est rendue ainsi: «Sur le siège de velours se dressait la fine silhouette de Nour-el-Eïn, recouverte d'un triple voile. Frémissante, elle se dirigeait vers son destin, vers l'immolation de son corps, espérant quand même un miracle d'amour qui transformerait son sacrifice en offrande passionnée»¹⁸.

(14) Lettre à sa fiancée Inès Heffès, 8 août 1913, NAF 28145, boîte 14.

(15) C. HERVÉ-MONTEL, *Renaissance littéraire et conscience nationale*, Paris, Geuthner, 2012, p. 103.

(16) Il s'agit du même style du premier roman d'Adès et Josipovici, *Les Inquiets*. Comme David L. Parris l'observe, les deux jeunes auteurs sont influencés par Paul Bourget dans la langue et l'intention morale, et dans l'introspection psychologique très poussée des personnages (D.L. PARRIS, *Albert Adès et Albert Josipovici. Écrivains d'Égypte d'expression française au début du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 23).

(17) NAF 28145, boîte 16; l'italique est de nous.

(18) NAF 28145, boîte 3.

Le même passage est rendu ainsi dans l'édition: «Sur les coussins, au fond du véhicule, Nour-el-Eïn, reine isolée du cortège, drapée d'un voile pesant, lamé d'or, penchait la tête»¹⁹.

Le *pathos* romantique de la première mouture s'efface. Il laisse la place à un seul geste minimal, un «pencher la tête» qui évoque une soumission à son destin. Mais aucun sentiment, aucune émotion ne sont anticipés à ce stade. Le personnage reste comme indéterminé. La structure de la phrase, par syntagmes successifs qui restituent l'avancement hiératique du cortège, avec la séparation du sujet de son verbe relégué à la fin, accentue la suspension sur la figure, qui se révélera plus tard manipulatrice et farouchement révoltée.

Dans le chapitre 14 («Le sacrilège»), Nour-el-Eïn regarde Goha qui se moque de la foule au cortège funèbre de Waddah-Aliçum, un élève d'El-Zaki dont elle était éprise.

Voilà dans le manuscrit:

Elle le regarda avec une joie fiévreuse, comme si, après une longue absence, elle venait de le reconnaître. Rien ne l'entravait, aucun refus de conscience, aucun regret pour l'autre. Goha s'identifiait avec tout ce qu'elle avait aimé. Durant ces mois d'attente, c'est lui qu'elle avait attendu... À cet instant il lui apparaissait comme une créature merveilleuse, unique. Spontanément, furieusement elle l'aimait et avait une conscience nette de son amour. Une attraction totale où sa chair parlait... Cependant son visage était pâle et rouge tour à tour, ses mains fiévreusement se glaçaient et devenaient brûlantes. Sa respiration lui manquait. Son amour pour Aliçum lui paraît une erreur, un songe stupide²⁰.

Et dans l'édition:

Nour-el-Eïn aussi admirait sa voix chaude et les belles paroles mystérieuses qui montaient à présent jusqu'à elle. Son cœur, ses bras se tendaient vers cet homme qui ne pouvait même pas la voir derrière le grillage sombre de la moucharabieh. Goha était inaccessible. Elle ne pourrait jamais le toucher, avec ses mains, cet être précieux comme le soleil²¹.

Nous notons une réduction sensible du ton hyperbolique: les adverbes («spontanément», «furieusement», «fiévreusement») sont éliminés, tout comme les réitérations anaphoriques («aucun refus... aucun regret»...; «son visage... ses mains... sa respiration... son amour») qui marquent les symptômes visibles de la passion. Le choix d'adjectifs plus neutres («chaude», «belles», «mystérieuses», «inaccessible», «précieux») témoigne d'une prise de distance par les narrateurs. Même au moment de l'éclosion de l'amour, l'épanchement sentimental dans l'édition est rendu avec un langage sobre et abrégé.

Dans la version finale de *Goha*, la construction d'un personnage s'effectue donc par ce qu'on pourrait appeler une «soustraction de traits» (et non pas par accumulation). Ce procédé aboutit à un résultat d'extrême efficacité dans l'édition, davantage visible quand on la compare au texte précédent où les figures sont souvent alourdies par l'accumulation de caractérisations. Dans la version imprimée, elles sortent peu à peu de l'indéterminé qui les enveloppe et se campent puissamment sur la page. Leur nature n'étant ni étalée ni expliquée, elle jaillit spontanément des gestes, des actions qui souvent n'ont pas une liaison logique. Mobiles et passions sont révélés ainsi d'une

(19) A. ADÈS et A. JOSIPOVICI, *Le Livre de Goha le Simple* cit., p. 56.

(20) NAF 28145, boîte 3.

(21) A. ADÈS et A. JOSIPOVICI, *Le Livre de Goha le Simple* cit., p. 161.

façon d'autant plus véridique qu'aucun personnage n'est complètement positif ou négatif. La vie qui, selon les préceptes de Mirbeau, devait être reproduite le plus fidèlement possible, se déroule dans les pages de *Goha* avec ses sursauts et ses retournements imprévisibles, sans intromission morale de la part des auteurs qui n'affichent de l'empathie pour aucun de leurs personnages.

Cheikh-el-Zaki

Pour la figure de Cheikh-el-Zaki la simplification entre manuscrit et édition est encore plus marquante car elle montre l'abandon d'une thématique religieuse qui évidemment était centrale dans la première mouture. La narration du texte imprimé débute en dépeignant El-Zaki en proie à une crise existentielle qui s'annonce par des détails successifs et énigmatiques: le savant refuse l'hommage d'un étudiant; écarte les boutiquiers pauvres auxquels il enseigne à lire; adresse des phrases étranges («Je suis un mauvais maître»; «Je t'aime... et c'est ce qui me chagrine»²²) à son élève préféré, Waddah-Aliçum. Au cours de quelques pages concises, on découvre qu'une vie d'étude et de prière n'a pas amené El-Zaki à atteindre Dieu. Dans sa jeunesse, après une déviation vers le soufisme en odeur d'hérésie et un retour dans les rails de l'Islam avec un pèlerinage à la Mecque, décevant pour la gestualité aveugle des rituels, Cheikh-el-Zaki lit «au fond de sa poitrine la mission des réformateurs» et entame une tournée de propagande dans le monde musulman:

– Je te jure, mon chéri, que je leur avais bien parlé. J'avais expliqué avec clarté la manière véritable de lire le Coran... Alors que d'ordinaire on prolonge le «oua» et l'«élif», moi j'en faisais des cris brefs. Ma manière de lire le Coran créait la piété parce qu'elle rapprochait l'homme de l'ange et rebutait les démons²³.

Dans la version imprimée, donc, on remarque que toute la “réforme” de Cheikh-el-Zaki est réduite à une aride question de prononciation de syllabes. Or, dans le manuscrit, la portée révolutionnaire de sa prédication est analysée sur plusieurs pages. Une problématique y est développée, qui va au-delà de l'histoire individuelle. L'Islam est implicitement critiqué dans la raideur de ses pratiques, qui vide la foi de l'élan des sentiments:

Il voulait donner plus de mouvement au cœur des croyants, introduire l'émotion dans la foi...: «La parole que Dieu vous a donnée, accueillez-la dans des transports de joie... Vous vous prosternez devant Lui comme vos esclaves se prosternent devant vous, ce n'est pas assez. Vous croyez être des croyants parce que vous suivez les préceptes qu'Il vous a donnés et cependant ce n'est pas assez. Les pages du Coran nous ont imposé des rives, mais notre foi c'est l'océan qui vit parmi les rives... Et vous, mes frères, que lui donnez-vous? Il ne veut ni votre crainte, ni votre respect. Ouvrez vos cœurs, l'offrande est là, palpitante et unique»²⁴.

Dans la version éditée, les motivations de la crise de Cheikh-el-Zaki ne sont pas, elles non plus, exposées au lecteur. Une seule phrase les résume: «Et voici que ce soir, tout à coup, j'ai comme le sentiment qu'un homme peut vivre, peut être heureux,

(22) *Ibid.*, pp. 5-8.

(23) *Ibid.*, pp. 11-12.

(24) NAF 28145, boîte 3.

sans avoir résolu les graves problèmes qui hantent mon esprit»²⁵, avoue le savant à son élève. Le manuscrit, au contraire, dans les deux premiers chapitres, dévoile le tourment d'un homme tiraillé entre abandon à l'émotion et analyse intellectuelle:

Le jour où j'ai été initié au Livre – superficiellement, mais assez pour l'aimer – j'aurais dû arrêter là mes connaissances. Au lieu de cela je me suis adonné à l'exégèse... Je croyais enrichir ma foi, en réalité je n'ai fait, année par année, que m'écarter du bonheur...

Autour de ma foi, qui reste inébranlable, se sont formées des excroissances pénibles, vaines: le doute, l'esprit de chicane, l'orgueil intellectuel... Aujourd'hui je sais qu'aimer Dieu, c'est le comprendre, mais un génie malfaisant me porte à dédaigner le cœur pour la raison...

Je possède la foi qui désaltère infiniment, et cependant je suis insatiable – car si mon cœur se satisfait en Dieu, ma raison ne peut se satisfaire qu'en elle-même²⁶.

Si le manuscrit décrit une âme qui doute, mais qui est encore ancrée dans sa foi, égarée sur un chemin pénible dont on peut toutefois espérer un aboutissement heureux, dans le texte final seule demeure l'impression d'une religion marâtre, qui fait miroiter des frontières lumineuses d'élévation, mais qui ne donne pas les instruments pour les atteindre. La divinité demeure inaccessible. La foi et la connaissance sont des ornements vides. L'homme est abandonné au désespoir, à l'inutilité fracassante de ses gestes. Cheikh-el-Zaki tentera de sublimer sa soif frustrée d'absolu dans les plaisirs matériels qu'il a toujours méprisés, en prenant une jeune épouse, qui le trompera dès que possible. Dans le traitement du personnage d'El-Zaki, dans le changement de poids du facteur de la croyance entre manuscrit et édition, on pense voir clairement l'influence du refus, par Mirbeau, de toute vision salvatrice ou consolatrice de la religion. Dans l'inéluçabilité de la chute du savant dans la honte de l'adultère, on retrouve l'empreinte du pessimisme qu'Adès retient puissamment de ses contacts avec le Maître: «Octave Mirbeau accentue ce penchant que nous avons, Josipovici et moi, au noir pessimisme... Il y a deux ans je croyais l'homme une créature merveilleuse. Rapidement je tombe sur ce sujet de déception en déception – et cela s'arrêtera-t-il?»²⁷.

Goha

Contrairement aux autres personnages du roman, codifiés dans des rôles traditionnels (le vieux qui veut épouser une jeune, la mal mariée, le père autoritaire...), Goha se distingue par le fait qu'il est étranger à toute convention de comportement. Comme l'observe Caroline Hervé-Montel, il vit dans une dimension de songe, absent à lui-même et aussi à ceux qu'il côtoie, «qu'il fait souffrir et qu'il perd sans même s'en apercevoir»²⁸. Son entourage le qualifie de «sot» ou de «fou». Pour Adès et Josipovici, il est une figure presque évangélique²⁹. Ses procédés mentaux anor-

(25) A. ADÈS et A. JOSIPOVICI, *Le Livre de Goha le Simple* cit., p. 15.

(26) NAF 28145, boîte 3.

(27) Lettre à Jack Mossein, janvier 1915 (NAF 28145, boîte 10).

(28) C. HERVÉ-MONTEL, *Renaissance littéraire et conscience nationale* cit., p. 60.

(29) Dans l'intention des auteurs, *Le Livre de Goha le Simple* veut «développer... la parole de Christ et montrer que, non seulement le royaume des dieux, mais aussi celui de la terre appartient au simple d'esprit» (lettre manuscrite d'Adès à Maurice Maeterlinck, NAF 28145, boîte 10, non datée mais probablement 1913 selon H. DE PICCIOTTO, *Albert Adès, 1893-1921, par sa mère* cit., p. 6). Juifs, Adès et Josipovici traitent un personnage de la tradition musulmane en soulignant sa portée christique: un mélange tout à fait possible dans l'Égypte du début du XX^e siècle, où ethnies et religions cohabitent pacifiquement et se contaminent.

maux fascinent évidemment les deux jeunes auteurs, au point d'être analysés dans plusieurs passages qu'on trouve dans le manuscrit, mais qui ont été éliminés dans la version imprimée³⁰.

Au début du chapitre 4 («L'univers de Goha»), le père du protagoniste le confine à la maison car il a échoué comme vendeur ambulancier. Dans l'édition on lit: «Goha resta cloîtré chez lui toute une semaine. Ses après-midi étaient tranquilles, mais le matin il menait une vie misérable»³¹.

Dans le manuscrit, à cet endroit, on trouve insérée l'explication suivante:

Une voix mystérieuse lui disait qu'il ne pouvait pas vivre en communion avec les hommes, qu'il n'était pas comme eux. Cependant Goha était incapable de rancune, n'ayant pas la mémoire de l'offense. S'il répondait aux événements par un cri de joie ou de colère, il n'en gardait pas la trace au fond de lui. La souffrance et la gaieté n'apportaient que des froissements fugitifs au lac monotone de son âme... Quand un mal le torturait, il parvenait à s'en soustraire, sans effort, par un glissement fluide, parce que la vie du dehors, la vie des paysages, le ramenait à elle par des affinités irrésistibles... À le voir prompt dans ses décisions, on eût cru qu'il était détenteur d'inébranlables certitudes. En vérité ses gestes avaient un orgueil qui s'ignorait. Il procédait par élans et non par audace. Contemplant le monde avec des yeux vierges de pensée, il triomphait des obstacles sans les reconnaître³².

Dans le chapitre 22 («Dans le quartier»), Goha assiste à la dispute entre Sayed, le souteneur de sa nourrice Hawa, qui se prostitue, et un client. Pris de terreur, il veut fuir, mais il en est empêché par le nourrisson (la fille qu'il a eue de Hawa), qui lui a été confié.

Dans l'édition, on lit: «D'un geste hébété, Goha la replaça sur ses genoux. Dès lors, il ne songea plus à s'échapper et sa terreur tomba d'elle-même»³³.

Le manuscrit ajoute:

Ce qui au premier abord semblait un retour à l'insouciance qui lui était coutumière n'était, en réalité, que l'acheminement de sa conscience vers un nouveau centre d'attraction. Il était à cette heure où des sentiments que nous portons aveuglément en nous quittent leurs retraites obscures, détachés des circonstances qui les ont créés et viennent affluer autour d'un fait minime ou habituel³⁴.

Le procédé de simplification "par soustraction", opéré par Adès et Josipovici sur leur ouvrage sous l'impulsion de Mirbeau, s'applique donc à Goha en écourtant, dans l'édition, toute explication qui pourrait aider à encadrer et mieux comprendre le personnage. Celui-ci demeure comme énigmatiquement renfermé dans sa folie étrange, dans ses états de conscience successifs, qui le bousculent de la tendresse à l'euphorie à la colère, et que le lecteur peine longuement à percer. Les auteurs n'entendent plus susciter, chez les lecteurs, un sentiment d'empathie vers leur créature, comme ils le faisaient dans la première mouture. Au contraire, Goha étonne et répugne, comme quand il tue sa jeune fille car elle refuse de le saluer, ou quand il abandonne sa maîtresse à la vengeance du père. L'empreinte de certains personnages mirbelliens,

(30) Les auteurs sont redevables au philosophe Henri Bergson, avec lequel Adès fut en contact à partir de 1917, de la réflexion sur la mémoire et l'inconscient, qui est implicite dans la description des gestes de Goha (C. HERVÉ-MONTEL, *Renaissance littéraire et conscience nationale* cit., p. 60).

(31) A. ADÈS et A. JOSIPOVICI, *Le Livre de Goha le Simple* cit., p. 29.

(32) NAF 28145, boîte 3.

(33) A. ADÈS et A. JOSIPOVICI, *Le Livre de Goha le Simple* cit., p. 321.

(34) NAF 28145, boîte 3.

déchirés entre le Bien et le Mal et à équidistance de l'un et de l'autre (l'abbé Jules, Célestine, Jean Mintié...) est ici très visible. Mais, à nouveau, le caractère gagne en efficacité dans la mesure où il perd sa prévisibilité et les traits traditionnels du "sot de proverbe". Sa sincérité brutale, la spontanéité de ses pulsions deviennent alors les vrais ferments subversifs qui font éclater les conventions sociales autour de lui.

Dans le manuscrit on trouve un long fragment sur une farce cruelle que des jeunes gens font à Goha. Ils lui font croire qu'il est en train de se transformer en chien pour ses méfaits et veulent le bannir de la ville:

Les cinq jeunes gens étendirent la main droite.

– Si tu entres à El Khaïra nous te tuerons.

Impressionné par cette interdiction, ainsi que par la solennité de ses juges, Goha se mit à genoux:

– Et pourquoi donc, mes Seigneurs? Quelle a été ma faute?

Alors un à un, d'une voix forte, ils retracèrent sa vie d'infamie.

– Tu es né avec des dents. C'était l'indice que tu porterais malheur aux tiens!

– Tu as grandi dans l'ignorance!

– Tu as séduit la femme d'un cheik vertueux!

– Tu as détournée ta nourrice de la vertu!

– Est-ce vrai? interrogea l'un d'eux.

Goha, le front dans le sable, avoua:

– C'est vrai, c'est vrai... miséricorde!... Pardonnez-moi, je suis un pauvre idiot...

– Nous t'aurions pardonné si Dieu t'avait pardonné. Mais il t'a maudit puisqu'il a fait de toi un chien...³⁵.

Ce "procès" grotesquement tragique résulte de l'énumération des fautes de Goha, qui se soumet docilement à l'humiliation et prend même conscience de sa sottise. Toute la scène est paradigmatique de la faiblesse du protagoniste et de la méchanceté gratuite des hommes "normaux". La phrase finale apporte une moralité: «La seule chose qu'ils vissent dans cette farce, c'était la mystification d'un sot. Ils ne songeaient pas que le misérable berné portait un cœur humain capable de souffrir»³⁶.

On retrouve cet épisode dans le chapitre 36 («L'expiation») du texte imprimé. Le lourd remaniement auquel il a donné lieu révèle le changement de perspective des auteurs. Les farceurs sont ici des fumeurs de hashish. Obnubilés par la drogue, ils s'en prennent à Goha, mais leurs accusations et leurs actes sont incongrus. Arrivés à l'orée du désert avec leur victime, ils ne savent plus quel châtiment lui infliger, ni pourquoi:

– Je ne suis pas un chien, fit Goha d'une voix lasse... Faites ce que vous avez à faire, et laissez-moi dormir.

Il était fatigué d'autant de monotonie, d'autant d'insanité. Dans chacune des phrases, dans chacun des gestes des hommes qui l'entouraient, il sentait le vide... L'impression de vide qui ce soir émanait des fumeurs, tous les hommes qu'il avait rencontrés dans la vie la lui avaient donnée. Ce qu'ils faisaient n'était jamais l'expression d'eux-mêmes. Tous ils agissaient sans volonté: par bêtise et par désespoir³⁷.

Le renversement est total. À la place d'une moralité acquise, il n'y a que la réalité perçue à travers le regard du "sot", qui paradoxalement est le seul individu lucide au

(35) *Ibid.*

(36) *Ibid.*

(37) A. ADÈS et A. JOSIPOVICI, *Le Livre de Goha le Simple* cit., p. 356.

milieu des forcenés. Face à la folie des hommes normaux qui choisissent de devenir imbéciles par la drogue, l'illogisme du Simple, sa façon impulsive de vivre dans l'insistant, peuvent bien représenter le chemin authentique vers la vérité. Le reste de l'humanité se débat dans une «monotonie» d'actions insensées, s'embourbe dans les vices ou se fige derrière les masques qu'elle-même s'impose.

Conclusion

La pensée de Mirbeau plane puissamment sur la scène. On entend l'écho de ses paroles aux conversations de Cheverchemont, comme Adès les a enregistrées dans ses notes:

Ce n'était pas tant la cruauté que la bêtise qui le [Mirbeau] poussait au désespoir. «Les hommes ne sont pas méchants, disait-il, ils sont malfaisants... malfaisants parce qu'ils sont bêtes... Vous ne connaissez pas encore la bêtise!...». Et sa voix était rauque, haletante et il levait et abaissait le bras fiévreusement, pour évoquer ce mur inébranlable contre lequel je devais me briser, comme lui-même déjà s'était brisé³⁸.

Si *Le livre de Goba le Simple* arriva deuxième au prix Goncourt de 1919, c'est donc à la générosité discrète de Mirbeau qu'il le dut sans doute; aussi bien qu'à la capacité de deux auteurs de réduire, épurer leur langue tout juste pour ne la rendre qu'«expression de la réalité orientale», selon le souhait de Mirbeau. Les longs entretiens avec lui leur ont permis de se rendre compte de leurs défauts: l'excès d'adjectifs, la forme souvent gonflée, la phrase trop riche, redevable d'une tradition de conte oriental, ont disparu dans l'édition définitive. Cela nous permet d'un côté de mesurer l'évolution stylistique de l'œuvre, de l'autre d'apprécier la sensibilité de Mirbeau, la générosité de se mettre au service d'un texte d'autrui au nom d'une vision de la littérature qui est la sienne propre et qu'il voudrait transmettre aux générations de l'avenir.

ELENA FORNERO

Les vertus paradoxales de la traduction: le cas de Mirbeau

Abstract

It was only in 2006, during my sabbatical in France, which was almost entirely dedicated to the translation of Mirbeau's *Le Calvaire*, that I read *Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'italien et du français* (Paris, Didier, 1979) by Pierre Scavée and Pietro Intravaia. I did not immediately realise how this text could influence my work as a translator. It is only in hindsight that I recognise my debt to this enlightening text. I was not particularly convinced by its ontological and theoretical principles, which appeared to be slightly dated or debatable. On the other hand I found very fruitful its operational potentials and its pragmatic capacity of shedding light on how native languages work in their everyday, rather than literary use. Inspired by the work of Pierre Scavée and Pietro Intravaia, I will demonstrate in my paper how Italian language has the paradoxical potential to infuse with a stronger expressive dimension Mirbeau's «intimate» prose, which is so full of pathos in its constant struggle with the writer's inner demons. I am going to argue that the Italian translation of Mirbeau's pseudo-autobiographical style is, in some ways, more evocative than its French original and of greater impact for the reader.

Dans un article célèbre consacré au «génie grammatical» de Flaubert¹, véritable modèle de lecture critique de l'œuvre d'art, Proust fait aussi subrepticement allusion à la posture du traducteur littéraire, c'est-à-dire à celui qui pendant des jours, dans un silence vigilant et recueilli, s'entraîne à l'écoute de l'autre avant de lui prêter voix dans sa propre langue. Dans les mots de l'illustre exégète: «[...] notre voix intérieure a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, et voudrait continuer à parler comme eux. [...] Si j'écris tout cela pour la défense [...] de Flaubert, que je n'aime pas beaucoup, [...] c'est que j'ai l'impression que nous ne savons plus lire»². Le traducteur littéraire, en effet, à l'instar du critique, est avant tout un lecteur, et un lecteur d'exception, susceptible de développer des dons presque de rhabdomancien face aux idiotismes d'une œuvre. À ses yeux *lettre* et *esprit* ont la même valeur, c'est pourquoi, à l'intérieur de l'immense réservoir de signes représenté par son idiome, il sélectionnera tour à tour ceux qui lui permettront davantage de s'approcher de l'original. Ce n'est pas un hasard si Valéry Larbaud voyait dans les traducteurs des «peseurs de mots»³ et évoquait, comme symbole de leur métier délicat, un menu instrument de mesure dont se servent habituellement les orfèvres, le trébuchet. D'autres traductologues préfèrent plutôt parler de «tour alchimique de la paroles»⁴. Mais l'abondance des métaphores «artisanales» sur la tra-

(1) M. PROUST, *À propos du 'style' de Flaubert*, article publié le 1^{er} janvier 1920 dans la «Nouvelle Revue Française», en réponse à l'article de A. THIBAUDET, *Une querelle littéraire sur le style de Flaubert*, paru un mois auparavant dans la même revue. Les deux écrits ont été republiés dans PROUST, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, éd. A. Compagnon, Paris, Complexe, 1987, «Le Regard littéraire».

(2) M. PROUST, *Essais et articles*, éd. T. Laget, Paris, Gallimard, 1994, «Folio Essais», p. 290.

(3) V. LARBAUD, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, «Tel», p. 82.

(4) A. RUSCONI, *Del silenzio del tradurre*, in *Il mestiere di riflettere. Storie di traduttori e traduzioni*, sous la direction de C. MANFRINATO, Roma, Azimut, 2008, p. 13.

duction ne change pas la donne. Au-delà des outils employés, la traduction renvoie toujours à une forme de transmutation et de renaissance: «À la faveur de subtiles déviations, d'infimes glissements de termes, de minutieux décollements de sens, se crée dans le texte une nouvelle constellation signifiante»⁵.

Or, il faut bien admettre que la plupart des traducteurs professionnels n'ont pas recours à la théorie pour traduire un texte ou pour justifier leurs choix. En général, l'intuition innée et une longue expérience leur suffisent largement pour mener à bien leur travail. Il est aussi vrai que n'importe qui peut tirer bénéfice de la réflexion préalable de quelqu'un d'autre sur le sujet qui l'intéresse. Sans compter que la plupart du temps, dans tout domaine de la connaissance, c'est justement le savoir qui augmente le plaisir, surtout quand il se focalise sur des détails de prime abord invisibles. À titre d'exemple, je citerai le cas emblématique que mentionne Umberto Eco dans son anthologie historique d'essais sur la traduction: «Ogni tentativo di tradurre la prima strofa di *A Silvia* di Leopardi risulterà inadeguato se non si riuscirà a far sì che l'ultima parola della strofa ("salivi") sia un anagramma di "Silvia"»⁶. Il n'en demeure pas moins que les spéculations sur la traduction ne sont pas toutes également utiles pour «bien» traduire. C'est pourquoi, dans les pages suivantes, je vais privilégier le parcours inductif de la stylistique comparée italien/français. Car cette discipline, qui part de la confrontation entre les traits majeurs de ces langues «sœurs», aboutit à une discussion passionnante sur des nœuds traductifs aussi surprenants qu'inusités.

Concevoir le langage comme quelque chose de différent d'un pur système logique, l'appréhender dans sa totalité affective, tel a été l'immense espoir ouvert par la stylistique de Charles Bally au cours des premières décennies du XX^e siècle⁷. Il faut donc rendre hommage à Jean-Paul Vinay et à Jean Darbelnet (*Stylistique comparée de l'anglais et du français*, 1966), de même qu'à Alfred Malblanc (*Stylistique comparée du français et de l'allemand. Essai de représentation linguistique comparée et étude de traduction*, 1968), pour leurs études incontournables qui s'inscrivent dans son sillage. Outre une théorie de la traduction fondée sur l'analyse approfondie des mécanismes à l'œuvre dans le passage d'une langue à l'autre, on y trouve une ébauche de caractérisation des trois langues largement répandues. En particulier, il convient de signaler le jugement, toujours pertinent et fructueux, ne fût-ce que dans une perspective pédagogique, qui voit dans le français une langue à vocation généralement analytique et conceptuelle, contrairement aux langues d'origine germanique qui penchent pour une approche plus concrète et pragmatique de la réalité.

Pour ce qui est de l'étude contrastive italien/français, en revanche, Pierre Scavée et Pietro Intraivaia – deux linguistes du Centre International de Phonétique appliquée de l'Université de Mons – ont cherché à mener plus loin l'interprétation des polarisations affectives propres aux langues choisies. Conscients des dangers qu'encourt ce genre d'études, notamment la subjectivité et l'impressionnisme sous-jacent à l'emploi de notions abstraites telles que «la psychologie d'un peuple» ou «le génie de la langue», ils expliquent de façon méthodique les précautions qu'ils ont prises au cours de leur enquête. Si l'objet majeur de la discipline est «la somme des moyens d'expression affective que la langue met à la disposition de l'utilisateur»⁸, profondé-

(5) S. DURASTANTI, *Éloge de la trahison. Notes du traducteur*, Paris - New York, Le Passage, 2002, p. 74.

(6) U. ECO, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, sous la direction de S. NERGAARD, Milano, Bompiani, 1995, «Strumenti Bompiani», p. 140.

(7) Du père de la stylistique française il faut rappeler notamment le *Précis de Stylistique* (Genève, Eggmann, 1905) et le *Traité de Stylistique française* (Genève-Paris, Librairie Georg & Cie-Klincksieck, 1909).

(8) P. SCAVÉE et P. INTRAIVAIA, *Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'italien et du français*, Paris, Didier, 1979, p. 14.

ment différent apparaît le style personnel qui, comme dans l'aphorisme buffonien, demeure la trace d'une parole individuelle, par ailleurs l'apanage non exclusif des lettrés. Bref, la distinction entre les deux acceptions du terme ne dépendrait pas d'un degré de conscience plus ou moins élevé dans l'emploi des matériaux linguistiques mais reconduirait plutôt à la vieille dichotomie saussurienne:

Si la stylistique [...] désigne le réservoir des possibilités d'expressions affectives d'une langue, et le style individuel le choix préférentiel d'une personne puisant dans ce potentiel linguistique, le style collectif concerne le choix préférentiel propre à toute une collectivité qui, parmi toutes les possibilités d'expressions affectives, privilégie certaines d'entre elles selon un mode de sensibilité particulier⁹.

Est-il *langue*? [le style collectif] Est-il *parole*? La question pourrait paraître oiseuse mais cette alternative est tellement traditionnelle que ces concepts sont des points de référence obligés. Nous dirons qu'il est «parole», assurément, puisqu'il s'agit d'un usage: il est «parole collective», comportement linguistique d'une communauté¹⁰.

Au-delà des raisons historico-culturelles qui l'ont déterminée, pour Scavée et Intravaia il existe donc une approche de la réalité qui définit une communauté linguistique tout entière, un style collectif qui équivaut à l'actualisation du potentiel expressif de la stylistique sans qu'on puisse pour cela le ramener au désir individuel d'originalité (style personnel).

En l'occurrence, les auteurs du traité ont inventorié un certain nombre de «complexes affectifs», attestés par bien des exemples, caractérisant la sensibilité italienne. Tant les définitions choisies que les résultats obtenus s'avèrent à mes yeux captivants, surtout le premier complexe, sans conteste les plus «savoureux» et le plus consistant:

[...] 4. On distingue dans l'appréhension et l'expression du réel par la langue italienne des complexes affectifs sur lesquels se polarise l'affectivité commune des personnes ressortissant à cette tradition linguistique. [...] Ce sont des constellations d'affects, de sentiments, de valeurs morales, esthétiques et culturelles, de structurations des rapports entre le monde sensible et la pensée formant des tous organiques animés d'une cohésion interne. Voici [...] une définition succincte des trois complexes principaux:

a) le Complexe de saint François désigne toutes les manifestations d'une sensibilité participationniste à base d'humanisme chrétien: compréhension et compassion universelle, pathétique pouvant aller jusqu'à la sensiblerie, au populisme et au misérabilisme, mais aussi élans de spontanéité, immédiateté d'appréhension du beau comme du laid, de la joie comme de la souffrance...

b) le Complexe de Croce désigne le penchant évoqué ci-dessus pour les dérivations abstraites et le conceptualisme philosophique, tendance évidemment culturelle et académique [...] mais qui aboutit aussi à une mode généralisée [...].

c) le Complexe de Bembo recouvre un goût hédoniste d'origine essentiellement culturelle et savante pour la cadence et le rythme des phrases, le «cursus» sonore, la redondance, l'«ampollosità» et l'«anfrattuosità» des périodes...¹¹.

Et pourtant, j'avoue avoir découvert assez tard ce traité magistral, il y a une dizaine d'années, lors de mon année sabbatique en France, que j'ai presque entièrement consacrée à la traduction du *Calvaire* de Mirbeau. Les deux autres romans, avec

(9) *Ibid.*

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

(11) *Ibid.*, pp. 47-48.

lesquels il forme une trilogie sur fond autobiographique, étaient déjà sortis chez Marilino à intervalles rapprochés: *Il reverendo Jules* en 2003 et *Sébastien Roch* en 2005. Sur le moment, je ne me suis pas rendu compte de l'influence que ce texte de linguistique appliquée a exercée sur mon travail de traduction, de la façon subtile dont ses suggestions se sont longtemps réverbérées en moi. C'est donc a posteriori que je paie ma dette inconsciemment contractée à l'époque envers cette étude éclairante. L'intérêt du volume consiste moins en sa structure théorique, sans doute mâtinée d'un idéalisme, d'un ontologisme quelque peu datés et qui seraient facilement réfutables aujourd'hui¹², qu'en son potentiel opérationnel, dans sa capacité à faire réfléchir sur le fonctionnement concret d'une langue, l'italien, dans ses emplois quotidiens et non connotés esthétiquement. En même temps le livre joue un rôle de premier plan par son aptitude à suggérer les mécanismes spéculaires à l'œuvre dans la langue étrangère qui paraît toujours en filigrane, le français.

Dans les pages suivantes, il s'agira donc de démontrer que la langue italienne, en vertu justement des caractéristiques mises en évidence par Scavée et Intravaia, a le pouvoir paradoxal de donner une charge expressive plus grande à cette prose «personnelle» où Mirbeau engage une lutte au dernier sang avec ses démons intérieurs et sue littéralement le pathos à chaque ligne. Comme si le Mirbeau pseudoautobiographique, en parlant italien, racontait avec plus de vigueur qu'en français la triste histoire qui occupe son livre, ayant ainsi plus d'emprise sur son lecteur. Mais il est peut-être temps de donner quelques indications sur l'histoire et les personnages du roman, avant de rapporter des exemples probants de ce que je viens de formuler sous forme d'hypothèse.

Le Calvaire est le premier roman où Mirbeau renonce à l'anonymat et aux noms de plume, endossant la paternité d'une œuvre de fiction. Qui plus est, c'est un roman liminaire, étant donné la place qu'il a dans l'ensemble de sa production: un témoignage et une promesse à la fois¹³. D'une part, en effet, il se veut le compte rendu de la descente aux enfers qu'accomplit un jeune artiste victime de l'amour, d'autre part il fixe une fois pour toutes le thème clé et le lieu symbolique des livres à venir. Aux yeux de Mirbeau la condition humaine est un châtement éternel car elle est indissociable de l'affreux Golgotha où s'est consommée la tragédie d'un dieu. Voilà pourquoi le texte, imprégné comme il est, dès le titre, de motifs et figures religieux, trahit une approche «doloriste» de la vie dans un style typiquement catholique.

En outre, comme je le disais dans les lignes précédentes, *Le Calvaire* appartient au cycle des romans autobiographiques où l'auteur transpose, dans l'espoir de s'en délivrer par un processus cathartique et une écriture thérapeutique, sa liaison dévastatrice avec une femme frivole et de petite vertu (Juliette Roux, dans le roman). L'enfer de la passion, source d'innombrables souffrances, se double ici du thème de la condition de l'artiste. Car, après les fastes du romantisme, au tournant du siècle les relations entre les deux sexes semblent se fonder sur un double malentendu qui finit par faire de l'amour une duperie et une torture. En plus, la subjectivité de la narration

(12) De même que le «culturalisme», cette conception s'expose à trois objections à tout le moins du point de vue des sciences sociales: elle surestime les phénomènes de stabilité et de reproduction linguistique; elle ne tient pas assez compte de l'hétérogénéité interne propre à toute collectivité linguistique; elle va de pair avec un certain essentialisme, c'est-à-dire qu'elle suppose l'existence véritable de quelques «langues» auxquelles attribuer une personnalité bien établie. Cf. M. DOYTCHEVA, *Le multiculturalisme*, Paris, La Découverte, 2011, «Repères», pp. 102-103.

(13) Voir mon *Introduzione à Il calvario*, Bari, Graphis, 2011, «Tradurr-@», Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Romanze e Mediterranee, pp. v-xxii, édition d'où j'ai tiré tous les exemples mentionnés dans les pages suivantes.

(le récit-confession est écrit à la première personne par le héros Jean Mintié) éloigne le roman du canon réaliste-naturaliste de l'époque, même dans ses moindres aspects, tel l'usage de la ponctuation (les pages mirbelliennes sont littéralement parsemées de points d'exclamation, d'interrogation et de suspension). Au contraire, les cauchemars et les hallucinations sont si nombreux et récurrents qu'ils donnent au récit un caractère visionnaire proche du genre fantastique.

Malgré son originalité diégétique, cependant, *Le Calvaire* trouve bien sa place dans un certain type d'imaginaire qui, entre les XIX^e et XX^e siècles, a investi la littérature et les arts européens avec une représentation aussi stéréotypée qu'intrigante du rapport entre les sexes. En France, par exemple, bien des romanciers les plus connus de la seconde moitié du siècle (Goncourt, Maupassant, Daudet, Huysmans, Zola) ont donné vie à un sous-genre littéraire, le «roman de l'artiste», où refait surface, comme le souligne Éléonore Roy-Reverzy, l'ancienne impossibilité d'une entente entre le Masculin et le Féminin¹⁴. Autrement dit, la fin du siècle met les relations entre l'homme et la femme à l'enseigne de l'incompréhension, jusqu'à constater l'apparition d'un conflit irrémédiable. Figure de la matière, créature charnelle, la femme est sans cesse reconduite à une physiologie grotesque, à un corps travaillé par des pulsions meurtrières, à une belle enveloppe cachant une machine de guerre programmée pour anéantir le mâle. Et malgré le paradoxe, c'est justement à l'artiste que revient le rôle le plus actif dans ce processus de destruction. Incapable de séparer l'«érotique» de l'esthétique, c'est-à-dire de choisir l'abstinence et le célibat que lui prescrit la religion de l'Art, il décide en fait de lier sa vie à celle de la femme aimée. L'aveuglement que suscite en lui la beauté de celle-ci lui fait oublier les risques qu'il court à s'en approcher trop. Par conséquent, il commet une erreur fatale: contrairement à ce qu'avait vécu le Pygmalion mythique, sa créature se révolte contre lui et le vampirise, en le privant définitivement de la capacité de s'élever. À la lumière de ces considérations, il est aisé de mesurer l'abâtardissement ou bien l'épuisement d'un grand thème romanesque qui a traversé les siècles: il ne s'agit plus là de recréer une aristocratie du «génie», du voyant ou du prophète, à savoir de fonder une suprématie artistique, mais d'accéder, par la sanctification douloureuse, à une consécration par compensation, susceptible d'attribuer à l'artiste le rôle de martyr outragé, de créature maudite, de Christ laïque. C'est le cas de l'alter ego de Mirbeau dans *Le Calvaire*.

Dans l'espoir que ces quelques renseignements suffisent à encadrer les exemples ci-dessous et à en suggérer la valeur esthétique-pathétique, je passerai maintenant à des questions plus inhérentes à la traduction. En réalité, toutes les catégories mentionnées sont des sous-sections d'une seule macro-classe que l'on pourrait définir «expansion clarificatrice et emphatisante» et qui correspondrait au phénomène trajectif le plus voyant dans le passage du français à l'italien.

– *renforcement de type syntaxique:*

Le mouvement, l'activité [...] me grisaient [...], et je m'écriai [...].

Il movimento, l'attività [...] m'inebriavano [...], *al punto che* esclamai [...].

(14) Cf. É. ROY-REVERZY, *La mort d'Eros. La mésalliance dans le roman du second XIX^e siècle*, Paris, SEDES, 1997, «Le Livres et les Hommes». Sur les métamorphoses de l'image de la femme pendant cette période, outre l'essai célèbre de M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, Società editrice "La cultura", 1930, «Saggi», voir aussi ceux de P. FAUCHERY, *La Femme au XIX^e siècle. Littérature et idéologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, «Littérature et idéologies» et de M. DOTTIN-ORSINI, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, ayant le mérite de confronter systématiquement les œuvres littéraires analysées aux traités médicaux et philosophiques de la même époque.

– *accentuation de type verbal*:
 – *Qu’y a-t-il donc?* interrogea *vivement* ma mère. [...] tout mon corps *frissonna*.
 – *Che gli è successo?*» chiese *allarmata* mia madre. [...] tutto il mio corpo *fu scosso da brividi*.

– *marquage de type nominal*:
 J’eus un espoir, un instant d’espoir...
 Ebbi un *rigurgito di speranza, un barlume*...

– *développement de type adjectival*:
 [...] et tu lui chanterais *des chansons très jolies*, pour l’endormir!... [...] et elle était si *blanche*, si pure, que les rideaux du lit *lui* faisaient comme deux ailes.

[...] e tu le canteresti delle *canzoncine*, per farla addormentare!... [...] ed era così *immacolata*, così pura, che le cortine del letto formavano come delle ali *intorno a lei*.

– *intensification complexe (mixte)*:
 Quoique je souffrisse *cruellement*, quoique chacune des paroles de Gabrielle me *frappât* au cœur, ainsi qu’un coup de couteau, je *pris* un air câlin [...].

Sebbene soffrissi *le pene dell’inferno* e ogni parola di Gabrielle mi *trafiggesse* il cuore come una coltellata, *finsi* un’aria carezzevole [...].

Devant ce dépeçage du texte mirbellien, j’avoue, «hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!», que j’ai péché par mes pensées et par mes mots (non pas par mes omissions): la plupart des «tendances déformantes» mises en évidence par Antoine Berman (rationalisation, clarification, allongement, ennoblissement...) ¹⁵ je les ai pratiquées, plus ou moins sciemment. Étrange, désagréable sentiment d’imposture.

Et pourtant, au lieu de faire acte de pénitence, je préfère penser que chaque geste traductif quelque part se veut toujours aussi explicite que «défectif», et pour cause. Dans les mots de Susanna Basso, bien qu’ils donnent l’absolution, cela pourrait figurer ainsi: «In fondo, si tratta poi di mentire. Solo, non di mentire riguardo a qualcosa, bensì di mentire qualcosa, un testo, a qualcuno. Tradurre è mentire, transitivamente, sintassi e morfologia, lessico e stile, ritmo e, spesso, punteggiatura. [...] Che poi sia furto, prestito o tributo, non spetta a me stabilirlo» ¹⁶. À l’instar d’Erri De Luca, j’ai sans doute été fidèle à «un’altra pista» ¹⁷, à un parcours que je vais essayer de retracer. Finalement, plutôt que de transformer la note du traducteur en espace voué au *mea culpa*, je préfère rendre compte de quelques choix que j’ai faits sans les faire passer comme les moindres des maux. Si la fidélité traductive consiste, selon Eco, à «ritrovare [...] l’intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato» ¹⁸, il peut arriver que ce même texte (ou presque le même), par le biais du contact avec une autre langue, découvre qu’il recèle de nouvelles possibilités d’expression. En définitive, il s’agit de choisir le type de fidélité la plus pertinente sur la base d’un pari. Autrement dit, rester fidèle au texte de départ parfois revient à s’en éloigner. Que signifie donc avoir «italianisé» le français de Mirbeau, avoir organisé son expatriation de l’autre côté des Alpes? Peut-être, tout simplement, avoir planifié son rapatriement paradoxal, et

(15) Cf. A. BERMAN, *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999 [1984], «L’ordre philosophique», p. 53.

(16) S. BASSO, *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Milano-Torino, Pearson, 2010, p. 27.

(17) E. DE LUCA, *Piste*, introduction à *Kohélet/Ecclesiaste*, Milano, Feltrinelli, 1996, «Universale Economica Feltrinelli», p. 12.

(18) U. ECO, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione* cit., p. 123.

si convoité. Je tâcherai d'expliquer le sens abscons de ces métaphores à l'aide d'un exemple emprunté à la catégorie des amplifications complexes:

À cette question, *ses yeux devenaient troubles, ses tempes s'humectaient d'une moiteur froide et ses mains se crispaient autour de sa gorge, comme pour en arracher la corde imaginaire dont elle sentait le nœud lui meurtrir le cou et l'étouffer*. Chaque objet était, à ses yeux, *un instrument de la mort fatale* [...].

A tale interrogativo, *la vista le si annebbiava, le tempie le si umettavano di un sudore freddo e le mani le si contraevano intorno alla gola, quasi volessero strappar via la corda immaginaria di cui sentiva il nodo stringerle il collo fino a soffocarla*. Ai suoi occhi ogni oggetto era *un fatale strumento di morte* [...].

La grand-mère maternelle du narrateur, au comble d'une crise de neurasthénie, se pend au lustre de son salon: sa jeune fille (la future mère de Jean Mintié), après la découverte du cadavre, est longtemps la proie d'obsessions thanatologiques. Comme il est aisé de le deviner, la situation est dotée d'un potentiel émotif très fort et est lourde de répercussions psychologiques. Dans ma traduction, le sujet de la vision tragique est au centre de la scène, en spectateur paralysé par l'horreur et symboliquement assiégé par les pronoms complément d'attribution qui l'assaillent de toutes parts jusqu'à l'étrangler, comme dans un corrélatif objectif de l'événement tragique dont il est le témoin. La perte, en italien, des adjectifs possessifs qui en français accompagnent toujours les parties du corps (ici les yeux, les tempes, les mains) le rend incapable de battre le rappel de ses *disiecta membra*, d'exercer un contrôle intellectuel sur l'émotion, ce qui le transforme en une sorte de possédé, en réceptacle passif de mouvements irréfléchis entachés de masochisme. Aussi la dépossession, due à l'irruption de la mort dans cette jeune existence, passe-t-elle par la transformation d'une catégorie grammaticale parmi les plus méconnues, qui se révèle ici annonciatrice de conséquences affectives importantes. Si l'on ajoute à cela l'emploi du verbe *volere*, du déictique *via*, de la conjonction *fino a* et de l'anticipation de l'adjectif *fatale* dans la dernière phrase, on comprendra que mon intention (bien qu'elle ne m'ait jamais paru toujours aussi claire) a été d'infuser plus d'intensité à la prose de Mirbeau par une sorte de retour aux origines. Comme si je voulais secourir l'écrivain dans sa tentative de nuancer le penchant analytique, cartésien du français (principalement dû à l'abandon du système flexionnel latin) pour l'aider à plonger dans un milieu linguistique plus «disloqué», réceptif et vibrant de sensations. Un autre exemple, plus simple, emprunté à la catégorie du «renforcement de type syntaxique», servira sans doute à mieux éclairer mon propos:

[...] je réfléchissais à ma situation, *avec d'épouvantables tortures*... [...] Puis, *la réalité revenait brusquement*...

[...] riflettevo sulla mia situazione, *in preda a spaventose torture*... [...] Poi, di colpo, *tornavo alla realtà*...

Dans ce cas aussi, rien a priori ne m'aurait empêchée de traduire (correctement) la phrase de Mirbeau par un équivalent plus littéral. Toutefois, je considère que l'expression *in preda a* et la construction *tornavo alla realtà* corroborent avec plus d'efficacité l'idée originelle d'un narrateur à la merci de forces obscures à même d'aveugler son esprit. Autrement dit, et de manière plus générale, mon attention s'est focalisée sur les mailles larges de la trame mirbellienne par lesquelles j'ai cherché à infiltrer l'étranger, tout en veillant à ne pas provoquer de déchirures irréparables «afin que ce démontage forcément impie de la lisse fiction du texte, refermé sur lui-même, soit

aussi démontage sacrilège de la langue, obstinément hermétique à l'autre»¹⁹. L'exercice d'une violence, en fait, semble une prérogative inévitable du traducteur littéraire: «[...] capter les lignes de force d'un ouvrage [...] et les retranscrire dans une autre langue. Comment serait-il possible, sans l'immanquable gauchissement qui fraiera forcément au passage une ou plusieurs autres lignes de force?»²⁰. Dans tous les cas (très nombreux) où j'ai trop tiré à moi le texte de Mirbeau, du côté de la sensibilité italienne et de son immédiateté perceptive, j'ai sans doute commis un délit de connivence et de complicité. Car si chaque œuvre suppose un texte sous-jacent, où les significations clé se font écho et s'enchevêtrent, pour moi l'un des sous-textes du *Calvario* parle aussi d'un conflit inhérent à la langue française, celui entre raison et sentiment. Voilà pourquoi, en empruntant l'expression à Berman, mon «accentuation, dans la mesure où elle révèle l'occulté de l'original», peut être considérée comme «une manifestation»²¹, un surgissement. D'un côté, en effet, la traduction supprime les différences entre les deux langues, de l'autre côté elle les met davantage en plein jour. L'«italianité» dans laquelle j'ai enveloppé personnages et situations poignants du roman a engendré sans conteste un texte vibrant, visant à percuter le lecteur idéal passionné du roman XIX^e siècle.

Pour résumer les grandes lignes de mon travail, j'ai essayé de placer toujours au centre de la scène discursive «le» personnage, en le mettant tour à tour en communion empathique avec la réalité ambiante et son tumulte intérieur: âme et corps, esprit et cœur. Aussi les émotions et les passions ont-elles un pouvoir dans mes phrases, elles sont actives. Dès lors, elles rendent passif celui qui le subit, en le muant en victime à part entière: de soi-même, des autres, du milieu ambiant, de l'éducation reçue. La diathèse se fait donc passive et la verbalisation prend le dessus, souvent doublée de modalisations et d'amplifications visant à souligner l'intensité paroxystique, la véhémence, voire la grandiloquence.

À ce stade, il me faut aussi signaler les quelques transformations qui vont dans le sens opposé: j'ai normalisé les temps verbaux dès lors qu'ils me paraissaient trop dissonants par rapport à l'axe narratif principal et à la concordance des temps italienne. C'est le cas de l'imparfait mirbellien, aussi déroutant que celui de Flaubert quand il se réfère à des actions ponctuelles, et par conséquent quelquefois transformé en un passé simple plus rassurant.

En définitive, la langue-système de Mirbeau, imbibée de religion catholique, voire de son imaginaire iconographique, réussit à créer un univers humain, bien trop humain, où les êtres sont la proie d'un semblable tourment. C'est la raison pour laquelle, dans mon travail d'interprétation, j'ai accentué la dimension onomasiologique de la langue de départ, pour la faire coïncider, dans la mesure du possible, avec celle d'arrivée. L'amas de contradictions et d'incohérences aux limites du pathologique qui caractérise *Le Calvaire* italien, avec toute sa frénésie expressive, naît aussi de ce «décentrement» linguistique longtemps recherché.

IDA PORFIDO
Università di Bari

(19) S. DURASTANTI, *Éloge de la trahison. Notes du traducteur* cit., p. 13.

(20) *Ibid.*, p. 77.

(21) A. BERMAN, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* cit., p. 88.

“Sébastien Roch”, ou le destin tragique d’un enfant sous le Second Empire

Abstract

In *Sébastien Roch*, Mirbeau tells about the tragic destiny of a young man who is the victim of his family, school and society. Through the events of the character’s life, the novelist reveals the tragedy of a generation deprived of freedom from birth, subjected to a dictatorial power during adolescence, hit by warfare of 1870, turned up in a scapegoat – to use the terms of René Girard. The novel has the characteristics of a historical fresco whereby writing becomes a weapon against injustice.

Introduction

Nous allons concentrer notre attention sur l’histoire d’un enfant du Second Empire, dans le roman qu’Octave Mirbeau publie en feuilleton dans «L’Écho de Paris» de Catulle Mendès du 11 janvier au 3 avril 1890 et en volume chez Charpentier le 26 de ce même mois, *Sébastien Roch*¹. Ce fut un accouchement long: la première mention du roman porte la date du 24 novembre 1886, la première mouture se situe à la fin de l’année 1888; et laborieux: on sait que l’auteur est en proie au doute, miné par des problèmes de santé, affligé par des problèmes d’argent, impliqué dans une sombre affaire, et préoccupé par la situation sociale et politique.

Pierre Michel affirme que le roman de Mirbeau constitue tout d’abord le «meurtre d’une âme d’enfant»², celle de Sébastien Roch. Or, ajoute-t-il, «l’exemple particulier du petit Sébastien n’est jamais que l’illustration d’une loi générale!»³, affirme-t-il encore: elle illustre la règle se référant à «tous les génies potentiels marqués par la famille et l’école, massacrés par la guerre, bref à tous ces Mozart qu’on assassine à longueur de temps et en toute bonne conscience et sur lesquels il compte bien attendre et apitoyer son lectorat pour mieux le conscientiser. Il s’en explique à Claude Monet: «Je prends l’enfant à onze ans, et je le lâche à dix-sept, âge auquel il meurt»⁴. En un mot, le personnage mirbellien renvoie à l’histoire des génies potentiels et d’une époque, d’une génération qui meurt au seuil de l’âge adulte sur un champ de bataille, ici la guerre franco-prussienne de 1870.

Pierre Michel met en relief la présence de l’élément autobiographique dans le roman: «Pour parvenir à ses fins, pour réussir tout à la fois à toucher son lecteur et à lui donner l’illusion de la vérité, Mirbeau va situer son action dans un décor qu’il connaît d’expérience»⁵. De fait, les péripéties du personnage principal recourent

(1) O. MIRBEAU, *Sébastien Roch*, in *Œuvres romanesques*, éd. P. Michel, Paris, Buchet-Chastel, 2000, vol. 1, pp. 517-768 pour le texte, vol. 2, pp. 1207-1237 pour les notes.

(2) Cf. *Introduction*, p. 521.

(3) *Ibid.*

(4) *Ibid.*, p. 522.

(5) *Ibid.*, p. 530.

celles de leur créateur: a) enfance en Basse Normandie: ici Pervençères, à 30 km de Remalard, dans le Perche; b) vie difficile au collège Saint-François-Xavier de Vannes, d’où il est chassé dans des conditions qui demeurent encore obscures; c) mobilisation dans l’armée de la Loire à la fin de l’année 1870.

Le prénom du personnage principal ressuscite le souvenir de saint Sébastien et de son martyr, qui a inspiré de nombreux peintres (Mantegna qui le peignit trois fois, Le Pollaiolo, Botticelli, Rubens, Ribera, Reni, Van Loo, etc.); et par assonance celui du premier martyr, saint Étienne. Quant au patronyme Roch, il renvoie à saint Roch, dont le culte est largement répandu dans la chrétienté. À ce patronyme monosyllabique, semble répondre presque en écho la terminaison du patronyme trisyllabique d’un autre personnage, Bolorec. Pierre Michel établit cette distinction:

L’un [Bolorec] incarne la révolte qui va déboucher sur l’engagement révolutionnaire; l’autre, la sensibilité artiste, qui va être étouffée. Chez le futur écrivain, au contraire, ces deux parts de lui-même sont restées et vont rester indissolublement indissociables; et c’est précisément parce qu’il s’est révolté, comme Bolorec, que les traumatismes du collège n’ont pas eu les mêmes effets dévastateurs que sur le pauvre Sébastien⁶.

Ces deux personnages incarnent leur créateur jusqu’à un certain point: il suffit de penser que ce dernier entreprit des études de droit après ses études à Vannes et qu’il n’adhéra pas à l’idéologie révolutionnaire comme Bolorec: on peut en inférer que les éléments autobiographiques interagissent avec l’œuvre d’imagination, l’autobiographie avec l’autofiction. Au sein de la constellation sémantique que constitue ce roman, il faut souligner la présence de l’élément historique qui se mêle aux éléments fictifs. Concentrant son attention sur le rôle de l’imagination dans le roman reposant sur des données historiques, André Daspre affirme que le romancier-historien se sert de son imagination pour dévoiler, expliquer une réalité.

Or il est parfaitement possible d’arriver à une analyse objective du réel à partir d’une reconstruction imaginaire, à condition que le monde romanesque soit construit lui-même à partir de données objectives [...]. Il serait donc bien imprudent de nier l’existence d’une imagination objective, qui, dépassant le connu d’où elle part, anticipe sur le connaissable. Mais l’imagination ne sert pas qu’à prévoir le réel, elle permet aussi de mieux voir ce qui est déjà connu: quand il veut créer un personnage “typique”, par exemple, le romancier procède à un travail de condensation, en rassemblant dans un personnage fictif les traits caractéristiques qui définissent une catégorie sociale: ces “individualités typisées”, comme dit Balzac, permettent de relier le comportement particulier d’un individu à une explication sociologique de portée générale⁷.

Il est intéressant de relever que dans cette recherche intérieure, le romancier exploite les ressources de techniques différentes: la narration extradiégétique à la troisième personne alterne à partir de la seconde partie avec une narration autodiégétique qui lui est antérieure d’une année (le journal de Sébastien), l’objectivité du narrateur omniscient avec la subjectivité dérivant de l’indirect libre ou de l’écriture à la première personne. Pluralité de focalisations qui visent à mettre en évidence les conditionnements des personnages, et invitent le lecteur à une réflexion sur ces derniers, à passer du cas particulier à la loi générale.

(6) *Ibid.*

(7) A. DASPRE, *Le roman historique et l’histoire*, «Revue d’Histoire Littéraire de la France», 1-2, mars-juin 1975, pp. 235-244, p. 239.

Une brève analyse des lemmes révèle l'importance que revêt l'idée d'immolation dans le roman. Dans l'incipit, on lit à propos du père de Sébastien qui vient de prendre la décision d'envoyer son fils au collège de Vannes: «il accomplissait un devoir, plus qu'un devoir, un sacrifice dont il entendait bien écraser son fils, et se parer aux yeux de tous»⁸. On retrouve le sacrificiel dans la partie centrale du roman. Apprenant de Sébastien qu'il a été violé par le Père de Kern et qu'il est renvoyé du collège parce qu'on l'accuse d'avoir eu des rapports homosexuels avec son ami Bolorec, le Père de Marel abandonne l'adolescent à la nécessité de sauver la réputation de l'institution à laquelle il appartient; qui plus est, il lui demande de se sacrifier au nom de celle-ci:

Chez cet homme, bon pourtant, dans les ordinaires circonstances de la vie, une idée dominait, en ce moment, toutes les autres: empêcher la divulgation de ce secret infâme, même au prix d'une injustice flagrante, même au prix de l'holocauste d'un innocent et d'un malheureux [...]. Le Père demeura ainsi, plusieurs secondes, le doigt en l'air, le regard planté droit dans celui de Sébastien; et tout d'un coup, saisissant ses mains, attendri, chaleureux, presque larmoyant, il supplia: – Promettez-moi de partir sans haine de cette maison? Promettez-moi d'accomplir noblement ce sacrifice?... Promettez-moi de garder, toujours le silence sur cette affreuse chose?⁹.

On constate enfin la réapparition de ce thème dans l'*explicit*. Un officier qui commande le corps dont font partie Sébastien et Bolorec et beaucoup de jeunes gens comme eux, engagés dans une guerre déjà perdue, éprouve de la pitié pour ses soldats: «Il était paternel avec ses hommes, causait avec eux, ému sans doute de toutes ces pauvres existences sacrifiées pour rien»¹⁰. Nous allons subdiviser notre étude sur le sacrifice de Sébastien en trois parties: 1. les souffrances d'un enfant délaissé; 2. les ébranlements d'un adolescent au collège; 3. la mort au seuil de l'âge adulte – et, à la fin, nous interroger sur le sens de son destin.

1. Les souffrances d'un enfant délaissé

Mirbeau présente tout d'abord le théâtre de l'action, et esquisse un fragment de son histoire:

L'école Saint-François-Xavier de Vannes, que dirigeaient, que dirigent encore les Pères Jésuites, en la pittoresque ville de Vannes, se trouvait, vers 1862, dans tout l'éclat de sa renommée. [...] Cette vogue, ils la tenaient de leur programme d'enseignement, réputé paternel et routinier; il la tenaient surtout de leurs principes d'éducation, qui offraient d'exceptionnels avantages et de rares agréments: une éducation de haut ton, religieuse et mondaine à la fois, comme il en faut à de jeunes gentilshommes, nés pour faire figure dans le monde, et y perpétuer les bonnes doctrines et les belles manières¹¹.

Après avoir évoqué la splendeur dont jadis jouissait cette institution, la brillante image qu'elle véhiculait dans les régions de l'Ouest et dans les pays catholiques une trentaine d'années avant qu'il n'en fasse le cadre, le chronotope de son roman¹²,

(8) O. MIRBEAU, *Sébastien Roch* cit., p. 550.

(9) *Ibid.*, pp. 693, 695.

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

(11) *Ibid.*, p. 545.

(12) Nous renvoyons à ce sujet à M.M. BAKHTIN, *The Dialogic Imagination*, ed. M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1984.

l’auteur s’appuie sur cette donnée historique, établit un rapport de cause à effet pour rendre vraisemblable un personnage de fiction. Il peint l’influence qu’exerce l’image de ce collègue sur un personnage: «Devant un tel programme et malgré la modestie de sa condition, [M. Roch], quincaillier à Pervençhères, petite ville du département de l’Orne, osa concevoir l’orgueilleuse pensée d’envoyer, chez les Jésuites de Vannes, son fils Sébastien qui venait d’avoir ses onze ans»¹³. Il soumet ce projet à son curé: à l’objection qu’il soulève en soulignant le coût de cette éducation, son interlocuteur répond en affirmant que de ce collège proviennent maints généraux et maints évêques, qu’il exerce une influence considérable arrivant jusqu’au pape¹⁴. Convaincu par cet ecclésiastique, M. Roch présente la demande pour inscrire son fils dans ce collège prestigieux. Il compte lui donner une éducation de haut ton: cela lui permettra de flatter sa vanité, et s’exhiber comme le père de cet enfant qui est au collège de Vannes, chez les Jésuites.

Or Sébastien, qui est-il? C’est d’abord un enfant abandonné ou presque par son père:

Sébastien, en faveur de qui s’agitaient ces projets merveilleux, était un bel enfant, frais et blond, avec une carnation saine, embue de soleil, de grand air, et des yeux très francs, très doux [...] Il aimait à se rouler dans l’herbe, grimper aux arbres, guetter le poisson au bord de la rivière, et il ne demandait à la nature que d’être un perpétuel champ de récréation [...] Son père, absorbé tout le jour par les multiples détails d’un commerce bien achalandé, n’avait pas eu le temps de semer, en cet esprit vierge, les premières semences de la vie intellectuelle¹⁵.

Ayant perdu sa mère dont il ne garde qu’un lointain souvenir, il est accueilli maternellement par une voisine, Mme Lecautel, se lie d’amitié avec la fille de celle-ci, du même âge que lui, Marguerite¹⁶, dont le prénom renvoie à la nature, suggère les affinités avec l’univers de Sébastien. Signalons au passage qu’il est profondément affecté par la disparition d’un voisin triste pour qui il nourrissait une certaine sympathie, le cordonnier François Pinchard¹⁷.

Il ne faut pas s’étonner si, attiré par les jeux sur la grand-place, les vagabondages à travers champs, les maraudes avec ses camarades, il néglige complètement son instruction: «À l’école où il allait, depuis cinq ans, il n’avait rien appris»¹⁸; quant à ses devoirs, «ils n’avaient développé, en lui, aucune impulsion cérébrale, aucun phénomène de spiritualité»¹⁹. En un mot, il est bien en retard, ne possède pas la préparation pour entrer au collège de Vannes. Ce qui ne soulève aucune inquiétude chez son père, car il convainc qu’«un enfant, sorti de sa propre chair»²⁰ ne peut qu’être fidèle à sa naissance et destiné à un brillant avenir. Le jour où il apprend que Sébastien est admis dans cette institution, M. Roch se rend au presbytère pour annoncer la nouvelle à son curé et chez sa sœur, Mlle Rosalie, avec laquelle il a une discussion plus animée que d’habitude: «– Oui! je te reconnais bien là, cria-t-elle... Toujours péter plus haut que le derrière!... Eh bien, je te le dis, tu feras le malheur de ton fils, avec tes bêtes d’idées!...»²¹. Celle-ci ne mâche pas non plus ses mots lorsqu’à son tour Sébastien lui rend visite: «– Est-ce pas un bel homme?... répétait-elle. Regardez un peu moi ça!...

(13) O. MIRBEAU, *Sébastien Roch* cit., p. 546.

(14) *Ibid.*, p. 547.

(15) *Ibid.*

(16) *Ibid.*, p. 561.

(17) *Ibid.*, p. 587.

(18) *Ibid.*, p. 574.

(19) *Ibid.*, p. 548.

(20) *Ibid.*

(21) *Ibid.*, p. 553.

Et qu'est-ce qu'ils feront de toi, les Jésuites? Tu crois peut-être qu'ils te garderont chez eux, avec ton air godiche, et tourné comme tu l'es!»²². Abruti par les prêches de son père, les prophéties catastrophiques de sa tante, privé de la compagnie de ses camarades par une injonction paternelle, énervé par les continuelles essayages de la domestique, livré à lui-même, Sébastien traverse une profonde crise existentielle: «De retour à la maison, l'enfant, de plus en plus découragé, se demandait si vraiment, il n'était point trop petit, trop laid, trop mal bâti, pour être accepté de ces terribles Jésuites»²³.

Sébastien appréhende l'heure où il va devoir quitter son univers familial pour entrer au collège, se détacher de ce qui constitue sa chair et son âme, pour affronter un monde nouveau dont il ignore tout ou presque: perdant l'insouciance qui l'avait accompagné jusque-là, il entre dans une phase où s'alternent des craintes vagues et des espérances chimériques, est en proie à une profonde agitation:

Ce qui lui faisait mal, plus encore que ces douloureuses chimériques, c'était de penser. L'inquiétude, maintenant, tenaillait son être tout entier, depuis que la réflexion s'installait dans son cerveau. En lui infusant la semence d'une vie nouvelle, ce brusque viol de sa virginité intellectuelle lui infusait aussi le germe de la souffrance humaine. La paix de sa conscience était détruite, ses sens perdaient de la simplicité de leurs perceptions²⁴.

2. Les ébranlements d'un adolescent au collège

Dès qu'il entre en contact avec le milieu du collège, il mesure pour la première fois la distance qui sépare son univers familial, ses promenades dans la nature qu'il considère comme un «perpétuel champ de récréation»²⁵ de la vie de château que conduisent ses nouveaux camarades, promenades à cheval, chasses, voyages, théâtres, réceptions²⁶.

Après avoir essuyé une série de brimades dès ses premiers contacts avec ses nouveaux camarades, il ressent un profond ébranlement après avoir été longtemps interrogé par celui qui est considéré comme le leader des élèves du collège, Guy de Kerdaniel: «- Es-tu noble? À cette question inattendue, Sébastien rougit d'instinct, comme s'il eût été coupable d'un gros péché»²⁷. Fils d'un quincaillier, d'un roturier égaré dans un milieu aristocratique, il prend conscience dans de longs passages à l'indirect libre qu'il est un intrus dans l'univers où il vient d'entrer, comme le révèlent son habillement, d'antiques hardes. L'habit par un effet de métonymie révèle, comme chez Balzac, l'identité du personnage, son milieu social. Sébastien est frappé par l'air de majesté, par l'élégance de son interlocuteur, Guy de Kerdaniel: «Par-dessus tout cela, ces habits seyants et frivoles lui apparurent la révélation de quelque chose de très grand, de sacré, d'inaccessible, à quoi il n'avait pas songé jusqu'ici. Sébastien fut véritablement écrasé de tant de prestige, et, par contre, il acquit, sur l'heure, la certitude de son indignité [...]»²⁸. Le jeune aristocrate le fait pénétrer dans un monde nouveau, lui inspire le désir mimétique, pour reprendre un terme de René Girard: il

(22) *Ibid.*, p. 564.

(23) *Ibid.*, p. 565.

(24) *Ibid.*, p. 560.

(25) *Ibid.*, p. 548.

(26) *Ibid.*, p. 574.

(27) *Ibid.*

(28) *Ibid.*

est érigé au rang de médiateur interne, de modèle et de rival par Sébastien, qui l'envie et le déteste à la fois²⁹; le médiateur externe est représenté par l'univers aristocratique, la vie de château qui apparaît en toile de fond à plusieurs reprises. Échoué dans un milieu qu'il ne connaît point, où «chaque cour se divisait en groupes distincts, exclusifs l'un de l'autre, représentant non des communions de sympathie, mais des catégories sociales, qui avaient, ainsi que dans l'ordre politique, celle-ci seulement des privilèges, celle-là seulement des obligations»³⁰, Sébastien comprend qu'il a enfreint le culte d'un respect hiérarchique, qu'il risque d'être chassé de la «cour» comme une bête inconnue et malpropre par les «courtisans du roi»: «Toutes les voix, tous les regards, le petit Sébastien les sentit peser sur lui, infliger à son corps la torture physique d'une multitude d'aiguilles, enfoncées dans la peau»³¹. On pense ici à saint Sébastien tel qu'il apparaît chez les peintres, en particulier chez Mantegna. Émerge un univers nettement contrasté, en proie à la rivalité, au désir mimétique, à la violence à l'état larvé: «Guy de Kerdaniel était le chef indiscuté de la cour, dont Sébastien était le souffre-douleur»³². On reconnaît là le bouc émissaire dont parle René Girard.

Il parvient au fil des jours à mieux endurer les brimades, mais il continue à ressentir une profonde amertume dans le milieu où il vit: «D'être toléré comme un pauvre, et non accepté comme un pair, cela lui fut un sourd chagrin, une plaie d'inta-rissable orgueil, contre lequel il tenta vivement de réagir»³³. Qui plus est, il éprouve vivement les conséquences de son ignorance de l'univers aristocratique, de la vie politique: il ne connaît ni le Comte de Chambord, ni celui qu'on nomme l'Usurpateur (Napoléon III), donnant ainsi une fois encore preuve de son infériorité³⁴. Il va apprendre à cacher ses états d'âme dans «ce petit monde, dressé à l'intrigue et à l'hypocrisie»³⁵, «respectueux du rang social et de l'argent que représentent les jeunes collégiens»³⁶. Dieu et Mammon...

Il n'est guère intéressé par l'enseignement de ses maîtres qui préparent les élèves à devenir des hauts dignitaires de l'Église ou bien de futurs officiers de Saint-Cyr³⁷: il cède à la paresse. Or, comme le dit le narrateur, «cette paresse, qui se résout en dégoûts invincibles, est, au contraire, quelquefois, la preuve d'une supériorité intellectuelle et la condamnation du maître. Telle elle était, chez Sébastien, à son insu»³⁸. Il va s'ouvrir à la vie intellectuelle, s'enthousiasmer pour la musique, mais son professeur, le Père de Marel, préfère renoncer à la lui enseigner, car il devine que ces études vont décupler une tendance à la rêverie, surexciter une sensibilité trop émotifionnable³⁹.

S'écoule ici un intervalle de deux ans, qui précède un autre ébranlement. Ayant dû renoncer à poursuivre ses études musicales, mais toujours attiré par les harmonies et les formes, Sébastien s'enthousiasme pour le dessin et la poésie, qui lui permettent de donner libre cours à sa sensibilité. Il fait alors la connaissance du Père de Kern qui l'encourage dans sa recherche intérieure, lui fait connaître Sophocle,

(29) *Ibid.*, p. 583.

(30) *Ibid.*, p. 594.

(31) *Ibid.*, p. 584.

(32) *Ibid.*, p. 594. En ce qui concerne René Girard, nous renvoyons en particulier à R. GIRARD, *Le Bouc émissaire*, Paris, Le Livre de Poche, 1986.

(33) O. MIRBEAU, *Sébastien Roch* cit., p. 593.

(34) *Ibid.*

(35) *Ibid.*, p. 634.

(36) *Ibid.*, p. 572.

(37) *Ibid.*, p. 598.

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

(39) *Ibid.*, p. 629.

Dante, Shakespeare, les grands romantiques⁴⁰; qui lui inocule également des poisons comme «les mélancolies tendres, les pénitentes ivresses, les étreintes aériennes, les mysticismes désespérés, où l'idée d'amour s'accompagne de l'idée de mort»⁴¹, tout ce romantisme de pacotille qui connut une grande diffusion dans la première moitié du XIX^e siècle, causant maintes victimes. On ne peut s'empêcher ici de faire le parallèle avec les lectures de Mme Bovary au couvent, leurs influences néfastes. Ce Jésuite pénètre son for intérieur; un jour, il lui dit: «Ô petite âme inquiète dans laquelle je lis!...»⁴². Chloroformé par ces venins, Sébastien s'abandonne au Père de Kern, finit par succomber à l'appétence sexuelle de l'ecclésiastique qui l'entraîne un soir dans sa chambre: «Lorsque Sébastien eut avalé quelques gorgées de liqueur, le Père frotta une allumette contre sa soutane, alluma une cigarette. À la lumière courte et brillante, l'enfant entrevit une chambre claire, propre, austère, des crucifix, et çà et là des de pieuses images...»⁴³. Avec une technique qui fait penser à la photographie (apparition d'une lumière extérieure, ouverture des paupières chez Sébastien qui rappelle celle de l'obturateur, la rétine jouant le rôle de la *camera oscura*), le narrateur esquisse le viol, le «meurtre d'une âme d'enfant»⁴⁴ dans un corps d'adolescent. À partir de cette nuit-là, les événements se précipitent: il est accusé par son bourreau d'avoir commis des actes impurs avec le seul ami dont il ait fait la connaissance au collège, Bolorec, fils lui aussi d'un roturier. Il est convoqué devant le Père Recteur qui lui communique son expulsion du collège. Il essaie de s'expliquer avec le Père de Marel à qui il confie la vérité – en vain, puisque l'ecclésiastique finit par le sacrifier pour éviter le scandale, défendre l'image du collège face à l'opinion publique encore excitée par l'aventure d'un élève surpris dans un wagon avec la mère d'un camarade⁴⁵. Comme le lui dit le Père Recteur, convaincu de la culpabilité de Sébastien: «Les pieuses familles qui nous confient purs leurs enfants, exigent que nous les leur rendions purs... Nous devons être impitoyables pour les brebis galeuses...»⁴⁶. Sommé par son père de poursuivre ses études au séminaire de Sées, menacé par celui-ci qui brandit un couteau sur sa tête, il refuse catégoriquement cette proposition: «– Tue-moi, si tu veux... Je n'irai pas»⁴⁷, le contraignant ainsi à fuir.

3. La mort au seuil de l'âge adulte

Ici se clôt la première partie du roman qui renvoie approximativement aux années 1862/1863. La seconde partie commence par l'indication d'une date: «On était aux premiers jours de juillet 1870»⁴⁸. Une distance d'environ sept ans sépare donc ces deux dates. Le récit hétérodiégétique enchâsse un ensemble de sentiments, de réflexions du personnage sur son état d'âme, un journal qui remonte au 2 janvier 1869⁴⁹. Sébastien essaie de voir clair dans son for intérieur, et il définit le but de son acte

(40) *Ibid.*, p. 643.

(41) *Ibid.*

(42) *Ibid.*, p. 650.

(43) *Ibid.*, p. 656.

(44) *Ibid.*, p. 648.

(45) *Ibid.*, p. 693.

(46) *Ibid.*, p. 684.

(47) *Ibid.*, p. 700.

(48) *Ibid.*, p. 703.

(49) *Ibid.*, p. 708.

scriptural: «Ces pages, que je commence et que je n'achèverai peut-être jamais, n'ont besoin ni d'une raison, ni d'une excuse, puis que c'est pour moi seul que j'écris»⁵⁰.

Il constate que le collègue l'a profondément traumatisé; dans son journal du 10 janvier, il écrit qu'il ne cesse d'y songer à chaque instant de son existence; de revoir dans ses songes ses anciens maîtres qui ne cessent de le persécuter⁵¹; il conserve un étrange souvenir de l'un d'entre eux: «Je n'ai pas de haine contre le Père de Kern; son souvenir ne m'est pas odieux. Certes, il m'a fait du mal, et les traces de ce mal sont profondes en moi. Mais ce mal, devais-je, pouvais-je y échapper? N'en avais-je pas le germe fatal? Chose curieuse et qui me trouble»⁵². Ce monologue révèle-t-il un aveu? Constitue-t-il «la marque d'une effraction gravissime de l'intériorité de l'être humain qui a vécu, en direct et impuissant, le rapt de son identité subjective?» en fin de compte, sommes-nous en présence du syndrome de Stockholm⁵³? En présence d'une amnésie, comme l'affirme Isabelle Saulquin⁵⁴? Ou peut-être d'un sentiment de culpabilité en rapport avec les compromissions de jadis, pour reprendre les termes de Pierre Michel⁵⁵?

S'il reconnaît l'influence traumatisante de la période passée à Vannes, Sébastien souligne également l'influence du milieu familial, de la chambre où il a choisi de s'emprisonner: «Je m'ennuyai énormément. Peut-être vais-je dire une grosse sottise? J'attribue à la couleur du papier de ma chambre, mes tristesses, mes dégoûts, mes déséquilibres. C'est un papier horrible, d'un brun sale, d'un brun de sauce brûlé, avec des fleurs qui ne sont pas des fleurs»⁵⁶. On relève ici le paysage d'âme pour reprendre un terme d'Amiel, la correspondance entre l'âme et le paysage environnant⁵⁷.

Il parvient à échapper à un instant à son mal intérieur en revoyant Madame Lecautel et Marguerite, à connaître avec celle-ci un véritable amour, un amour qui s'étend à tout le genre humain: «Je veux aimer les pauvres gens, [...] ne plus les repousser de ma vie, comme Guy de Kerdaniel et les autres m'ont repoussé de la leur...»⁵⁸. La réflexion intérieure du héros entre en coalescence avec l'attention à la réalité environnante, avec la sensation éprouvée dans son immédiateté, avec le frisson de l'instant: «Il voulait tout ce qui est grand, sublime, rédempteur et vague, ne cherchant pas à approfondir, ni à préciser ces chimériques rêves qui rafraîchissaient son âme, comme l'haleine de Marguerite endormie rafraîchissait son front»⁵⁹.

De fait, ce court instant de bonheur ne dure guère, car il est brusquement interrompu par le départ à la guerre de Sébastien. Ce dernier ressent de plus en plus cruellement l'absence de sa mère, accusant un Œdipe non résolu⁶⁰. Il se sent abandonné par son père. Il incarnait l'ambition, la vanité, l'amour-propre de ce dernier. Or il les a déçus. Il paie donc son échec. Il arrive à cette conclusion: «Je n'existais pas pour moi-même: c'est lui qui existait ou plutôt réexistait (relevons au passage le néologisme) en moi. Il ne m'aimait

(50) *Ibid.*

(51) *Ibid.*, p. 724.

(52) *Ibid.*, p. 733.

(53) S. TOMASELLA, *La folie cachée: survivre auprès d'une personne invivable*, Paris, Albin Michel, 2015, p. 136.

(54) O. MIRBEAU, *Sébastien Roch* cit., vol. 2, p. 1233, note 68.

(55) *Ibid.*, note 69.

(56) *Id.*, *Sébastien Roch* cit., p. 709. *Déséquilibre: état d'une personne déséquilibrée*. Cf. *Le Grand Robert*, II, 2001, p. 1344.

(57) H.-F. AMIEL, *Fragments d'un journal intime* (dont l'édition *princeps* chez Scherer est de 1883), la correspondance entre l'âme et le paysage environnant, l'équation symboliste: âme=paysage, la correspondance entre l'âme et le paysage environnant.

(58) O. MIRBEAU, *Sébastien Roch* cit., p. 752.

(59) *Ibid.*, p. 754.

(60) *Ibid.*, p. 719.

pas; il s'aimait en moi»⁶¹. Monsieur Roch incarne un univers placé sous le signe de Dieu et de Mammon, l'hypocrisie religieuse et le culte du Veau d'or, la vanité et l'ignorance; il constitue le bourgeois type⁶². Il est marguillier, fréquente l'église, ce qui ne l'empêche pas de traiter d'une manière dégradante son apprenti⁶³. Bien qu'il soit brouillé avec sa sœur qui lui reproche de s'être enrichi malhonnêtement, il adopte une attitude de circonstance lorsqu'il apprend qu'elle lui a attribué son héritage: «il montra une affliction digne, proportionnée aux autres mille francs de rente qui lui tombaient du ciel»⁶⁴; et après la déclaration de guerre, il pense ajouter de nouvelles charges militaires à ses responsabilités civiles, donnant libre cours à son immense amour-propre et ignorant son voisin, voire le méprisant. À l'instar du collègue de Vannes, «univers en petit»⁶⁵, «[Pervençhères] Si restreinte que soit cette petite ville, elle n'en contient pas moins les éléments de l'organisme social. [...] Les bourgeois détestent les ouvriers, les ouvriers détestent les vagabonds; les vagabonds cherchent plus vagabonds qu'eux pour avoir aussi quelqu'un à détester, à mépriser. Chacun s'acharne à rendre plus irréparable l'exclusivisme homicide des classes»⁶⁶, soit le triomphe du désir mimétique, de la violence intestine, du sacrificiel. Il ne faut donc pas s'étonner si ce phénomène s'étend à toute la société, atteint les hautes sphères.

La débâcle (pour emprunter un titre zolien), «la défaite si brusque, les successives catastrophes»⁶⁷ n'empêchent pas le sacrifice de l'armée de la Loire, «toutes ces pauvres existences sacrifiées pour rien»⁶⁸, immolées aux intérêts, aux ambitions des nouveaux maîtres du pouvoir, Gambetta et ses alliés. Et en particulier le sacrifice de la génération; qui naît, grandit, meurt, suit le sort du Second Empire, comme Guy de Kerdaniel⁶⁹; comme Sébastien Roch, fauché sur le champ de bataille sans n'avoir rien vu du combat ou presque⁷⁰. Comme le dit Pierre Michel, «l'exemple particulier du petit Sébastien n'est jamais que l'illustration d'une loi générale!»⁷¹.

Mirbeau parvient-il à attendrir et apitoyer son lecteur pour mieux le conscientiser? Mirbeau sait mettre en relief les souffrances du jeune Sébastien, son statut d'orphelin, de victime à la fois de la famille, de l'école, de la société, relégué au rang de bouc émissaire – ce qui envoie au *Jack* de Daudet, au *Jacques Vingtras* de Vallès. Le romancier sait frapper le lecteur par des images percutantes, comme la dernière: sous les balles, les obus, la fumée d'un bref accrochage, Bolorec en bon samaritain charge sur ses épaules la dépouille mortelle de Sébastien et, en prophète, tonne contre l'injustice et énonce son projet d'entrer dans de nouvelles luttes, la Commune (?), sollicitant l'adhésion du lecteur. Ce dernier, affirme encore Pierre Michel, est «invité à compléter, à envisager les différentes trajectoires possibles des personnages, à les comparer et à s'interroger sur leur “destin”»⁷².

BERNARD GALLINA
Università di Udine

(61) *Ibid.*, p. 714.

(62) *Ibid.*, notamment p. 549. Il ressemble sous ce point de vue à Homais.

(63) *Ibid.*, p. 559.

(64) *Ibid.*, p. 637.

(65) *Ibid.*, p. 594.

(66) *Ibid.*, p. 721.

(67) *Ibid.*, p. 757.

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

(69) *Ibid.*, p. 764.

(70) *Ibid.*, pp. 767-768.

(71) *Ibid.*, *Introduction*, p. 521.

(72) *Ibid.*, p. 535.

Medioevo
a cura di G. Matteo Roccati

La régionalité lexicale du français au Moyen Âge, Martin GLESSGEN, David TROTTER (éds.), Strasbourg, ELiPhi (Éditions de Linguistique et de Philologie), 2016, 635 pp.

Si nous rendons compte d'un recueil de ce genre, entièrement centré sur des questions linguistiques, lexicologiques en l'occurrence, c'est parce que tout spécialiste de littérature médiévale ne saurait plus faire abstraction aujourd'hui des aspects rattachés à la bonne interprétation des textes, et que celle-ci se fonde nécessairement – bien que non exclusivement – sur une bonne compréhension du lexique. Par ailleurs, des notions telles que «*scripta*» ou «*régionalisme*» permettent de rendre compte aussi de la circulation des textes au Moyen Âge, de leur diffusion et de leur succès à l'intérieur d'un espace européen avant la lettre, que tout lecteur, tant soit peu informé, a intérêt à ne pas négliger.

Issu du colloque de Zurich (septembre 2015) organisé en l'honneur de Gilles Roques, et organisé thématiquement en sections, ce volume s'ouvre par des contributions portant sur le traitement des régionalismes dans les principales œuvres lexicographiques à la disposition des chercheurs («*La régionalité lexicale dans la recherche lexicographique*»): DEAF, par Frankwalt MÖHREN; FEW, Gdf et TL, par Yan GREUB; DEAF encore, par Sabine TITTEL; DMF, par Pascale RENDERS.

La diatopie lexicale sur la longue durée fait l'objet de la deuxième partie («*Les trajectoires évolutives de la régionalité lexicale entre le 9^e et le 20^e siècle*»): Hélène CARLES étudie la présence de lexèmes galloromans dans deux corpus latins; Pierre RÉZEAU, les régionalismes dans les correspondances des poilus; Jean-Paul CHAUVEAU, le rapport entre régionalismes médiévaux et dialectalismes contemporains en Haute-Bretagne.

«*La variation lexicale régionale en fonction du contact linguistique*» est le titre de la troisième section, centrée sur les échanges entre langues proches géographiquement ou dans des contextes diversement bilingues: occitan/français (Max PFISTER), francoprovençal (Andres KRISTOL), le français dans l'Orient latin (Laura MINERVINI), emprunts du français à l'italien (Fabio ZINELLI), latin médiéval/français (Thomas STÄDTLER).

Quelques textes littéraires font l'objet de la quatrième partie: «*La régionalité lexicale dans les genres textuels*». François ZUFFERAY réfléchit, à partir

d'exemples précis, sur le rapport entre régionalismes et tradition manuscrite d'un texte donné, puis sur le rôle de l'éditeur critique, qui se doit de les reconnaître afin d'éviter tout risque de mauvaise interprétation (*Les régionalismes dans les textes littéraires: une contribution à leur tradition manuscrite et à l'histoire culturelle*, pp. 289-300). La *Chanson d'Aspremont* fournit la base à Giovanni PALUMBO pour une enquête qui montre l'intérêt tant philologique que littéraire des mots régionaux pour «*la reconstruction de l'histoire d'un texte à travers le temps et l'espace*» (*Quelques remarques sur l'intérêt philologique des régionalismes: le cas de la "Chanson d'Aspremont"*, pp. 301-327, citation p. 327). La diffusion, aussi ample que rapide, de la traduction française de la *Legenda aurea* permet à Olivier COLLET d'interroger les manuscrits les plus anciens afin de proposer une localisation de la première version vernaculaire du recueil (*La plus ancienne traduction française de la "Legenda aurea"*, pp. 329-340). Martin GLESSGEN et Dumitru KIHAI montrent comment l'intégration des régionalismes dans les textes documentaires s'explique par la portée communicative limitée dans l'espace de ce genre de textes (*La régionalité lexicale dans les textes documentaires*, pp. 341-375, avec inventaire de 65 mots tirés des *Plus anciens documents linguistiques de la France*). Presque *a contrario*, les actes émis par la chancellerie royale – quels qu'en soient les lieux d'émission – révèlent une tendance à utiliser un français 'supra-local': Paul VIDESOTT peut néanmoins présenter l'analyse approfondie d'une petite vingtaine de mots régionaux relevés dans le «*Corpus des actes royaux vernaculaires du 13^e siècle*» (*La chancellerie royale et la régionalité lexicale*, pp. 377-410).

Une cinquième section, intitulée «*La régionalité lexicale et la formation des langues standards: le cas des langues voisines*», est consacrée à des langues autres que le français. Sont en cause: l'anglais et son histoire, en particulier pour ce qui concerne les emprunts médiévaux et la présence de la variation régionale au Moyen Âge et aujourd'hui (Anne-Christine GARDNER), le castillan et sa standardisation au Moyen Âge (Johannes KABATEK), la régionalité lexicale en italien (Wolfgang SCHWEICKARD).

Dans l'*Épilogue* (pp. 447-454), Gilles ROQUES propose quelques remarques d'ordre général, parmi lesquelles on retiendra: la fonction utilitaire du dictionnaire, «*instrument au service du philologue*» (p. 449) que celui-ci saura utiliser critiquement, la mise en

garde contre tout «excès de précision» (p. 451) dans la localisation d'una œuvre sur la seule base de la présence de régionalismes, l'identification même de ceux-ci (p. 453). Suit la *Bibliographie des travaux de G.R.* organisée par sujets (pp. 455-462): Régionalismes du français, Notes lexicales et divers, Locutions, Synthèses, Articles du FEW.

Les mêmes travaux de Gilles Roques ont fourni la base pour l'*Inventaire des régionalismes lexicaux du français médiéval*: précédé de quelques pages où Martin GLESSGEN expose les critères de sélection et de présentation (pp. 465-472), et occupant toute la dernière partie du volume (pp. 473-635 en caractères minuscules), il rendra de très précieux services aux éditeurs de textes soucieux de localiser des copies voire des œuvres et d'établir des glossaires informés, mais aussi – espérons-le – à tous les spécialistes de la littérature médiévale, linguistes et littéraires, pour lesquels la variation diatopique devrait constituer une notion acquise et un outil habituel pour l'approche des textes.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

ALAIN CORBELLARI, *Le Philologue et son double. Études de réception médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2014, «Recherches littéraires médiévales» 17, 485 pp.

Il volume è una raccolta di studi dal 1995 al 2010 dello specialista di storia degli studi medievali e della ricezione della letteratura medievale nella modernità, in particolare a proposito di Joseph Bédier (di cui è acuto studioso: *Joseph Bédier écrivain et philologue*, Genève, 1997, vedi *Rassegna*, XLIII, n. 127, p. 131). Come osserva Corbellari stesso (p. 8), i lavori sono raggruppati «dans un ordre à la fois historique et logique, en allant de l'histoire de la philologie aux érudits modernes en revisitant au passage quelques grands massifs de l'œuvre bédierienne». Oltre a Bédier – e alle opere medievali da lui studiate, ai problemi affrontati e agli eruditi che sono stati in rapporto con il grande maestro – sono toccati differenti studiosi e scrittori (Aebischer, Michel, Paris, Zumthor e altri) e artisti (Cingria, Ferré, Updike), insieme a problemi generali che riguardano il confronto fra Medioevo e mondo moderno. Completano il volume una biografia delle opere citate e un utile indice dei nomi.

[WALTER MELIGA]

Lecteurs, lectures et groupes sociaux au Moyen Âge. Actes de la journée d'étude organisée par le centre de recherche «Pratiques médiévales de l'écrit» (PraME) de l'Université de Namur et le Département des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles, 18 mars 2010, sous la direction de Xavier HERMAND, Étienne RENARD et Céline VAN HOORBECK, Turnhout, Brepols, 2014, «Texte, Codex & Contexte» XVII, 198 pp.

Il volume raccoglie vari contributi sulla presenza del libro e sulla pratica della lettura negli ultimi secoli del Medioevo in relazione a diversi gruppi sociali e ambienti culturali e per prodotti librari di diversa natura, secondo una prospettiva di ricerca che sembra offrire interessanti sviluppi. Nelle indagini si osserva un'attenta connessione al contesto nel quale si collocano (e si muovono) i libri, come anche una significativa compo-

nente quantitativa e statistica; discontinua invece l'attenzione filologica, ai testi e ai manoscritti, che pure si dimostra in modo rilevante in alcuni contributi (Careri e Palumbo, Di Luca).

Gli studi riguardano in modo particolare la situazione francese: sarebbe stato interessante uno sguardo più ampiamente comparativo, ma del resto la Francia è una delle regioni più largamente toccate dalla produzione libraria nel periodo considerato. Sono presenti i seguenti lavori: C. RUZZIER, *Qui lisait les bibles portatives fabriquées au XIII^e siècle?* (pp. 9-28); N. LOUIS, *Essai sur les usages du "Bonum universale de apibus" de Thomas de Cantimpré* (pp. 29-56); X. HERMAND, *Lecture personnelle et copie individuelle dans le monde monastique à la fin du Moyen Âge* (pp. 57-78); É. TERLINDEN, *Réformes, scriptoria et bibliothèques au bas Moyen Âge: le cas de Saint-Laurent de Liège* (pp. 79-121); C. VAN HOORBECK, *Du livre au lire. Lectures et lecteurs à l'épreuve des catégorisations sociales* (pp. 123-131); M. VERWEIJ, *De Brugse scholaster Johannes Fevynus (1490-1555), lezer van Erasmus* (pp. 133-145); M. CARERI - G. PALUMBO, *Pratiques de «lectures» des chansons de geste: le cas de la "Chanson d'Aspremont"* (pp. 147-167); P. DI LUCA, *Lettura e rilettura di un testimone della "Chanson d'Aspremont": il caso del ms. Ch (Cologne, Fondation Bodmer, Cod. Bodmer 11)* (pp. 169-184); T. VAN HEMELRYCK, *Du livre lu au livre écrit. La lecture et la construction de l'identité auctoriale à la fin du Moyen Âge* (pp. 185-194); D. NEBBIAI, *Lecteurs, bibliothèques et société. Observations pour un premier bilan* (pp. 195-198).

[WALTER MELIGA]

MONIQUE PEYRAFORT-HUIN, *Jeanne de Bourbon et ses livres*, «Bulletin du bibliophile», 2017, 1, pp. 43-66.

Même en l'absence d'un inventaire de ses biens personnels – document qui a cependant dû être établi à sa mort en 1378 – M.P.-H. essaie de reconstituer la collection des livres de Jeanne de Bourbon, épouse discrète de Charles V, en se basant sur les inventaires royaux; outre un Bréviaire, Jeanne posséda certainement un manuscrit de *Sidrac*, un *Ci nous dit*, une *Somme le roi*, un *Gouvernement des princes*, mais aussi des œuvres littéraires: une copie des *Enfances Ogier d'Adenet le Roi*, *Robert le Diable*, *Florimont* et même des romans de matière arthurienne. Quelque vingt-cinq manuscrits au total, portant parfois les armes de la reine, n'en font pas «une bibliophile de premier rang» (p. 63), mais témoignent d'un intérêt certain pour les livres. En annexe, on trouvera la «liste des manuscrits associés à Jeanne de Bourbon» (pp. 64-65).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Par le détail. Frontières entre l'accessoire et l'essentiel, sous la direction de Patricia VICTORIN, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes» 31, 2016-1, pp. 119-282.

Le détail, «notion récente empruntée à l'analyse picturale» (p. 122; voir l'ouvrage de Daniel ARASSE: *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 1992) fournit le point de départ des articles réunis dans cette section, le but étant de l'examiner «à la fois comme fondement d'une lecture critique et comme élément dépendant d'un système de valeurs et de codes propres à une période donnée de l'histoire de

la lecture et de la réception» (p. 123). Après l'*Introduction* par Patricia VICTORIN, pp. 121-125, les contributions suivantes concernent plus particulièrement l'aire de la *rassegna*. Earl Jeffrey RICHARDS, *The Legal, Rhetorical, and Iconographic Aspects of the Concept of the «accessoire» in Christine de Pizan*, pp. 127-140; Denis HUE, *Le nez de Guillaume*, pp. 141-155; Jean-Marie FRITZ, *L'écriture du détail. Empreintes, traces, entailles dans les récits de pèlerinage et les fictions*, pp. 157-178 (à propos des «entailles dans la roche, traces de pas sur le sol», etc.: «le récit de pèlerinage fait du détail un lieu de mémoire, qui permet de célébrer le passé et rappelle l'Écriture par excellence; la fiction, elle, l'inscrit dans une perspective herméneutique, qui doit faire triompher la vérité», p. 176); Isabelle FABRE, *La maisonnette, le pont et le bois de la lance. La ruine et le détail chez René d'Anjou (1455-1457)*, pp. 179-198 (sur le *Mortifèment de vaine plaisance* et le *Livre du Cœur d'amour épris*); Madeleine JEAY, *Les nuances du noir. Les inflexions d'un détail dans le récit médiéval*, pp. 199-221 (sur les «variations de sens du noir en fonction des configurations dans lesquelles il apparaît, d'abord dans le couple qu'il constitue avec le blanc, puis dans des ensembles que leur forte récurrence a constitués en dispositifs topiques», p. 200); Delphine BURGHGRAEVE, *De l'accident poétique à l'essence allégorique. Le détail «gothique» dans les portraits de Pasiphée, de l'«Ovide moralisé» à la «Bouquechardière» de Jean de Courcy*, pp. 223-241; Jane H.M. TAYLOR, *The beauty of Absolom. Manipulation of detail and construction of meaning in two late-medieval «mises en prose»*, pp. 243-257 (à propos des mises en prose d'*Erec* et du *Châtelain de Coucy*); Peter F. AINSWORTH, *Afterword*, pp. 277-282 (sur la pertinence des détails dans les épisodes se rattachant à la question de la légitimité de la succession comtale en Béarn).

[G. MATTEO ROCCATI]

The Châteauroux Version of the «Chanson de Roland». A Fully Annotated Critical Text, ed. Marjorie MOFFAT, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014, «Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie» 384, pp. 625.

Accurata edizione critica del ms. 1 della biblioteca di Châteauroux (siglato C dagli studiosi della tradizione della *Chanson de Roland*; una nuova edizione a cura di Jean Subrenat è apparsa nel 2016, vedi *Rassegna LXI*, n. 183, pp. 523-524), che, insieme a quello della Biblioteca Marciana di Venezia, Fr. Z. 7 (siglato V7), conserva una delle versioni del *Roland* collocata nella parte più avanzata del ramo dello stemma opposto al codice di Oxford, come stabilito da Cesare Segre nella sua edizione critica (Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, poi Genève, Droz, 2003). Si tratta, sostanzialmente come il codice marciano, di un testimone franco-veneto dell'inizio del sec. XIV proveniente dalla biblioteca dei Gonzaga a Mantova.

Il lavoro comprende un'ampia introduzione (pp. 1-101) sui rapporti fra C e V7, indagati su base codicologica e testuale e a partire dai quali l'editrice intende ribaltare il precedente e condiviso assunto sull'antioriorità di V7 nei confronti del collaterale, e sui caratteri linguistici di C, completata da brevi appendici metriche. L'edizione (pp. 103-478), con pochi interventi, è ampiamente commentata, in relazione al testo di V7 ma anche delle altre versioni del *Roland* (anche se solo un esame dettagliato può permettere un apprezzamento della qualità del confronto). Chiudono

il lavoro (pp. 479-625) un glossario selettivo, un indice dei nomi e una bibliografia.

[WALTER MELIGA]

L'Épopée pour rire. «Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople» et «Audigier». Édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Alain CORBELLARI, Paris, Champion, 2017, «Champion Classiques Moyen Âge» 45, 316 pp.

Alain Corbellari propose ici l'édition-traduction des deux seules chansons de geste qui «dépassent vraiment les limites de la décence héroïque» (p. 9), à savoir *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople* et *Audigier*. Si une parenté générique entre ces deux textes demeure problématique, leur brièveté (respectivement: 54 laisses pour un total de 870 alexandrins assonancés, et 44 laisses pour un total de 517 décasyllabes rimés) autorise à les rapprocher, ainsi que leur caractère incontestablement humoristique.

Chacune des deux œuvres a droit à une Introduction indépendante, où A.C. s'appuie sur la bibliographie critique, particulièrement abondante pour le *Voyage*. L'Éditeur discute d'abord la question du titre (pp. 15-19), rappelle les éditions précédentes (par Francisque Michel en 1836, puis par Édouard Koschwitz en 1879: pp. 20-23), s'arrête sur le rapport que l'auteur anonyme instaure entre Charlemagne et Jérusalem (pp. 23-31), puis avec Constantinople (pp. 32-39), pour consacrer un paragraphe particulier au motif structurel des *gabs* (pp. 39-49), un autre au «comique» constitutif de la chanson (pp. 49-57); plusieurs arguments plaident pour une datation du texte de peu postérieure à la Deuxième Croisade (pp. 57-60), alors que les problèmes rattachés à une versification apparemment très irrégulière trouvent une solution si l'on accepte, comme le propose A.C., que l'unique manuscrit anglo-normand (autrefois à la BL, disparu en 1879) transmet en réalité une œuvre originaire du Nord de la France (pp. 60-64).

Composé à la fin du XII^e siècle et transmis lui aussi par un manuscrit unique, *Audigier* a fait l'objet d'une bibliographie beaucoup moins riche que le *Voyage*: par contraste, il se trouve au centre d'un abondant réseau d'allusions qui confirment sa célébrité au Moyen Âge (pp. 65-72). A.C. relève les différentes lectures dont il a fait ou peut faire l'objet: mythique, folklorique, symbolique ou encore sociologique (pp. 72-77), pour souligner ensuite sa proximité avec les schémas narratifs typiques du roman arthurien plutôt qu'avec ceux de l'épopée (pp. 72-81); et si tout héroïsme est nié dans *Audigier*, fondé qu'il est sur un «érotisme de l'excrément» (p. 82), on peut y reconnaître un discours de contestation sociale sans précédent (pp. 81-86). Quelques remarques sont aussi consacrées à l'originalité de la versification (décasyllabes a *maiori* coups 6/4) et à la langue du manuscrit (pp. 88-91).

La *Note sur l'édition* présente aussi les critères suivis pour la traduction des deux textes (pp. 93-97). En l'absence du manuscrit, l'édition du *Voyage* s'appuie nécessairement sur la transcription de Koschwitz, soumise à un léger toilettage qui permet de rétablir une métrique acceptable; celle d'*Audigier* sur le célèbre manuscrit-recueil BnF, fr. 19152. Les deux textes sont accompagnés – selon les règles de la collection – par une traduction en français moderne imprimée en regard: en prose, mais signalant par des alinéas les vers, celles-ci réussissent le pari de résulter à la fois fluides et relativement fidèles. On saura gré en tout cas à A.C.

d'avoir essayé de rendre, ci et là, la vivacité de certains jeux de mots – entre autres pour des noms propres dans *Audigier* – ou de quelques locutions qui pourraient correspondere à des registres linguistici variés.

La *Bibliographie* réunie aux pp. 99-125 est particulièrement fournie: elle fait état du savoir d'A.C. mais également, comme on l'a dit, du succès que le *Voyage* a remporté auprès de la critique moderne. Deux *Glossaires* séparés, ainsi que deux *Index des noms propres*, occupent les pp. 245-266. Un riche *Dossier* réunit enfin des documents complémentaires: six textes, dont le dernier d'Anatole France, permettent de mesurer l'étendue chronologique du succès du *gab* d'Olivier; pour cinq autres pièces le sujet ou l'inspiration sont proches d'*Audigier*.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

PIERO ANDREA MARTINA, *Il "Roman d'Eneas" e la tradizione grammaticale: ancora sulla sillabazione del nome di Enea e su qualche precedente*, «Romania» 537-538, 2017, 1-2, pp. 9-31.

Esame attento ed erudito della cultura retorico-grammaticale alla base della pratica letteraria nella scena della confessione di Lavinia alla madre: Lavinia svela con difficoltà il nome dell'amato scomponendolo in sillabe (CFMA, vv. 8550-8561). Il procedimento è messo in rapporto, da un lato, con la tecnica della *mesure* e dei *versus disrupti*, dall'altro con la riflessione sulla lingua e il legame tra nome e significato che si rivela nella «chiosa etimologica, intesa non come spiegazione dell'origine della parola ma come accostamento significante che produce conoscenza gettando nuova luce sulle *res*» (p. 27). Lo studio rileva formulazioni teoriche e esempi nella tradizione tardaantica e medievale e nell'ambiente anglo-normanno in cui il testo è stato prodotto e conferma «alcuni tratti della fisionomia letteraria dell'autore dell'*Eneas*: personaggio colto, con una formazione sui classici, sui commenti, sui testi di grammatica» (p. 31).

[G. MATTEO ROCCATI]

Flamenca. Texte édité d'après le manuscrit unique de Carcassonne par François ZUFFEREY et traduit par Valérie FASSEUR, Paris, Le Livre de poche (Librairie Générale Française), 2014, pp. 638.

Dopo le recenti edizioni per le cure di Roberta Manetti (2008, con traduzione in italiano) e di Jaime Covarsí Carbonero (2010, con traduzione in spagnolo), dobbiamo a François Zufferey una nuova edizione critica di quella che appare certamente come uno dei massimi enigmi esegetici della letteratura medievale in lingua d'oc. Trasmessa da un solo testimone e in forma incompleta, l'opera è conosciuta di norma con un titolo (*Flamenca*, appunto) che le diede François Raynourard (all'epoca indiscussa autorità in materia) quando, nel 1834, portò alla luce il frammento costituito da 8095 versi.

L'edizione, condotta secondo criteri estremamente conservativi («Comment éditer un texte transmis par un témoin unique? Une règle s'impose, qui invite l'éditeur à intervenir le moins possible et à respecter les leçons du copiste, pour autant que le texte critique offre un sens satisfaisant», p. 111), è preceduta da una densissima e assai utile introduzione (pp. 9-113) firmata dallo stesso Zufferey (per le parti di ordine codicologico e filologico-linguistico) e da Valérie Fasseur

(per le parti di ordine storico-letterario). Fasseur cura anche la traduzione posta a fronte del testo critico (pp. 127-613).

Davvero ben organizzata la bibliografia esibita al fondo dell'introduzione (pp. 113-126). Completano il volume alcune utili schede sulla topografia di Bourbon alla fine del XIII secolo, comprensive di disegni e mappe (pp. 615-622), un *Index des noms propres* (pp. 622-632), una *Liste des proverbes* (p. 633) e una schematizzazione della *Structure en triptyque* dei circa 8000 versi conservati (p. 635).

[GIUSEPPE NOTO]

NOÉMIE CHARDONNENS, *L'autre du même: emprunts et répétitions dans le "Roman de Perceforest"*, Genève, Droz, 2015, «Publications romanes et françaises» 263, 736 pp.

L'introduction présente le texte en faisant le point sur la critique et les hypothèses émises au sujet de la datation et du contexte de production (le Hainaut au XIV^e siècle ou la Bourgogne au XV^e) et précise de manière fouillée la méthode suivie. L'étude s'organise ensuite «autour d'un examen successif des différents types d'emprunts» qui apparaissent au sein du roman dans le but de mettre en évidence «la cohérence et l'individualité de l'ensemble du *Perceforest* [...] tout en proposant des jalons pour une théorie générale de l'emprunt» (p. 86), ce dernier étant défini comme «l'intégration d'une séquence narrative préexistante dans un contexte distinct de son apparition originelle» (p. 52).

Sont examinés successivement – dans des chapitres étendus consacrés à chaque catégorie –, les emprunts intertextuels partiels, cryptés et similaires, ensuite les emprunts intertextuels complets, littéraux et détournés, enfin les emprunts intratextuels, complets et partiels, et d'autre part en tant qu'«objets d'art fonctionnant comme des reprises de passages antérieurs» (p. 86).

On trouvera dans les annexes un glossaire des notions utilisées (pp. 689-696) et les arbres généalogiques des personnages (pp. 697-698), puis une bibliographie sélective (pp. 699-727) et les index des œuvres médiévales et des notions théoriques (pp. 729-732).

[G. MATTEO ROCCATI]

CATALINA GIRBEA, *Le Bon Sarrasin dans le roman médiéval (1100-1225)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, «Bibliothèque d'histoire médiévale» 10, pp. 671.

Il tema del «buon saracino» nel romanzo medievale è affrontato dall'autrice in questo imponente e stimolante saggio sulla base di una larga platea di fonti letterarie, principalmente francesi, e di fonti secondarie, dove troviamo anche testi antichi, scritti religiosi e cronachistici latini, romanzi, germanici e arabi, nonché di numerosi contributi critici, tutti raccolti in una bibliografia finale (pp. 593-649) di ampiezza ragguardevole. (Lascia invece a desiderare l'indice dei nomi, pp. 651-666, che, per un lavoro di quest'estensione, si sarebbe voluto distinto fra nomi letterari e no e anche analitico). Il tema è largamente presente nella narrativa del Medioevo e suscita di per sé delle domande all'interno di una società e di una cultura cristiane e in una letteratura destinata a un pubblico di guerrieri cristiani (p. 19). Qui, in estrema sintesi, il *bon Sarrasin* – variamente presente nei testi, dov'è rappresentato da personaggi differenti, nemico da rispettare ed

eventualmente convertire e magari, quando donna, da sposare – vi incarnerebbe soprattutto un interesse per l'alterità e anche una forma premoderna di tolleranza. Le coordinate implicate dal tema sono senz'altro quelle socio-culturali nel senso più largo, comprendenti anche aspetti filosofici e religiosi e ovviamente estetici e letterari, che permettono anche una più articolata definizione delle materie romanzesche, in particolare di Grecia (antica e bizantina) rispetto a quella dominante di Bretagna, nonché una più comprensiva nozione dell'Oriente dal quale il *bon Sarrazin* proviene. Nel lavoro sembra tuttavia emergere una certa sopravvalutazione della forza euristica del tema e del personaggio, che, in quanto orientale e in un certo modo anche antico, sarebbe portatore di una significativa "apertura" del mondo del romanzo, soprattutto in relazione alla visione della guerra e della cavalleria, prima della "cristianizzazione" di quest'ultima, e, in quanto pagano, permetterebbe lo sviluppo di una poetica maggiormente incentrata sull'uomo. L'impressione è anche il prodotto di uno stile espositivo talora suggestivo ed evocativo, e che si sarebbe preferito invece maggiormente positivo e aderente ai fatti letterari e storici.

[WALTER MELIGA]

STEFANO RESCONI, *Il canzoniere trobadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014, «Corpus des Troubadours, 4. Études, 3», XII-382 pp. [con cd-rom].

Il volume di Stefano Resconi, che nasce come rielaborazione della tesi di dottorato, si colloca all'interno del filone di studi noto come "filologia dei canzonieri" ed è un'analisi complessiva del manoscritto trobadorico U (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 41.43), contenente, tra gli altri, testi di importanti trovatori come Guiraut de Bornelh, Arnaut Daniel, Folquet de Marselha, Bernard de Ventadorn, Raimbaut de Vaqueiras, Peire Vidal, Raimbaut d'Aurenga e Bertran de Born. I principali obiettivi della ricerca, ossia la discussione della collocazione di U all'interno della tradizione manoscritta trobadorica e il luogo di compilazione del codice, sono perseguiti tramite un'ampia e articolata indagine di quattro aspetti, fortemente interrelati, che si riflettono nella scansione del volume: materialità, fonti, stratigrafia linguistica e struttura interna del canzoniere.

Il primo capitolo («Descrizione materiale del codice»), oltre al profilo paleografico e codicologico, ospita una prima ipotesi di collocazione geografica e storica del manoscritto, che risulterebbe compilato in Toscana (o nelle vicinanze) alla fine del XIII secolo. Il secondo capitolo («Studio delle fonti») esordisce con una panoramica degli studi sulla collocazione di U all'interno della tradizione, passando in rassegna le osservazioni di Gustav Gröber e di Salvatore Santangelo per giungere infine all'ipotesi avalliana della "terza tradizione", cui U dovrebbe appartenere e sulla cui esistenza sono di recente state avanzate alcune riserve. In quest'ottica, il seguito dell'analisi di Resconi consiste in una verifica stemmatica di tutti i componimenti presenti nel canzoniere. La disamina permette all'autore di riconoscere nel collettore *y* di Avalle la fonte principale dei materiali poi confluiti in U; risulta inoltre confermata la gemellarità di U e del canzoniere *c*, derivati da un antecedente comune *c'*, e la consistenza della fonte *v*² comune a U e V²; come risultato ulteriore, i dati espo-

sti suggerirebbero «la sostanziale binarietà del sistema della tradizione manoscritta trobadorica» (p. 183).

Il terzo capitolo («Stratigrafia linguistica») si propone la localizzazione del manoscritto e l'individuazione di costanti della sua lingua. L'analisi è suddivisa in cinque sezioni: italianismi generici, settentrionalismi, tratti centrali e toscanismi, fenomeni peculiari o dubbi, elementi significativi del "sistema primario" (ossia la lingua d'oc) e della sua "immagine" propria del copista. L'analisi rivela un certo numero di tratti spiegabili con l'influsso di varietà italiane settentrionali (indicativo della circolazione dei materiali nell'Italia del Nord), ma soprattutto una presenza più frequente e sistematica di tratti che rimandano alla Toscana, in armonia con quanto già avanzato nel primo capitolo. In particolare, alcuni fenomeni maggiormente localizzanti porterebbero a Firenze e alla Toscana occidentale. Resconi propone, con cautela, una compilazione toscana centrale o fiorentina del codice, ipotizzando anche un passaggio per l'area pisano-lucchese dei materiali poi confluiti in U; a questa regione rimanderebbero, oltre che le tracce linguistiche, anche alcune considerazioni sulla storia interna del canzoniere.

Il quarto capitolo («Struttura, canone, storia interna») propone dapprima l'analisi strutturale di U, da cui si evince una sostanziale bipartizione del manoscritto, nonostante l'assenza di suddivisioni interne esplicite. La prima macrosezione – "strutturata" secondo la definizione di Resconi, p. 270, e nettamente maggioritaria – risponde a un criterio di tipo estetico invece che storico-cronologico ed è suddivisa in sezioni d'autore, disposte in ordine decrescente a seconda del valore attribuito a ciascuno, con la posizione liminare riservata a Guiraut de Bornelh. Questa macrosezione può essere definita come un'antologia "classica", nella misura in cui si rileva un interesse quasi esclusivo per trovatori nati e attivi in regioni d'oc tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo ed è contemplato soltanto un genere lirico, la *canso*. In questo quadro, si sottolinea la completa assenza di trovatori italiani e la scarsità di quelli nati in Occitania, ma con carriera in parte italiana; tra questi, la preferenza è accordata ad autori attivi nelle corti nord-occidentali. La macrosezione "non strutturata", quasi a voler integrare la precedente, ospita invece sirventesi, testi dialogici, *unica*, trovatori italiani, *cansos* tradizionali – ma estranee alle coordinate geocronologiche della prima macrosezione – e altre in cui la *fin'amor* è declinata in modo peculiare; essa è inoltre caratterizzata anche da una piccola traccia di ordinamento alfabetico. Resconi passa poi a indagare le scelte di U in rapporto al suo presumibile pubblico, ossia quello toscano a cavallo tra Duecento e Trecento. Per quanto riguarda la prima macrosezione, il canone rappresenta – per genere lirico prescelto e coordinate autoriali e temporali – il retroterra su cui si era modulata l'esperienza siciliana, risultando dunque già attardato nella Toscana dell'epoca. Resconi sottolinea tuttavia la sovrapposibilità tra il canone trobadorico del *De vulgari eloquentia* e l'antologia "aulica" di U, la quale costituirebbe, insieme alla poesia siciliana, «gli unici modelli poetici ritenuti universalmente dotati di alto valore in un contesto di fortissimo fermento e discussione metapoetici» (p. 287), modelli che per Dante fungono da pietra di paragone per la poesia coeva «se intende sostenerne il pregio rispetto alle "correnti" poetiche rivali» (*ibid.*). Il canone di U acquisterebbe dunque valore non solo come modello di stile, ma anche come «supporto per una critica talvolta militante» (*ibid.*), a prescindere da interessi puramente antiquari e con l'ovvia, ma tuttavia opportunamente esplicitata, avvertenza di non considerare U «uno se non addirittura

tura 'il' canzoniere provenzale che sta alla base della formazione trobadorica della prima maturità dantesca» (p. 289). Il quadro è rafforzato e precisato dalla possibilità di individuare altre forme della ricezione toscana della lirica trobadorica tra Due e Trecento, come il fatto che in U si trovano molti dei testi – anche rari – che i poeti italiani attivi in quest'area traducono o riecheggiano. In questa prospettiva "ricezionale" la macrosezione non strutturata, il cui scarto maggiore rispetto alla prima parte di U sta nella presenza di sirventesi, sarebbe forse da interpretare, con Resconi, come un tentativo "non invasivo" di integrazione di un genere, ossia la poesia politica, ben attestato in Toscana ma assente nell'esperienza siciliana; d'altro canto la posizione periferica all'interno del canzoniere potrebbe suggerire che queste aggiunte, nel momento stesso in cui completano l'antologia, siano paradossalmente sorpassate rispetto al modello aureo – e sempre attuale – della *canço*, in ragione della differenza di ispirazione conseguente al diverso scenario storico-politico. L'analisi di Resconi prosegue poi considerando la trascrizione "verso per verso" che, non essendo in questo caso accompagnata da notazione musicale, potrebbe essere indizio della volontà di porre più chiaramente in evidenza la struttura metrica, nell'ottica di una ricezione libresca della poesia trobadorica. All'interno di questa riflessione, un certo spazio viene dedicato al particolare trattamento dei versi brevi, soprattutto quando la rima è irrelata all'interno della *cobla*, rilevando che U tende ad accorparli a quelli vicini per formare unità metriche più estese, nell'ottica di una generale «conversione dei versi brevi provenzali a misure più prossime all'uso tanto dei trovatori attivi in Italia settentrionale nel corso del Duecento quanto alla poesia toscana» (p. 302). Dopo una sezione sulle attribuzioni erranee, discusse e omesse, il lavoro di Resconi si conclude con alcune considerazioni di storia interna, basandosi sull'analisi di due componimenti, l'unica *tenso* di U e un componimento del genovese Lanfranc Cigala. Entrambi i testi, databili l'uno al 1238 e l'altro al 1245 e disposti a brevissima distanza nella seconda parte del canzoniere, sono collocabili nel quadro dei rapporti tra Federico II e il marchese Bonifacio II del Monferrato, cui riservano critiche più o meno velate. Questo dato, unito alle considerazioni di affinità tra i due componimenti anche a livello di tradizione, permette a Resconi di individuare una «tradizione estremamente residuale e periferica» (p. 321), proponendo al contempo di identificare «un ambiente nel quale devono verosimilmente essere circolati alcuni dei materiali che hanno poi dato vita al canzoniere [...]»: si tratta con tutta probabilità di un ambito ostile a Bonifacio, forse la stessa Genova» (*ibid.*). Resconi prosegue, appoggiandosi ad analoghe considerazioni di storia interna dell'altro canzoniere fortemente legato alla Toscana, P, sostenendo che «perlopiù in questi casi, il passaggio di materiali trobadorici dalla pianura padana verso la Toscana sia avvenuto nella seconda metà del Duecento [...] grazie all'intermediazione delle corti liguro-piemontesi» (p. 322). Le tracce linguistiche riconducibili alla Toscana occidentale confermerebbero, per i materiali che poi confluiranno in U, un passaggio da queste regioni, sicché si sarebbe individuato «uno dei canali attraverso i quali la poesia dei trovatori può essere penetrata in Toscana nel corso del Duecento» (*ibid.*).

Il volume è corredato da una tavola sinottica di confronto tra l'ordine dei componimenti e delle sezioni d'autore in U e negli altri canzonieri trobadorici, un apparato iconografico e un *cd-rom*, in allegato, che offre la schedatura completa dei componimenti e la tra-

scrizione diplomatica del manoscritto. Completano il volume la bibliografia e l'indice dei nomi e delle opere anonime.

[ANDREA GIRAUDO]

MARGHERITA LECCO, *Les Lais du "Roman de Fauvel". Lyrisme d'amour, lyrisme carnavalesque*, Paris, Classiques Garnier, 2014, «Recherches littéraires médiévales» 15 (Série *Le lyrisme de la fin du Moyen Âge* 2), pp. 181.

Edizione critica con traduzione in francese dei quattro *lais* che, nella versione ampliata del *Roman de Fauvel* trasmessa dal celebre ms. BnF, fr. 146, Fauvel scambia con la Fortuna e i suoi sostenitori: Fauvel esprime il suo amore per Fortuna e la volontà di servirla (I), ma Fortuna lo respinge (II); a un Fauvel che lamenta la sua condizione triste e dolorosa (III) rispondono le *Hellequines*, accompagnate da un corredo di *sottes chansons*, smascherando la vera natura del suo amore (IV). L'edizione è preceduta da un'introduzione sul ms. 146, sui testi che trasmette e in particolare sulla versione del *Fauvel* nonché sulle interpolazioni liriche, in latino e in francese, che essa contiene. L'introduzione si sofferma anche sui caratteri stilistici (propri della letteratura cortese e allegorica) dei *lais* pubblicati, sulla loro messa a testo nel codice e sui rapporti con la musica coeva, infine sul significato dei testi, anche per l'intera compagine del *Roman*. Chiudono il lavoro una bibliografia e degli utili indici analitici.

[WALTER MELIGA]

SILVÈRE MENEGALDO, *Le dernier ménestrel? Jean de Le Mote, une poétique en transition (autour de 1340)*, Genève, Droz, 2015, «Publications Romanes et Françaises» CCLXV, 428 pp.

Poète et musicien de la première moitié du XIV^e siècle, peu fréquenté par la critique actuelle et mal servi par les éditions disponibles de ses œuvres, Jean de Le Mote trouve chez Silvère Menegaldo son premier biographe: ce volume important, issu d'une HDR soutenue en 2014, s'impose par ailleurs aussi pour le cadre qu'il offre de la culture, non seulement littéraire, de ces décennies.

Un premier chapitre (*Jean de Le Mote, ménestrel*, pp. 23-90) fait le point, d'abord, sur la vie de Jean de Le Mote, tout en soulignant le caractère limité et souvent incertain des témoignages qui nous sont parvenus: originaire du Hainaut, sa carrière se déploie entre sa région natale (1325-1326), l'Angleterre (1339), la France (1340), l'Angleterre encore (vers 1341-1343) dans les années qui virent les débuts de la guerre de Cent Ans. Son œuvre ne nous est conservée que partiellement: elle compte les *Regrets Guillaume*, le *Parfait du paon*, la *Voie d'Enfer et Paradis*, transmis dans six manuscrits au total, mais une partie au moins de sa production poétique est sans doute perdue. Un paragraphe intéressant porte sur le «statut» de Jean de Le Mote: qualifié de *menistrallus* à la cour d'Angleterre, il était indubitablement autant musicien que poète.

Les chapitres qui suivent analysent les œuvres de Le Mote en suivant l'ordre chronologique de leur composition. Les *Regrets Guillaume, comte de Hainaut* (chapitre II, pp. 91-143), plainte funèbre allégorique de quelque 4600 octosyllabes à insertions lyriques (trente ballades),

sont étudiés ici dans les détails; sans tomber dans une réévaluation aveugle, en affirmant au contraire que les *Regrets* ne constituent pas à ses yeux «une grande réussite» (p. 141), S.M. en souligne quelques mérites: une certaine virtuosité poétique, ainsi qu'une recherche de la *variatio* à l'intérieur d'une œuvre dont le caractère régulier et répétitif est certainement voulu.

Composé en 1348 pour Simon de Lille, orfèvre du roi Philippe VI, le *Parfait du Paon* (4000 alexandrins environ, en laisses monorimes) s'inscrit dans le «cycle» homonyme en se rattachant par sa matière au *Roman d'Alexandre* d'une part, à *Perceforest* de l'autre. La continuité recherchée avec les *Vœux* et le *Restor* n'exclut cependant pas les différences, et S.M. met justement en relief comment Le Mote, tout en s'inspirant de près de Jacques de Longuyon, parvient à en renverser l'idéologie et à achever le cycle (chapitre III, pp. 145-201).

Rédigée la même année pour le même commanditaire, la *Voie d'Enfer et de Paradis* (plus de 4600 octosyllabes) appartient en revanche au genre des «voies de l'au-delà». Dans le chapitre qu'il lui consacre (IV, pp. 203-259), S.M. s'interroge sur le rapport que ce voyage allégorique entretient avec ce «genre» d'un côté et avec la forme d'Hélinand de Froimont – dont il adopte la strophe – de l'autre. Proche de l'œuvre de Pierre de l'Hôpital, la *Voie* de Le Mote exploite aussi d'autres sources (sermons en vers, Reclus de Mollins, autres «voies») et constitue «le poème le plus réussi» du «ménestrel» (p. 259).

Le riche corpus des *Ballades* (42 au total, dont trente dans les *Regrets*, huit dans le *Parfait*, quatre «mythologiques» transmises dans le ms. lat. 3343 de la BnF) fait l'objet du cinquième et dernier chapitre (pp. 261-317): il est donc traité ici comme un ensemble lyrique dans quelque mesure autonome, à situer dans le contexte littéraire du temps. De par sa production abondante, Jean de Le Mote semble avoir contribué à «populariser» (p. 317) une forme qui connaît son épanouissement avec Guillaume de Machaut autour de 1350.

La *Conclusion générale* (pp. 319-329) offre un bilan équilibré de l'œuvre du Poète, riche et diversifiée bien que très resserrée dans le temps. Le caractère «épigonal» (p. 321) du *Parfait* et de la *Voie* s'oppose par ailleurs à l'originalité formelle des *Ballades*, dont l'influence se manifesta sans doute sur Chaucer en Angleterre, plus probablement chez les poètes français de la seconde moitié du siècle, Machaut et Froissart en particulier.

Les *Annexes* ajoutent une documentation complémentaire très utile: *Exempla* enchâssés dans les *Regrets* (résumés et sources: pp. 331-345); tableaux métriques des *Ballades* (pp. 346-352); textes commentés des *Ballades* «mythologiques» de Jean de Le Mote, Philippe de Vitry, Jean Champion (pp. 353-385). Une *Bibliographie* sélective (pp. 387-421) est encore suivie de l'*Index des auteurs et des œuvres* (pp. 423-426).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

DANIELLE BUSCHINGER, *Poètes moralistes du Moyen Âge allemand XIII-XV siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2017, «Recherches littéraires médiévales» 23, 440 pp.

L'ouvrage entend donner «un tableau, le plus complet possible, de la poésie didactique en Allemagne du milieu du XIII^e siècle à la fin du XV^e siècle» (p. 10), attentif au contexte européen et à l'influence des auteurs de langue d'oc et d'oïl. L'A. passe en revue les genres – le

«grand poème didactique» (à rimes plates) et le «discours chanté» (en forme strophique) –, les auteurs et les œuvres, en les parcourant par thèmes: les poèmes historico-politiques (où les poètes prennent position vis-à-vis des Staufens et traitent notamment de l'idée d'Empire, de l'antagonisme pape/empeur, de l'idée de croisade, du rôle des villes), les textes où il est question des relations entre les hommes, de la religion, de la société (catégories sociales, noblesse, relations entre seigneurs et sujets), des vertus chevaleresques et de la critique des mœurs. Sont examinés aussi les querelles de poètes, les lamentations des poètes vagants, les panégyriques, les invectives et les éloges funèbres de poètes, enfin les textes relatifs à l'art, la science et le savoir, et les énigmes. On trouvera en annexe (pp. 291-395) un choix de poèmes en traduction française, avec des présentations synthétiques des auteurs. *Glossaire* pp. 397-405, *Indications bibliographiques* pp. 407-428, *Index des titres d'œuvres* p. 429, et *des noms de personnes* pp. 431-435.

[G. MATTEO ROCCATI]

L'Étude des fabliaux après le "Nouveau recueil complet des fabliaux". Sous la direction d'Olivier COLLET, Fanny MAILLET et Richard TRACHSLER, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 288.

È da salutare con grande favore la pubblicazione di questo volume miscelaneo, che fissa con notevole rigore e precisione la situazione degli studi sui *fabliaux* dopo il monumentale *Nouveau recueil complet* di Willem Noomen e Nico van den Boogaard (dieci volumi, scaglionati tra il 1983 e il 1998).

Quella dei due filologi olandesi è un'opera che ha avuto molti indubbi meriti, tra cui quello (come affermano i curatori nell'*Introduction*) di «fixer, par la force du corpus, la définition d'un genre littéraire aussi réfractaire aux nomenclatures» (p. 8). E tuttavia non si possono tacere i molteplici limiti che – sul piano ecdotico, nonché dell'attenzione al «viaggio» del testo e ai manoscritti come progetti editoriali e soggetti storici e non semplici latori di varianti – vengono avanzati in particolare dall'intervento, a mio parere davvero veramente importante, di Luciano ROSSI. *Tout en étant incontournable, le "Nouveau recueil complet des fabliaux" est-il vraiment irréprochable?* (pp. 195-222).

A interessanti contributi sulla storia ecdotica del genere fabliolistico a partire dalle edizioni settecentesche (Fanny MAILLET alle pp. 40-62), sulla ricezione-traduzione dei *fabliaux* in Francia, in Italia (Marco VENEZIALE alle pp. 63-91) e in Germania (Olaf POSMYK alle pp. 93-116); seguono studi di ordine più propriamente letterario (Anne COBBY, Romaine WOLF-BONVIN e Rosanna BRUSEGAN, alle pp. 117-193).

Diversi (e utili) Indici, varie appendici e una *Bibliographie* davvero ben organizzata contribuiscono a rendere questo volume un importante punto di arrivo e un nuovo e imprescindibile punto di partenza per gli studi sui *fabliaux*.

[GIUSEPPE NOTO]

JEAN DE MEUN, *Ragione, Amore, Fortuna (Roman de la Rose, vv. 4059-7230)*, a cura di Pietro G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, «Gli Orsatti. Testi per un Altro Medioevo» 38, 416 pp.

Il *Roman de la Rose* è senza dubbio, in sé e per sé e per l'influenza che ha avuto sulla successiva produ-

zione letteraria europea, «l'opera letteraria più rilevante del Duecento francese» (p. 3). *Grosso modo* in contemporanea con la prima edizione con traduzione in italiano dell'intero *roman* condotta per le cure di Liborio-De Laude sul testo stabilito (con criteri sostanzialmente bédieriani) da Félix Lecoy nel 1965-1970 (Guillaume de Lorris, Jean de Meun, *Romanzo della Rosa*. A cura di Mariantonia Liborio e Silvia De Laude, Traduzione di Mariantonia Liborio. Testo francese antico a fronte, Torino, Einaudi, 2014), Pietro G. Beltrami pubblica questo utilissimo *Orsatto*, dedicato in particolare a un «saggio di traduzione» («all'insegna del piacere della lettura, senza l'ambizione di correderlo di un'interpretazione esauriente», p. 3) dei vv. 4059-7230 secondo (e con a fronte) l'edizione di Ernest Langlois (1914-1924), «edizione critica che è tuttora l'unica "ricostruttiva"» (p. 57).

Si tratta di un esperimento davvero interessante, poiché la traduzione – «in distici a rima accoppiata di novenari con accento libero» (p. 62; alle pp. 62-63 le indicazioni dettagliate dei criteri seguiti) – ha anzitutto «lo scopo di riprodurre il ritmo dell'originale. [...] L'intenzione è di produrre un testo italiano che si possa leggere da sé, conservando non solo i contenuti, ma anche e soprattutto la qualità artistica dell'originale» (p. 62). Utili le note che a volte offrono una traduzione più precisa e letterale «per consentire al lettore di verificare l'esatto contenuto del testo» (p. 64).

Come ben ricorda Beltrami, il *roman* ci viene «tramandato da tre centinaia di manoscritti, un numero enorme per un testo medievale in volgare» e «in gran parte dei mss., come poi nelle edizioni moderne, si presenta diviso in due parti: la prima (vv. 1-4058) è attribuita nei mss. a un Guillaume de Lorris che non è altrimenti noto, e non si nomina nel testo; la seconda è firmata da Jean de Meun. È lui stesso che fa il nome del predecessore subito prima di nominarsi [...]. Jean de Meun ha lavorato alla sua continuazione presumibilmente alla fine degli anni sessanta e nel corso degli anni settanta del Duecento» (pp. 3-4; ma «la datazione del romanzo resta [...] una questione complessa, intorno alla quale si deve ancora studiare», p. 35). Alla luce di quanto appena indicato, inevitabilmente «una nuova edizione critica del *Roman de la Rose*, che si basi su un nuovo esame della tradizione, e presenti appartati rappresentativi delle conoscenze attuali, è un compito molto complesso, per il quale esistono solo lavori preparatori» (p. 59), come quello recente di Matteo Ferretti, *Il "Roman de la Rose": dai codici al testo. Studio della più antica tradizione manoscritta*, Tesi di dottorato, Università di Bologna, 2011. Anche per questo il volume di Beltrami risulta davvero importante, poiché offre molto di più della pur di per sé utile traduzione dei vv. 4059-7230 (pp. 67-277), fornendoci: una presentazione della prima parte del romanzo (pp. 5-18); una difesa della dottrina tradizionale che Jean de Meun ne sia il continuatore, a fronte di recenti proposte che ne farebbero l'unico autore (pp. 18-28); a questo riguardo mi piace sottolineare che si introducono nel dibattito parecchi argomenti interessanti, come quando (per fare un solo esempio) si individuano elementi metrico-stilistici a corroborare la tesi dei due autori (pp. 26-27); una presentazione delle opere di Jean de Meun e una discussione del problema della datazione della *Rose* (pp. 29-35); una sintesi della continuazione di Jean (pp. 36-45); una introduzione alla prima sezione, il dibattito di Ragione con l'Amante (vv. 4059-7230), che è l'oggetto del libro (pp. 45-56); una densa nota al testo e alla traduzione (pp. 56-65).

Completano il volume un *Glossario* davvero esaustivo (pp. 279-404), un utile *Indice dei nomi propri e delle personificazioni* (pp. 405-408) e puntuali *Riferimenti bibliografici* (pp. 409-416).

[GIUSEPPE NOTO]

CONSTANZA CORDONI, *Barlaam und Josaphat in der europäischen Literatur des Mittelalters. Darstellung der Stofftraditionen – Bibliographie – Studien*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014, 497 pp.

Si tratta di un'imponente ricerca comparativa sulla materia e la diffusione di una delle leggende più importanti del Medioevo occidentale, che dall'India raggiunge l'Europa, prima nelle versioni latine e poi frangendosi nelle varie tradizioni volgari.

Il lavoro si compone di tre parti che riguardano: una storia della tradizione testuale e delle versioni diffuse nelle letterature europee (francese, occitana, iberica, italiana, tedesca, scandinava e inglese), un'indagine sugli aspetti culturali e letterari della leggenda, in particolare a proposito delle relazioni con la letteratura ascetica, la Bibbia e le strutture narrative, delle appendici sui contenuti e l'utilizzazione dei temi e sui testimoni delle singole tradizioni; chiudono il volume un'ampia bibliografia e gli indici dei nomi. Relativamente alla tradizione galloromanza, sono trattati in modo sufficientemente approfondito i diversi adattamenti in lingua d'oïl e l'unico in lingua d'oc (del quale si segnala anche la recente edizione *Il "Libre de Barlaam et de Josaphat" e la sua tradizione nella Provenza angioina del XIV secolo*, a cura di A. Radaelli, Roma, Viella, 2016).

[WALTER MELIGA]

LUCA PIERDOMINICI, *La vista e lo sguardo: l'Italia di Guillaume de La Penne nelle "Gestes des Bretons en Italie sous le pontificat de Grégoire XI" (1378)*, in *La percezione e comunicazione del patrimonio nel contesto multiculturale*, a cura di Francesca Coltrinari, EUM Edizioni dell'Università di Macerata, 2016, pp. 149-165.

Très peu connue, et objet de deux seules éditions du XVIII^e siècle, cette *Geste* est un poème de plus de 2700 octosyllabes à rimes plates donnant le récit des campagnes menées en Italie par des troupes bretonnes à la solde du Pape Grégoire XI, de retour d'Avignon à Rome en 1378; un seul manuscrit en est conservé (Angers, BM, Rés. ms. 549), preuve d'une circulation des plus limitées. Si cet ouvrage mérite la relecture proposée par L.P., c'est parce qu'il constitue un témoignage intéressant, peut-être davantage sur le plan littéraire qu'historique, du regard porté par un Français sur l'Italie vers la fin du XIV^e siècle: de fait, l'auteur tient d'abord à exalter la valeur de Sylvestre Budes, chef des armées, dont il chante les qualités sur un ton épique, alors que la Péninsule, ses campagnes, ses villes, et même ses habitants, ne sont perçus qu'en fonction du récit lui-même et de la campagne militaire dont Guillaume de La Penne se doit de justifier les événements voire certains excès.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Le Jeu d'Adam, Introduction, édition, traduction et commentaire [par] Christophe CHAGUINIAN, Étude de la langue [par] Catherine BOUY, Étude des ré-

pons [par] Andrea RECEK, Orléans, Paradigme, 2014, «Medievalia» 85, 222 pp.

Nuova edizione con traduzione in francese moderno a fronte di quella che è tra le più antiche opere teatrali della tradizione europea. L'editore affronta nell'introduzione vari punti critici, fra i quali i più rilevanti per la conoscenza e l'interpretazione del *Jeu* sono la sua appartenenza al repertorio di una chiesa cattedrale o di un capitolo, la spiegazione delle irregolarità metriche come frutto dell'interventismo degli attori, la precedenza rispetto ai responsori latini (ai quali è dedicata una breve trattazione specifica) del testo volgare, che non deve quindi essere considerato una farcitura dei primi. Il libro comprende anche un'analisi linguistica

del *Jeu*, che le ultime edizioni hanno in genere a torto trascurato (proprio da un adeguato studio linguistico possono venire delle buone indicazioni sull'origine del testo): si tratta di uno scrutinio delle forme rilevanti del *Jeu*, attento – anche se un po' rigidamente attestato sulle conclusioni della manualistica, ancorché buona (Fouché, Ménard, Pope, Short, G. Zink), senza un confronto con gli studi precedenti e con scarsa considerazione degli aspetti scriptologici – e che conduce a una localizzazione nel territorio del cosiddetto Grand-Ouest (dalla Normandia al Poitou), dunque in quello che fu lo «spazio plantageneto», importante come sappiamo per le sorti della cultura e della letteratura medievali, non soltanto francesi.

[WALTER MELIGA]

Quattrocento a cura di Maria Colombo Timelli e Paola Cifarelli

La traduction. Pratiques d'hier et d'aujourd'hui, Actes du colloque international des 10-11 mai 2012, Textes réunis par Joëlle DUCOS et Joëlle GARDES TAMINE, Paris, Honoré Champion, 2016, «Colloques, congrès et conférences. Sciences du Langage, histoire de la langue et des dictionnaires» 19, 305 pp.

Parmi les nombreux colloques consacrés à la traduction, celui dont les actes sont réunis dans ce volume (organisé à la Sorbonne en 2012) a le mérite de rassembler des interventions qui permettent de comparer des conceptions et des pratiques anciennes et contemporaines. Seize spécialistes y proposent des études de cas, en analysant des textes littéraires, savants et didactiques, qui s'échelonnent de l'époque médiévale à l'extrême contemporain. Nous ne rendons compte ici que des contributions concernant le Moyen Âge tardif.

Maria COLOMBO TIMELLI consacre une étude à Jean Miélot, traducteur de la «*Vie de sainte Katherine*» (1457) (pp. 13-29). L'examen du lexique et de quelques aspects de la morphosyntaxe du ms. BnF, fr. 6449 lui permet d'illustrer la technique du traducteur, fidèle à sa source sans pour autant renoncer à l'exigence de clarté; elle montre ensuite l'apport à l'établissement du texte critique de la *Vie de sainte Katherine* fourni par la copie de David Aubert (BnF, NAF 28650), qui n'a pas été réalisée à partir du ms. 6449.

Dans *Donner à lire la passion du Christ en moyen français: étude comparative de l'«Orloge de Sapience»* (1339) et des «*Méditations de la vie du Christ*» traduites par Jean Galopes (1420-1422) (pp. 49-74), Audrey Sulpice et Géraldine VEYSSEYRE comparent l'attitude du traducteur anonyme de l'*Horologium sapientiae* de Henri Suso et celle de Jean Galopes face au récit de la Passion du Christ, qui revêt une importance essentielle dans leurs sources. La densité des dispositifs rhétoriques déjà mis en œuvre dans les textes latins pour susciter l'émotion et l'adhésion affective aux souffrances du Christ chez les lecteurs motive la fidélité toute particulière des deux traducteurs à l'égard de leurs modèles.

Le *Chatonnet*, rédigé par Jean Le Fèvre au milieu du XIV^e siècle, est une traduction des *Disticha Catonis* en quatrains de décasyllabes où les strophes en français sont intercalées entre les distiques de l'original. Lucie DORSY s'intéresse d'abord aux usages médiévaux de ce recueil de sentences, qui n'a pas été lu comme un texte pour l'apprentissage du latin mais plutôt comme une œuvre littéraire à part entière; elle examine ensuite les procédés de mise en page utilisés par les copistes dans les manuscrits bilingues, en montrant que, même si le latin conserve un statut d'autorité, les lecteurs étaient intéressés principalement au texte français (*Traduire les «Disticha Catonis». Les rapports entre latin et français dans une œuvre morale: l'exemple du «Chatonnet» de Jean Le Fèvre*, pp. 75-89).

Dans *Les traductions françaises de la «Chirurgia Magna» de Guy de Chauliac (1363-fin XVI^e siècle): caractéristiques et évolution d'une traduction spécialisée* (pp. 91-110), Sylvie BAZIN-TACCHHELLA suit les transformations de l'œuvre de Chauliac dans ses traductions manuscrites et imprimées. L'étude de la terminologie et du traitement des aphorismes hippocratiques permet de mesurer l'évolution de la langue et du discours chirurgical au XVI^e siècle.

L'article de Catherine CROIZY-NAQUET (*L'écriture de l'histoire romaine: entre l'art d'adapter et l'activité de traduire*, pp. 113-130) souligne l'écart entre les adaptations médiévales de l'histoire romaine (comme l'*Histoire ancienne jusqu'à César* et les *Faits des Romains*) et les traductions au sens moderne, inaugurées par la version française du *Ab Urbe condita* de Tite-Live par Pierre Bersuire (1354-1359). Dans les traductions, l'exigence philologique de revenir aux sources et le travail sur la langue établissent une relation nouvelle avec les textes latins dans l'esprit du pré-humanisme, et promeuvent une plus grande autonomie et objectivité du genre historique.

La contribution de Joëlle DUCOS, enfin, aborde le phénomène de la traduction intralinguale en analysant l'adaptation en vers français du *De re militari* de Végèce réalisée par Jean Priorat de Besançon à partir de la traduction de Jean de Meun (1284). La nouvelle

perspective de Priorat – exalter la chevalerie et la noblesse, d'une part, la former et l'aider à préserver son honneur, de l'autre – se reflète dans l'écriture, le vers pouvant fonctionner comme support didactique pour le public laïque auquel est destiné le poème (*De l'usage d'une traduction ou l'art militaire en vers: l'adaptation de Végèce par Priorat de Besançon*, pp. 131-145).

[BARBARA FERRARI]

Enregistrer la parole et écrire la langue dans la diachronie du français, édité par Gabriella PARUSSA, Maria COLOMBO TIMELLI et Elena LLAMAS-POMBO, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2017, 187 pp.

Puisque, comme le dit la citation en exergue à l'un des articles contenus dans ce volume, il n'y a pas de philologie sans linguistique, nous signalons cet ouvrage susceptible d'intéresser les éditeurs de textes en moyen français, en plus du public des spécialistes en linguistique diachronique et en littérature française; en effet, les questions abordées dans plusieurs chapitres sont étroitement liées aux problèmes d'édition, bien que l'objectif principal soit de fournir des instruments méthodologiques et conceptuels pour maîtriser le domaine complexe des rapports entre écrit et oral, système graphique et évolution phonétique, valeurs de la ponctuation et fonctions de celle-ci dans la modalisation de l'énoncé.

La mise au point éclairante que les éditrices fournissent dans l'*Introduction* est très utile pour mesurer les transformations subies par les méthodes propres à la linguistique diachronique surtout dans les deux dernières décennies, grâce aussi à la prise en compte de la notion d'oralité et au développement d'une histoire des systèmes graphiques et de la ponctuation.

Quant aux différents chapitres qui composent cet ouvrage, certaines études de phonétique historique menées en fonction des représentations graphiques permettent de mieux rendre compte de phénomènes considérés généralement excentriques par les éditeurs de textes, tels l'alternance de *r* simple et géminé pour les résultats de *-tr/-dr* latins (Tobias SCHEER, Philippe SÉGERAL, *Sur les aboutissements rr et r* et *de tr/dr intervocaliques en ancien français*, pp. 19-40) ou l'alternance entre les graphèmes *u*, *n* dans des mots du type *monlt*, *ronge*, *nous* pour *moult*, *rouge*, *nous* ou *cen*, *senroit*, *englise* pour *ce*, *seroit*, *eglise*: Gabriella PARUSSA (*La 'vertu' ou la 'puissance' de la lettre. Enquête sur les fonctions attribuées à certaines lettres de l'alphabet latin dans les systèmes graphiques du français entre le 11^e et le 16^e siècle*, pp. 91-113) aborde ce problème à la fois philologique, linguistique et scriptologique en formulant une hypothèse très convaincante à propos de la valeur de *n*. En se fondant sur un corpus vaste, à la fois extrait de bases de données et de transcriptions personnelles, l'A. montre que *n* marquerait le phénomène de la nasalisation spontanée, attesté par plusieurs grammairiens des *xvi^e* et *xvii^e* siècles.

Toujours dans l'optique des éditions de texte, mais aussi d'une compréhension plus précise et fine du fonctionnement de la graphie médiévale, le chapitre dû à la plume d'Elena LLAMAS-POMBO (*Graphie et ponctuation du français médiéval. Système et variation*, pp. 41-89) est particulièrement utile pour évaluer la fonction de la ponctuation dans les manuscrits. Après avoir fourni une série de données théoriques préliminaires à propos du statut linguistique de la graphie et de la ponctuation et des apports que la linguistique variationnelle peut

fournir pour l'évaluation de l'hétérographie (à savoir la variance qui caractérise la graphie de l'ancien et du moyen français), un deuxième paragraphe est consacré à la question complexe des rapports entre écriture et oralité. La mise au point terminologique à propos du terme polysémique 'oralisation' permet d'abord de systématiser les phénomènes de variation en fonction de leur valeur phonique, visuelle, rhétorique, distinctive par rapport à des codes différents ou à des unités syntaxiques; ensuite, l'analyse des paramètres énonciatif, diastratique et stylistique permet de dresser une véritable théorie graphématique de l'écrit au Moyen Âge. L'interprétation fournie pour les variations qui relèveraient d'un souci stylistique de *variatio* (paramètre diaphasique de la variation graphique) ou de stratégies de mise en relief à plusieurs titres est particulièrement stimulante.

Le chapitre que Maria COLOMBO TIMELLI a consacré aux *Cent Nouvelles Nouvelles* bourguignonnes (*Les dialogues dans les "Cent Nouvelles Nouvelles". Marques linguistiques et (typo)graphiques, entre manuscrit et imprimé*, pp. 129-146) concerne la tradition textuelle d'un recueil qui, pour nous avoir été transmis par un seul manuscrit, n'a pas manqué de jouir d'un succès durable au *xvi^e* siècle et de jouer ainsi un rôle important dans la définition des traits distinctifs du récit bref en français. Les passages dans lesquels figurent des dialogues ou des discours rapportés sont examinés pour ce qui est des marques linguistiques permettant la transition avec le récit et pour les systèmes de ponctuation utilisés par le copiste et par le premier imprimeur qui travailla pour Antoine Vérard en 1486. La continuité qui ressort de cette analyse est mise en rapport avec la présence d'un double marquage, linguistique et graphique, qui assure l'identification des échanges dialogués.

D'autres contributions encore (Aude WIRTH-JAILLART, *L'automne d'une "scripta"*, pp. 115-128; Claire BADIOU-MONFERRAN, «*Ponctuation noire*», «*ponctuation blanche*» et «*contes bleus*»: *l'évolution du codage des discours directs dans "La Barbe bleue" de Perrault (1695-1905)*, pp. 147-166; Manuel PADILLA-MOYANO, *Une pouce de largeur et une pouce de profondeur. Le français régional dans les manuscrits basques des 18^e et 19^e siècles*, pp. 167-181) élargissent la perspective à des documents non littéraires et à des époques plus récentes.

La riche bibliographie qui est fournie tant en conclusion de l'introduction qu'à la fin de chaque chapitre est un autre élément qui rend cet ouvrage très utile.

[PAOLA CIFARELLI]

Raconter en prose: xiv^e-xv^e siècle, sous la direction de Paola CIFARELLI, Maria COLOMBO TIMELLI, Matteo MILANI et Anne SCHOYSMAN, Paris, Classiques Garnier, 2017, 438 pp.

Réalisé comme corollaire à la publication du *Nonveau Répertoire de mises en prose* (Paris, Classiques Garnier, 2014, cf. SF 177, 2015, pp. 567-569), ce volume renferme vingt-deux articles organisés en trois sections; le fil rouge qui relie les différentes contributions est l'attention portée aux textes, tant dans leur matérialité qu'en tant que témoignages de l'évolution des styles et des goûts.

Au seuil de la première partie, consacrée à l'activité du copiste et adaptateur bourguignon David Aubert, la contribution d'Anne SCHOYSMAN (*David Aubert: état de la critique et perspectives de recherche*, pp. 9-28)

dresse un tableau de synthèse sur les différents aspects qui ont retenu l'attention des critiques (questions codicologiques, problèmes d'attribution, étude des sources, procédés de réécriture), ainsi que sur les méthodologies de recherche privilégiées. Une série d'analyses sur des textes spécifiques suivent cette mise au point initiale; la mise en prose bourguignonne de *Regnault de Montauban*, avec ses insertions de courtes phrases en grec, est examinée par Sarah BAUELLE-MICHELIS (*La langue de l'autre dans le "Regnault de Montauban" bourguignon*, pp. 29-42), qui montre l'attention pour le plurilinguisme caractérisant cet intellectuel, dont la formation influence profondément sa technique d'adaptation de la chanson de geste. Le genre épique est également au cœur des deux articles suivants, qui concernent les *Croniques et conquestes de Charlemaine*. Bernard GUIDOT (*Le regard de David Aubert sur les chansons de geste: peut-on encore parler de souffle épique?*, pp. 63-92) aborde successivement la question des transformations subies par la dimension religieuse, l'évolution dans la conception des personnages principaux et les modifications de la structure narrative, avec un regard privilégié pour les questions d'ordre stylistique; Valérie GUYEN-CROQUEZ (*La méthode de David Aubert: répétition et création dans les Croniques et Conquestes de Charlemaine*, pp. 93-106) se penche sur la reprise et la répétition d'éléments particuliers dans l'épisode consacré à Doon de Maïence, en soulignant l'activité créatrice dont le compilateur fait preuve en utilisant répétitions et stéréotypes pour créer des effets de style. La marque stylistique de David Aubert est également évidente dans la réécriture de l'*Histoire de Jason* de Raoul Lefèvre transmise par le ms BnF, fr. 331, dont le succès a été assuré par le passage précoce à l'imprimé (Stefania CERRITO, *L'"Histoire de Jason" de Raoul Lefèvre copiée par David Aubert (ms Paris, BnF, fr. 331)*, pp. 43-62).

La transmission des mises en prose par les imprimés fait l'objet de la deuxième section de ce volume, consacrée aux proses romanesques et épiques qui ont connu une tradition textuelle mixte, par le manuscrit et par l'imprimé, ou uniquement par l'imprimerie. La production des Trepperel, éditeurs parisiens installés dans la rue Neuve-Notre-Dame, et plus particulièrement la généalogie d'Hercule publiée en 1511 sous le titre de *Prouesses et vaillances du preux Hercule*, retiennent l'attention de Stéphanie RAMBAUD (*Libraires, imprimeurs, éditeurs. Les Trepperel de la rue Neuve-Notre-Dame à Paris*, pp. 109-119), qui reconstruit également la topographie des artisans du livre dont l'atelier était situé dans la célèbre rue Neuve-Notre-Dame; les nombreux romans publiés par les différents membres de cette même famille d'imprimeurs au cours des trois premières décennies du XVI^e siècle examinés par Sergio CAPPELLO (*Les éditions de romans de Jean II Trepperel*, pp. 121-145) montrent la vitalité qui caractérise surtout l'activité de Jean II, véritable passeur de textes. Caroline CAZANAVE (*Coller au texte, laisser décoller l'imaginaire: l'illustration des premiers imprimés du "Huon de Bordeaux" en prose*, pp. 147-165) s'interroge sur le rapport texte-image dans la réécriture épique publiée par Michel Le Noir en 1513 sous le titre de *Prouesses Huon de Bordeaux*, pour montrer le souci de cohérence qui anime les imprimeurs même lorsqu'ils utilisent des gravures non originales, tandis que Laura-Maï DOURDY aborde des questions philologiques; l'étude de la tradition textuelle de *Jourdain de Blaves*, mise en prose épique dont l'une des versions est transmise par cinq éditions du XVI^e siècle, a permis de montrer la différence qui sépare le travail des différents

imprimeurs, dont certains sont aussi des remanieurs, ainsi que de reconstruire la filiation des éditions. Ce sont encore des questions ecdotiques qui font l'objet de l'article de Matthieu MARCHAL (*La réception de l'"Histoire de Gérard de Nevers" dans les imprimés du XVI^e siècle (Paris, Hémon Le Fèvre, 1520; Paris, Philippe Le Noir, 1526)*, pp. 225-242), dans lequel les rapports généalogiques entre les éditions sont d'abord pris en compte, afin de proposer un nouveau stemma; l'importance d'une collation qui tienne compte de toute la tradition textuelle ressort également de cette analyse. Il en va de même pour *Ciperis de Vigneaux*, autre prose épique à laquelle l'imprimerie a assuré une survivance durable (Laura RAMELLO, *"Ciperis de Vigneaux" e la sfida delle mises en prose: questioni ecdotiche fra tradizione manoscritta e tradizione a stampa*, pp. 259-273). Pareillement, la comparaison entre les deux éditions de *Milles et Amys*, remaniement du roman en vers *Amis et Amile*, qu'a effectuée Alexandra VELLISARIOU (*Michel Le Noir et Antoine Vérard, éditeurs de "Milles et Amys"*, pp. 287-300) montre l'antériorité du texte diffusé par Antoine Vérard à une date comprise entre 1503 et 1513.

Le succès du personnage de Richard sans Peur au cours du XVI^e siècle, et plus particulièrement la mise en prose sortie de l'atelier de Gilles Corrozet, imprimeur mais aussi homme de lettres, est étudié par Elisabeth GAUCHER (*Relire "Richard sans Peur" au XVI^e siècle*, pp. 187-208), qui montre la transformation subie par ce personnage pour s'adapter aux goûts d'un nouveau public. L'*Histoire ancienne jusqu'à César* de Wauquier de Denain est étudiée dans deux contributions: Catherine GAULLIER-BOUGASSAS examine le remaniement dont le texte a été l'objet au sein de l'atelier d'Antoine Vérard, qui diffusa cet ouvrage sous le titre *Premier et deuxième Volume d'Orose*; les modifications visent surtout à présenter le texte comme une traduction des *Histoires contre les païens (Les renouvellements de l'"Histoire Ancienne jusqu'à César" dans l'imprimé d'Antoine Vérard, le "Volume d'Orose" (1491)*, pp. 209-224). La section consacrée à l'histoire de Thèbes dans le premier volume de ce même incunabule est étudiée par Aimé PETIT (*Transtextualité: le "Roman de Thèbes", de l'"Histoire Ancienne jusqu'à César" à la rédaction imprimée par Pierre Sergent*, pp. 243-258), qui compare l'histoire d'Œdipe avec l'édition du *Roman de Edipus* publiée à Paris entre 1532 et 1547. Claude ROUSSEL, quant à lui, analyse *Meurvin*, publié en 1539 et en 1586, dont l'originalité réside essentiellement dans l'association du cadre et de certaines thématiques propres au genre épique avec la matière bretonne (*Merveilleux et fantastique dans "Meurvin"*, pp. 275-286).

La troisième section renferme six contributions consacrées aux réécritures en prose de récits brefs. Paola CIFARELLI (*Récits brefs et mise en prose*, pp. 303-324) décrit un petit corpus de mises en prose exécutées à des époques différentes à partir de recueils de fables, de contes, de dits, de récits pieux. Quelques-uns de ces textes font ensuite l'objet d'analyses détaillées; Elisabetta BARALE (*La réécriture de l'Interpolation B à la "Vie des Pères" par Jean Miélot*, pp. 339-354) se concentre sur la technique de réécriture utilisée par le remanieur de dix miracles issus de la *Vie des Pères* afin de les adapter aux goûts du public de la seconde moitié du XV^e siècle, tandis que Stefania VIGNALI fournit l'édition de l'une des réécritures d'un court poème ayant pour objet le cérémonial d'adoubement du chevalier, conservée dans le ms Paris, BnF, fr. 781 (*L'"Ordene de Chevalerie": de la mise en prose à la traduction*, pp. 397-412). Deux autres articles sont consacrés à la rélabo-

ration du récit connu sous le titre de *Grantz Geantz*, dont l'objet est la description des origines mythiques d'Albion et de la population qui vécut sur l'île avant l'arrivée de Brut. Le texte figure dans trois compilations (*Giron le courtois* bourguignon, imprimé du *Perceforest* et *Chroniques d'Angleterre*); le fonctionnement du texte comme prologue d'œuvres différentes et donc la versatilité de ce récit, traité de manière différente dans ses trois versions, font l'objet de l'étude de Sophie ALBERT et Emilie DESCHELLETTE (*Multiplier les seuils: montages et compilations. Devenirs d'une mise en prose au XIV^e siècle*, pp. 325-338), tandis qu'Helène BELLON-MÉGUELLE (*Une œuvre protéiforme: dérimage et mises en prose des "Grantz Geantz"*, pp. 355-366) se concentre particulièrement sur les modalités utilisées par les remanieurs pour transposer le texte en prose. Un survol sur la tradition textuelle du motif bien connu de l'enfant de neige, traité dans le cadre de plusieurs genres différents dont le fabliau de l'*Enfant qui fut remis au soleil* et la nouvelle XIX des *Cent Nouvelles Nouvelles* bourguignonnes est fourni par Serena LUNARDI (*Dal fabliau alla novella: processi di riscrittura nell'"enfant de neige"*, pp. 367-396).

Ce volume, qui témoigne de la variété des genres auxquels la technique de la mise en prose a été appliquée non seulement au cours du XV^e siècle, ainsi que des différentes approches sous lesquelles ce phénomène s typiquement français peut être étudié, s'achève sur deux Index, l'un contenant les noms propres et les titres d'ouvrages, l'autre les manuscrits cités.

[ALESSANDRO TURBIL]

«Le Moyen Français» 78-79, *Christine de Pizan: 2^e partie*, 2016.

Après le volume 75 du «Moyen Français», qui réunissait les conférences plénières du IX^e colloque international Christine de Pizan (Louvain-la-Neuve, 2015; voir SF 182, 2017, p. 339), on trouvera dans ce fascicule les textes des communications approuvées sous la responsabilité d'un comité scientifique réunissant les spécialistes d'un des auteurs les plus célèbres – et les plus étudiés – du Moyen Âge: J. Cerquiglini, O. Delsaux, G. Parussa, J. Laidlaw, J.-Cl. Mühlethaler, Chr. Reno, T. Van Hemelryck.

Sarah DELALE (*"Prodommie" et "Prudence" vues par leurs copistes: autorité d'un projet littéraire*, pp. 17-30) s'occupe de la tradition textuelle de la *Prodommie de l'homme*, réécrit comme *Livre de Prudence* après l'assassinat de Louis d'Orléans. Les manuscrits non-originaux conservés nous renseignent tant sur l'existence d'originaux perdus que sur l'attitude des copistes postérieurs et à leur fidélité à la mise en page de leurs modèles et au texte lui-même, et donc, en filigrane, à la figure de Christine en tant qu'auteur.

Également consacré à une comparaison entre *Prodommie* et sa réécriture *Prudence*, l'article de Barbara FALLEIROS se concentre sur les figures auctoriales mises en scène dans les parties liminaires des deux textes. Si le prologue de *Prodommie* souligne le rôle fondamental du duc d'Orléans, Christine y assume celui d'écrivaine, qui fournit le sujet, le développe et le met par écrit. Tout cela est repensé dans le prologue de *Prudence*: après la mort de Louis, sa figure ne peut que disparaître ainsi que tous les éléments qui contextualisaient l'œuvre, le nom de Christine n'apparaissant alors qu'au chapitre VIII et dans l'explicit (*Construction et repré-*

sentation de l'auteur dans "Prodommie" et "Prudence", pp. 77-88).

Les questions soulevées par les manuscrits du groupe B du *Livre des fais d'armes et de chevalerie* – et notamment la suppression du nom de Christine et de son genre – sont reprises par Olivier DELSAUX dans un article où il défend l'attribution de la réécriture à Guillebert de Mets; son examen repose non pas sur la tradition du texte, mais sur les pratiques de copie et d'écriture de ce scribe, qui fut actif entre 1420 et 1440: son but aurait été de gommer la figure auctoriale de Christine et en même temps d'adapter le texte au public bourguignon (*L'autorité du texte et de l'auteur chez un copiste français du XV^e siècle*, pp. 31-50).

Traduit et publié par William Caxton dès 1489, le *Boke of Faytes of Armes of Chyvalrye* témoigne entre autres du succès du *Livre* de Christine en Angleterre. Hope JOHNSTON rappelle d'abord la circulation de ses manuscrits dans ce pays, pour étudier ensuite quatre copies annotées du *Boke* de Caxton: cela lui permet de montrer l'intérêt que l'ouvrage a suscité auprès des lecteurs d'outre-Manche surtout aux XIV^e et XVII^e siècles, ainsi que les lectures qu'on en a faites en tant que traité militaire bien sûr, mais aussi comme source de réflexions morales et éthiques sur la paix (*A War Manual by a Woman, as Read by Englishmen*, pp. 101-124).

L'inclusion des Amazones dans la *Cité des dames* a attiré l'attention de Dominique DEMARTINI: figures scandaleuses récupérées dans la galerie des femmes vertueuses, Christine les soumet à une réévaluation qui en fait des femmes chastes, libres et actives tant individuellement que collectivement. Possédant les qualités du bon chevalier, l'Amazone peut alors devenir le modèle féminin, sans doute aussi la figure de Christine elle-même (*L'exemple de l'Amazone dans la "Cité des dames"*, pp. 51-63).

La *Cité des dames* valorise, comme l'on sait, les qualités de celles qui la construisent et l'habitent; Eleonora MASCI regroupe ici les dames en fonction de trois mérites principaux: le courage, l'ingéniosité, les qualités spirituelles. Qui plus est, Christine y prend place aussi, en tant qu'auteur certes, mais également en tant que figure paradigmatique de femme savante (*Ladies of War, Ladies of Genius, Ladies of Faith. Exemplary figures in Christine de Pizan's "Cité des dames"*, pp. 153-165).

Anne PAUPERT s'intéresse quant à elle aux femmes de pouvoir dans la même œuvre: nombreuses au début du texte, où elles sont évoquées par Raison, elles révèlent entre autres la volonté de Christine de réinterpréter ses sources (Boccace et le *Livre de Leescce*), en soulignant la capacité des femmes, veuves ou mères, à gouverner en l'absence de leurs époux ou enfants. Un paragraphe est aussi consacré au vocabulaire du pouvoir savamment utilisé par Christine (*L'autorité au féminin: les femmes de pouvoir dans la "Cité des dames"*, pp. 167-185).

Ludmilla EVDOKIMOVA propose une interprétation allégorique des *Ballades* XC et LXI, consacrées respectivement à la mort d'Adonis et à l'amour de Io et Jupiter, pour lesquelles Christine s'est inspirée en particulier à l'*Ovide moralisé*, à la *Genealogia deorum gentilium* de Boccace, à l'*Ovidius moralizatus* de Bersuire (*Deux ballades mythologiques des "Cent ballades" de Christine de Pizan: une tentative d'exégèse*, pp. 65-75).

Les nombreuses autocitations et les renvois d'un titre à l'autre que Christine multiplie dans ses œuvres font l'objet d'une étude convaincante de Madeleine JEAY: pour l'auteur il s'agit non seulement d'établir un dialogue explicite avec son lecteur, mais aussi d'imposer son corpus comme un ensemble cohérent et de

l'ériger au niveau même des *auctoritates* auxquelles elle a eu recours (*L'autocitation chez Christine de Pizan ou comment s'ériger en autorité?*, pp. 89-100).

Claire LE NINAN étudie l'évolution de la figure de Pallas-Minerve dans l'œuvre de Christine (texte et iconographie dans les manuscrits supervisés par l'auteure): déesse double dans les premières œuvres – *Othea* et *Mutacion de Fortune* – où Pallas est associée au savoir, Minerve à l'art militaire, les œuvres plus tardives – *Cité des dames* et *Fais d'armes* – opèrent l'unification des deux fonctions. Toujours est-il que pour Christine, parmi les deux incarnations de la déesse antique, le *clerc* atteint une supériorité à laquelle le chevalier ne saurait qu'aspérer (*La main tendue de Pallas*, pp. 125-137).

Autre personnage récurrent dans l'œuvre de Christine, Hector représente dans la *Mutacion de Fortune* la figure exemplaire de la victime de la déesse: Sandrine LEGRAND souligne les traits qui le caractérisent – humanité et vaillance –, alors que son orgueil traditionnel est entièrement gommé. Dernier trait de la *Mutacion*, une sorte d'empathie, d'identification entre Christine et son personnage, tous les deux victimes des caprices de Fortune (*Hector de Troie, une figure exemplaire des victimes de Fortune dans "Le Livre de la Mutacion de Fortune" de Christine de Pizan*, pp. 139-151).

C'est sur la base d'une analyse stylométrique que Earl Jeffrey RICHARDS, David Joseph WRISLEY et Liliane DULAC essaient d'identifier les différents «styles» employés par Christine, en dépassant les classements traditionnels adoptés par la critique, qui reconnaissait quatre styles en particulier: «clérical», allégorique, juridique et courtois; ces étiquettes s'avèrent inadéquates d'après des comparaisons statistiques basées sur les «MFW» (Most Frequent Words) (*The Different Styles of Christine de Pizan. An Initial Stylometric Analysis*, pp. 187-206).

À partir de l'analyse détaillée des 65 rondeaux du *Livre de Christine*, Mathias SIEFFERT montre comment la poétesse exploite des formes rythmiques d'une grande variété, jusqu'à faire de ce poème l'expression d'un message complexe voire d'un récit; par ailleurs, la disposition des pièces sur la page manuscrite et leur numérotation sont la preuve d'une attention marquée pour leur réception (*L'autorité des formes: les rondeaux de Christine de Pizan*, pp. 207-221).

L'article d'Ellen THORINGTON a pour objet les *Enseignemens* en vers, que Christine a composés à l'intention de son fils Jean de Castel. En les offrant ensuite par deux fois à Ysabeau de Bavière, elle poursuit un but politique: dans les deux manuscrits concernés (Chantilly, BC, 492-493, et Harley 4431), tant le texte que les images soulignent la transmission féminine de la sagesse et constituent autant d'encouragements adressés à la Reine en des moments particulièrement délicats pour la France et pour la monarchie (*Figures de la Sagesse et de l'autorité féminine. L'exemple des "Enseignemens" de Christine de Pizan*, pp. 223-240).

La contribution de Tania VAN HEMELRYCK s'articule en deux parties. La première consiste en une analyse du contenu de l'*Epistre au dieu d'amours* (1399): structurée comme un acte diplomatique, celle-ci comprend des expressions essentielles où T.V.H. perçoit les premières affirmations de l'auctorialité de Christine. La seconde partie porte en revanche sur les occurrences de l'adjectif *ignorant* et dérivés dans l'ensemble du corpus christinien; toujours associées à l'auteure, elles dénoncent néanmoins une évolution, allant de la posture d'humilité des débuts à la volonté, presque opposée, d'atteindre la renommée et la «mémoire» (*L'Epistre*

au dieu d'amours) ou l'«origine du monde» auctorial de Christine de Pizan, pp. 241-254).

Inès VILLELA-PETIT étudie les différentes mises en page de l'*Epistre Othea*: les premières paraissent nettement inspirées des commentaires bibliques, alors que d'autres, plus simples, proposent plutôt une lecture linéaire du texte et de ses interprétations. Parallèlement, l'iconographie insiste sur la lecture chrétienne des mythes (*De l'exemplum à la figure d'autorité: une lecture chrétienne de l'Epistre Othea*, pp. 273-296).

Quelques articles portent sur l'iconographie des manuscrits de Christine, ou sont spécialement centrés sur les relations entre les images et le texte.

Enluminé par le Maître de la Cité des dames, le manuscrit Harley 4431 propose un portrait plusieurs fois répété de Christine en robe bleue, manches longues, guimpe blanche. Charlotte COOPER (*Présences, publics et portraits ambigus du manuscrit British Library, Harley 4431*, pp. 1-15) étudie en particulier les miniatures qui illustrent les histoires VII (mise en garde contre l'amour incarné par Vénus) et LXXXIV (Troïlus et Briséida) de l'*Epistre Othea*: à ses yeux, la dame en robe bleue incarnerait, plutôt que l'auteur, la dimension didactique du texte. La scène de lecture qui accompagne l'histoire XXIII confirmerait en outre que Christine envisageait pour son œuvre un public féminin.

Olga VASSILIEVA-CODOGNET retrouve, chez des enlumineurs du cercle de Louise de Savoie – entre autres Robinet Testard et Jean Pichore – des échos des miniatures qui ont illustré certains manuscrits de la *Mutacion de Fortune* produits au tout début du xv^e siècle (*Quelques échos des miniatures du "Livre de la Mutacion de Fortune" dans l'entourage de Louise de Savoie*, pp. 255-271).

À partir d'une miniature du manuscrit de la Reine où Diane est représentée avec un groupe de femmes lisant, Sarah Wilma WATSON recherche dans l'œuvre de Christine, et notamment dans la *Cité des dames*, sa volonté de promouvoir une lecture «chaste» de la part des femmes; l'iconographie inviterait par ailleurs à associer Christine et la Vierge (*Chaste Reading – Diana, Mary, and Christine de Pizan*, pp. 297-309).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

G. MATTEO ROCCATI, *La "Josephina" de Jean Gerson et la tradition médiévale du poème biblique narratif*, «Le Moyen Âge» CXXII, fasc. 3-4, 2016, pp. 627-641.

Achevée en 1417 ou 1418 dans la perspective d'une diffusion auprès du public cultivé des participants au concile de Constance, la *Josephina* de Jean Gerson s'inscrit dans la tradition du poème narratif et des paraphrases bibliques, mais elle témoigne d'une démarche novatrice en ce qu'elle suit le schéma du poème virgilien tant pour la partition en douze chants et pour l'emploi de l'hexamètre, que pour la structuration du contenu selon l'*ordo artificialis*.

En reconstruisant le contexte culturel dans lequel le poème a été conçu, l'A. s'interroge sur la circulation, à l'époque de la composition du texte, des poèmes d'inspiration scripturaire médiévaux en hexamètres et en distiques élégiaques que le Célestin aurait pu utiliser pour la forme, ainsi que des sources d'inspiration possibles au niveau du contenu. Le *Dictamen de laudibus beati Joseph* de Pierre Poquet et la tradition iconographique des histoires de la Vierge constituent «la toile de fond de l'œuvre gersonienne» (p. 638), mais

la dimension littéraire de celle-ci, inspirée d'un modèle profane de l'antiquité classique et de l'*Africa* de Pétrarque, ainsi que le choix d'un personnage mineur pour construire une œuvre théologique sur la Vierge et le Christ, donnent la dimension de l'originalité de la *Josephina*.

[PAOLA CIFARELLI]

Un territoire à géographie variable. La communication littéraire au temps de Charles VI, sous la direction de Jean-Claude MÜHLETHALER et Delphine BOURGHGRAEVE, Paris, Classiques Garnier, 2017, «Rencontres» 271, 335 pp.

L'instance auctoriale et l'image du «lector in fabula» sont au centre de ce volume, consacré à l'exploration des différentes facettes sous lesquelles se manifeste, à l'automne du Moyen Âge, une poétique de la communication littéraire.

Dans l'*Introduction*, Jean-Claude MÜHLETHALER et Delphine BOURGHGRAEVE tracent le cadre théorique dans lequel s'inscrit la réflexion des contributeurs, emprunté tant à la pragmatique linguistique, qu'aux notions plus sociologiques de «collaborative debating communities» élaborées par la critique de langue anglaise. Aussi, le répertoire des auteurs et co-auteurs (traducteurs, copistes «actifs», superviseurs du codex et autres) qui, au cours du Moyen Âge, ont témoigné d'une conscience littéraire, ainsi que la liste des genres – ou plutôt des «registres d'expression» (p. 27) – dans lesquels l'écriture du *moi* se manifeste au tournant du *xvi*^e siècle constituent un aperçu des données que l'équipe de l'Université de Lausanne dont font partie J.-C. M. et D.B. a réunies dans la base en ligne *Clerc6*. Celle-ci concerne en particulier les figures de l'auteur et du lecteur (<http://wp.unil.ch/clerc6/>). La «Bibliographie d'orientation» qui achève cette étude liminaire représente un outil de travail précieux pour ceux qui voudront approfondir les sujets en question.

Les neuf articles qui suivent, articulés en quatre sections (*Ethos et scénographie politique*, *L'esprit critique – la fabrique du lecteur modèle*, *Scénographies lyriques – l'auteur et son public*, *Métaphores de l'écriture*), forment une véritable «cartographie des pratiques communicatives» (p. 39) à une époque, celle du règne de Charles VI, considérée à juste titre comme un terrain d'investigation fertile pour l'effervescence littéraire qui se manifeste par delà les difficultés d'une époque complexe.

Philippe MAUPEU (*Des "Lamentations Salmon" à la "Consolation de Raison". L'ethos de l'écrivain conseiller dans les "Dialogues de Pierre Salmon et Charles VI" (1409; ca 1412)*, pp. 55-80) étudie l'évolution de la posture d'énonciation adoptée par l'auteur dans les deux rédactions des *Demandes faites par le roi Charles VI touchant son état et le gouvernement de sa personne, avec les réponses de Pierre Salmon*, miroir des princes destiné au roi. En distinguant les éléments liés à la topique de l'écrivain de cour et à la situation politique réelle de ceux qui relèvent des stratégies d'énonciation, l'A. met en évidence que l'identification de l'image du conseiller à celle du prophète domine dans la première rédaction, pour laisser ensuite la place à un «écrivain en médiateur de *clergie*» (p. 70) valorisant sa posture de compilateur dans un cadre d'écriture privilégiant la solitude.

La biographie de Jean II le Meingre, dit Boucicaut est représentative des pratiques communicatives caractérisant la classe des chevaliers à une époque de

crise profonde de l'institution de la chevalerie; l'image que l'auteur anonyme du *Livre des faits* projette de lui-même est, selon Élisabeth GAUCHER-REMOND (*Propagande et opinion publique dans le "Livre des faits du maréchal Boucicaut"*, pp. 81-101), destinée à la légitimation d'une voix narrative revendiquant une fonction politique pour le salut du royaume et cherchant à transmettre une vérité fondée sur un traitement littéraire de la réalité.

Amandine MUSSOU (*Centaure ou sirène. Evrart de Conty et Christine de Pizan auto-commentateurs*, pp. 105-133) se penche sur deux textes mêlant prose et vers (*l'Épître Orbea* et *le Livre des eschez amoureux*, attribué à Evrart de Conty) qui constituent des commentaires de l'auteur sur ses propres vers. Le statut hybride de ces poètes-commentateurs est l'occasion pour réfléchir sur le rôle de la prose comme instrument d'élucidation du vers et sur les spécificités de chacune des «scénographies actoriales» complexes élaborées par les deux auteurs.

La construction de l'image du lecteur dans le *Songe du Viel Pelerin* (1389) retient l'attention de Claire-Marie SCHERZ (*De l'auteur au lecteur. Communication littéraire dans le "Songe du Viel Pelerin" de Philippe de Mézières*, pp. 135-162), qui étudie le fonctionnement complexe des figures allégoriques associées à l'instance auctoriale et au lecteur virtuel. Après avoir mis en lumière la finesse de la relation qui lie narrateur et narrataire dans le récit, l'A. analyse la «valeur référentielle de la mise en scène allégorique» (p. 147), à savoir les rapports entre la figure du narrateur intradiégétique et le lecteur réel, le roi Charles VI, auquel l'œuvre est destinée et à qui l'on associe aussi un public plus vaste de courtisans.

Delphine BOURGHGRAEVE (*L'orateur et l'herméneute. La formation du lecteur chez Jacques Legrand et Jean de Courcy*, pp. 163-197) lit la *Bouquechardière* de Jacques Legrand et l'*Archibole Sophie* de Jacques Legrand comme des témoignages de la querelle sur la poésie, qui occupe les humanistes français au début du *xv*^e siècle; l'A. analyse d'abord les traces qui, dans le texte de Jacques Legrand, peuvent aider à cerner le public implicite de l'ouvrage, identifié avec un prince et un public laïque qu'on veut initier à *l'ars oratoria*; quant à la *Bouquechardière*, elle serait «le résultat d'une coopération textuelle entre les stratégies discursives générées par un ou plusieurs auteurs modèle et leurs interprétations et actualisations par un lecteur modèle» (p. 181).

Les enjeux sociologiques de la posture adoptée par les poètes lyriques à une époque de crise font l'objet de la contribution de Jean-Claude MÜHLETHALER (*Postures lyriques entre France et Angleterre. Le poète et son public à l'époque de Charles VI*, pp. 201-238), analysés à travers l'exemple de John Gower, poète à la cour de Henri IV d'Angleterre, Othon de Grandson, Jean de Garencières et Charles d'Orléans.

Didier LECHAT (*Communication poétique et émotions chez Christine de Pizan et Alain Chartier. Les relations asymétriques du poète et de ses lecteurs*, pp. 239-270) examine le *Livre du duc des vrais amants* et les *Cent ballades d'amant et de dame* de Christine de Pizan, ainsi que la *Belle Dame sans merci* d'Alain Chartier, dans lesquels un dialogue s'établit entre le *je* poétique et le lecteur; la relation complexe qui lie ces deux entités, chacune fragmentée par une multiplicité de perspectives différentes, est l'élément qui amène à une déconstruction du scénario lyrique attendu par le public.

Mathias SIEFFERT revient sur la production des poètes du cercle de Charles d'Orléans pour étudier

les modalités selon lesquelles les éléments construisant l'espace évoqués dans les poèmes deviennent l'image de la communication lyrique et de la subjectivité du poète, entre mise en scène de l'écriture et expression de la subjectivité (*Loingtaine et profond. L'espace lyrique chez Othon de Grandson, Jean de Garencières et Charles d'Orléans*, pp. 273-295).

La vision totalisatrice caractérisant l'image du vol tant dans la poésie d'Eustache Deschamps que dans celle de Philippe de Mézières, Christine de Pizan, Jean d'Arras et Coudrette assigne au poète un rôle tantôt prophétique, tantôt purificateur ou visionnaire; l'analyse de Friedrich WOLFZETTEL (*Au-dessus des états. Le désir de totalité et l'image du vol chez quelques auteurs de l'époque de Charles VI*, pp. 297-319) montre que, dans ce contexte, l'écriture acquiert le pouvoir de juger de la réalité contemporaine pour contribuer à la réformer.

[PAOLA CIFARELLI]

FLEUR VIGNERON, *Le fruit d'hiver et le faucon en cage: Charles d'Orléans et Jean Régnier, prisonniers de guerre*, «Quaderni di filologia e lingue romanze» 31, 2016, pp. 31-74.

Dans ce long article F.V. compare la production de deux poètes du xv^e siècle sur la base du thème commun de l'emprisonnement; en appliquant un critère de choix strict et nettement formulé – il s'agira de pièces «contenant des références explicites à l'expérience réelle de la prison» (p. 32) – elle retient la 1^{ère} complainte et les ballades 40, 103, 104, 106, 111, 112 de Charles d'Orléans et le *Livre de la Prison* de Jean Régnier. L'analyse, très détaillée, permet de mettre en relief, au-delà de la différence majeure qui sépare un poème presque narratif et des poèmes brefs ne faisant souvent qu'une brève allusion à la prison, quelques

motifs communs: la prison correspond à une situation d'attente et à l'absence de mouvement; surtout, la poésie constitue un passe-temps, voire un réconfort dans une situation de souffrance morale. À la bibliographie fournie par F.V. on pourra maintenant ajouter un article de Gérard Gros qui contribue à approfondir l'image que Jean Régnier a voulu transmettre de lui-même en tant que prisonnier: *L'auteur au seuil de son livre – Étude sur l'autoportrait de Jean Régnier au commencement du "Livre de la prison" (v. 1-125)*, in *Les Raisons du livre. Du statut de l'œuvre écrite à la figuration du symbole (XII^e-XVII^e siècles)*, Paris, Honoré Champion, 2015, pp. 73-96 (SF 180, 2016, p. 510).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

FRANÇOISE FERY-HUE, «*L'An des sept dames*»: une œuvre tardive de Philippe Bouton, «Quaderni di filologia e lingue romanze» 31, 2016, pp. 7-30.

Ce très bel article présente un poème peu connu composé en 1503 dans les Pays-Bas bourguignons: dans 365 huitains, un auteur anonyme célèbre les mérites de sept dames en ayant recours «à toutes les ressources de son imagination» (p. 8). Transmis par un imprimé (Anvers, Thierry Martens, 1504) et par un manuscrit de luxe copié sur celui-ci en 1515-1517, *L'An des sept dames* est remarquablement analysé par F.F.-H., qui prend en compte tant la transmission du texte, que l'histoire des deux seuls exemplaires connus de l'édition anversoise, pour en arriver à prouver – de façon tout à fait convaincante – l'attribution à Philippe Bouton, courtisan des ducs de Bourgogne et auteur de pièces de circonstance et d'œuvres moralisantes, ainsi que de poèmes «fort lestes» (p. 16).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Cinquecento a cura di Sabine Lardon e Michele Mastroianni

GABRIELLA PARUSSA, *Traduire en vers, traduire en prose à l'orée du XVI^e siècle: contraintes génériques et linguistiques*, in *Rencontres du vers et de la prose: conscience poétique et mise en texte*, éd. Catherine Croizy-Naquet et Michelle Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, pp. 61-77.

Bon connaisseur du latin et de l'italien, Simon Bourgoïn traduit les *Trionfi* de Pétrarque en alexandrins (1500-1501); quelques années plus tard (avant 1510), il traduit en prose les *Vitae* de Plutarque à partir de la version latine de Leonardo Bruni. L'existence de deux traductions du même auteur adoptant deux formes différentes permet à G.P. de vérifier les différences éventuelles entre écriture en vers et en prose au début du XVI^e siècle. Son analyse, qui prend en compte en particulier le lexique et la syntaxe, confirme que les deux

formes d'écriture sont bien distinctes entre elles: si le vers adopte un lexique archaisant et rare et des tournures syntaxiques souvent brisées, les mots recherchés sont moins fréquents dans la prose, et l'organisation phrastique s'y avère plus articulée et sans rupture.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Érasme et la France, sous la direction de Blandine PERONA et Tristan VIGLIANO, Paris, Classiques Garnier, 2017, «Études et essais sur la Renaissance» 115, 441 pp.

Non solo la fortuna europea di Erasmo fu vastissima, ma l'influsso di quello che Jean-Claude Margolin definì «précepteur de l'Europe» condizionò profon-

damente i principali snodi culturali – intellettuali e religiosi – della grande crisi che segnò il radicarsi definitivo dell'Umanesimo europeo e che si risolse nella Riforma e nella Controriforma, fino a formare una vera e propria corrente, se non un partito, all'interno del periodo rinascimentale, l'erasmismo appunto. Problema peraltro, in particolare quello dell'erasmismo inteso nell'ambito religioso, dibattutissimo e sviluppato soprattutto a partire dalle indagini e riflessioni fondatrici di Marcel Bataillon (fondamentale, di quest'ultimo, il saggio *Vers une définition de l'érasmisme*, del 1972). Per quanto riguarda il rapporto di Erasmo con la Francia, oggetto di studi pionieristici del secolo scorso a partire da Augustin Renaudet (1914) e Margaret Mann (1934), Margolin (in un articolo su *Érasme et la France*, del 1988) sottolineando le «plusieurs faces du 'polyèdre' érasmien» aveva messo in evidenza non solo la ricchezza di una produzione che interessa campi molteplici, dalla filologia alla retorica, dalla politica alla teologia, ma anche la diversità di approccio nella ricezione dell'opera erasmiana. Ora, un lavoro collettivo, che raccoglie gli Atti di un convegno tenuto a Lione e a Valenciennes nel 2013 sotto la direzione di Blandine Perona e Tristan Vigliano, intende rendere conto di questa diversità.

I contributi che raccoglie sono i seguenti: Étienne WOLFF, *Ce qu'Érasme dit des Français* (pp. 25-34); Marie BARRAL-BARON, *Érasme et la France: un amour contrarié* (pp. 35-49); Alexandre VANAUTGAERDEN, *La bibliothèque érasmienne d'un étudiant parisien. Beatus Rhenanus, 1503-1507* (pp. 51-64); Sylvie LAIGNEAU-FONTAINE, «*La nouvelle de ma mort est fort exagérée*». *Érasme et le «sodalitium Lugdunense»* (pp. 64-79); Romain MENINI, *Lucien batave, Lucien français* (pp. 81-111); Christine BÉNÉVENT, *Impressions parisiennes d'Érasme, 1520-1536* (pp. 115-151); Claude LA CHARITÉ, «*Erasmus cum annotatiunculis*». *L'atelier de Sébastien Gryphe et la diffusion d'Érasme en Europe au XVI^e siècle* (pp. 153-200); Paul J. SMITH, *Les traductions françaises de l'«Éloge de la Folie» du XVI^e au XVIII^e siècle* (pp. 201-223); Raphaël CAPPELLEN, *Rabelais lecteur des «Adages»* (pp. 227-252); Robert KILPATRICK, *L'apophtegme d'Érasme à Montaigne* (pp. 253-267); Eric MACPHAIL, *Montaigne et les travaux d'Hercule* (pp. 269-282); Hélène CAZES, *Remarques sur quelques remarques. Les «Animadversions» d'Henri Estienne et les «Adages» d'Érasme* (pp. 283-300); Nicolas CORREARD, *Lucianisme, évangélisme, scepticisme. Enjeux de la satire érasmienne en France, 1517-1537* (pp. 303-337); Anne-Pascale POUÉY-MOUNOU, *L'indifférence, l'ambivalence et le sens. Les «adiaphora» de l'«Enchiridion» à Rabelais* (pp. 339-353); Sarah CAMERON-PESANT e Jean-François COTTIER, *Les traductions françaises manuscrites des «Paraphrases» d'Érasme au XVI^e siècle* (pp. 355-381); Natacha SALLIOT, *Érasme et les controverses religieuses entre protestants et catholiques sous le régime de l'Édit de Nantes* (pp. 383-393); Ioana MANEA, *Le libertin La Mothe Le Vayer, défenseur de la vertu des païens: disciple d'Érasme?* (pp. 395-409).

Da queste ricerche risulta anzitutto («Première partie: Une relation tourmentée?» e «Deuxième partie: Présence d'Érasme dans l'édition française») che le relazioni intrattenute da Erasmo con la Francia e la ricezione stessa dell'opera sono soggette a oscillazioni. Merito dei contributi puntuali della presente miscelanea è di spigolare con intelligenza i giudizi emessi da Erasmo sulla Francia (contesto umano e culturale) inquadrandoli in una visione più ampia sia dei rapporti con esponenti della cultura europea sia degli odi e della amicizia nei confronti di personalità francesi, con

particolare attenzione all'evoluzione di tali relazioni nel quadro storico-politico-religioso dell'epoca; così pure di collezionare giudizi e reazioni da parte francese, positivi, negativi o contrastanti. Nello stesso tempo apportano un contributo estremamente utile alla storia di questi rapporti le indagini sulla diffusione editoriale dell'opera di Erasmo in Francia, indagini che aprono prospettive interessanti in direzioni diverse: come il censimento delle stampe parigine che testimonia delle preoccupazioni in primo luogo commerciali piuttosto che umanistiche; oppure, in un senso opposto, l'indagine sull'*atelier* di Sébastien Gryphe che illumina sul ruolo dell'attività editoriale nel creare una rete di interessi che collegano al mondo umanistico. Una sezione del volume («Troisième partie: Lecture des *Adages* et des *Apophtegmes*») è consacrata all'influenza che hanno avuto in Francia due delle opere filologiche – e 'letterarie' per eccellenza – di Erasmo, gli *Adagia* e gli *Apophtegmata*, attraverso la ricostruzione dell'utilizzo che ne hanno fatto Rabelais e Montaigne. Di grande importanza, infine, è l'ultima sezione («Quatrième partie: La question religieuse»), data la centralità di Erasmo e dell'erasmismo nel dibattito religioso tra Riforma e Controriforma. Si tratta di contributi molto mirati, sul ruolo esercitato in alcuni settori (per esempio, la satira) dalla lettura di Erasmo, come nel caso dell'influsso del cosiddetto lucianesimo del nostro autore, che si manifesta in testi di grande impatto come il *Cymbalum mundi*. Oppure sulla possibilità di individuare nel *Tiers* e *Quart livre* di Rabelais lo sviluppo della nozione stoica di *adiaphoron* alla luce dell'*Enchiridion militis christiani*. Si tratta ancora di definire la ricezione di Erasmo alla fine del Cinquecento, al tempo dell'editto di Nantes, da parte dei protestanti che considerano il grande umanista un martire, una vittima dei cattolici, in seguito alla messa all'*Index*, mentre i cattolici hanno ormai lasciato cadere il teologo e il riformatore per ritenere il grammatico e il retore.

[MICHELE MASTROIANNI]

François I^{er} imaginé, Actes du colloque de Paris organisé par l'Association Renaissance-Humanisme-Réforme et par la Société Française d'Étude du Seizième Siècle (Paris, 9-11 avril 2015), rassemblés par Bruno PETEY-GIRARD, Gilles POLIZZI et Trung TRAN, Genève, Droz, 2017, 494 pp.

Bruno PETEY-GIRARD et Gilles POLIZZI (*Introduction*, pp. 9-19) identifient les images symboliques fondatrices de la légende de François I^{er}, dans le cadre de la mise en place d'une «enquête» visant à déterminer l'écart entre l'être réel du roi et les images de soi qu'il distille, à partir de points d'investigation portant tout particulièrement sur l'importance que François I^{er} accorde aux arts ou sur son statut de souverain guerrier.

La première partie, «Le roi au miroir du pouvoir», s'ouvre sur une contribution de Charlotte BONNET (*Le prince au miroir, le miroir du prince. Construction de l'image royale par François Demoullins de Rochefort (1501-1515)*, pp. 23-42), qui s'intéresse à la figure de François Demoullins de Rochefort, précepteur, aumônier, puis Grand Aumônier de François I^{er}, et à la manière dont il a formé l'esprit du roi. Christine BÉNÉVENT (*L'image du roi François I^{er} dans les différentes versions de l'«Institution du prince» de Guillaume Budé*, pp. 43-60) se penche pour sa part sur l'*Institution du prince* de Budé, et poursuit les investigations engagées par G. Gueudet dans les années 1980 à partir de neuf

manuscrits recensant le texte de Budé et ses avatars. Giovanni RICCI (*Le corps du roi et l'Italie*, pp. 61-76) analyse le «corps métaphorique» de François I^{er} et la façon dont l'image du souverain s'est construite au cours d'un règne marqué par les guerres d'Italie. Interrogeant pour sa part les rapports entre Henri VIII et François I^{er}, Charles GIRY-DELOISON (*François I^{er} et la construction de l'image d'Henri VIII*, pp. 77-97) révèle l'influence qu'a eue ce dernier sur le souverain anglais. Matthieu FERRAND (*Le roi «joué», François I^{er} et le théâtre satirique des étudiants (1515-1518)*, pp. 99-111) se concentre sur les interdictions et la coercition dont sont victimes les étudiants parisiens pratiquant le théâtre satirique à Paris durant les trois premières années du règne de François I^{er}. Considérant Orléans, théâtre urbain majeur dans la France de la Renaissance, Denis BJAÏ (*De adventu regis in urbem aureliam. Orléans sous François I^{er}, au rythme des entrées royales et impériales*, pp. 113-128) s'intéresse à deux entrées royales – celle de François I^{er} au tout début de son règne et celle de la reine Éléonore quinze ans plus tard – mises en regard avec l'entrée impériale de Charles Quint, alors beau-frère du roi, le 20 décembre 1539. Sylvie LAIGNEAU-FONTAINE (*L'image du mariage de François I^{er} et Éléonore dans la Polyandrogologie du Beauvaisien Martin Thierry*, pp. 129-144) étudie un poème qui ne l'a encore jamais été. Écrit en latin, en 1532, par un auteur largement méconnu, la *Polyandrogologie* nous offre la primeur d'un regard porté sur le second mariage de François I^{er} en s'inscrivant dans une logique propagandiste de promotion et de glorification du pouvoir en place. Ghislain BRUNEL (*L'enluminure des traités diplomatiques sous François I^{er}. La renaissance d'une tradition?*, pp. 145-164) se penche sur l'enluminure des traités diplomatiques sous François I^{er} pour s'interroger sur l'éventuelle tradition dans laquelle cette pratique pourrait s'inscrire et pour se concentrer sur les rapports politiques entre les cours française et anglaise.

La deuxième partie, «Le roi en scène. Humanisme et politique: lettres, arts, religion», s'intéresse à l'image du roi poète autant que mécène ainsi qu'à ses positions religieuses face aux débats du temps. C'est au François I^{er} poète que s'intéresse tout d'abord François ROUGET (*Figurations de François I^{er} poète, d'après les albums de poèmes manuscrits*, pp. 167-184), à travers l'analyse de certains de ses poèmes, tout en démontrant que l'écriture est, pour le roi, plus qu'un moyen politique, un «passe-temps», voire une fin en soi. François RIGOLLOT (*La fabrique marotique du roi poète*, pp. 185-196) montre comment Marot a travaillé, par ses moyens de poète et son talent, à l'érection, au façonnage et à la promotion de l'image de François I^{er} en incomparable roi-poète. Béatrice BEYS (*L'hommage du livre à François I^{er}. Des lettrés promoteurs de leur carrière et «acteurs» de l'image royale*, pp. 197-216) étudie les hommages au roi que l'on trouve dans les manuscrits d'écrivains «promoteurs de leur carrière», en recherche de la bienveillance du souverain et prêts pour cela à porter un discours favorable à la puissance royale. Comme le rappelle Frédéric LEMERLE (*François I^{er} et les antiquités gallo-romaines*, pp. 217-229), François I^{er} avait un goût immodéré pour le monde antique et ses vestiges. Lors de multiples visites et déplacements, il a manifesté son désir de voir et de découvrir les lieux célèbres témoignant de l'inscription sur les terres de France du passé gréco-romain. Certains opportunistes ont pu ainsi exploiter le «flon» antique pour amadouer François I^{er}, l'influencer ou le séduire – comme c'est le cas par exemple de Serlio. Laure FAGNART (*François I^{er},*

«second César» et l'appartement des bains du château de Fontainebleau, pp. 231-248) s'attache à démontrer, en le décrivant, que l'appartement des bains du château de Fontainebleau fut imaginé sur le modèle antique à l'instar d'autres espaces auliques européens. Prenant pour sa part l'exemple de la musique afin d'étudier la construction des images du roi, Christelle CEAZAUX-KOWALSKI (*La musique et l'image de François I^{er}. Quelques réflexions autour de La Guerre de Clément Janequin*, pp. 249-268) s'intéresse à une chanson célèbre de l'époque, *La Guerre* de Clément Janequin, inclassable au regard des pièces de circonstance de la fin du Moyen Âge et de la première partie du XVI^e siècle. La contribution de Marie BARRAL-BARON (*François I^{er} et l'humanisme évangélique. Le rêve brisé d'un prince idéal*, pp. 269-287) mesure les immenses espoirs soulevés par l'accès à la royauté de François I^{er} à l'aune des déceptions engendrées par son règne effectif. James K. FARGE (*François I^{er}: de la tolérance à la répression*, pp. 289-301) se penche alors sur le virage de la politique religieuse de François I^{er}, et sur le lent glissement du souverain vers la répression des idées réformées.

Dans la troisième partie, «L'image du roi de guerre: la fabrique d'un mythe», François CORNILLIAT et Laurent VISSIERE (*Jean Bouchet ou l'expression d'un doute*, pp. 305-322) analysent *Le Panegyric du Chevalier sans reproche* de Jean Bouchet, biographie complexe de Louis II de La Trémoille où il est bien souvent question de François I^{er}, dont le rhétoriqueur dresse le portrait. Catherine LANGLOIS-PÉZERET (*François I^{er} chef de guerre au prisme de trois poètes néo-latins*, pp. 323-335) reconstitue ensuite, à partir de l'étude de trois épigrammes – l'épigramme I, 57 des *Carmina* d'Etienne Dolet, l'épigramme II, 214 des *Epigrammata* de Gilbert Ducher et l'épithaphe 25 des *Funera* de Jean Second – une suite d'images différentes et contrastées du roi combattant, tantôt «*imperator*», «chef de guerre» ou «pleutre». S'appuyant sur l'étude de J.-M. Le Gall, *L'homme perdu de François I^{er}, Pavie, 1525*, Roland BÉHAR (*La fureur française défaite. François I^{er} dans la poésie de circonstance espagnole au lendemain de Pavie (1525)*, pp. 337-358) dégage l'évolution des pièces de circonstances espagnoles consacrées à Pavie en montrant comment les poèmes tardifs évoluent vers une relecture historique défavorable aux Français. Observant François I^{er} au miroir allemand et Georg von Frundsberg au miroir de Pavie, Elsa KAMMERER (*La fabrique allemande du roi français. François I^{er} vs Georg von Frundsberg (Pavie, 1525)*, pp. 359-376) s'intéresse aux textes rédigés en langue allemande pour se demander s'ils ne contribuent pas à la mise en valeur du capitaine des lansquenets allemands, Georg von Frundsberg, au détriment de Charles Quint. Séverin DUC («*Il faisoit office de roy, de capitaine et de gendarme*». *Décomposition ultramontaine des figures guerrières de François I^{er}*, pp. 377-394) tente de reconstituer les différentes périodes et les ruptures ayant eu une influence sur l'image du héros de Marignan: 1/ le triomphe de la force (1515-1521); 2/ la force brisée (1522-1525); 3/ la recomposition de l'imaginaire guerrier du roi (1526-1547). Yves PAUWELS (*Portrait du roi en architecture: le tombeau de François I^{er} à Saint-Denis*, pp. 395-408) dégage les significations des choix architecturaux à l'origine du tombeau de François I^{er} à Saint-Denis, et notamment de celui de l'ordre ionique.

Les *Conclusions* de cet ouvrage, par J.-M. LE GALL (pp. 411-419), reprennent les différentes figures et les prismes multiples renvoyant à une image royale complexe et plurivoque. L'importance de la bataille de Pavie est soulignée, notamment à travers les réper-

cussions qu'elle implique dans toute l'Europe. J.-M. Le Gall insiste particulièrement sur la positivité du regard pluridisciplinaire, qui permet une expansion de la dimension imaginaire de l'interprétation de l'histoire et de ses grands personnages. L'ouvrage se termine par une *Bibliographie* (pp. 421-465), una presentazione des auteurs (pp. 467-472) et un *Index* (pp. 473-486). Son approche transdisciplinaire particulièrement riche permet d'observer les différents aspects d'un portrait royal composite et de balayer plusieurs facettes de l'exercice du pouvoir, qu'il s'agisse du rapport du souverain aux arts ou à la guerre.

[JÉRÔME STÉPHAN]

ALAIN MOTHU, *L'érotique épicurienne du "Cymbalum mundi"*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 3, LXXIX (2017), pp. 529-549.

Il presente studio si concentra su un episodio contenuto nel terzo dialogo del *Cymbalum mundi* di Bonaventure Des Périers, episodio considerato centrale nella struttura dell'opera: si tratta dell'incontro fra Mercurio e Cupido. Il messaggero degli dèi deve infatti consegnare a Cupido una lettera contenente l'incarico di instillare la scintilla amorosa nelle vestali, che rifiutano di aprirsi alle gioie dell'eros. Viene sottolineato come parte della critica riconosca nel personaggio di Mercurio una figura di Cristo, che porta all'umanità un messaggio di amore universale. Tuttavia, è l'episodio successivo che si carica di ambiguità e mette in discussione l'interpretazione del *Cymbalum* come opera mistico-cristiana. Cupido infatti incontra la giovane Celia (che non è dato sapere se sia una delle vestali), che rifiuta di concedersi al suo innamorato, e la colpisce con la sua freccia, provocando in lei struggimento amoroso e sensi di colpa. La castità di Celia è così ritenuta una colpa e definita «faulte et folle opinion», identica alla «malheureuse folle et temerité» delle vestali. Se la figura di Celia è stata spesso considerata, sulla base della filosofia ficiniana, come simbolo dell'uomo che si abbandona al desiderio dell'amore divino, l'A. sottolinea come, in realtà, la donna non provi altro che un naturale «désir physiologique de la chair». Si intravede dunque in questo episodio un riferimento all'epicureismo di Lucrezio, secondo il quale l'amore è una malattia che causa sofferenza e guasta il piacere della passione. La connotazione dell'amore nel suo aspetto più concreto e carnale, più che nell'accezione di dono divino, getta dunque una luce di ambiguità su un'opera che, pur essendo considerata esempio di misticismo, nasconde in sé degli elementi della filosofia epicurea, che sarebbero stati inaccettabili in quanto legati a una matrice di ateismo incompatibile con un'opera scritta da un *protégé* di Marguerite de Navarre.

[FILIPPO FASSINA]

FRANCESCO MONTORSI, *La réception française des poèmes de l'Arioste et de Boiardo au prisme du passage des vers à la prose, in Rencontres du vers et de la prose: conscience poétique et mise en texte*, éd. Catherine Croizy-Naquet et Michelle Szkilnik, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, pp. 47-60.

La réception en France de l'*Orlando innamorato* et de l'*Orlando furioso*, traduits respectivement en 1544 et en 1549-50, implique, outre le transfert linguistique, le passage des vers originaux à la prose. F.M. analyse

les raisons et les conséquences de cette «prosification», pour s'arrêter ensuite, plus longuement, sur les modifications introduites dans les prises de parole du narrateur au sein des deux œuvres. À ses yeux, l'emploi de la prose va de pair avec l'affirmation de la lecture silencieuse, et aussi avec le renforcement de la «portée méta-narrative des interventions du narrateur» (p. 60).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

MICHEL JOURDE, *Jacques Peletier et Louise Labé: à propos de quelques hypothèses récentes*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 2, LXXIX (2017), pp. 299-311.

La teoria di Mireille Huchon, secondo la quale le *Euvres de Louise Labé Lionnoise* sarebbero un'opera mistificatrice, senza alcun rapporto con l'esistenza effettiva della poetessa lionese, è qui analizzata in relazione al ruolo che Jacques Peletier avrebbe avuto nell'elaborazione di questo testo e nella creazione del mito letterario della poetessa Louise. Nel 1555 infatti viene pubblicata un'ode «À Louise Labé Lionnoise», contenuta all'interno dell'*Art poétique*, ma del tutto assente nelle *Euvres*. Secondo Mireille Huchon, tale assenza è motivata dal fatto che Peletier, dopo aver collaborato inizialmente al progetto di creazione del personaggio di Labé, avrebbe successivamente rifiutato questo progetto di falsificazione. La pubblicazione dell'ode all'interno dell'*Art poétique*, secondo Huchon, sarebbe in realtà dovuta all'intervento dell'editore Jean de Tournes, che, avrebbe riunito vari testi di circostanza per promuovere l'opera di Louise Labé. Sulla base di queste considerazioni, l'A. ripercorre i punti fondamentali della teoria proposta da Huchon, con la finalità di confutare l'idea secondo la quale Jacques Peletier avrebbe rotto il legame di amicizia con gli altri ideatori della finzione. Le prove di Mireille Huchon si basano fondamentalmente sull'analisi di tre testi, nei quali si troverebbero tracce di questa *amitié blessée*: una lettera di Peletier «À Toumas Corbin Bourdeleoes», il *Dialogue de l'ortographe* e un'altra lettera inviata a Maurice Scève. Tuttavia, nessuno degli elementi che sostengono la teoria in questione, secondo l'A., va oltre una semplice interpretazione personale di elementi lessicali o contestuali, mentre l'unico fatto accertato resta la pubblicazione da parte di Peletier di un'ode a Louise Labé, senza che di questa si possa in alcun modo fornire una lettura ironica o parodica.

[FILIPPO FASSINA]

Le savoir italien sous les presses lyonnaises à la Renaissance, études réunies par Silvia D'AMICO et Susanna GAMBINO LONGO, Genève, Droz, 2017, «Cahiers d'Humanisme et Renaissance» 142, 636 pp.

Il presente volume raccoglie gli atti del convegno *Le livre italien à Lyon à la Renaissance* (Lyon, 12-14 giugno 2014) oltre ad alcuni di saggi inediti, e rappresenta un preziosissimo contributo per gli studi sull'editoria e sui *milieux* intellettuali lionesi del Cinquecento, in particolare per quanto riguarda gli scambi franco-italiani. Inserendosi in un campo di ricerca che negli ultimi decenni ha conosciuto un interesse crescente, e per il quale sono stati fondamentali gli apporti di specialisti quali Enea Balmas, Nicole Bingen e Jean Balsamo, i lavori qui riuniti fanno convergere felicemente diverse prospettive di analisi. Accanto a studiosi della

letteratura troviamo infatti storici, storici della lingua, del libro e dell'arte, le cui indagini attestano non solo la fecondità degli scambi transfrontalieri nel Rinascimento, ma anche quella degli scambi interdisciplinari per lo studio di tale periodo. All'*Avant-propos* delle curatrici e all'introduzione di BALSAMO, che fornisce un quadro della produzione editoriale italiana a Lione e delle dinamiche economiche, politiche e ideologiche soggiacenti, seguono quattro sezioni strettamente interconnesse. La prima è dedicata a figure di editori, stampatori e tipografi italiani o collaboratori di italiani, mentre la seconda guarda a differenti tipologie di libri «italiani» prodotti o circolanti a Lione: testi bilingui e traduzioni, ma anche edizioni in lingua originale. I saggi della terza parte concernono opere particolari che permettono di chiarire i rapporti fra alcuni degli attori degli scambi franco-italiani attivi a Lione. L'ultima parte, infine, è incentrata sul manoscritto dell'adattamento del *Dialogo dell'Imprese militari et amorose* di Paolo Giovio a opera di Gabriele Simeoni. I contributi raccolti sono i seguenti.

Introduction: Jean BALSAMO, *Le livre italien publié à Lyon au XVI^e siècle: de l'italianisme commercial à l'italianisme politique*, pp. 13-34. «Éditeurs, imprimeurs, typographes»: Rosanna GORRIS CAMOS, Il torchio e la seta: la nébuleuse des imprimeurs et libraires piémontais à Lyon et leur networking franco-italien, pp. 37-88; Salvatore LO RE, *Lucantonio Ridolfi tra Firenze e Lione*, pp. 89-105; Chiara LASTRAIOLI, *Lyon 1567 ou de la diaspora des érudits et des imprimeurs italiens*, pp. 107-122; Livia CASTELLI, *I Giunta di Lione e il libro in lingua italiana: produzione, commercio, politica editoriale*, pp. 123-151; Monique HULVEY, *Le livre italien dans les collections particulières à Lyon à la Renaissance*, pp. 153-168; Michel GALLAVARDIN et William KEMP, *Les nouveaux italiens de Robert Granjon (Lyon, 1543-1554) et l'influence calligraphique italienne*, pp. 169-194. «Les genres»: Max ENGAMMARE, *Mosé italiano dans les "Figure della Bibbia" lyonnaises au XVI^e siècle*, pp. 197-221; Paolo PROCACCIOLI, *Le «tre corone» a Lione. Guillaume Rouville et Lucantonio Ridolfi*, pp. 223-244; Alessandra VILLA, *Tipologie e funzioni dei libri bilingui italo-francesi pubblicati in Francia e nello spazio francofono nel XVI secolo*, pp. 245-273; Gabriele BUCCHI, *Traduzioni e traduttori a Lione nel secondo Cinquecento*, pp. 275-290; Paola COSENTINO, *Le "Difese della città di Firenze": letterati, astrologhi, medici fiorentini a Lione*, pp. 291-311; Patrizia DE CAPITANI, *Éditeurs, lecteurs et lectures de romans italiens à Lyon pendant la Renaissance*, pp. 313-340; «Les livres»: Elsa KAMMERER, *Nouvelles hypothèses sur Jean de Vauzelles, Maurice Scève et Jean de Tournes en domaine italien*, pp. 343-357; Bruna CONCONI, *Fingere in nome della verità: il "Philaetibes" di Maffeo Vegio nella Lione di Vauzelles*, pp. 359-393; Antonio CORSARO, *Brunetto Latini volgarizzatore in un libro lione di Jacopo Corbinelli*, pp. 395-411; Guillaume ALONGE, *Le "Trattato dell'oratione" du cardinal Federico Fregoso: la genèse lyonnaise d'une œuvre en odeur d'hérésie*, pp. 413-431; Martine FURNO, *Entre sapience et marchandise: deux éditions lyonnaises du "Quinque linguarum ... utilissimus vocabulista" de Francesco Garone*, pp. 433-458. «Du manuscrit au livre imprimé. Le cas du Ms. Ashburnham 1376»: Monica BARSÌ, *Les devises illustrées de Gabriele Simeoni du Manuscrit Ashburnham 1376 aux éditions publiées par Guillaume Rouillé*, pp. 461-488; Alexandre PARNOTTE, *Genèse et aventure éditoriale du "Dialogo delle imprese militari et amorose de Giovio" et de "Le Imprese heroitche et morali" de*

Symeoni chez Roville, 1555-1559, à la lumière du ms. Ashburnham 1376, pp. 489-559.

GORRIS CAMOS si interessa a diversi stampatori e librai piemontesi attivi a Lione tra gli anni Venti e la fine del Cinquecento. Si segnalano Pullon da Trino, collaboratore di numerosi editori italiani e francesi (quali De Millis, Rouillé e Portonariis), stampatore di diversi testi del medico ferrarese Musa Brasavola oltre che dei *Paradossi* di Lando; i fratelli Portonariis, anch'essi al centro di una rete di collaboratori, il cui vasto catalogo conta, oltre a numerosi testi giuridici e medici, opere di autori di primo piano; la famiglia Farina, infine, attiva fra Lione e Torino, cui si devono diverse edizioni di Bandello in francese. Il lavoro di CASTELLI, che prolunga idealmente il precedente, guarda alla famiglia Giunta e al suo catalogo, con un'attenzione particolare per l'unica edizione in lingua italiana che vi compare: il *Trattato delle fontane et acque di Ritorbio*. Il contributo di LASTRAIOLI è invece dedicato alle cause e alle conseguenze della diaspora di numerosi stampatori ed intellettuali italiani, lionesi d'adozione, in seguito alla riconquista cattolica della città nel 1567 e alla crisi degli anni Settanta. Tre contributi della prima parte trattano del lavoro e degli interessi di figure significative dell'italianismo lione: HULVEY studia la composizione delle biblioteche di Claude Bellière, Guillaume Du Choul e di Léonard Le Court, soffermandosi sulla presenza di libri italiani; GALLAVARDIN e KEMP ripercorrono le tappe che hanno condotto alla diffusione dei caratteri corsivi a Lione e in particolare nell'atelier di Granjon; LO RE, infine, si concentra sul personaggio, sotto diversi aspetti ancora poco noto, del fiorentino Lucantonio Ridolfi, ricostruendone la rete di conoscenze e rapporti e mettendone in luce il ruolo assunto nella diffusione dell'opera di Varchi in Francia. Su Ridolfi torna, nella seconda parte del volume, PROCACCIOLI, per metterne in luce il ruolo di *passeur* nella diffusione di materiali italiani sulle tre Corone a Lione. Anche COSENTINO si orienta su questioni che riguardano la comunità fiorentina: le *Difese dei fiorentini contro le false calunnie del Giovio* di Federigo di Scipione Alberti (1566) e la *Difesa della città di Firenze* di Paolo Mini (1578) sono l'occasione per osservare come l'editoria lione cerchi di soddisfare gli interessi della comunità fiorentina in Francia e al tempo del mercato italiano. BUCCHI fornisce un panorama delle traduzioni legate all'ambiente lione e dei traduttori attivi nel terzo quarto del XVI secolo, fra i quali Jean Marqual, Paolo Pinzio, Andrea dell'Anguillara, Damiano Maraffi e Gabriele Simeoni. Di questi ultimi si occupa anche ENGAMMARE in un saggio sul trattamento della storia di Mosé in alcune edizioni di *Figures de la Bible*, segnatamente quelle apparse a Lione con testi di Maraffi (De Tournes, 1554) e Simeoni (Rouillé, 1564). Sulle traduzioni ritorna DE CAPITANI con un contributo sulla pubblicazione in francese e sulla ricezione di quattro opere cavalleresche italiane, di cui tre apparse a Lione (il *Guerrier Meschino*, il *Morgante maggiore*, e l'*Orlando furioso*) e una unicamente a Parigi (l'*Orlando innamorato*) pur essendo legata all'ambiente editoriale lione. Una tipologia particolare di traduzioni, quella rappresentata dai libri bilingui, è presa in esame da VILLA, che propone una classificazione in cinque categorie secondo la destinazione d'uso di tali pubblicazioni: istruzione e cultura generale, educazione morale e divertimento al femminile, educazione morale e sociale maschile, teatro, istruzione poetica. Nella terza parte del volume, KAMMERER affronta la questione dei rapporti fra Vauzelles, Scève e l'editore De Tournes, formulando l'ipotesi che i primi due assumano il ruolo di consiglieri editoriali del terzo nei decenni centrali del secolo. Vauzelles è ancora al centro del saggio di CON-

CONI, in cui viene ricostruito il percorso compiuto dal *Philalèthes* di Vegio per giungere, passando attraverso il volgarizzamento veneziano di Leonico che attribuiva erroneamente il testo a Luciano, alla versione francese di Vauzelles (il *Martire de Verité*). Un altro volgarizzamento italiano, l'*Ethica* di Brunetto Latini nell'edizione lionese di Corbinelli, è studiato da CORSARO, che si interessa tanto alle vicende editoriali quanto all'esperienza lionese dell'editore. Il lavoro di ALONGE propone un'analisi del *Pio e christianissimo trattato dell'oratione* del cardinal Fregoso volta a rilevarne i legami con l'ambiente lionese e con le premesse di un «catholicisme non tridentin» che troverà a Lione uno dei suoi centri di elaborazione. FURNO, infine, si occupa di uno dei «livres pratiques» a uso di viaggiatori e commercianti diffusi dal tardo Quattrocento: il *Quinque linguarum [...] vocabulista* (1533), opera lionese ma prodotta con materiale italiano e rivolta al mercato europeo. I due contributi dell'ultima sezione, di BARSÌ e PERNOTTE, dedicati al manoscritto delle *Devises* di Simeoni, permettono di precisare i rapporti del fiorentino con l'editore Rouillé, di situare il manoscritto nel quadro dei suoi lavori sul finire degli anni '50, e di studiare la genesi dell'opera in un'epoca di grande fortuna del genere dell'emblema. Il secondo saggio, in particolare, propone una ricostruzione delle otto fasi che avrebbero condotto il manoscritto, testimone di un progetto editoriale abbandonato in corso d'opera, ad assumere la forma attuale. Segnaliamo, infine, la presenza di una ricca bibliografia alle pp. 565-613.

[MAURIZIO BUSCA]

JEAN-ANTOINE DE BAÏF, *Œuvres complètes, vol. V: Œuvres en rime (3^{ème} partie): Les Jeux*, t. 3, édition critique sous la direction de Jean Vignes (*Le Brave, comédie*, édition par Malcolm Quainton; *L'Eunuque, comédie*, édition par Malcolm Quainton et Elizabeth Vinestock; *Devis des dieux*, édition par Jean Vignes), Paris, Champion, 2016, 596 pp.

Le *Œuvres complètes* di Baïf (di cui abbiamo reso di volta in volta conto su questi «Studi»), criticamente edite sotto la direzione di Jean Vignes, coadiuvato da un nutrito gruppo di specialisti, vedono ora la comparsa dal tomo 3 della terza parte (*Les Jeux*) delle *Œuvres en rime*, contenente l'intera produzione teatrale comica dell'autore (un *jeu* teatrale tragico, *Antigone*, era oggetto del IV volume della collezione). Si tratta di un libero adattamento del *Miles gloriosus* di Plauto (*Le Brave*), di un rifacimento dell'*Eunuclus* terenziano (*L'Eunuque*) e della rielaborazione di nove dialoghi di Luciano (*Devis des dieux, pris de Lucian*). Già pubblicati da Simone Maser nel *corpus* del «Théâtre français de la Renaissance» (*La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, Première série, vol. 8, Firenze-Paris, Olschki-P.U.F., 1996, pp. 165-449), i tre *jeux* (ricordiamo che per Baïf il termine *jeu* è usato nel senso medievale del termine, di opera cioè strutturata non su narrazione ma su dialoghi) godono di una nuova edizione con introduzioni e note (contenenti anche un apparato di varianti) di straordinaria ricchezza. Il commento, soprattutto, offre materiale di riflessione sul problema – centrale nel Cinquecento – della traduzione, per il confronto puntuale del testo di Baïf con i due originali latini e con l'originale greco. Le introduzioni apportano ampio materiale sia nella direzione di un'indagine storico-critica sia in quella di uno studio linguistico. Abbiamo una ricostruzione del contesto della prima rappresentazione (per *Le Brave*) e un panorama della fortuna del testo (per le due com-

medie). In particolare nel discorso sulla traduzione, di cui le note sono un complemento documentario, abbiamo un'ampia disamina sulla formazione di una lingua 'comica' francese. Il glossario, accuratissimo, esplicita l'interpretazione con una esemplificazione tratta dai testi di Baïf.

[MICHELE MASTROIANNI]

JULIEN GOEURY, *La piste aux "Estoilles". Réflexions sur la genèse d'un hymne de Ronsard et le sens de sa réécriture à partir d'une copie manuscrite inédite*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 3, LXXIX (2017), pp. 599-617.

L'*hymne* di Ronsard dal titolo *Estoilles*, pubblicato all'interno delle edizioni collettive delle sue opere nel 1575 e nel 1578 e ripubblicato fino all'edizione postuma del 1587, è al centro di questo studio. Dopo aver tracciato brevemente la sua storia editoriale, l'A. si concentra su un manoscritto inedito, a lungo conservato in una collezione privata, che reca il titolo *Odes des Estoilles au Roy* ed è databile attorno al 1573. Si tratta del medesimo testo presente nell'edizione del 1575, con la sola differenza dell'aggiunta di una strofa (vi sono infatti 160 versi nel testo a stampa e 124 nel manoscritto). Il modello a cui si ispira Ronsard è il poema *Stellis* di Michel Marulle, scritto in latino e inserito negli *Hymni naturales*, composizione a cui fa riferimento anche l'*Ode des Estoilles* pubblicata da Amadis Jamyn, allievo, segretario e collaboratore di Ronsard. Entrambi gli autori avrebbero dunque imitato in versi francesi l'inno di Marulle, in occasione della comparsa, nel 1572, di una cometa. Viene dunque analizzato il rapporto fra il poema ronsardiano e il suo modello, attraverso una *comparatio* che mette in luce l'elevato livello di fedeltà di Ronsard, con amplificazioni, aggiunte e omissioni abbastanza limitate. Tuttavia, l'A. si sofferma sul fatto che il manoscritto è dedicato a Carlo IX, mentre l'edizione a stampa del 1575 porta la dedica a Guy du Faur, signore di Pibrac e al capitano Louis Béranger Du Gast. Benché il rapporto fra Pibrac e Ronsard sia testimoniato anche dal fatto che Pibrac dedica a Ronsard la sua opera *Plaisirs de la vie rustique* del 1573, tuttavia questo elemento ha un preciso significato politico e gli interventi operati sul testo nel passaggio dal manoscritto alla stampa si caratterizzano anche dal punto di vista ideologico. Infatti, dal momento che Carlo IX muore il 30 maggio 1574 e che l'*entourage* del futuro re di Francia Enrico d'Anjou (di cui fanno parte Pibrac e Du Gast) si pone all'interno di un *milieu* profondamente cattolico, Ronsard inserisce un'intera strofa contenente accenti di cristianizzazione e di politicizzazione del contesto. In questa seconda versione, dunque Ronsard si discosta in parte dal modello di Marulle, allontanandosi dalla tematica esclusivamente astrologica, per conformarsi in maniera piuttosto evidente alle nuove tendenze della corte francese all'alba del regno di Enrico III.

[FILIPPO FASSINA]

OLIVIER GUERRIER, *Rencontre et Reconnaissance. Les "Essais" ou le jeu du hasard et de la vérité*, Paris, Classiques Garnier, 2016, «Études montaignistes» 64, 294 pp.

Nel presente saggio, frutto di ricerche originali e della rielaborazione di materiali già pubblicati, Olivier Guerrier indaga i rapporti fra caso e verità, che considera come «phénomènes constitutants» degli *Essais*,

adottando un punto d'osservazione particolare. Il lavoro si fonda infatti sullo studio delle nozioni di *rencontre* e di *reconnaissance* in Montaigne, studio a partire dal quale l'A. sviluppa le sue riflessioni intorno alle questioni dell'«errance réfléchie» e del «dire vrai».

La prima parte del saggio «Montaigne et la "rencontre"», pp. 19-115) è dedicata all'analisi delle occorrenze della parola *rencontre* e dei suoi derivati negli *Essais*. Montaigne impiega la parola servendosi di tutto l'ampio ventaglio semantico di cui dispone nel XVI secolo, che rinvia, oltre che al lessico della guerra, agli ambiti della lingua (la parola vivace, l'«esprit»), del contingente e dell'inatteso. Le *rencontres* nell'opera di Montaigne sono considerate anche alla luce delle occorrenze che compaiono presso altri autori, come Amyot traduttore di Plutarco e Béroalde de Verville. Nella seconda parte («"La plume au vent..."». L'errance réfléchie», pp. 117-160), la nozione di *rencontre* viene messa più direttamente in relazione con quelle di caso e di occasione, che informerebbero l'etica stessa dell'autore quale emerge da un'opera in continua trasformazione e «qui résiste à toute systématisation» (p. 150). La terza parte («Les leçons du menteur, ou la parole juste», pp. 161-207), solleva il problema della verità e di una parola che possa essere al contempo vera e falsa. Il capitolo muove dal celebre passo dell'*Apologie* in cui Montaigne evoca il paradosso del mentitore, per esplorare differenti modalità di «dire vrai» – o di «mentir vrai»: al centro di tali riflessioni troviamo, in particolare, la figura di Socrate, la nozione di *parresia* studiata da Michel Foucault e la categoria di *plasma* mutuata dalla retorica classica e dalla Seconda Sofistica. La quarta e ultima parte («"Tout le monde me reconnoit en mon livre..."». De la reconnaissance», pp. 209-260) si apre con una ricognizione dei diversi significati della parola *reconnaissance* e dei suoi campi di applicazione in Montaigne. L'A. sviluppa quindi una serie di proposte di lettura che, rifacendosi anche al modello del paradigma indiziario, intendono mostrare come il problema della *reconnaissance* sia una delle tensioni principali che attraversano un'opera «qui oscille entre le désir de la transparence des signes et le constat de leur opacité» (p. 264).

[MAURIZIO BUSCA]

Montaigne à l'étranger (voyages avérés, possibles, imaginés), dir. Philippe DESAN, Paris, Classiques Garnier, 2016, 353 pp.

Cet ouvrage dirigé par Philippe DESAN rassemble les actes d'un colloque international co-organisé en avril 2014 par les *Montaigne Studies* et par la Société Internationale des Amis de Montaigne à l'Université de Chicago à Paris.

Jean BALSAMO (*Le "Journal" du voyage de Montaigne dans la tradition littéraire du récit de voyage en Italie*, pp. 13-29) montre comment, en s'adonnant à l'écriture diariste, Montaigne se lance dans une aventure difficile, qui consiste en l'essai d'un genre «inchoatif», qu'il se propose d'étudier en mettant en perspective les différents récits de voyage en Italie publiés tout au long du XVI^e siècle, et qu'il nomme des «récits-journaux». Frédéric TINGUELY (*Moments apodémiques dans le "Journal de voyage" de Montaigne*, pp. 31-40) analyse les indices montaigniens susceptibles d'informer une théorie humaniste du voyage, tout en distinguant le projet textuel du JV et le chantier des *Essais*, dont le JV n'est ni un allongement, ni une extension. Philippe DESAN et Carl FRAYNE (*Données quantitatives sur le "Journal de*

voyage" de Montaigne, pp. 41-65) s'attachent à déterminer la réalité matérielle du voyage de Montaigne en Italie, en détaillant des données chiffrées concrètes et tangibles. Wolfgang ADAM («*Si grand plaisir à la visitation d'Allemagne*». *Montaigne en terres germaniques*, pp. 67-88) s'attarde sur l'escalade de Montaigne en Suisse et en Allemagne lors de son voyage vers l'Italie, moment privilégié permettant d'alimenter une réflexion sociopolitique fondée sur la comparaison des us, coutumes et pratiques germaniques et français. Jean-Etienne CAIRE (*Montaigne lecteur de Simler*, pp. 89-98) revient sur la lecture puis l'abandon aux censeurs pontificaux par Montaigne de l'ouvrage de Josias Simler, publié en 1576 et traduit en 1577 par le protestant Innocent Gentillet, sous le titre *Histoire des Suisses*. Alain LEGROS (*Comme un désir de Grèce*, pp. 99-113) spéculé sur un voyage possible, désiré et imaginé de Montaigne: le voyage en Grèce dont on sait, par son secrétaire, qu'il aurait été préféré à celui en Italie. Le «désir de Grèce» n'est pas étonnant chez un écrivain à la culture antique importante et étendue. Toutefois, ce voyage rêvé ne ressemble pas à une échappée belle vers les terres de l'exotisme. Au contraire, il met en avant les hommes et leurs manières de vivre, Montaigne se pensant alors plutôt en «topographe», en «philosophe» ou en «anthropologue». Elisabeth SCHNEIKERT (*Montaigne et l'appel de la Pologne. Pourquoi Montaigne désirait-il aller à Cracovie?*, pp. 115-132) tente d'identifier les causes du désir nourri par Montaigne d'une visite de Cracovie – désir restitué par son secrétaire lors de leur étape de Rovereto. Concetta CAVALLINI («*Alla bottega dei Giunti [...] comprai un mazzo di commedie*». *Montaigne voyageur et bibliophile italianisant*, pp. 133-152) évoque la rencontre par Montaigne de Vincenzo Castellani da Fossombrone, «faiseur de livres», avant d'étudier les lectures italiennes de l'auteur des *Essais* attestant de ses tendances bibliophiliques. Ce qui mène C. C. à s'interroger sur le sens à donner au terme de «mazzo» employé tel quel dans le JV et dont les acceptions possibles sont multiples, selon que le voyageur désigne une «édition collective de pièces» ou une «offre spéciale». François RIGOLET (*Montaigne lecteur romain cosmopolite. Hasard et curiosité*, pp. 157-17) tente de reconstituer la logique des lectures effectuées par Montaigne dans la bibliothèque Vaticane en 1581. Eric MACPHAIL (*Montaigne étudiant à l'étranger. Les leçons de Marc Antoine Muret sur Tacite et le tacitisme des "Essais"*, pp. 181-192) rappelle que le voyage de Montaigne à Rome intervient quelques semaines après la tenue, par Marc-Antoine Muret, de conférences sur les *Annales* de Tacite à l'Université de la ville. Montaigne n'est pas ignorant d'une telle actualité, qui non seulement l'influence, mais encore entraîne son adhésion notoire à un tacitisme de plus en plus prégnant dans les *Essais* à partir des années 1580. Anne DUPRAT (*Montaigne et l'étranger napolitain. Retour sur la rencontre de Ferrare (15 novembre 1580)*, pp. 193-209) s'intéresse à la visite que Montaigne fait à Torquato Tasso, astreint à résidence à l'hôpital Sant'Anna de Ferrare, le 15 novembre 1580, et que le JV tait. Anna BETTONI (*Venise et Padoue dans le récit du "Journal de voyage"*, pp. 211-223) évoque le détour effectué par le voyageur français et sa compagnie par Padoue et Venise du 3 au 13 novembre 1580, afin d'analyser les fluctuations intellectuelles qu'imposent d'un côté ce qu'elle appelle «le cosmopolitisme de la ville universitaire» (p. 212) et de l'autre ce que Montaigne nomme, à propos de Venise, «la presse des peuples étrangers». Chiara NIFOSI (*Une langue de voyage. Étude quantitative sur l'italien de Montaigne*, pp. 225-224) se concentre sur

la partie en italien du *JV* de Montaigne. Se fondant sur des données quantitatives précises, son étude dégage l'importance de la thématique du corps – corps souffrant, corps vivant, corps textuel. Richard E. KEATLEY (*L'écriture des bains. Montaigne lecteur des "De Balneis"*, pp. 243-256) s'intéresse à la double lecture évoquée dans le *JV* de Donati e di Franciotti au moment de la fréquentation des bains lucquois par Montaigne, du 7 mai au 21 juin et du 14 août au 12 septembre 1581. Selon Amy C. GRAVES-MONROE (*Le transit de Montaigne. La digestion du terroir*, pp. 257-275), lors du voyage de Montaigne en Italie, ses «déplacements tracent un trajet qui reste à l'écoute de l'organisme» (p. 257). Et si le corps de Montaigne se fait, dans le *JV*, objet d'analyse, il est aussi une pierre de touche métaphorique qui associe le flux des excréments à celui de l'écriture.

Olfa ABRUGUI (*La tentation historique dans le "Journal de voyage" de Montaigne*, pp. 277-291), s'inscrit dans la lignée des travaux d'H. Friedrich, pour construire une réflexion nourrie par le discours que tient Montaigne sur les historiens et leur rôle (*Essais*, II, 10). Le *JV* peut en effet se lire comme un document historique, dans la mesure où l'auteur s'y abstenait de tout jugement personnel, restituant les choses vues telles quelles. Warren BOUTCHER (*La citoyenneté romaine de Montaigne. La supplica des archives dans son contexte*, pp. 293-304) analyse les motifs ayant favorisé la *supplica* de Montaigne en vue de l'obtention de la citoyenneté romaine en 1581, à partir d'un document provenant de l'Archivio Storico Capitolino de Rome. Jean-Robert ARMOGATHE (*Michel de Montaigne, civis romanus*, pp. 305-311) étudie les étapes de l'obtention de la citoyenneté romaine par Montaigne, en s'appuyant sur la bulle de citoyenneté retranscrite dans le *JV* et sur le registre des privilèges afin d'en dégager les enjeux. Yves LOUAGIE et Patrizio QUINTILI (*À la recherche du «Pont du canal à deux chemins» décrit par Montaigne dans le "Journal de voyage"*, pp. 313-338) concentrent leur attention sur l'évocation énigmatique que dresse Montaigne, dans son *JV*, du pont du Canal à deux chemins qu'il trouve sur sa route près de Battaglia.

L'ouvrage se termine par un *Index nominum* (pp. 339-344) et des résumés des articles de chaque contributeur (pp. 345-350) qui ont l'avantage de permettre un balayage rapide des diverses propositions critiques. Depuis plusieurs décennies désormais, l'intérêt pour l'écriture diariste montaignienne relance l'herméneutique autour d'une œuvre qui ne se limite pas aux *Essais*. Les travaux ici rassemblés sous la direction de Philippe Desan révèlent l'étendue des enseignements que l'on peut tirer du récit de voyage de Montaigne, brossant le portrait d'un auteur ouvert sur le monde, curieux d'autrui, mobile et érasmien.

[JÉRÔME STÉPHAN]

FLORENCE VUILLEUMIER LAURENS, *L'université, la robe et la librairie à Paris. Claude Mignault et le "Syntagma de Symbolis" (1571-1602)*, Genève, Droz, 2017, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» 577, pp. 332.

Florence Vuilleumier Laurens, cui dobbiamo numerosi contributi nel campo degli studi sull'emblematica, pubblica un'edizione delle differenti prefazioni redatte da Claude Mignault agli *Emblemata* di Alciato fra il 1571 e il 1602. Bisogna precisare che

l'interesse del volume, che raccoglie il frutto di ricerche condotte negli ultimi decenni, è dato, oltre che dalle edizioni dei testi in questione (tradotti e riccamente annotati), dall'ampia e documentatissima introduzione (pp. 7-152) dedicata alla carriera di Mignault, alle sue relazioni con i *milieux* intellettuali e con gli editori delle città in cui si forma e opera (in particolare Digione, Parigi e Orléans), e all'inquadramento della sua impresa esegetica nel panorama dell'ambiente universitario e più generalmente culturale della Parigi di fine Cinquecento.

Nel primo capitolo, «Carrière d'un universitaire» (pp. 9-57), la studiosa ripercorre la vita di Mignault riservando un'attenzione particolare alla ricostruzione della rete di maestri, allievi e collaboratori di quest'ultimo. Emergono, nel quadro delle sue attività, il precoce interesse per la raccolta di Alciato che lo impegnerà a più riprese per oltre trent'anni, i lavori di edizione (fra i quali si segnalano gli *Adagia* erasmiani e le lettere di Plinio il Giovane) e le diverse pubblicazioni scolastiche, oltre all'operato di giurista. Nel secondo capitolo, «Place de Claude Mignault dans l'évolution du commentaire de textes» (pp. 58-86), vengono ricordati in un primo momento gli apporti di Cristoforo Landino, Giusto Lipsio, Denis Lambin e soprattutto Pierre de la Ramée alla trasformazione della pratica del commento agli *auctores*. Si rileva quindi come l'approccio di Mignault al commento sia solo in parte debitrice verso il modello ramusiano, dal quale l'erudito si discosta proprio nel suo commento agli *Emblemata*. Il terzo capitolo, «Le préfacier des *Emblemata*: évolution du *Syntagma*» (pp. 87-113), presenta le diverse tappe della trasformazione del *Syntagma* di Mignault anche alla luce del mutamento dei contesti editoriali. La prima, breve nota al lettore su *Quid Emblemata sit* redatta per l'edizione parigina del 1571 si amplia considerevolmente nel corso dei trent'anni successivi: nell'edizione plantiniana del 1573 si arricchisce di considerazioni sui rapporti fra emblema, simbolo e geroglifico, e sulle differenze fra emblema, massima, parabola ed enigma. Nella successiva edizione plantiniana del 1577, in cui alla prefazione viene definitivamente attribuito il titolo *Syntagma de Symbolis*, si assiste a una notevole espansione che va di pari passo con l'ampliamento del commento (gli *Emblemata* erano stati oggetto di corsi tenuti da Mignault alla Sorbona) e che accoglie riflessioni originali sui legami fra l'emblema e le altre forme simboliche moderne. Diverse edizioni si susseguono nei decenni successivi con modifiche minori fino all'ultima, apparsa nel 1602, che integra due nuove e corpose sezioni: l'una dedicata ai simboli degli editori, l'altra ai simboli pitagorici. Nell'ultimo capitolo, «Enjeux théoriques du *Syntagma*» (pp. 114-152), viene analizzato il discorso che Mignault sviluppa soprattutto a partire dal 1577 sulle diverse forme simboliche, antiche e moderne, da lui considerate come espressione di un unico genere: a quello che l'A. definisce il «concept fédérateur» di simbolo (p. 116) vengono infatti ricondotti geroglifici, motti, armi, insegne, segni tipografici ed emblemi, i cui rapporti sono illustrati alle pp. 114-140. Le ultime pagine del capitolo, infine, guardano alla ricezione del *Syntagma* fra Cinque e Seicento. Al saggio introduttivo seguono l'edizione tradotta e annotata delle diverse forme del *Quid Emblemata sit* e del *Syntagma* (pp. 153-252), bibliografia (pp. 253-286), appendici (paratesti di diverse edizioni di Alciato curate da Mignault e dossier iconografico, pp. 287-315) e indici.

[MAURIZIO BUSCA]

JULIEN GOEURY, *La Muse du consistoire. Une histoire des pasteurs poètes des origines de la Réforme jusqu'à la révocation de l'Édit de Nantes*, avec une préface d'Olivier Millet, Genève, Droz, 2016, «Cahiers d'Humanisme et Renaissance» 133, IX-867 pp.

Quasi cinquant'anni dopo la pubblicazione della *thèse* di Jacques Pineaux (*La poésie des Protestants de langue française, du premier synode national jusqu'à la proclamation de l'Édit de Nantes, 1559-1598*, Paris, Klincksieck, 1971, 523 pp.) compare un altro grande libro sulla poesia protestante francese dello stesso periodo. Il lavoro di Pineaux, rigorosamente fedele al metodo storico critico, offriva anzitutto l'utilità di un repertorio ed era «une mine d'information précieuse sur un groupe copieux de versificateurs et de poètes qui, pour la plupart, étaient pour la première fois situés dans un milieu historique précis, et dans un projet littéraire inspiré par une poétique en grand partie commune» (M. Richter). Aveva inoltre il merito di analizzare alcuni dei più significativi eventi poetici del secondo Cinquecento come parte di una storia letteraria unitaria in quanto risultante da una riflessione sulla poetica e sulla poesia ispirata alla spiritualità calvinista. Ora, il ponderoso saggio di Julien Goery, specialista affermato di La Cèppède e della poesia del tardo Rinascimento, ricopre la stessa epoca, allargando l'indagine dal momento in cui la Riforma si manifesta in Francia (gli anni trenta del Cinquecento) alla revoca dell'editto di Nantes: il volume infatti scandisce il suo discorso su tre periodi, 1533-1568, 1569-1609, 1610-1680. La novità, tuttavia, rispetto alla ricerca di Pineaux non risiede soltanto nell'ampliamento cronologico del campo di indagine, tanto è vero che a buon diritto Olivier Millet nella sua prefazione definisce studio pionieristico il lavoro di Goery nel quale «il s'agit d'interroger un corpus poétique à partir du statut des poètes: poètes pasteurs, ou pasteurs poètes» e nel quale «le critère retenu est celui du vers, comme représentant un régime de discursivité différent de celui de la prose» (p. vii).

Per certo, questo studio rende più corposa la storia letteraria disegnata da Pineaux, arricchendo il vecchio repertorio di apporti nuovi, poco o per nulla conosciuti, alcuni ancora manoscritti. È sufficiente consultare la lista cronologica delle principali raccolte poetiche considerate nel volume (pp. 713-720) per rendersi conto dell'importanza di quest'opera anche come storia letteraria. L'angolatura, però, della ricerca è un'angolatura poetica e sociologica a un tempo. Salvo restando che la produzione qui studiata risponde a una precisa poetica, quella riformata

che prende corpo negli anni Cinquanta del Cinquecento, e che questa poetica viene assimilata in contemporanea e concorrenzialmente con l'elaborazione, in casa cattolica e a opera di Ronsard, di un modello inedito di poeta ispirato, è la ricostruzione del personaggio del 'pastore' che interessa qui, del suo statuto a un tempo di uomo di autorità e di uomo di cultura. Così in una prospettiva sociologica, in una certa misura di stampo weberiano, la creazione letteraria del pastore viene vista da una parte nel rapporto (che può essere anche di rottura) con l'istituzione ecclesiastica, dall'altra nella funzione pastorale nel confronto con i fedeli. Infatti, come ben sottolinea Goery, «on a affaire à des hommes dont la 'profession-vocation' (de pasteur et non d'écrivain), pour reprendre la catégorie de Max Weber, régit presque entièrement l'existence publique et privée au cours de la période en question» (p. 710). In questo quadro, pertanto, l'indagine non tanto si interessa ai meccanismi di quello che è stato appunto definito un *régime de discursivité* differente da quello della prosa, ma si propone soprattutto di distinguere «toutes sortes de situations d'hétéronomie du poétique, où les pasteurs ont été conduits à publier une poésie certes exclusivement religieuse, mais sortie du cadre institutionnel *stricto sensu*», cercando per di più di compiere «des tentatives d'affranchissement plus ou moins affirmées vis-à-vis de leur identité statutaire, celle du pasteur» (p. 711). Questi tentativi, peraltro, di affrancarsi sono avvenuti all'interno di un campo poetico ristretto, quello che definisce il 'lettorato' dei fedeli, con molta maggiore difficoltà all'interno di un campo poetico allargato che si rivolga a un pubblico nuovo.

Con l'intento, inoltre, di ripercorrere i percorsi originali di formazione dei poeti qui indagati – sia che si tratti di pastori diventati poeti oppure di poeti diventati pastori – Goery offre una panoramica estremamente solida del contesto e dei quadri sociali (le Chiese che si servono per il ministero di questi pastori-poeti, la nobiltà che li protegge, i librai-stampatori che li pubblicano e i lettori destinatari delle loro opere). Pertanto, dall'analisi di Goery emerge una visione compatta e coerente dell'insieme di questi poeti, intitolati appunto qui du Consistoire, i quali «partagent en effet le même idéal d'une grande communauté lettrée, pour laquelle la poésie constitue toujours un signe de reconnaissance infailible» (p. 712), ma formano una comunità che trova la sua unità sul piano ideologico – religioso e politico – prima che sul piano più propriamente estetico.

[MICHELE MASTROIANNI]

Seicento a cura di Monica Pavesio e Laura Rescia

PIERRE CORNEILLE, *Théâtre complet*, Tome II, sous la direction de L. Picciola, édition de J. de Guardia, L. Picciola, F. Dobby-Poirson et L. Rescia, Paris, Classiques Garnier, 2017, 1125 pp.

Dopo il primo tomo uscito nel 2014 (Pierre Corneille, *Théâtre complet*, Tome I, sous la direction de L. Picciola, Paris, Classiques Garnier, 2014, recensione di L. Rescia in *Studi Francesi* 178, 2016, pp. 116-117), l'editore Garnier pubblica il secondo volume del teatro completo di Pierre Corneille, diretto da Liliane Picciola, comprendente cinque opere del grande drammaturgo particolarmente rappresentative della sua produzione: *La Place royale* (ed. J. De Guardia), *Médée* (ed. F. Dobby-Poirson), *L'Illusion comique* e *Le Cid* (ed. L. Picciola), *Horace* (ed. L. Rescia).

Questo volume utilizza le scelte adottate per la stesura del primo, ossia l'assunzione come base dell'*editio princeps* di ogni singola opera, e non dell'ultima rivista dall'autore nel 1682; la sistematica modernizzazione del testo; la particolare attenzione riservata agli aspetti delle messe in scena e alla loro influenza sulle scelte drammaturgiche dell'epoca.

La lunga e dettagliata introduzione generale di Liliane PICCIOLA illustra le innovazioni introdotte dal giovane drammaturgo in queste cinque *pièces* e analizza le difficoltà da lui incontrate per farle accettare ai critici. Le cinque opere furono, infatti, scritte e rappresentate tra il 1634 e il 1641, periodo chiave in cui Corneille da autore comico si rinnova e diventa un grande autore tragico. Una particolare attenzione è riservata alla *Querelle* del Cid, ferita profonda nella carriera del drammaturgo che arriverà a influenzare le sue scelte drammaturgiche future.

A Jean DE GUARDIA è affidata l'edizione di *La Place royale ou L'amoureux extravagant*, commedia rappresentata nel 1634 e pubblicata nel 1637. Nell'introduzione, il critico si sofferma sulla "stravaganza" della *pièce* costruita su un doppio registro e con un doppio finale, conducendo un'approfondita analisi dei due personaggi principali Alidor e Angélique; Florence DOBBY-POIRSON ripercorre la genesi della tragedia *Médée* del 1639, illustrando la posizione dell'opera nel dibattito teatrale degli anni Trenta e collocandola nella pratica corneiliana del genere della tragedia, come pietra miliare dell'arte tragica del drammaturgo. Liliane PICCIOLA presenta e annota *L'Illusion comique* e *Le Cid*: una commedia, la prima, che segna un'evoluzione nella produzione comica corneiliana, la cui originalità viene analizzata nella lunga introduzione; una *pièce* ibrida, la seconda, famosissima riscrittura selettiva e inventiva di una *comedia* spagnola, che ha portato Corneille al successo, ma che gli ha procurato anche dolorose critiche. Laura RESCIA cura l'edizione di *Horace*, come tragedia scritta in risposta alla *Querelle* del Cid, soffermandosi sulle fonti classiche e moderne e sulle interpretazioni morali e ideologiche della *pièce*.

In tutte le introduzioni si nota un'attenzione specifica agli aspetti scenici e alle messe in scena passate e presenti; tutte le *pièces* sono accompagnate, inoltre, da un apparato variantistico che raccoglie la collazione di tutte le edizioni singole e collettanee e da un apparato

paratestuale. Il volume contiene le bibliografie relative alle singole *pièces*, una bibliografia generale, un ricco glossario e numerosi indici.

[MONICA PAVESIO]

CHEBILA SOUISSI, *L'énonciation polyphonique dans "l'Histoire comique de Francion" de Sorel et "Le Roman comique" de Scarron*, Paris, L'Harmattan, 2017, 229 pp.

A partire dal noto concetto di polifonia, elaborato da Bachtin e successivamente da Ducrot e dalla cosiddetta scuola scandinava, l'A. delinea un percorso comparato tra i due autori e i due romanzi, dominato dalla teoria dell'enunciazione, pur se non privo di aperture ad approcci letterari eterogenei (dalla categorizzazione del Barocco di Rousset, alla teoria del comico bergsoniana, alla sociocritica).

Il volume si articola su tre capitoli, dedicati il primo al polilinguismo, alla teatralità e alle dissonanze enunciative; il secondo alla diversità e all'ambivalenza (degli autori, dei personaggi, dei temi); il terzo ai giochi enunciativi e poetici. L'A. racconta giudiziosamente i testi, riuscendo a metterne in luce, in modo trasparente, alcuni punti di convergenza, nonché la struttura romanzesca, inquadrata secondo l'angolo critico prescelto. Non emergono tuttavia elementi particolarmente innovativi rispetto a quanto già discusso dalla critica e la bibliografia risulta talvolta lacunosa.

[LAURA RESCIA]

ALAIN RIFFAUD, *Les succès éditoriaux du théâtre français au XVII^e siècle*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France» 4, décembre 2017, pp. 797-805.

Autore dei repertori del teatro francese a stampa del XVII secolo (testi on line, www.unifr.ch/repertoire-theatre17), Riffaud può essere considerato il maggior specialista di problemi editoriali dei testi teatrali francesi secenteschi. In questo articolo, propone i criteri in base ai quali procedere alla valutazione del successo o dell'insuccesso di una *pièce* nel mondo editoriale della Francia e dell'Europa secentesca. Illustra inoltre l'andamento delle pubblicazioni a stampa delle *pièces* dei principali drammaturghi secenteschi.

[LAURA RESCIA]

PATRICK DANDREY, *D'un Tartuffe à l'autre: Molière s'est-il renié?*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France» 1 varia, mars 2017, pp. 149-158.

Dandrey argomenta una tesi opposta a quella attualmente più in auge tra i critici moliereschi, ovvero che nel passaggio dalla versione del 1664 a quelle del 1667 e del 1669 Molière avrebbe modificato il personaggio di Tartuffe, trasformandolo da vero devoto a impostore. Secondo Dandrey, invece, Molière fin dagli esordi avrebbe messo in scena un falso devoto per farsi beffe dell'ipocrisia degli autentici devoti, rendendoli perfettamente riconoscibili sotto le sembianze dell'ipocrita,

ma mettendosi al riparo (seppur non riuscendoci) dalle conseguenze di una satira troppo ardita; egli avrebbe contemporaneamente mostrato, grazie ai personaggi di Orgon e Mme Pernelle, il ridicolo della devozione per eccesso di fanatismo.

[LAURA RESCIA]

JEAN ROHOU, *Les procédés comiques dans "Andromaque": effets et raison d'être*, «Revue d'histoire littéraire de la France» 1 varia, mars 2017, pp. 159-184.

Rohou recupera il suggerimento di un remoto testo di H. Weinrich (1958), già ripreso da R. Tobin nel 1999 e da J. Eméline nel 2012. L'A. sostiene che negli anni 1666-67, a cui risale la composizione di *Andromaque*, l'eroismo non è più al centro dell'azione tragica: pertanto, molti dei comportamenti dei protagonisti della pièce raciniana potrebbero essere riletti alla luce di categorie della comicità, quali l'autoderisione e i travestimenti spettacolari e ridicoli. La lettura di *Andromaque* potrebbe inoltre essere arricchita dall'evocazione degli effetti della teatralità nell'amplificazione della comicità. Tuttavia, l'A. precisa che la spettacolarità ludica non andrebbe mai a inficiare il carattere tragico della pièce.

[LAURA RESCIA]

TRISTAN ALONGE, *Racine et Euripide. La révolution trahie*, Genève, Droz, 2017, «Travaux du Grand Siècle» 43, 414 pp.

Mettere al centro della drammaturgia il personaggio tragico, né del tutto colpevole né del tutto innocente: questa la «rivoluzione raciniana», come Forestier l'ha battezzata, il cambiamento paradigmatico operato rispetto alla drammaturgia corneliana, attenta soprattutto all'intreccio. Dietro a tale mutamento, che realizza il dettato della *Poetica* aristotelica, ci sarebbe, nell'opinione dell'A., un solo e vero modello, Euripide, a cui occorre guardare per comprendere meglio quale sia stato il debito di Racine nei confronti dell'eredità ellenistica. Se la critica ha sempre privilegiato la comparazione con Ovidio, con Sofocle o con Seneca, non sono ovviamente mancate le analisi che già assegnavano la priorità allo stesso illustre predecessore, e non solo per la materia delle quattro tragedie ispirate al modello ateniese. Tuttavia uno studio puntuale delle fonti euripidee – che, con piacere, constatiamo non sia desueto denominare tali – non era mai stato effettuato. Alonge si è dunque proposto di lavorare in tale direzione, per rispondere fondamentalmente a due interrogativi: Racine sarebbe stato influenzato da Euripide soltanto al termine della sua carriera, come Knight aveva affermato in un famoso saggio degli anni Cinquanta? E cosa ne sarebbe stato della sua drammaturgia in assenza di una formazione ellenizzante?

Lo studio si sviluppa su cinque capitoli: il primo è dedicato all'educazione di Racine, alla sua scoperta di Aristotele e della drammaturgia greca; i quattro successivi sono dedicati rispettivamente a *La Thébaine*, *Andromaque*, *Iphigénie* e *Phèdre*. L'approccio metodologico, che segue la scuola di Forestier e della sua genetica teatrale, si arricchisce di altre tre dimensioni specifiche, che l'autore designa come *Bibliothécaire*, *Vivante*, *Interprétative*. Si tratta dell'osservazione della biblioteca dell'autore, dello studio degli aspetti materiali del teatro nella loro interazione con la scrittura drammaturgica, e infine dell'esegesi testuale, che tende

a dare risalto alle peculiari interpretazioni e scelte operate dall'autore rispetto alle sue fonti.

Ne emerge il ritratto di un Racine "caméléon", capace di muoversi tra la sua biblioteca, gli ambienti teatrali e mondani, mettendoli in relazione in una perfetta sintesi tra erudizione, teatralità e mondanità.

Attraverso questo excursus, l'A. giunge ad affermare che Euripide non sarebbe stato un punto d'approdo quanto piuttosto di partenza, e non esclusivamente a livello di intrigo, quanto piuttosto per le tecniche e i meccanismi drammaturgici di produzione di effetti tragici. La tragedia euripidea avrebbe consentito a Racine di meglio interpretare i dettami della *Poetica* aristotelica, consentendogli di realizzare lo sviluppo moderno dell'interiorizzazione del conflitto tragico.

[LAURA RESCIA]

Allocuzioni di Immortali. Discorsi all'Accademia francese fra Sei e Settecento, a cura di Mario RICHTER, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017, «CESPES Fonti e Studi», 100 pp.

Il secondo volume della collana CESPES offre in traduzione italiana undici discorsi di accoglienza o di ringraziamento dei nuovi membri dell'Académie, a partire dal 1640, con l'arrivo di Olivier Patru, fino al 1746, data che segna l'ingresso di Voltaire tra gli Immortali. Il nuovo genere, venutosi a creare in seno all'istituzione delegata al controllo della lingua e del gusto letterario, trova, negli esempi qui forniti, una continuità pur nel diverso orientamento dei suoi autori. Così, a fronte di posizioni nettamente conservatrici (Voltaire) o palesemente ineggiati all'assolutismo monarchico (Bossuet, Boileau), si levano voci che, pur sembrando rispettose e docili, rivelano l'orgoglio di un grande autore, insofferente delle regole e delle costrizioni artistiche: così Corneille offre un saggio di sapiente arte retorica, come suggerisce il curatore Mario Richter, con l'evocazione dell'ineffabilità della sua gioia, dimostrando di fatto all'Accademia e ai membri che lo avevano criticato «di saper dominare l'arte drammatica fino alla sua più alta espressione, che consiste in un estatico silenzio». Oltre all'introduzione generale, il curatore e traduttore presenta ogni singolo discorso con l'aiuto di un cappello iniziale, e lo chiarisce attraverso opportune note storico-letterarie.

[LAURA RESCIA]

JEAN DE LA FONTAINE, *Favole (Libri I-VI)*, a cura di L. Pietromarchi, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 2017, «Letteratura universale Marsilio», 518 pp.

«La plus part des fables d'Ésope ont plusieurs sens et intelligences: ceux qui les mythologisent, en choisissent quelque visage, qui cadre bien à la fable: mais pour la plupart, ce n'est que le premier visage et superficiel: il y en a d'autres plus vifs, plus essentiels et internes, auxquels ils n'ont su pénétrer». Così Montaigne (*Essais*, II, 10), che certo ha presente, oltre agli incuboli del genere, Esopo e Fedro, anche le riscritture favolistiche rinascimentali, come *La moral filosofia* di Doni e *La prima veste dei discorsi degli animali* di Firenzuola. Ma le sue parole a nessuno si attaccano meglio che a uno scrittore di un secolo dopo, a Jean de La Fontaine, la cui prima raccolta di favole, Libri I-VI, che esce nel 1660 – altre ne seguiranno, fino a quella in dodici libri, del 1694 – ci arriva ora nella bella traduzione di Luca

Pietromarchi. Si comprende subito, dall'Introduzione, che Pietromarchi è affascinato dall'«aspetto più vivo, più essenziale ed intimo» delle favole di La Fontaine. Ne mette in luce la raffinatissima eleganza, il legame con lo stile della conversazione mondana, «la novità e la leggerezza», ma anche il suo scrutare, attraverso le maschere degli animali, la dura «realtà terrestre», che ne fa «lo specchio elegante, quanto implacabile, delle violenze del suo tempo».

La Fontaine ha il dono della «grazia», il suo raccontare è di una inarrivabile fluidità, proprio per la capacità di intrecciare, attraverso la «transizione» – come ben vide Leo Spitzer in un saggio famoso: *L'arte delle «transizioni» in La Fontaine* – tutti i fili del suo discorso, che è fatto di gesti, di riflessioni, di *esprit*, di ragione. La favola I,11 si chiude con un omaggio a La Rochefoucauld, al «lago» delle sue *Maximes*, che riflette implacabilmente tutte le manchevolezze dell'animo umano. E molti temi, in effetti, sono comuni ai due scrittori, ma dove il grande moralista è lucido e amaro, La Fontaine «ôte à la vérité sa tristesse, au badinage sa frivolité» (Taine). La traduzione di Pietromarchi ci restituisce felicemente la «grazia» di questo stile, i suoi ritmi, le sue pieghe, la libertà dei «vers variés». Ecco come Dama Volpe – in quella favola che è un *remake* di una *branche* del medievale *Roman de Renart* – parla allo stupido Caprone, dopo essere uscita dal pozzo, dove erano finiti per dissetarsi, arrampicandosi sulla sua schiena: «Se di grazia il cielo ti avesse dato | tanto giudizio quanto barba al mento, | non saresti, così alla leggera, | sceso in questo pozzo. Addio, io ne son fuori. | Tu vedi di uscire, e provalte tutte: | quanto a me, ho un daffare | che non mi permette proprio di aspettare». | In ogni situazione, occhio alla conclusione». (III, 5).

Quanta brillante eleganza nelle sue favole, ma proprio nel momento in cui ci seduce con la dolcezza, con una sorta di insinuante affabilità, ecco che La Fontaine dispiega i suoi pensieri più audaci, lancia le sue frecce più acuminata. È ben consapevole di essere un filosofo – polemizza con Cartesio sull'anima degli animali, si richiama a Machiavelli ... – e nel *Discours à Madame de la Sablière*, dice del suo intento di introdurre nelle favole «des traits | de certaine philosophie | subtile, engageante et hardie». *Le Loup et l'Agneau* (I, 10) è una spietata denuncia della natura del potere, dove «la ragione del più forte è sempre la migliore», della sinuosa ferocia a cui può giungere il suo esercizio. «La Fontaine – scrive Pietromarchi – situa la favola nel più bucolico dei paesaggi, presta all'agnello il più candido dei linguaggi, ma solo per rendere ancora più tagliente la rasoia del lupo che divora quella parola tanto ingenua e innocente, “senza processo”, come recita l'ultimo verso. Un ultimo verso da leggersi come estremo omaggio di La Fontaine a Fouquet». E per il sovrintendente Fouquet, che Luigi XIV destituisce e getta in prigione, La Fontaine, fedele all'amicizia, scrive un'amara *Elegia* in suo favore, che circola subito manoscritta.

Tra i protagonisti delle favole spicca il Leone: raramente magnanimo, come nella favola II, 11, dove risparmia un topolino finito fra i suoi artigli per poi essere soccorso da lui e dai suoi denti quando finisce prigioniero in una rete, più spesso il Leone è di un'implacabile, gelida violenza, rappresenta il trionfo dell'arbitrio e della sopraffazione. Un grande allegoria politica è la favola *La Génisse, la Chèvre et la Brébis en société avec le Lion* (I, 6). L'accordo tra gli animali è di dividere guadagno e perdita. La Capra cattura un cervo e chiama i suoi soci, e qui la magnifica scena: «Giunti che furono, il Leone sugli artigli contò, | e disse “Siamo

in quattro a dividere la preda”; | quindi il cervo squartò in altrettante parti; | prese per sé la prima in qualità di Sire: | “Questa spetta a me, disse; e la ragione | è che mi chiamo Leone: | su questo non c'è niente da dire: | Anche la seconda, per legge, mi tocca: | questa legge, si sa, è la legge del più forte. | Essendo il più valoroso, mi spetta poi la terza. | Se qualcuno di voi tocca invece la quarta, | parola mia lo uccido”».

Qui l'arma contro i potenti è il sarcasmo, altre volte è il comico e il dileggio, come nella favola II, 9, «“Vatene via, misero escremento della terra”. | Così diceva il Leone | un giorno al Moscerino. | L'altro gli dichiarò guerra. | “Ma tu credi, disse, che il tuo titolo di Re | mi faccia davvero paura? | Un bue è più forte di te, | e io lo meno dove mi pare”». Nel duello che ne segue l'impavido Moscerino attacca il rivale pungendolo da ogni parte, e quello ruggisce e soccombe: «Il povero Leone si graffia e si morde, | attorno ai fianchi fa schioccare la coda, | frusta l'aria, che è sazia; e dal gran furore | sposato, s'abbatte e finisce steso». Ma la storia continua, perché c'è un curioso, sorprendente rovesciamento. «Dalla lotta l'insetto esce vittorioso; | come suonò la carica, suona ora il trionfo, | che ovunque proclama, ma trova sulla via | l'imboscata di un ragno; | e lì trova anche la sua fine. | Cosa possiamo trarre da questa vicenda? | Due cose, direi; la prima che tra i nemici | i piccoli sono spesso i più temibili; | l'altra, che a un gran pericolo si può sfuggire, | ma per un niente poi morire».

Nella «morale» dei versi finali, come in tante altre storie, emerge un aspetto essenziale di queste favole: la difficile arte della sopravvivenza. È la ricerca di una possibile, precaria salvezza, attraverso «le piccole virtù proprie ai piccoli animali – così Pietromarchi – che sono l'astuzia e la parsimonia, la diffidenza e la prudenza, l'operosità e la solidarietà». Nel mondo feroce della violenza e della sopraffazione, si intravede così una sorta di «giardino» – qui La Fontaine, anche attraverso Orazio, è in sintonia con l'epicureismo di Gassendi e del suo amico Saint-Évremond – dove può entrare chi invece del potere, delle ricchezze, dei titoli, sceglie la misura, che non è debolezza e viltà, ma piuttosto «cura di sé». «Una testa col pennacchio | non è fastidioso da poco. | Un superbo equipaggio | è sovente in viaggio | cagione di grave ritardo. | Là dove i piccoli | veloci s'infilano, | i grandi non passano» (IV, 6).

[MARIO MANCINI]

La France et l'Europe du Nord au XVII^e siècle: de l'Irlande à la Russie, édition de R. MABER, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2017, «Biblio 17» 214, 241 pp.

Il volume raccoglie una selezione di contributi presentati al XII convegno del *Centre International de Rencontres sur le XVII^e siècle*, svoltosi presso l'Università di Durham nel 2012.

Le relazioni culturali, letterarie e intellettuali tra la Francia e i paesi del Nord Europa nel Seicento, meno studiate di quelle con la Spagna o l'Italia, sono di grande importanza e aprono nuovi campi di ricerca interdisciplinari agli specialisti del XVII secolo. I diciotto studi inseriti nel volume e introdotti da P. Ronzeaud, segretario generale del *Centre International*, analizzano le relazioni e le influenze reciproche della Francia secentesca con l'Inghilterra, la Germania, la Russia, la Polonia, la Svezia, l'Irlanda e i Paesi Bassi.

Nel primo saggio, R. ZAISER (“*Imaginatio borealis*”: *l'image du Nord dans la littérature française du XVII^e*

siècle, pp. 13-27), illustra come l'immagine realistica del Nord Europa sia praticamente inesistente nei testi francesi dell'epoca, mentre è ben presente l'*imaginatio borealis*, ossia un'immagine del Nord caratterizzata da miti e leggende di origine antica. Il secondo contributo di N. GRANDE (*La Reine Christine: transgression et galanterie*, pp. 29-37) descrive la considerazione francese verso la regina Cristina di Svezia, oggetto di stima ma anche di grandi critiche da parte dei memorialisti francesi. Sempre dedicati alla regina di Svezia sono il terzo contributo di J. LECLERC (*Les lettres de Scarron à la Reine Christine de Suède: mécénat et badinage galant*, pp. 39-48), incentrato sulle lettere scritte da Scarron a Christine in un «badinage épistolaire galant» di grande interesse e il quarto a opera di A. LAIDL (*L'exercice moraliste. Christine de Suède, lectrice de La Rochefoucauld et auteur de sentences*, pp. 49-58) sulla produzione della regina come lettrice e imitatrice di La Rochefoucauld.

I saggi successivi sono dedicati ai contatti tra gli uomini di scienza: N. DE BRÉZÉ (*La critique de la scolastique chez Descartes et Hobbes*, pp. 59-67) crea un parallelismo tra la critica della scolastica di Descartes e quella di Hobbes; C. GRELL (*Pierre des Noyers: science et diplomatie à la cour de Pologne*, pp. 69-76) illustra le relazioni franco-polacche in materia di astronomia, astrologia e alchimia, grazie allo scienziato Pierre des Noyers, ambasciatore francese alla corte di Polonia; R. MABER (*Les érudits français et l'Allemagne au XVII^e siècle*, pp. 77-86) si occupa di rapporti culturali tra la Francia e la Germania, ripercorrendo i viaggi degli eruditi francesi in terra tedesca.

Si passa poi allo sguardo dei viaggiatori del Nord Europa sulla corte francese: J. GARAPON (*Fidélité, exactitude et sincérité: le regard de Spanheim sur la cour de France dans sa "Relation"* (1690), pp. 87-95) studia la *Relation de la cour de France* di Spanheim, diplomatico tedesco d'origine francese, come primo esempio del genere di letteratura europea d'espressione francese che si diffonderà nel secolo successivo; C. MCCALL PROBES (*Au cours de la route: un voyage "incognito" de Sophie de Hanovre à la cour de France*, pp. 97-107) si occupa della descrizione della corte francese da parte di una viaggiatrice tedesca in Francia, la principessa Sofia di Hannover.

I tre saggi seguenti sono incentrati sulla fortuna degli autori francesi secenteschi in Inghilterra, sulla presenza di vicende inglesi nelle opere francesi dello stesso periodo, sulla ricezione inglese di opere francesi: M.CI. CANOVA GREEN (*Molière ou comment ne pas reconnaître sa dette: le théâtre de la Restauration en Angleterre*, pp. 109-119) studia il grande successo di Molière nel teatro inglese della Restaurazione; Ch. ZONZA (*L'Angleterre dans les "Histoires" et les "nouvelles historiques": la galanterie au service de la politique et du tragique*, pp. 121-130) analizza la galanteria franco-inglese nelle *Histoires* e nelle *Nouvelles historiques* ambientate alla corte d'Inghilterra; P. THOUVENIN (*La théorie poétique classique française du jésuite René Rapin selon Thomas Rymor*, pp. 131-142) studia la ricezione inglese delle poetiche del gesuita Rapin.

Nei contributi successivi l'attenzione si sposta sulle vicende dei protestanti francesi in esilio: I. TRIVISANI-MOREAU (*Les mémorialistes protestants dans les Refuges anglais et hollandais*, pp. 143-152) illustra la complessità della situazione dei rifugiati protestanti francesi in Olanda e in Inghilterra; P. BONNET (*Tolérantisme et anticatolicisme chez les publicistes protestants à l'aube des Lumières: le cas Basnage de Beauval*, pp. 153-164) studia il problema della tolleranza, facendo un paralle-

lo tra gli scritti di Basnage de Beauval e quelli di Bayle e Locke; R. LEOPARDI (*"Une voix qui crie dans le désert": les "Lettres Pastorales" de Pierre Jurieu et la persécution des huguenots en France après la Révocation de l'Edit de Nantes*, pp. 165-173) analizza l'importanza delle *Lettres* di Jurieu per gli ugonotti francesi e dei Paesi Bassi nel periodo successivo alla revoca dell'Editto di Nantes.

L'attenzione accordata in Francia alla Moscovia, termine che nel XVII secolo designava la Russia, è l'argomento del saggio di I. MANEA dedicato agli scritti di La Mothe Le Vayer (*La "Moscovie" de La Mothe Le Vayer: pays de l'Europe du Nord?*, pp. 175-183); S. REQUEMORA-GROS dedica il suo saggio a Regnard e ai suoi scritti sulla Lapponia (*Comment peut-on être lapon? Singularités nordiques: J.F. Regnard en Europe du Nord, entre anomalie et ironie*, pp. 185-194); M. MARRACHE-GOURAUD, grazie all'esempio delle corna del liocorno (*Les secrets de la liocorne*, pp. 195-205) si occupa della diffusione in Francia delle nuove conoscenze che arrivano dall'Europa del Nord.

Una bibliografia e un indice dei personaggi concludono il volume.

[MONICA PAVESIO]

VÉRONIQUE WIEL, *Usage du monde et liberté à l'Âge classique*, Paris, Honoré Champion, 2017, «Lumières Classiques», 317 pp.

In questo denso, erudito e affascinante saggio, l'A. affronta la questione della ridefinizione della libertà dell'individuo al momento della crisi del mondo antico: vasta e quanto mai suscettibile di generalizzazioni, come l'A. fa opportunamente rilevare nell'introduzione, e dunque da precisare e circoscrivere, sia nei suoi confini che nel metodo. Il suo approccio pluridisciplinare – filologico, filosofico e teologico dall'altro – le permette di precisare gli uni e l'altro, mantenendo la flessibilità necessaria a un percorso di non semplice tracciabilità. Ecco dunque che il problema viene affrontato attraverso il confronto e l'analisi di una nozione chiave nella definizione della libertà dei Moderni, ovvero l'«usage».

Il lemma si rivela particolarmente frequente nel periodo considerato e sembra rinviare a qualsiasi pratica umana imputabile a un agente umano animato dall'intenzione. È un modo di collegarsi al mondo: e poiché con la crisi del mondo antico si è reso necessario ripensare la relazione tra l'individuo e la realtà, è stato altresì indispensabile individuare un nuovo paradigma della strumentalità. Nei primi due capitoli, vengono messe a fuoco le premesse che consentiranno l'analisi dei testi dei quattro autori dell'età classica presi in esame, ovvero Fénelon, Malebranche, Pascal/Nicole e Mme de Lambert.

Vengono dapprima delineate le due concezioni principali della libertà alle soglie dell'età moderna: la libertà del «généreux» e quella del «commerçant»; è però su una terza concezione, meno nota e tuttavia fondamentale, che ci si concentra, derivata da tre diverse tradizioni, ovvero lo stoicismo classico, la lezione di Paolo di Tarso e quella di Sant'Agostino, tutte intimamente connesse alla nozione di uso. Il «faire usage» di derivazione stoica consente una pratica di libertà interiore simile a quella paolina della «riserva interiore», atta a disattivare l'influenza del mondo sull'individuo, dandosi la sua transitorietà e inconsistenza. L'influenza del *come se non* di Paolo si ritrova in Agostino, che tuttavia radicalizza tale assunto elaborando la teoria

dei due amori: indicando in Dio la fonte esclusiva del bene, sembra in qualche modo escludere la fruizione dei beni terreni come fonte di possibile piacere. Questo «essere nel mondo senza appartenervi totalmente», a cui sono riconducibili le differenti tradizioni è il concetto ripreso e rielaborato dai quattro autori, in quattro diverse direzioni.

Fénelon, sotto l'influsso agostiniano, elabora il concetto di volontà indifferente, una disappropriazione del mondo, che corrisponde alla necessità per l'essere umano di «alléger le plus possible son empreinte, conformément à un imaginaire aérien de l'indéfinie suspension de l'être abandonné à la volonté divine», spingendo all'estremo limite la possibilità di far uso del mondo come indicato da Paolo – fino al «presque rien» che emerge in uno stile di «scrittura bianca».

Per Malebranche, essere liberi nel mondo presuppone innanzitutto liberarsi dal già noto del discorso umano, il mondo essendo fondamentalmente parola. Il principio di non coincidenza tra interiorità e discorso comporta l'elaborazione di una saggezza che risiede nella consapevolezza dell'ineliminabile oscurità del linguaggio: la verità essendo esclusa dal *logos*, è necessario abbandonare l'idolatria della chiarezza e dell'e-

sattezza linguistica, facendo uso di un atteggiamento di «ascolto» interiore di ricerca della Verità. Vengono poi esaminati i *Discours de feu M. Pascal sur la condition des Grands*, che sarebbero da attribuirsi a Nicole, ma che rispecchiano fedelmente numerosi passaggi delle *Pensées*. Qui si delinea l'atteggiamento del «faire usage de sa condition», la ricerca di un'etica adeguata, che consenta al regnante di trovare un modo *bonnête* di regolare un ordine pacifico nella società, non escludendo l'amor proprio, ma rendendolo accettabile. È una posizione che nulla ha a che fare con la salvezza dell'anima, ma che è necessaria per salvaguardare un mondo da cui Dio si è ritirato – pur nella tragica consapevolezza di tale assenza. È poi alla svolta del secolo che l'A. rivolge il suo sguardo, allinzando la produzione di Mme de Lambert, in un'epoca ormai lontana dall'antropologia agostiniana, allorquando il piacere prevale sulla conoscenza: qui è la saggezza del cuore, inteso come sede del sentimento, a dominare l'uso del mondo; è un regime nel quale il «sento dunque sono» ha soppiantato la massima cartesiana. La pratica della scrittura intimista viene indicata quale uso del mondo nel cammino verso la saggezza.

[LAURA RESCIA]

Settecento a cura di Franco Piva e Vittorio Fortunati

Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. Tome IV. XVIII^e siècle, édition d'Aurore EVAÏN, Perry GETHNER et Henriette GOLDWYN, avec la collaboration de Rotraud VON KULESSA, Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, Charlotte SIMONIN et Gabrielle VERDIER, Paris, Classiques Garnier, 2015, 489 pp.

Dell'antologia *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime* sono stati pubblicati tre volumi dedicati alla riscoperta di opere teatrali composte da scrittrici francesi del Cinque, Sei e primo Settecento (dalle commedie bibliche di Marguerite de Navarre alle anticipazioni del dramma borghese in Madame de Gomez). I medesimi curatori offrono ora una scelta di testi che si collocano tra il 1724 e il 1768.

Sono qui raccolte nove opere, sei delle quali non più riedite dopo la prima stampa. Per tre di esse è invece disponibile un'edizione critica recente. Il libro si apre con una introduzione che delinea le principali problematiche della scrittura teatrale femminile nella parte centrale del XVIII secolo; i nove testi sono preceduti da una presentazione biografica delle autrici e da notizie relative alla composizione, rappresentazione e pubblicazione delle singole *pièces*, di cui sono messe in rilievo originalità tematica e nessi con la produzione letteraria coeva. Ai curatori sta a cuore mettere a disposizione di un largo pubblico (come indicano il glossario in appendice e le note) un repertorio che merita di essere riscoperto per leggerlo nel contesto illuministico e non come una produzione marginale.

La scena della Comédie-Française, il principale teatro della capitale, fu preclusa alle opere scritte da

donne per ben trent'anni; solo nel 1749 vi fu accolta eccezionalmente e con molte restrizioni la corneliana tragedia di Anne-Marie du Boccage: *Les Amazones*. Il testo, incentrato su una «utopie des femmes fortes» (p. 211) in lotta contro i colonizzatori, fu lodato da Fontenelle, tradotto in italiano dalla moglie di Gasparo Gozzi, Luisa Bergalli, e rielaborato da Goldoni nella sua *Dalmatina*. La vitale Comédie-Italienne si arricchiva nel frattempo dei copioni di un'altra arcade: Elena Balletti, moglie di Luigi Riccoboni e con lui e col figlio François teorizzatrice di un nuovo modo di rappresentare e di scrivere commedie. L'educazione raffinata della Balletti (ispiratrice della *Merope* di Maffei) le permise di realizzare nel campo artistico numerose idee moralizzatrici illuministe; *Le Naufrage* (1726), ambientato nella colonia francese della Martinica, è la prima commedia scritta da una donna inserita nella ricca raccolta del *Nouveau Théâtre Italien*; in essa si fondono i soggetti di due commedie plautine e si decantano i *topoi* della Commedia dell'Arte.

La scena privata dei teatri di società accoglieva più facilmente opere di scrittrici; è ciò che accadde a Marguerite-Jeanne Delaunay: la sua commedia *L'Engouement*, del 1746-1747, è una critica alle mode del tempo, ma anche al cinismo dell'alta società, di cui l'autrice ben conosceva gli effetti. Segretaria della tirannica duchessa del Maine, collaborò alla regia dei celebri spettacoli a Sceaux, componendo lo scenario della sedicesima «nuit» nel 1715. La produzione drammatica di Madame de Montesson, influenzata dal romanzo (Laclos, Richardson, Madame de Lafayette) era destinata al teatro di sua proprietà, dove fu invitato anche Voltaire.

Marianne ou l'orphéline (1766) della Montesson si propone, secondo l'autrice, come la forma drammatica del romanzo di Marivaux *La Vie de Marianne*. Tale scelta rispecchia la tendenza, molto viva nella prima metà del secolo, di trasporre per la scena i romanzi più letti.

Per i teatri privati dell'imperatore d'Austria e del conte di Clermont, erano state composte due *féeries* da Françoise de Graffigny: *Ziman et Zenise e Phaza* (1747-1749). Esse costituiscono un modello di nuovo teatro didattico, il cui coraggioso messaggio educativo è incentrato sull'esigenza di una maggiore equità tra i sessi nel mondo moderno. In queste piccole opere fondate sull'etica dei rovesciamenti e del ritrovato equilibrio, si percepisce l'influenza intellettuale di Marivaux, il drammaturgo che aveva ispirato, per la tematica sentimentale, anche la commedia psicologica di Mademoiselle Monicault, *Le Dédain affecté* (Comédie-Italienne, 1724), con cui si apre l'antologia di cui diamo conto.

Sul destino delle donne nella società del Settecento si interroga in modo incisivo, non solo per lo spettatore di allora, Madame de Graffigny nella sua commedia *Cénie* (1744), modellata sulla drammaturgia *larmoyante* allora in pieno sviluppo. *Cénie* ebbe gli onori dell'allestimento alla Comédie-Française e un duraturo successo europeo la fece tradurre in molte lingue. L'elemento patetico che muove l'empatia del pubblico è ben presente anche nella commedia che chiude il volume, *La Supercherie réciproque* (1768), di Françoise-Albine Benoist, in cui traspare una visione rousseauiana dell'amore in netta opposizione alle costrizioni della società. I curatori sottolineano il coraggio delle autrici, che anticipano per vari aspetti l'impegno più radicale della generazione successiva, di cui principale portavoce nella vita intellettuale francese sarà Olympe de Gouges.

[PAOLA MARTINUZZI]

VALENTINA VESTRONI, *Jardins romanesques au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2016, «L'Europe des Lumières», 216 pp.

Pendant un siècle caractérisé par un véritable «*flor horticola*» (p. 7), la représentation littéraire du jardin résulte aussi récurrente qu'ambivalente et symbolique, en ce qu'elle se présente comme la «*métaphore d'une vision du monde*» et qu'elle fournit le «*prétexte pour un débat littéraire, philosophique et même politique*» (*ibid.*) dont l'A. évoque les enjeux à partir d'un très large *corpus* de textes théoriques et narratifs. Après avoir introduit en détail les implications esthétiques et philosophiques de l'évolution historico-architecturale d'un art paysager révolutionné par le passage du jardin à la française au jardin à l'anglaise, Vestroni souligne les parallélismes et les affinités existant entre essais et représentations romanesques aussi bien qu'entre jardinage et écriture. Notamment, au moment de l'éclat de la «*question horticola*» et de la querelle entre style français et style anglais, les critiques adressées au jardin régulier paraissent être les mêmes formulées à l'égard des expressions rhétoriques du discours. Dès le début du siècle, le refus romanesque d'une *ancilla narratio* considérée comme ennuyeuse et inutile comporte soit l'omission de la description paysagère soit son évocation parodique – bien des auteurs ironisent sur la représentation conventionnelle et stéréotypée de «*jardins charmants*» ou de bosquets renvoyant au *topos* usé du *locus amoenus* – avant de laisser progressivement la place à l'évocation d'un espace qui cesse de (ne pas) être décrit pour être enfin narré d'après un rapport de

participation entre personnage et lieu impliquant également un changement des pratiques littéraires de sa représentation. Au fil du siècle, le jardin ne reste donc pas cantonné à des évocations stéréotypées, puisque les romanciers font écho aux rénovations d'un art horticola – il suffit de citer, sur toutes, l'élimination progressive de la clôture qui traduit le refus d'une construction géométrique du regard et du réel au profit d'une appréhension de l'espace plus désordonnée, irrégulière et personnelle – conçu comme l'expression d'un sentir contemporain ouvrant à la sensibilité romantique. La littérature s'adapte là à la transformation architecturale et inaugure la représentation expressive d'une nouvelle façon de «*sentir*» (p. 186) un espace dont l'irrégularité paysagère traduit de plus en plus celle de l'âme: lieu du recueillement dans lequel poursuivre une nouvelle recherche de l'intériorité, le jardin désormais «*cesse d'être un lieu de repos et l'inquiétude s'y installe inévitablement, qu'elle dépende de la symétrie et de la carcéralité du modèle formel ou au contraire de la variété et de la tortuosité du modèle paysager*» (p. 137). À cet égard, textes théoriques et narratifs se répondent, et leur porosité montre comment la question horticola relève pour les paysagistes et les romanciers des mêmes enjeux esthétiques et philosophiques. Les jardins, réels ou imaginés soient-ils, reflètent ainsi la primauté nouvellement accordée à l'expérience et à la réception individuelle, révélant de la sorte une première et progressive contestation de la rigueur du néoclassicisme tout aussi que la parution d'une sensibilité romantique permettant aux auteurs de «*soustraire l'image du jardin du domaine de la description, pour le rapprocher de celui de la narration*» (quatrième de couverture). Au fil du siècle, leur représentation littéraire s'avère fort ambivalente, puisque le jardin est tour à tour évoqué comme un théâtre et/ou l'espace privilégié de la sociabilité mondaine, comme un *locus amoenus*, comme un lieu privilégié de la passion et/ou du libertinage, de la mélancolie, de l'inquiétude, comme un espace signalant le pouvoir ou l'enfermement féminin – c'est le cas, notamment, de l'Elysée de *La Nouvelle Héloïse*. À partir de l'analyse d'un large *corpus* comprenant des textes de nature différente, l'A. présente de façon pertinente et convaincante un excursus vaste et intéressant de la représentation littéraire du jardin conçu comme une véritable «*figuration du texte*» (p. 70), dont elle explicite les différents enjeux esthétiques et philosophiques au cours du siècle.

[PAOLA PERAZZOLO]

LINN HOLMBERG, *The Maurists' Unfinished Encyclopedia*, Oxford, Voltaire Foundation, 2017, xvi+314 pp.

L'étude de Linn Holmberg – chercheuse postdoctorale au Département de la culture et de l'esthétique de l'Université de Stockholm – jette une lumière nouvelle sur la «*bataille des dictionnaires*» qui eut lieu en France à l'époque des Lumières. Elle le fait notamment en focalisant son attention sur un dictionnaire inachevé des arts, des métiers et des sciences, entrepris vers le milieu du XVIII^e siècle par deux moines bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur. Leur projet de dictionnaire universel est contemporain de l'*Encyclopédie* de Diderot et de D'Alembert. Ces deux dictionnaires montrent bien des similitudes: ils sont localisés dans la même ville, à Paris et leurs contributeurs poursuivent un travail collectif. Mais alors que l'*Encyclopédie* des «*philosophes*» est bientôt devenue un succès éditorial,

le dictionnaire des mauristes est resté inachevé, leurs manuscrits oubliés et gardés aux archives du monastère, avant d'être transférés au Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. C'est par l'analyse minutieuse des manuscrits que le livre de Linn Holmberg – qui se situe dans une perspective pluridisciplinaire, celle de l'histoire de la science, des idées et aussi celle du livre – prétend éclairer la genèse et l'histoire d'une entreprise ayant échappé jusqu'ici à l'attention des chercheurs. L'ouvrage, clairement structuré, se compose de quatre parties qui sont précédées d'une introduction et suivies de cinq appendices, d'une bibliographie et d'un index.

Dans l'introduction, l'auteure rend compte de la découverte des manuscrits, ainsi que des recherches antérieures portant sur ce sujet. Elle évoque les difficultés auxquelles elle a été confrontée lors de son travail, à commencer par le fait que le matériel du dictionnaire n'est pas un produit fixe; de plus, les 1400 folios contenant les 7000 articles ne comportent pas de préface qui puisse éclairer les intentions des auteurs, ni d'informations sur l'identité des contributeurs, ni non plus d'indication concernant la collaboration avec un éventuel libraire. La première partie aborde les aspects matériels de la collection manuscrite: elle vise à déterminer le nombre des collaborateurs ainsi que la nature de leurs contributions. Linn Holmberg démontre que l'ensemble du projet de dictionnaire ne provient pas du seul Antoine-Joseph Pernety à qui il a été attribué auparavant: même si parmi les collaborateurs, au nombre de neuf, Pernety était le rédacteur en chef, un rôle important incombe également à François de Brézillac. La seconde partie éclaire l'histoire du dictionnaire. Étudiant l'environnement monastique de la congrégation de Saint-Maur, l'auteure nuance l'image de Dom Pernety, cet érudit mauriste atypique ayant participé à la vie des sociétés savantes de son temps. Elle dévoile que la phase préparatoire de la rédaction du dictionnaire a été la traduction du *Vollständiges Mathematisches Lexicon* du disciple de Leibniz, Christian Wolff, par Brézillac. L'autre source importante a été le *Dictionnaire de Trévoux* dont les moines ont fait un usage sélectif: plutôt que sur la perspective linguistique, typique du dictionnaire des Jésuites, les mauristes mettent l'accent sur les sciences de la nature. Le tournant dans l'histoire du projet de dictionnaire mauriste se situe, selon l'auteure, aux alentours de 1747; c'est en effet à cette date que le manuscrit a été interrompu. La cause en fut, Linn Holmberg en est convaincue, la concurrence que lui fit l'*Encyclopédie*.

La troisième partie compare le manuscrit des mauristes avec celui du *Dictionnaire de Trévoux* et de l'*Encyclopédie*. L'auteure souligne que si les encyclopédistes et les mauristes puisent également dans le dictionnaire des Jésuites pour établir leur propre nomenclature, à la différence des «philosophes», les moines écartent entièrement certains domaines de connaissance dont la religion et la politique. Leur dictionnaire projeté aurait pris alors une orientation pragmatique, contrairement à la perspective critique de l'*Encyclopédie*. Linn Holmberg insiste sur le système des références croisées et sur les principes de l'organisation des connaissances par les mauristes qui suit un ordre à la fois alphabétique et thématique. Passant en revue les principaux domaines de savoir censés figurer dans le dictionnaire projeté – les arts mécaniques, l'histoire naturelle, la médecine et les mathématiques –, elle démontre avec brio que les encyclopédistes et les bénédictins ont en effet utilisé les mêmes sources pour leurs compilations et illustrations. La dernière partie est consacrée au rôle des mauristes

en rapport avec les courants de pensée des Lumières. À ce propos, l'auteure remarque que le dictionnaire inachevé des mauristes, écrit dans un langage de «christianisme raisonné», aurait certes pu être une alternative à l'*Encyclopédie*, mais il est peu probable qu'il aurait exercé une influence sur la réflexion de son temps car il aurait sûrement été éclipsé par l'ouvrage des «philosophes». Les remarques finales sur l'ensemble du projet, replacé dans le climat intellectuel des Lumières, sont intégrées dans la conclusion de la dernière partie.

L'intérêt majeur des recherches portant sur ce projet encyclopédique non-abouti réside dans le fait qu'elles informent le lecteur des courants de pensée en plein mouvement au milieu du XVIII^e siècle. Elles permettent également de modifier l'idée reçue selon laquelle dans la pensée des Lumières, la réflexion scientifique et la religion sont irréconciliables. Linn Holmberg traite ce sujet inhabituel avec la plus grande rigueur scientifique, et parvient ainsi à offrir une image fidèle d'une entreprise totalisante mais restée fragmentaire, qui exerce une fascination même sur le lecteur de nos jours.

[KATALIN BARTHA-KOVACS]

Voltaire philosophe, regards croisés. Textes réunis par Sébastien CHARLES et Stéphane PUJOL, Ferney-Voltaire, Centre International d'Études du XVIII^e Siècle, 2017, 294 pp.

Ce recueil d'études, issu d'un colloque international, cherche à mettre en lumière les rapports complexes que Voltaire eut tant avec la philosophie ancienne qu'avec celle qui lui était contemporaine, sa conception de ce que signifie philosophe et être philosophe, ainsi que l'évaluation de sa philosophie du XVIII^e siècle à nos jours. Vingt-quatre contributeurs de sept pays différents expriment leur avis sur les questions posées, à un moment où l'édition critique de ses *Œuvres complètes* est avancée et permet l'accès aux textes fiables et fidèles, basés sur des recherches approfondies, accompagnés par les variantes et les sources de références de l'auteur.

L'introduction de Sébastien CHARLES et de Stéphane PUJOL souligne la difficulté et l'importance de la réflexion sur Voltaire, en tenant compte de ses ouvrages de genres divers (poésie, dialogue, roman, théâtre, philosophie), ainsi que des particularités de son attitude philosophique militante qui se donne pour finalité l'utilité publique (pp. 5-10). Le volume se divise en quatre parties, reliées par maints fils.

Dans la première partie intitulée «Voltaire historien de la philosophie: de l'Antiquité au Grand Siècle» (pp. 11-101), six études découvrent les rapports de sa philosophie avec le Grand Siècle et une seule se penche en particulier sur la philosophie antique. Renan LARUE recherche les causes de l'admiration de Voltaire à l'égard de Porphyre, philosophe païen, martyr de sa philosophie qui refuse l'idée d'un univers anthropocentrique au nom de la continuité des espèces humaines et animales (*Porphyre de Tyr, héros voltairien*, pp. 13-20). Marc-André NADEAU présente comment Voltaire utilise Montaigne contre Pascal à travers une analyse détaillée des textes des trois auteurs, et prouve que le «scepticisme existentiel» de Montaigne, qu'il refuse pareillement à Pascal, contribue à l'émergence d'une nouvelle forme de scepticisme (*Défense et critique de Montaigne dans les "Lettres philosophiques"*, pp. 21-33). Véronique LE RU démontre que les critiques adressées à Descartes par Voltaire

s'amenuisent dans son «testament» *Le Philosophe ignorant* en faveur d'une admiration à l'égard de son style de vie, se désignant l'obligation de philosopher (Voltaire, *lecteur de Descartes*, pp. 35-43). La démonstration complexe de Gerhardt STENGER prouve que le déiste Voltaire cherche, dès sa jeunesse, une conception de Dieu, lisant et interprétant les philosophes du Grand siècle (Newton, Malebranche et Spinoza), afin de résoudre la question du mal et celle du rapport entre Dieu et le monde, et pour pouvoir lutter à la fois contre l'athéisme, l'Église et les théologiens. Refusant d'accepter une conception anthropomorphiste qui implique un Dieu borné, sa quête aboutit à une solution supposant une «intelligence suprême», un «principe d'action» dont le monde est émané (*Un philosophe peut en cacher un autre: Malebranche et Spinoza dans "Tout en Dieu"*, pp. 45-56). L'étude de Lorenzo BIANCHI montre l'influence capitale de Pierre Bayle sur Voltaire, dans quatre thèmes décisifs de sa philosophie (le déisme, la question du mal, la tolérance et l'utilité sociale de la religion), ainsi que dans sa méthode «asystématique», pendant qu'il mène ses débats ou quand il conçoit ses dictionnaires et sa philosophie de l'histoire (*Voltaire lecteur et critique de Bayle*, pp. 57-69). À travers une analyse fondée sur les différentes versions de *Sur M^r Locke*, Miguel BENÍTEZ présente la lecture que Voltaire donne de la nature et de l'immortalité de l'âme du philosophe anglais (Locke, *Voltaire et la matière pensante*, pp. 71-88). Claire FAUVERGUE révèle que Voltaire, par la notion d'automate, s'inscrit dans la lignée de Leibniz et de Locke, en témoignant d'un matérialisme déterministe (*Voltaire et l'idée d'automate*, pp. 89-101).

Six études traitent du rapport et des débats de Voltaire avec les philosophes contemporains («Voltaire et la philosophie des Lumières», pp. 103-177). Debora SICCO recherche les raisons multiples qui expliquent le fait que Voltaire donne la préférence à la *Félicité publique* de Chastellux plutôt qu'à l'*Esprit des Lois* de Montesquieu quand il élabore sa méthode historique ou accomplit sa vocation réformatrice et pratique (*Voltaire champion de Chastellux contre Montesquieu*, pp. 105-115). Marie LECA-TSIOMIS analyse finement les composants de la «figure tutélaire» de Voltaire dans l'œuvre de Diderot, dévoilant les parallélismes des deux auteurs dans la responsabilité philosophique, la réflexion cohérente et l'harmonie entre le penser et l'agir (*Voltaire, philosophe selon Diderot*, pp. 117-124). Séverine DENIEUL prouve que l'influence des œuvres de Voltaire chez Casanova – qu'il lit, critique et compile – ne se limite pas à son mémoire, elle est présente aussi dans ses dialogues et écrits philosophiques (*Casanova lecteur et critique de Voltaire*, pp. 125-139). Alain SANDRIER examine le déisme extrêmement hétérogène de Voltaire: la duplicité de sa doctrine, qui laisse coexister déisme et athéisme (l'un pour le philosophe et l'autre pour le peuple, l'un pour le cœur et l'autre pour la raison), mise en relief déjà par les philosophes contemporains athées comme d'Holbach ou de Naisgeon (*Lectures athées de Voltaire: la duplicité du philosophe*, pp. 142-150). Rodrigo BRANDÃO recherche les points essentiels communs dans la position de Voltaire et de Kant concernant la figure emblématique de Job, symbole de l'expérience individuelle du mal (*Job, Voltaire et Kant ou deux perspectives sur la souffrance et le mal*, pp. 151-160). Linda GIL examine les valeurs que l'œuvre de Voltaire signifient à Condorcet (laïcité, tolérance, justice, égalité) dans le miroir de l'analyse de sa *Vie de Voltaire*, et de ses annotations qui accompagnent l'édition en 70 volumes de ses œuvres complètes: sa

volonté de réhabiliter le philosophe engagé, de recueillir et classer ses écrits dispersés, de mettre l'accent sur l'originalité de l'historien de l'esprit humain, du savant défenseur de Newton, et son combat pour les droits de l'homme (*Condorcet éditeur de Voltaire: une lecture dialogique dans les "Œuvres complètes"*, pp. 161-177).

Les analyses recueillies sous le titre «Voltaire philosophe: histoire, morale et politique» (pp. 179-232) sont centrées sur les œuvres de Voltaire. Dans *Déisme et récits voltairiens* Jean GOLDZINK distingue deux types de textes voltairiens fondamentalement narratifs (historique et strictement fictionnels) afin de montrer le double germe de son déisme, lié aux maux physiques et produit par la raison. Il démontre que l'historien, qui refuse des mythes et ramène tout à l'homme, suppose obligatoirement un dieu déiste et choisit comme exemple le dernier conte en prose pour montrer comment Voltaire s'y attaque à l'athéisme avec succès et donne des réponses nuancées à la question du bien et du mal et de l'existence de Dieu (pp. 181-193). Maria das GRAÇAS DE SOUZA analyse les principes essentiels de l'histoire universelle de Voltaire (*Voltaire philosophe de l'histoire: autour de l'Essai sur les mœurs*, pp. 195-200). Dans la pensée morale de Voltaire c'est la responsabilité de l'homme qui est mise au centre, étant donné que le mal moral peut être atténué par les bonnes lois et que la seule valeur admissible est la bienveillance, démontre Vladimir de OLIVA MOTA (*Les fondements transcendants de la morale chez Voltaire*, pp. 201-206). Maria Laura LANZILLO recherche les facteurs de l'ambiguïté de la pensée politique de Voltaire qui soutient d'une part la monarchie française et d'autre part défend les idées républicaines. Elle constate que son éclectisme suppose une superposition entre économie (développement des arts et du commerce), éthique (utilité publique), politique (obéissance aux lois) et une conception de la société où la loi est souveraine (*La philosophie politique de Voltaire. De sa théorie de l'État à sa conception de la tolérance*, pp. 207-220). Baldine SAINT GIRONS réfléchit sur la question fondamentale pour le recueil entier s'il existe une «définition univoque de la philosophie». L'auteur met en valeur les particularités de la méthode de Voltaire: «historionner» qui signifie se servir de tous les genres, utiliser les masques, s'identifier avec les personnages de ses ouvrages fictifs. Un sujet primordial de l'œuvre est développé plus amplement, lié à l'idée que Voltaire a formulé le premier: «osez penser par vous-mêmes», et à son principe de l'art de vivre qui consiste à accepter sa mortalité, tout en luttant jusqu'au bout (*Voltaire et l'autocritique de la philosophie*, pp. 221-232).

Les quatre dernières études se concentrent sur «La postérité philosophique de Voltaire» (pp. 233-284). Alain SAGER rapproche l'ironie de Kierkegaard de celle de Voltaire pour arriver à la conclusion que l'écart entre penser et parler assure la liberté de se tourner vers l'intérieur, et analyse comment l'autonomie de l'œuvre se réalise par la dissolution de l'auteur et par l'utilisation des pseudonymes (*Voltaire à la lumière du concept d'ironie chez Kierkegaard*, pp. 235-247). Nietzsche se trouve au centre de deux études. Guillaume MÉTAYER (poursuivant sa thèse) prouve que le philosophe allemand prend Voltaire pour modèle dans la période où il cherche sa propre voie, et il présente, à travers une analyse textuelle, comment le philosophe allemand reformule les pensées du philosophe français (*Voltaire philosophe, via Nietzsche? La préhistoire de l'épistémè*, pp. 249-261). Danilo BLATE analyse les germes de ces reformulations pour montrer qu'elles permettent à Nietzsche de se débarrasser du rous-

seauisme et de la foi en l'idéal qu'il caractérise comme lâcheté et maladie, et que Voltaire devient pour lui un «maître de style», capable de communiquer le *pathos* (*Les «nouvelles Lumières» et l'attitude voltairienne chez Nietzsche*, pp. 265-271). La dernière contribution entreprend une sorte de conclusion aux questions posées par le volume. Abderhaman MESSAOUDI examine d'une part les perspectives des critiques voltairistes précédentes (auteur non-théorique, éclectique, polygraphe brillant de style et de clarté) dont les jugements reflètent souvent une crise de la discipline de la philosophie, et d'autre part, les nouvelles orientations d'études (désisme, sensibilité, scepticisme, idée de la tolérance) qui font comprendre son actualité de nos jours (*Voltaire philosophe. Les enjeux d'une réévaluation*, pp. 273-284).

Ce recueil bien constitué peut permettre aux lecteurs non seulement de mieux comprendre l'œuvre de Voltaire, mais aussi de rendre compte de sa place dans l'histoire de la philosophie, et en même temps de réfléchir sur la signification de la philosophie elle-même.

[OLGA PENKE]

FRIEDRICH MELCHIOR GRIMM, *Correspondance littéraire*, t. X, 1763, édition critique de Ulla Kölving e Françoise Tilkin, Ferney-Voltaire, Centre International d'Études du XVIII^e siècle, 2016, LXXXIII + 620 pp.

Decimo tomo dell'edizione critica della *Correspondance littéraire* intrapresa nel 2006 dal Centre International d'Études du XVIII^e siècle sotto la direzione di Ulla Kölving, il presente volume contiene i testi del periodico relativi all'anno 1763, anno caratterizzato dal ritorno alla pace dopo la guerra dei Sette anni. Come da impostazione editoriale, una corposa e interessante introduzione (pp. XV-LXXXIII) ricorda la situazione personale e professionale di Grimm nell'anno in oggetto, il contesto politico francese nazionale e internazionale, gli avvenimenti più importanti dell'attività letteraria – ricorrenze e celebrazioni, attualità delle rappresentazioni teatrali e delle pubblicazioni, tematiche più discusse, premi – e artistica – l'installazione della statua equestre di Louis XV nella nuova piazza a lui dedicata, i Salons dell'Académie, altre manifestazioni coeve – al fine di rendere più chiari al lettore moderno, anche a quello meno erudito, riferimenti e discussioni artistico-letterarie altrimenti meno intelligibili. La terza parte dell'introduzione menziona altri giornali esistenti, esplicitando differenze e somiglianze relativamente alla trattazione di tematiche di attualità letteraria – le pubblicazioni contro Rousseau o la produzione clandestina di Voltaire, molto seguita da Grimm – o meno, mentre la quarta parte fornisce informazioni circa la diffusione del periodico e la situazione dei collaboratori, tra cui figurano Mme d'Épinay, Diderot, Damilaville, Voltaire. Come precisato nella sezione dedicata ai principi editoriali, il testo base è costituito da due esemplari manoscritti inviati rispettivamente alla duchessa di Sassonia-Gotha e a Luisa Ulrica di Svezia, quest'ultimo rivelandosi più completo per quanto riguarda alcuni numeri. Le appendici I e II presentano, rispettivamente, una doppia versione dell'invio del 15 giugno e dei testi che figurano nell'edizione del 1813 (basata su manoscritti ormai perduti) ma assenti nei manoscritti conosciuti. Varianti e interventi di Grimm o di altri revisori figurano in apparato. Un'annotazione precisa, rigorosa e molto dettagliata permette di comprendere i riferimenti a titoli letterari, episodi o tematiche evocate nel testo, rendendo chiari gli *enjeux*, le

argomentazioni e le allusioni dei redattori. Chiudono il volume un utile indice dei titoli, degli *incipit* delle pièces in versi e un indice generale che riunisce tutti i nomi propri di persone, istituzioni, autori, luoghi e popoli.

Così come i precedenti, anche questo tomo si distingue per il rigore filologico, la precisione e la ricchezza delle note e dei riferimenti, costituendo quindi un prezioso strumento per i ricercatori interessati al contesto sociale, artistico e letterario coevo.

[PAOLA PERAZZOLO]

FRANÇOIS DE PAULE LATAPIE, *Éphémérides romaines. 24 mars - 24 octobre 1775*, édition de Gilles Montègre, Paris, Classiques Garnier, 2017, 576 pp.

Il nome di François de Paule Latapie è legato a quello prestigioso di Montesquieu. Figlio di un notaio di La Brède, trascorse la sua giovinezza nel castello dove poté godere della frequentazione del grande filosofo e dell'amicizia del figlio, Jean-Baptiste de Secondat. Per tutta la sua vita, lunga e movimentata, Latapie rimase legato alla famiglia di La Brède e fedele alla figura e al pensiero di Montesquieu, di cui copiò accuratamente le *Pensées*.

Fu grazie alle conoscenze della famiglia de Secondat che poté ancora giovane trasferirsi a Parigi e frequentare i salotti illuministi, di cui assorbì la cultura aperta e lo spirito critico che si riflettono più tardi nei suoi diari di viaggio. L'esperienza parigina, sottoposta a vari generi di costrizioni, fu seguita infatti da una serie di viaggi in cui Latapie cerca costantemente di affermare la sua libertà.

Egli parte prima per l'Inghilterra per un soggiorno di tre mesi descritto in un *Journal de mon voyage en Angleterre* ancora manoscritto; quindi, dopo alcuni anni in giro per la Francia e a Parigi, intraprende il suo viaggio in Italia, prendendo le mosse da Bordeaux, il 12 ottobre 1774. In questa data inizia la stesura dei quattordici quaderni che costituiscono le *Éphémérides*. Titolo suggestivo, che riconduce a quelle pubblicazioni scientifiche che ogni anno stabilivano la posizione esatta degli astri in base al meridiano di Parigi (è noto comunque che all'epoca il termine si era ormai esteso dal campo scientifico anche a quello letterario) e annuncia gl'intenti di Latapie. Egli infatti si impegna in un resoconto quotidiano e dettagliato delle sue esperienze di viaggiatore, con il rigore dello scienziato che egli in sostanza era; a Parigi infatti, accanto agli studi di diritto, aveva intrapreso quelli di chimica e di scienze naturali, coltivati poi in vari modi durante la sua vita.

Queste notizie, e molte altre ancora, si trovano nell'introduzione all'edizione dei quaderni 3-7 delle *Éphémérides*, che riguardano il soggiorno romano e una parte del viaggio nell'Italia centrale; edizione che Gilles Montègre ha condotto in modo esemplare, senza fare sfoggio dell'enorme erudizione che la sottende, ma fornendo con sobrietà e al momento giusto tutte le informazioni necessarie a un'ampia interpretazione del testo, per quanto riguarda sia i particolari, sia il contesto culturale nella sua dimensione europea.

Il lavoro è partito dalla ricerca dei manoscritti, conservati nella biblioteca di alcuni discendenti di Latapie, per procedere poi alla trascrizione, all'interpretazione e al commento. Il volume è corredato di una bella introduzione, di immagini, di una ricca bibliografia e di accurati indici dei nomi e dei luoghi. Alla parte pubblicata (quasi 500 pagine) farà presto seguito una seconda parte riguardante il viaggio nell'Italia meridionale. Latapie fa parte infatti della non folta schiera di viag-

giatori che si spingevano a sud di Napoli, fino in Sicilia e a Malta; avventura che richiedeva una buona dose di intraprendenza e di spirito di adattamento. Alla domanda se sia valsa la pena aver dato, e proporsi ancora di dare faticosamente alle stampe le centinaia di pagine di questo diario di viaggio, quando ne esistono tanti già pubblicati per quell'epoca, la risposta è decisamente sì, per varie ragioni che cercherò di esporre.

Le *Ephémérides* non sono una rielaborazione a posteriori di appunti di viaggio, confezione magari con l'aiuto di altri testi, guide o relazioni precedenti. Si tratta invece di un'opera assolutamente originale, di un diario scritto giorno per giorno, la sera, a lume di candela, malgrado il sonno o la stanchezza. Questo sforzo corrisponde all'esigenza di fissare nella memoria le esperienze della giornata attraverso la ripetizione mentale che richiede la scrittura; e non per caso alla scrittura sistematica dei quaderni si affianca la raccolta sistematica di incisioni, di campioni di minerali o di piante.

Il *journal* di Latapie non ha tuttavia l'aridità di un'opera compilativa: all'osservazione della natura si aggiunge, in larga misura, quella degli uomini e delle società, accompagnata dalla registrazione del coinvolgimento estetico, emotivo, morale o intellettuale dello scrittore. Se quindi le *Ephémérides* si presentano come un'inchiesta sul terreno aperta a tutte le conoscenze umane, che mette a contributo quell'arte dell'osservazione universale teorizzata dagli Illuministi, sono in realtà anche un diario intimo, che riflette gli stati d'animo e le sensibilità di un contemporaneo di Rousseau.

La lettura di questo testo è resa accattivante anche dalla personalità di Latapie, ondeggiante tra il rigore e l'oggettività dello scienziato e la vulnerabilità del suo essere interiore: «Tout ce qui a le moindre trait à mon âme blessée m'afflige et m'attache pourtant» scrive a proposito degli amori ostacolati di Camilla, la sorella degli Orazi (p. 118). Questa frase, come tante altre che riguardano la sfera intima, o anche particolari opinioni su situazioni e personalità dell'epoca, è scritta in un alfabeto segreto che G. Montègre ha pazientemente decifrato.

Il lettore si trova dunque di fronte a due chiavi di lettura strettamente intrecciate in cui si rivela una personalità complessa che sembra risentire del doppio influsso dell'Illuminismo e dei primi sintomi del Romanticismo. Significativo, sotto questo aspetto, è l'atteggiamento di Latapie botanico: da una parte egli è allievo di Buffon e di Jussieu, di cui ha seguito le lezioni a Parigi, ed è dunque erede di una visione immaginifica della natura dove piante e animali sono raggruppati per famiglie secondo i loro caratteri morfologici. Dall'altra si lascia sedurre dal sistema binomiale di Linneo, più essenziale, che consiste nella classificazione per genere e specie. Possiamo ricordare a questo proposito che nel tridentario della nascita di Buffon e di Linneo (nati entrambi nel 1707) i due loro diversi metodi di indagine furono ben messi a confronto in una mostra allestita al Musée National d'Histoire Naturelle, *Buffon et Linné, un regard croisé sur la science*.

Latapie finirà per adottare il sistema di Linneo, certamente più esatto; tuttavia i suoi gusti lo portano a una visione pittoresca della natura: ammira l'arte dei giardini inglesi, e si lascia suggestionare dallo spettacolo delle rovine romane invase dalla vegetazione. In Italia, la sua attività di erborista si sposa con quella dell'archeologo dilettante: «j'aime à cueillir sur le Colisée l'acanthé et le câprier. C'est un plaisir double en ce qu'il tient aux antiquités et à l'histoire naturelle» (*Lettera a Secondat del 10 aprile 1775 cit.*, p. 44). Le vestigia dell'antichità diventano così «objets de fron-

tière», come sottolinea G. Montègre (p. 50), perché costituiscono la congiunzione tra le scienze della natura e quelle dell'uomo. Così le colonne di granito semilavorate nelle cave dell'Isola d'Elba danno modo al geologo Latapie di rendersi conto dell'origine italiana, e non necessariamente egiziana, delle pietre utilizzate nei monumenti già osservati a Roma.

La spedizione all'Isola d'Elba fa parte di un'altra caratteristica seducente del viaggio di Latapie, che è quella di abbandonare volentieri gli itinerari frequentati dal Grand Tour, per avventurarsi in luoghi dove la presenza degli stranieri è inusitata, il sud d'Italia, le isole, i piccoli villaggi dove egli arriva magari a piedi, nel modo migliore cioè per osservare ogni cosa nei minimi particolari: «Pour qui en a la force, le courage et le temps, il me semble que les voyages les plus utiles, et ceux qui se gravent le plus profondément dans l'imagination, ce sont les voyages faits à pieds» (p. 184). Il viaggiare a piedi, caro anche a Rousseau, permette a Latapie di raggiungere luoghi isolati e pittoreschi e di godere nei dettagli i paesaggi che attraversa: atteggiamento che sarà comune, qualche decennio più tardi, ai tanti artisti che percorreranno a piedi la Campagna romana o i dintorni di Napoli in cerca di spunti suggestivi.

Nel caso di Latapie, la lentezza nel viaggiare, che corrisponde alla minuzia della narrazione, è funzionale non tanto a un piacere estetico, quanto a un'indagine generale sui comportamenti della natura e dell'uomo, condotta all'interno e all'esterno dei sistemi abituali del suo tempo. Se a Roma o nelle altre grandi città Latapie poteva avvalersi di lettere di presentazione o di conoscenze comuni, nei villaggi sperduti i contatti con le società indigene dovevano essere stabiliti sul posto, tenendo conto delle diffidenze, o dell'eccessiva familiarità delle *élites* locali, e districandosi con sistemi di accoglienza rudimentali e privi di concorrenza, spesso tanto salati quanto sconcertanti.

Gli itinerari di Latapie sono anche determinati dall'incarico, che gli era stato dato dal suo mecenate Trudaïne, di osservare tutto quanto potesse essere utile per le manifatture francesi. Egli dunque indaga su tecniche e pratiche locali, visita industrie e miniere, stabilisce contatti con ingegneri e artigiani: da questo punto di vista il suo diario permette di indagare sulla relazione complessa che può stabilirsi tra saperi locali ed erudizione europea, su come cioè, grazie a eruditi venuti di fuori, culture e tecniche indigene possano finire sulle colonne di giornali scientifici di larga diffusione internazionale.

I quaderni pubblicati da G. Montègre riguardano una minima parte degli itinerari insoliti di Latapie (in particolare Lazio e Toscana), mentre si concentrano sul lungo soggiorno nella città eterna (dal 24 marzo al 5 settembre 1775). Il dettaglio e la varietà delle notizie che troviamo in questa parte del diario forniscono una visione a tutto tondo della vita romana all'epoca di Pio VI. Nei sei mesi che trascorre a Roma, Latapie non soltanto stende una relazione minuziosa e quotidiana degli avvenimenti che scandiscono il calendario politico, religioso e culturale della città, ma riferisce anche come ogni avvenimento sia recepito nei diversi ambienti che frequenta. La cerchia dei Francesi, con cui ha più intensi contatti soprattutto nei primi tempi, si rivela un eccellente osservatorio per comprendere come furono interpretati, da una prospettiva esterna, gli avvenimenti che segnarono l'inizio del regno di Luigi XVI. Applicando le sue tecniche di naturalista anche ai fatti sociali, Latapie riferisce con precisione il contenuto delle conversazioni, dei dibattiti e delle polemiche che

ha modo di ascoltare, avvalendosi anche di una buona conoscenza dell'italiano. Questa pratica mette in evidenza il ruolo dell'oralità e dei rapporti informali nella trasmissione delle informazioni alla fine dell'Ancien Régime. I dibattiti riportati nelle *Éphémérides*, lungi dal limitarsi al passato, all'arte o all'erudizione, appaiono strettamente attinenti all'attualità politica, economica e filosofica dell'Illuminismo cosmopolita e rivelano come, nel XVIII secolo, l'Italia, e Roma in particolare, si collochino al centro di una rete internazionale di scambi d'informazione.

La Roma di Latapie appare dunque come una capitale della cultura, animata da forti dinamiche, sia dal punto di vista della mobilità umana, che da quello del regime dei saperi. «Rome, osserva G. Montègre, tire [son] caractère de ville ressource d'un intense brassage cosmopolite, qui s'inscrit dans le sillage de son passé antique et de sa vocation de centre du catholicisme,

mais qui se reconfigure aussi en profondeur en résonance avec les préoccupations des hommes du XVIII^e siècle» (p. 38). Infatti le testimonianze puntuali di Latapie confortano le ipotesi – che sono più che ipotesi, perché basate su attente indagini storiche – di coloro che, ormai da qualche decennio, hanno screditato la visione di una Roma settecentesca oscurantista e provinciale: e penso in particolare agli studi di Françoise Waquet, di Marina Caffiero, di Antonella Romano, di Maria Pia Donato, e dello stesso Montègre.

La lettura dell'opera è dunque consigliata, e non soltanto per il suo valore storico-scientifico, ma anche per quel tanto di attrattiva che esercita l'indiscrezione: Latapie apre squarci di vita vissuta nei più diversi ambienti della città eterna, e allo stesso tempo coinvolge le anime sensibili nelle peripezie della sua emotività interiore.

[LETIZIA NORCI CAGIANO]

Ottocento a) dal 1800 al 1850 a cura di Lise Sabourin e Valentina Ponzetto

Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires, sous la direction de Saulo NEIVA et Alain MONTANDON, Genève, Droz, 2014, 1171 pp.

L'amplitude du projet est visible dans la diversité de spécialités des rédacteurs des quatre-vingts essais contenus dans ce *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires* de l'Antiquité à nos jours que dirigent Saulo NEIVA et Alain MONTANDON. Littérature, théâtre, histoire, philosophie, analyse du discours sont ainsi appelés à témoigner de la façon dont disparaissent au fil des générations des genres littéraires qui ont connu leur heure de gloire, tout en se permettant parfois des renaissances surprenantes ou en laissant des traces méconnues. Les auteurs cherchent, plus qu'une étude des sources, à discerner pourquoi les genres connaissent de tels aléas dans leur devenir ou leur abandon.

Saulo NEIVA, dans son «Introduction» (pp. 9-16), puis Dominique MAINGUENEAU, dans sa réflexion sur «Unité et diversité, positionnement et investissement génériques» (pp. 17-33), proposent une tentative de synthèse. La désuétude s'accomplit parfois par emploi excessif suscitant saturation, simple perte de visibilité d'œuvres marginalisées ou déclassées, décalage par rapport aux pratiques sociales provoquant le désintérêt corollaire du lectorat. La résurgence naît de l'exhumation d'un genre oublié, en filiation ou par réactivation avec modification de portée.

Puis, dans leur étonnante diversité, défilent, confiés à chaque spécialiste, les genres, célèbres (tels «chanson de geste», «comédie ancienne» ou «italienne», «épopée», «fabliau», «farce», «idylle», «maxime», «ode», «oraison funèbre», «roman courtois», «d'aventures», «de cape et d'épée», «épistolaire» ou «gothique», «satire en vers» ou «ménippée»), connus mais par

fois mal cernés («ana», «apologue», «ballade», «blason», «chantefable», «églogue», «pantoum», «poésie industrielle», «mnémorique» ou «scientifique», «rondeau» et «rondel», «triolet» et «villanelle») ou oubliés (comme «alba», «audengière», «épyllion», «gregueria», «pont-neuf», «ricqueracque», «rotrouenge», «sirventès», «xénie»).

Voilà donc un ouvrage de référence où notre XIX^e siècle tient sa place, non privilégiée par l'étendue de la diachronie considérée, mais par son goût de retrouver des formes anciennes tout en abandonnant d'autres atteintes d'usure.

[LISE SABOURIN]

Dictionnaire du Dandysme, sous la direction d'Alain MONTANDON, Paris, Honoré Champion, 2016, 723 pp.

Le dandy est un personnage récurrent de la littérature du XIX^e siècle, souvent étudié mais dont «l'insitution vague», comme disait Baudelaire, demeure finalement assez floue: cultivant le «plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné», il se caractérise par sa volonté de «se faire une originalité dans les limites extérieures de la convenance». Frôlant la transgression, mais préférant un jeu qui n'exclut pas le respect, il est donc plus cernable par ses comportements que par son essence intrinsèque.

Sous la direction d'Alain MONTANDON, qui signe l'introduction (pp. 7-15), une cinquantaine de spécialistes ont élaboré ce *Dictionnaire du dandysme*, organisé en «notions», puis en «personnes», «attributs» et «personnages», avec bibliographie et index.

Ainsi le lecteur dispose-t-il désormais de précieuses synthèses sur l'«anglomanie», le goût de la

«décadence», l'«élégance», l'«excentricité», le «narcissisme», la «préciosité», la «vanité» de cet être «snob», parfois «vampire», ayant le goût du «masque», osant même être «femme-dandy».

Pour ce qui est des individus, la revue est large, de Balzac, Roger de Beauvoir, Brummell, Byron, Delacroix, Gautier, Musset, Roqueplan, Stendhal, Sue, pour ce qui concerne notre premier XIX^e jusqu'à la fin de siècle (Barbey, Baudelaire, Bourget, Goncourt, Loti, Mallarmé, Villiers, Montesquiou et Proust) et au XX^e (Cocteau, Colette, Gainsbourg), sans oublier les étrangers (D'Annunzio, Fitzgerald, Mantegazza, Wilde).

«Canne», «cigare», «cravate», «fleurs», «gant», «habit noir» caractérisent pittoresquement la silhouette des personnages (tels, outre Don Juan, les mussétiens Desgenais et Mardoche, les balzacien Charles Grandet, Marsay, La Palferine, Trailles, Rastignac, Rumbempré, Portenduère et Esgrignon).

Voilà donc un instrument de synthèse d'usage fort pratique pour cerner un type du XIX^e siècle, quoique héritant d'une attitude fort ancienne et apparemment renouvelable au fil des modes dans l'art de déplaire avec chic.

[LISE SABOURIN]

ANDREW J. COUNTER, *The Amorous Restoration. Love, Sex, and Politics in Early Nineteenth-Century France*, Oxford University Press, 2016, 274 pp.

L'objet du livre est annoncé clairement : étudier les affinités entre affaires de cœur et affaires d'État dans la France des trente premières années du XIX^e siècle, et plus précisément de 1815 à 1830. Entre amour, sexe et mariage d'un côté, et politique de l'autre, l'auteur entend étudier l'intégralité des discours publics sur le sujet dans l'espoir de contribuer à apporter des réponses partielles aux questions que pose l'histoire de la sexualité : comment des idées contradictoires concernant l'amour et le sexe coexistent-elles dans une même société ? En quoi ces différentes visions de la moralité sexuelle reflètent-elles les tensions politiques de la communauté ? Et enfin, ces tensions trouvent-elles une expression symbolique à travers des objets culturels – la littérature par exemple ?

Dans le premier chapitre de son livre, «Impediments. Critiques of Marriage in Restoration France» (pp. 37-76), Andrew COUNTER étudie l'obsession des romanciers du début du XIX^e siècle pour les mariages impossibles, qu'ils soient empêchés par des raisons légales, comme la consanguinité, ou morales, comme la différence de croyances ou de classe sociale. Le débat s'élève alors entre des auteurs réformistes comme Étienne de Jouy ou la féministe Hortense Allart qui permettent à leurs héros de surmonter les obstacles et font triompher leur amour, et une littérature plus traditionnelle comme celle de Chateaubriand dans *René*, de Mme de Duras dans *Olivier* ou de Charles Nodier dans *Thérèse Aubert*, qui concluent invariablement à la mort des protagonistes. L'auteur entend ainsi montrer comment un *topos* littéraire comme «l'amour impossible» peut se réinventer, être remotivé pour satisfaire aux besoins culturels et historiques d'une époque.

Le deuxième chapitre, intitulé «Good Breeding. Romanticism, Aristocracy, and Reproduction» (pp. 77-110), traite de la figure de l'enfant qui, dans les années 1815-1830, devient le symbole de l'épanouissement domestique. Alors que les libéraux reprochent aux ultras de voir l'avenir comme un retour dans le passé, les

enfants représentent pour eux la possibilité de l'avènement d'un nouveau monde, la voie la plus sûre vers le salut national. À l'opposé de cette vision positive de la reproduction, la promotion de l'abstinence et la défense du célibat chez un auteur comme Chateaubriand, est, elle aussi, politique : elle permettrait la régulation de la population pour éviter de nouvelles révolutions. L'usage politique de la stérilité par Astolphe de Custine est encore plus retors, étant présentée comme une résistance anti-bourgeoise à la vulgarité et au vice.

L'auteur a rappelé dans son introduction l'importance de la censure sous la Restauration. Certains éditeurs de journaux ont décidé de la dérober en laissant un espace blanc à l'endroit où l'article aurait dû se trouver pour dénoncer sa suppression imposée. Ce geste politique, par l'absence du contenu interdit, était alors perçu par le lectorat comme aussi, sinon plus subversif que sa présence. Par une judicieuse comparaison, Andrew Counter rapproche cette censure forcée des ellipses sexuelles dans les romans de la Restauration, la plus connue étant peut-être celle du *Rouge et le Noir*, qui suggère plus qu'elle ne dit. Le chapitre 3, «Gallantries. The Literature of Sexual Worldliness under the Restoration» (pp. 111-141) analyse la littérature galante qui, elle, ne mâche pas ses mots. L'auteur étudie alors la relation entre ces œuvres et le lieu où l'on pouvait se les procurer : le Palais-Royal, que Balzac décrit si précisément dans *Illusions perdues* et qui devient le symbole du rejet de tout moralisme sexuel. Cette littérature, reconfiguration du libertinage, est en fait politique, et l'objectif est de lutter contre les contraintes nouvelles imposées par le siècle.

Le chapitre 4, «*Olivier* in the Closet: Gossip, Scandal, and the Novel in the 1820s» (pp. 142-173), s'intéresse au cas d'*Olivier*, roman tiré de l'histoire d'Astolphe de Custine. Le scandale provoqué par son affaire – alors que Custine se rendait à un rendez-vous galant avec un jeune soldat, il fut battu sur le chemin par d'autres soldats – a anéanti sa réputation. Ce n'est pas l'aventure en soi qui intéresse Andrew Counter, mais les réactions qu'elle a provoquées ; trois romans au moins furent publiés, dont celui de Mme de Duras. À travers l'étude de ce texte, l'auteur montre que la stratégie du secret, du roman à clef, le rôle de l'omission, ne relève pas que d'une simple protection : elle est la manifestation d'une résistance à la censure et à l'oppression que le gouvernement faisait alors peser sur les écrits.

Le chapitre 5, «The Sexual Monster: Celibacy and the Anticlerical Imagination» (pp. 174-207), débute par le récit du viol et du meurtre d'une paroissienne par le prêtre Antoine Mingrat le 8 mai 1822, condamné à mort le 9 décembre. Ayant réussi à s'échapper en Sardaigne, le gouvernement n'a pas imposé son extradition et celui-ci n'a finalement jamais subi sa peine. Un scandale s'ensuivit et ouvrit des questions politiques majeures. Cette affaire devint un thème privilégié du discours anticlérical et la conspiration gouvernementale présumée fut vivement critiquée dans les cercles libéraux. Andrew Counter s'intéresse ici à l'instrumentalisation politique de l'idée de normalité sexuelle et cherche à mettre en évidence le paradoxe central du cas Mingrat : son crime est à la fois traité comme quelque chose de monstrueux et de naturel – l'érotomanie des prêtres, par leur célibat contraint, est perçue alors comme consubstantielle de leur état – comme excessivement choquant et nécessairement logique – les lecteurs de la Restauration étant culturellement conditionnés pour voir dans la violence masculine une expression de la sexualité mâle.

On ne peut imaginer deux auteurs plus opposés, une amitié plus contradictoire que celle dont il est question dans le chapitre 6 de cet ouvrage, «1830: The End of an Eros? Nodier and Fourier on the History of Sexuality» (pp. 208–239), celle de Charles Nodier, fervent défenseur du régime Bourbon, et celle de Charles Fourier, radical, fantasque et toujours *outsider*. Et pourtant, l'auteur s'attache à saisir les quelques thèmes qui les rapprochent: l'inconstance historique de la moralité sexuelle d'abord, mais aussi, à propos de l'amour et du sexe, les liens entre les mœurs et les changements politiques. Plus précisément, Andrew Counter va s'intéresser au cas de l'inceste, comme moyen d'enquêter sur la nature de la morale sexuelle en général. Les deux auteurs suggèrent que les évolutions du tabou de l'inceste prouvent l'absurdité de toute morale concernant le sexe et préfigurent la chute des normes sexuelles dans le futur.

Pour finir, disons un mot des références à la *queer theory* dans ce livre. Si l'auteur démontre bien sûr sa connaissance des débats et des recherches en cours, il rappelle que cet ouvrage n'a pas pour objet d'y prendre part. Le chapitre 1 – où Andrew Counter évoque la question du mariage dans les années 1820 – et le chapitre 6 – où sont étudiées les critiques des normes sexuelles par Nodier et Fourier – anticipent les débats de la fin du *xx^e* siècle en montrant que les mœurs sexuelles sont changeantes et dépendent essentiellement de l'époque dans laquelle on se situe. Et si, bien sûr, la question du mariage entre personnes du même sexe n'est pas posée au début du *xix^e* siècle, Nodier et Fourier s'intéressent plutôt à celle de l'inceste, ces discours peuvent servir à éclairer notre présent. On ne peut nier qu'un travail sur le sexe dans l'histoire évoque nécessairement les interrogations qui concernent le sexe dans le présent, et l'auteur espère que, par la présentation des excentricités de la Restauration, ce livre pourra créer des ponts provocateurs et productifs entre les théories d'hier et celles d'aujourd'hui sur l'amour, le sexe et la politique. Plus que des analogies, Andrew Counter cherche à apporter des réponses généalogiques à nos débats contemporains.

[CLÉLIA RENUCCI]

ALAIN VAILLANT, *La Civilisation du rire*, Paris, Cnrs, 2016, 340 pp.

Il faut être vaillant pour s'attaquer à un sujet tel que le rire... Ce calembour apéritif ne vous fait pas rire? Ce serait alors, précisément, une bonne raison de lire cet ambitieux ouvrage qui tient compte qu'«on ne rit pas avec la même intensité, ni des mêmes choses» (p. 8), mais entend toutefois prouver que «le rire fait corps avec l'homme» (p. 10), que, derrière la diversité de ses manifestations, il découle d'une même «vérité générale» (p. 16). En effet, Alain Vaillant pose le postulat, audacieux, que le rire est consubstantiel à la civilisation et fait se rejoindre «l'organicité primitive» et l'«organisation sociale» de l'homme (p. 17). Plus encore, il entend montrer que le rire a toujours, peu ou prou, partie liée avec le plaisir esthétique. Ce point sera développé dans l'étude des liens entre rire et culture au prisme de la *mimesis*: la conscience de la représentation est le propre de la culture qui place le réel à distance, comme le rire (p. 128).

À partir de ces postulats, l'auteur propose une démarche déductive, du général au particulier, en consacrant une première partie aux principes fondamentaux

du rire (anthropologiques, philosophiques, psychologiques, sociologiques). Ces chapitres offrent, pour les études littéraires, un élargissement de l'horizon de la compréhension du comique, particulièrement au niveau de la réception des œuvres. Par ailleurs, Alain Vaillant révisé de nombreux *a priori*, parmi lesquels le fait que le rire, selon Aristote, soit nécessairement lié à la laideur et aux défauts physiques (pp. 45-47). L'auteur s'emploie également longuement à réfuter l'axiome de Bergson selon lequel le rire se définit comme le «mécanisme plaqué sur du vivant» (pp. 49-52). Si cette révision est bienvenue et nous libère de ce carcan encombrant et réducteur, Alain Vaillant met peut-être un peu trop vite à la trappe la validité, certes ponctuelle et locale, des théories de Bergson. Flaubert, un des auteurs les plus cités par Alain Vaillant, recourt par exemple à la mécanisation dans la scène du bal de l'Alhambra (*L'Éducation sentimentale*), scène dans laquelle Deslauriers est comparé à une «marionnette» qui se meut sur la mesure, «mécanique», du chef d'orchestre. Flaubert fait donc volontairement sien le «mécanisme plaqué sur du vivant», qui fait partie intégrante des procédés de son arsenal ironique.

À l'issue de cette première partie, Alain Vaillant établit, sur la base du cadre situationnel qui rend possible le rire, «la mémoire du rire» (pp. 101-105), les trois mécanismes du comique – l'incongruité, l'expansion et la subjectivation – qui chapeauteront sa deuxième partie consacrée à l'esthétique du rire. Y sont abordés le rire mimétique (comique, satire, parodie), l'ironie linguistique et littéraire, le rôle de l'image (textuelle, graphique, mentale) et les détournements artistiques du rire. Cette partie centrale de l'ouvrage sera celle qui retiendra plus particulièrement l'attention des littéraires. Notons l'extrême intérêt des deux chapitres consacrés à l'ironie, le premier proposant une révision linguistique en lien avec le contexte énonciatif, le second célébrant le mariage entre le comique et le pathétique, la distance et l'empathie, la dérision et la compassion qui intéressera principalement les lecteurs flaubertiens et baudelairiens. On retrouve ici Alain Vaillant dans son domaine, «en famille» (p. 165), comme il le dit lui-même. Les trois mécanismes du rire y trouvent une convaincante application, ouvrant l'analyse de l'ironie littéraire à la subjectivation qui réunit l'auteur et le lecteur, sans omettre les procédés poétiques dont découle le rire, que la notion d'incongruité permet de réunir. Une petite réserve cependant: la brillante analyse de l'ironie chez Baudelaire et Flaubert débouche sur la question: «cette ironie émue concerne-t-elle encore le rire?» (p. 172). La réponse, positive, n'est, à notre humble entendement, pas pleinement convaincante... La «forme ultime, superlative du comique» (p. 173) est, selon Alain Vaillant qui cite les mots de Flaubert, le «comique arrivé à l'extrême, comique qui ne fait pas rire» (p. 173). Comment répondre à notre sentiment que l'ironie et le comique littéraires, dans ce cas précis, ne sont pas nécessairement reliés au rire qui, «bloqué» (p. 174), ne produit plus ici cette détente, ce débrayage qui semblaient consubstantiel au rire dans la première partie de l'ouvrage?

En regard de ces chapitres essentiellement littéraires, ceux consacrés aux arts plastiques semblent un peu moins fouillés, et se compliquent de distinctions (trois types de rire, deux phénomènes comiques) pas toujours heureuses (peut-on parler de la satire allégorique comme un type de rire en soi?). Cependant, l'audace d'Alain Vaillant, notamment concernant le lien entre rire et art abstrait, ouvre de nouvelles et riches perspectives.

Nous ne nous étendrons pas sur la troisième partie consacrée à l'histoire du rire moderne qui nous semble un peu schématique, comme si elle devait justifier les derniers chapitres consacrés au rire actuel, chapitres où le ton de l'auteur devient quelque peu amer: «Que devient le rire et que vaut-il, si la représentation devient toute la réalité, s'il ne peut échapper à ce perpétuel jeu de miroirs, et qu'il n'en a même plus conscience» (p. 320)? Alain Vaillant qui propose, dès les premières pages de l'ouvrage, de dépasser la dichotomie qui persiste entre un «bon» et un «mauvais» rire, nous laisse un peu perplexe face à sa conclusion: «Il faut parfois du sérieux, ne serait-ce que pour redonner au rire sa vraie mission anthropologique, qui est de mettre le réel à distance. Mais pour mieux le voir» (p. 320).

Ce «mais» ne s'oppose-t-il pas à tout le magnifique volet de l'ouvrage consacré à l'esprit en liberté et au rire onirique? Et, sans que le rire ne soit une sortie radicale du réel, Flaubert n'y recourait-il pas non seulement pour mettre à distance face au réel, mais aussi pour ménager un écart face au réel vécu comme une représentation, comique, du monde (comme le suggère, notamment, le traitement du personnage d'Hussonnet dans *L'Éducation sentimentale*)? Et lorsqu'Alain Vaillant envisageait l'art abstrait et la modernité littéraire comme une volonté de «représenter la représentation» (p. 235), ne suggèrait-il pas aussi une réaction critique face à un monde confondant le réel et sa représentation?

Notre envie de chercher une conclusion moins pessimiste découle, sans aucun doute, de la lecture même de cet ouvrage qui réhabilite le rire au cœur de la civilisation, mais surtout de la sensation esthétique, entreprise ô combien libératrice pour tout lecteur qui cultive le rire en étroite relation avec le plaisir artistique, lecteur qui espère encore en la fécondité de cette relation, au-delà du «totalitarisme *soft* du rire» (p. 320) qui façonne notre actualité...

[CÉCILE GUINAND]

PATRICK BESNIER, *Le Théâtre en France de 1829 à 1870*, Paris, Honoré Champion, 2017, 430 pp.

Après les volumes sur *Le Théâtre en France de 1870 à 1914* publié par Michel Autrand en 2006 et *Le Théâtre en France de 1791 à 1828* par Patrick Berthier en 2014 dans cette même collection d'«Histoire du Théâtre français» chez Champion, voici comblé le hiatus par ce *Théâtre en France de 1829 à 1870*, effectué par Patrick Besnier. Ce livre comportant la période romantique, fort connue mais assez rarement synthétisée, et celle du Second Empire, très négligée, aussi bien dans les éditions de ses auteurs que par sa perception d'ensemble, apparaissait comme un complément indispensable.

L'ouvrage s'organise logiquement, mais curieusement sans introduction ni conclusion générales, en deux parties: «De la Monarchie de Juillet à la Deuxième République (1829-1851)» (pp. 11-208) et «Le Second Empire (1851-1870)» (p. 211-371). Chacune comprend d'abord une fort utile mise en place des «cadres de la vie théâtrale» dans la période considérée, permettant de bien situer la condition des auteurs, acteurs et directeurs au sein des institutions légales comme en fonction des pratiques sociales du milieu, tant par la diversité des lieux théâtraux que par leurs moyens de mise en scène, par la censure que par la claque, par la critique que par l'édition. Puis chacune se spécialise selon ses idées propres.

La première partie montre la tragédie en «crise et renouvellement», avec le cas du *Moïse* de Chateaubriand, les apports de Soumet et Delavigne, les événements que constitueront la *Lucrèce* de Ponsard et l'*Antigone* représentée à l'Odéon, le devenir du genre tragique. Puis est étudiée «la primauté de Scribe», tant en comédies qu'en drames, et sont retracées les grandes créations de «l'école moderne», celle d'Hugo, Dumas, Vigny, Nerval, Musset et Sand. Plus novateur est le chapitre sur les «théâtres populaires» qui fournit d'intéressants aperçus sur le mélodrame, la féerie, le vaudeville, la parodie, avec étude au passage de Balzac et Soulié, considérations sur le lieu spécifique que furent les Funambules ou sur le théâtre d'actualité. Enfin, «le théâtre et la révolution» analyse la période où Dumas, Leprévost, Ponsard, Lamartine, Vacquerie, Labiche et Scribe tentèrent des expériences nouvelles. La seconde partie s'ouvre sur l'invention du genre opérée par Offenbach, les recherches de Ponsard, avant d'étudier l'école du Gymnase, la confrontation entre réalistes et romantiques, l'apport des spectacles populaires et le théâtre des poètes.

L'ouvrage semble donc pouvoir répondre aux questions du lecteur sur ce milieu de siècle généralement résumé par les épithètes de «théâtre bourgeois» ou «théâtre bien fait», qui laissent bien souvent sur leur faim ceux qui souhaitent comprendre le succès de ses dramaturges, oubliés aujourd'hui, mis à part Offenbach et Labiche, ce dernier pourtant bien vite traité ici. Or, en fait, la large part donnée au théâtre rêvé par Baudelaire, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Banville et Coppée dans la deuxième partie donne l'impression d'un déséquilibre en faveur de ces aspirations imaginées plutôt qu'accomplies, alors qu'Augier, Dumas fils, Sand et Sardou, auteurs majeurs en leur temps, se trouvent proportionnellement moins approfondis. Ainsi, Patrick Besnier, plus spécialisé dans le théâtre fin de siècle, cite *L'Ami des femmes* de Dumas fils seulement pour sa préface, expédie Laya, Barrière et Legouvé en un paragraphe chacun, se contente de rapides vues sur Sandeau et Feuillet, oublie carrément Pailleron (*Le Monde où l'on s'amuse* relevant pourtant de la période), tous dramaturges fort joués et appréciés du public d'alors. On attendrait d'une histoire du théâtre de cette époque un panorama plus complet de leurs pièces et une tentative d'explication de leur réussite.

D'autres détails sont gênants. La chronologie finale a sans doute cherché à distinguer l'essentiel, mais se trouve un peu réduite: le catalogage des titres effectué par Patrick Berthier dans le volume précédent de cette «Histoire du théâtre au XIX^e» était parfois étouffant, mais il avait l'avantage de constituer un instrument de consultation complet et indiscutable. De plus, ici certaines dates sont infirmées par le texte antérieur: *L'Honneur et l'argent* de Ponsard a-t-il été créé à l'Odéon le 11 mars 1853 comme l'indiquent les pages 249 et 385 ou le 26 juin comme le dit la page 229? *La Bourse* le 6 mai 1856 à la Comédie-Française comme l'affirme la page 386 ou à l'Odéon selon la page 250? Existait aussi des divergences entre le corps de texte et l'index des œuvres. *L'Étrangère* est absente de l'index alors qu'elle est citée dans le chapitre sur Dumas fils, avec une date inexacte de jeu (1876 au lieu de 1874): la pièce est certes hors champ du volume, mais voir un titre mentionné se trouver absent de l'index inquiète sur sa fiabilité, l'oublie se répétant notamment pour des titres d'opéras (*La Norma* est référencée aux pages 59 et 374 par l'index alors qu'elle est également

citée page 55, *La Somnambula* est citée page 84 mais manque dans l'index...).

On reste donc un peu déçu, n'ayant pas trouvé là l'instrument de référence souhaitable, même si l'on apprécie la volonté de synthèse effectuée par Patrick Besnier. Elle n'excluait pas un peu plus de vigilance et d'exhaustivité dans la collation des pièces, tant le lecteur d'aujourd'hui se trouve démuné pour accéder à ces auteurs aux éditions partielles ou peu accessibles.

[LISE SABOURIN]

KARIN BECKER, *Gastronomie et littérature en France au XIX^e siècle*, Orléans, Éditions Paradigme, 2017, 192 pp.

Karin Becker rassemble dans ce volume des articles parus de 2003 à 2011, pour certains déjà présents dans sa thèse d'habilitation sur la gastronomie dans la littérature française du XIX^e siècle (*Der Gourmand, der Bourgeois und der Romancier. Die französische Esskultur in Literatur und Gesellschaft des bürgerlichen Zeitalters*, Francfort, Klostermann, 2000, «Analecta Romanica»). Organisé, outre introduction et conclusion, en cinq chapitres («L'art culinaire vu par les romanciers», «Aspects sociaux et moraux de l'alimentation», «Les manières de table: l'homme sans contrainte», «Le mangeur et son corps», «La gourmandise et l'érotisme»), le livre étudie le lien entre les romanciers et le développement des arts de la table avec subtilité.

Les frontières sont parfois floues entre les auteurs de guides gastronomiques et de fictions littéraires, les écrivains, eux-mêmes souvent gourmands, n'hésitant pas à sauter le pas en se lançant comme Dumas dans un *Dictionnaire de cuisine*. Mais, même si les romans pratiquent l'effet de réel, ils sont des miroirs déformants du quotidien, chaque créateur donnant sa propre vision, orientée positivement ou négativement selon ses intentions. Ainsi Balzac et Maupassant se plaisent-ils à souligner le fossé entre cuisine des restaurants parisiens et des demeures privées provinciales, à scruter les rites du service de table, mais aussi à critiquer les idéaux du temps sur l'étiquette et les manières, les préjugés concernant la sveltesse féminine ou les risques de l'obésité et de l'addiction. Parodie et ironie s'introduisent subrepticement dans ce que les traités culinaires présentent plutôt avec emphase, rétablissant ainsi l'écart entre littérature et documentation.

[LISE SABOURIN]

VINCENT LAISNEY, *En lisant en écoutant. Lectures en petit comité, de Hugo à Mallarmé*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2017, 219 pp.

L'histoire de la lecture à haute voix en cercle restreint au XIX^e siècle n'ayant pas encore été écrite, Vincent Laisney a enquêté afin d'en retracer les étapes essentielles. Cette pratique sans véritable protocole, il ne faut pas la confondre avec les redoutables lectures dans les salons, aristocratiques ou non, d'ailleurs abondamment documentées et dont Balzac a dit qu'elles étaient un malheur auquel ne pouvaient échapper ni un homme du monde ni une femme à la mode; encore moins avec les lectures officielles devant un comité de professionnels (comédiens, directeurs de théâtres). À l'origine des investigations, le tableau de Théo van Rysselberghe intitulé *Une Lecture* (1903) – titre initial:

La Lecture par Émile Verhaeren – dont la genèse est connue: Verhaeren lit ses vers en les scandant du bras à un public d'élite composé de Gide, Maeterlinck et de cinq autres protagonistes oubliés aujourd'hui mais dont l'attitude est également valorisée. Il s'agit d'une authentique séance de lecture à haute voix dans le salon bourgeois du poète, plutôt que d'un arrangement, d'une allégorie ou d'un hommage à la manière de Fantin-Latour. Victime d'une mauvaise information – une blague belge? – le détective ne verra pas la toile à Gand et devra se contenter d'une reproduction.

Cette pratique culturelle connut son âge d'or entre 1824 et 1834, après l'abandon des lectures trop longues (citons les 24 000 vers du *Philippe-Auguste* de Parseval-Grandmaison sous la Restauration); à la fin du siècle elle n'avait rien perdu de sa vitalité, si bien qu'on peut voir dans les lectures de la période post-symboliste un «archétype de la lecture littéraire à haute voix», sans excepter les spectacles poétiques sous la houlette de Paul Fort de 1890 à 1893. La plupart des écrivains ont partagé l'habitude de soumettre leurs essais à un petit nombre de confrères, c'est ce qu'illustre le tableau choisi et qu'avaient déjà signalé Sainte-Beuve et Nerval en 1832, Mme Daudet en 1882. Cénacle ou petit comité, l'opération a pour but de recueillir l'avis d'amis ou de pairs, de s'assurer que l'œuvre est viable ou de comprendre qu'elle doit être perfectionnée. C'est notamment le cas des apprentis qui retravaillent leurs manuscrits sur la suggestion d'une autorité, Nodier ou Hugo; c'est aussi celui de Flaubert en 1849 pour le «*crash test*» de *La Tentation de saint Antoine* qui consterna Du Camp et Bouilhuet. Lors de ces «performances», les uns fascinent leur auditoire (Hugo, Musset, Baudelaire, Edmond de Goncourt, Villiers), les autres souffrent en silence (applaudie chez Hugo, «La Frégate» de Vigny fait naufrage chez Mme d'Agoult; le «Bhagavat» de Leconte de Lisle pétrifie les invitées) ou bien protestent (Mallarmé), jusqu'à provoquer un esclandre (Rimbaud). On pourrait ajouter le cas plus rare de ceux qui s'épuisent nerveusement (Constant lisant *Adolphe* en 1817), ou qui trompent leur auditoire (Mérimée lisant *Lokis* en 1869). Esquissant une sémiologie de la lecture, V. Laisney n'oublie donc pas le lecteur, qu'il lise ses propres œuvres ou celles d'un confrère. Même s'il arrive que les poètes ne soient pas les mieux placés pour dire leurs œuvres, on voit que les professionnels, formatés ou non par le Conservatoire, ne l'emportent pas toujours sur les «lecteurs de charme». Les exemples des diverses méthodes pour tester les œuvres ne manquent pas, que l'on soit dans le «grenier» de Delécluze (les scènes d'anthologie qui émaillèrent les matinées de «M. Chabannais» auraient pu être évoquées) ou dans son opposé parfait, le salon de Mme Récamier où, pendant trente ans, se succédèrent devant une élite parisienne des lectures dont l'écho nous est parvenu grâce à Latouche, Lamartine, Ballanche, Sainte-Beuve, Janin.

Érudite mais jamais pesante, cette évocation au fil de 80 brefs chapitres a aussi le mérite d'aborder l'art de la diction et de nous inciter à écouter à nouveau la voix de Verhaeren ou d'Apollinaire enregistrée à l'initiative de F. Brunot, dans des circonstances hélas bien différentes du rite désormais archaïque d'une lecture réservée à quelques amis...

[MICHEL ARROUS]

BENJAMIN ANTIÉRIER, ALEXIS DE COMBEROUSSE, *Le Marché de Saint-Pierre, mélodrame en cinq actes, suivi de nombreux documents inédits*, présentation de

Barbara T. Cooper, avec la collaboration de Roger Little, Paris, L'Harmattan, 2016, 180 pp.

Barbara Cooper nous donne une édition du mélodrame qu'Antier, le célèbre mais en fait méconnu auteur de *L'Auberge des Adrets* et de *Robert Macaire*, et Comberousse, auteur de trois volumes de théâtre social, ont adapté de la riche nouvelle de Mme Charles Reybaud, *Les Épaves* (1838). Ce *Marché de Saint-Pierre* martiniquais connu un certain succès de représentations au théâtre de la Gaîté en 1839, donnant même lieu à contrefaçon belge, traductions et adaptations à l'étranger. Il est vrai que la question de l'abolition de l'esclavage était d'actualité parlementaire comme en attestent la réponse de la Cour de Cassation parue dans le «Journal du Palais» en 1833, le rapport de Rémusat à la chambre publié dans la «Revue de Paris» en juin 1838 et l'*Exposé général des résultats du patronage des esclaves dans les colonies françaises* effectué par le ministère de la marine et des colonies en 1844, que ce volume judicieusement place, outre les articles de presse de réception immédiate et les réactions de la censure en 1839 et 1859, dans les annexes (pp. 111-170).

L'introduction (pp. VII-XLII) précise pourtant que la réussite théâtrale tient aussi aux modifications apportées par les deux dramaturges au récit, assurément meilleur littérairement, mais moins mélodramatique. Le premier titre envisagé pour la pièce, *L'Épave et la Créole*, donnait d'ailleurs une dimension romanesque à l'intrigue en mettant en valeur l'amour impossible entre Éléonore de Kerbran, pupille et fiancée d'un riche planteur, M. de La Rebellière, et un mulâtre élevé en France, Donatien, qui l'a sauvée par deux fois (d'un incendie, puis lors d'un orage digne de *Paul et Virginie*). Devenu ainsi rival d'un terrible tuteur qui n'hésite pas à déchirer la patente lui donnant droit à sa liberté, Donatien se voit réduit à être vendu comme «épave» au *Marché de Saint-Pierre*, selon le titre final qui signale davantage la portée sociologique. La donne est ainsi plus spectaculaire visuellement, le «clou» résidant dans le meurtre du planteur blanc par l'esclave marron révolté Palème qui défend son ami Donatien, mais aussi venge ainsi tous ses congénères. Prélude à l'abolition de l'esclavage obtenue par Victor Schœlcher en 1848!

[LISE SABOURIN]

Stendhal et l'Éros romantique. Tradition et Modernité, actes du colloque de Paris-INHA Sorbonne 27-28 mars 2009, études réunies et présentées par Michel ARROUS, Paris, Eurédit, 2016, 249 pp.

In questo interessante e ricco volume sono raccolti gli atti di un convegno che ha proposto in modo assai esaustivo una riflessione sulla pulsione dell'eros, visto da Freud quale pulsione di vita, senza comunque tralasciare l'*agapé*. Michel ARROUS nella dettagliata *Présentation* (pp. VII-XI) interpreta uno Stendhal «théoricien et romancier de l'amour» che ha scelto l'amore «à l'allemande» e ha quale modello Werther, in una sublimazione del sentimento che si pone in netta antitesi con l'atteggiamento di Don Juan, incapace di amare, anche in modo passeggero, un tipo *fixe* di donna. La sua parte oscura, notturna ha sedotto l'immaginario romantico: Don Juan è in primo luogo un grande ribelle, colui che tutto nega e allo stesso tempo è un *ange déchu*. In tema, la relazione di Laurent MARTY, *La Création de "Don Juan" à l'Opéra de Paris. Prémices d'une esthétique musicale de l'amour* (pp. 1-16) che, evidenziando

la viva polemica sorta alla messa in scena del *Don Giovanni* di Mozart all'Opéra nel 1805, analizza attraverso il gusto musicale di Stendhal la sua intima rappresentazione dell'amore, legato alla grande passione del grenoblese per l'opera lirica. Pierrette PAVET in *Le Langage paradoxal de l'Éros dans le roman stendhalien* (pp. 17-27) rileva come Stendhal si ponga nelle sue opere un doppio problema: da un lato lo sforzo nell'esprimere l'indicibile della passione senza tradirla e di conseguenza reinventare il *romanesque* per contornarne i luoghi comuni, i *clichés* che essa veicola. Egli dunque la ritrova «dans une poétique du paradoxe et dans un romanesque paradoxal». Sulla genesi dell'«Amazone stendhalienne» si colloca il lavoro di Nobuhiro TAKAKI (*L'Amour et l'imagination créatrice: modelage de l'Amazone chez Stendhal*, pp. 59-69), supportato dai saggi di Louis Aragon e Boris Reizov che pongono Vanina Vanini, la nobile romana protagonista dell'omonima *chronique*, quale prima interprete di questo carattere di donna altera e bellicosa. La tematica della fierezza della giovane non prelude comunque solo a Mina de Vanghel, ma emergerà in modo netto nella figura di Lamiel, protagonista dell'ultimo capolavoro incompiuto, personaggio irriverente, dalla grande forza interiore e dalle scelte coraggiose che gioca con l'eros, in quanto l'amore, più che vero sentimento o passione, è per lei desiderio sfrenato di conoscenza del proibito. Dedicato interamente a *Lamiel* è il contributo di Serge LINKÈS, (*Les Enfants du Paradis*, pp. 205-218), curatore dell'ottima edizione critica del romanzo, uscito con le varianti del 1839 e del 1840 nel terzo volume delle *Œuvres romanesques complètes* (a cura di Philippe Berthier, Paris, Gallimard, 2014, «Bibliothèque de la Pléiade»). Partendo dal presupposto che le eroine stendhaliane sono tutte depositarie di conflitti, in particolare modo in *Lamiel* Serge Linkès indica nettamente una frattura tra modernità e tradizione, che si opera non solo nel disincanto del fatto amoroso bensì nella dimensione erotica stessa; in Stendhal emerge il mito dell'androgino, su cui all'epoca molto si discuteva, e anche in quest'ottica va letta la sorpresa della *fille du diable* dopo il primo rapporto a pagamento con l'uomo-oggetto, Jean Berville, che è sintomatico di un *divertissement* amoroso, legato unicamente alla pulsione erotica, più maschile che femminile. Isabelle PITTELOUD in *Le Ridicule et les âmes tendres: la rationalité affective selon Stendhal* (pp. 149-66) ponendo la sua riflessione su un Henri Beyle la cui vocazione era quella di essere «un grand peintre de passions», analizza dettagliatamente il passaggio tra i vari saggi, studi, trattati e precetti teatrali che compongono il giovanile *Filosofia nova* e la più tarda scrittura romanzesca, avviando il tentativo metodico di aprire una scena nel mondo *romanesque* in cui le «âmes tendres» affrontano «le ridicule». Andrée MANSAU in *Tyran espagnol prosaïque contre un Éros christique damnateur. "Le Coffre et le Revenant. Aventure espagnole"* (pp. 166-173) disquisisce su questa novella densa di passione che si svolge in Spagna (l'Oriente dei romantici) e precisamente a Granada, per altro città mai visitata da Stendhal, dove in un forte clima andaluso l'eros è foriero di morte e di sciagura, allorché l'amore, in una società sovente indotta alla sua feroce distruzione, viene vinto e soccombe. Alexandra PION in *Stendhal et la modernité érotique* (pp. 219-32) esordisce con un'analisi sull'eroticismo nel Secolo dei Lumi, e, prendendo spunto da *De l'Amour*, concepisce Stendhal quale «penseur érotique» in quanto la sua produzione va sotto il doppio registro della sensualità e dell'eros. In effetti, continua Pion, il suo concetto di *amour-passion*, unione dei piaceri del

corpo e dello spirito, lo pone in antitesi con i suoi Maestri, in particolar modo con l'ideologo Destutt de Tracy, che segnò il trapasso dall'empirismo illuministico allo spiritualismo tradizionalistico della prima metà dell'800. Thierry OZWALD in "Lucien Leuwen": un éloge de la vertu (pp. 233-246), pur sottolineando l'importanza del sentimento di Lucien per Mme de Chasteller, non può interpretare l'opera stendhaliana se non come un romanzo politico, in effetti nota «mais de quel amour est-il question?». Liliane LASCoux in "Lélia" «Bifrons», entre 1833 et 1839: de l'Éros romantique de la désespérance à «la sublimation spiritualiste» (pp. 29-41) analizza come nelle due stesure di questo romanzo giovanile di George Sand «la "désespérance" de la première Lélia se métamorphose en une sublimation spiritualiste (1839)», intravedendo così le due possibili declinazioni dell'eros romantico. Eros che si ritrova sotto altre forme in *A propos de "Gösta Berling", ou la métamorphose d'un héros romantique* (pp. 43-57), contributo di Kajsa ANDERSSON che analizza la saga di Gösta Berling della scrittrice svedese Selma Lagerlöf, mentre Elena SAPRYKINA, partendo dal presupposto delle origini russe di Armande de Zohloff e da *De l'Amour (L'Éros russe: le sublime et le sensuel)*, pp. 135-147) sottolinea quanto i motivi erotici riscontrati nei due testi si distanzino da quelli tradizionali della letteratura russa da Tolstoj a Čechov a Nabokov, più vicini a connotazioni platoniche e cristiane, senza comunque escludere, a tratti, piaceri licenziosi. Suzel ESQUIER in *Le Déjeuner sur l'herbe selon Manet et Picasso. La question du nu* (pp. 71-88) ci introduce in campo artistico, proponendo un contributo nato dalla visita ad alcune esposizioni parigine su Picasso / Manet / Delacroix, e partendo dalla tela di Manet ripropone il tema del nudo, facendone la storia dall'antichità fino alla percezione nella letteratura dell'Ottocento da Baudelaire ai Goncourt. Da segnalare comunque che un apparato iconografico avrebbe meglio reso l'affascinante contesto. Françoise GUINOISEAU in *Les Confidences de Nicolas* (pp. 89-98) si pone sull'opera di Rétif de la Bretonne, scrittore di eccezionale fecondità, seppur «d'une sexualité maladive», trasposta sovente nei suoi scritti, ma anche iniziatore del realismo critico e autore di vari progetti di riforma morale e sociale. Romain VIGNEST in *Érotisme et orphisme chez Victor Hugo* (pp. 107-120) si concentra sulla costante natura erotica dell'opera di un Hugo virgiliano che tra orfismo e erotismo rinnova e continua la tradizione pagana. In *Les Martyrs de l'Éros: généalogie d'un motif érotique* (pp. 121-133), Nicolas PEROT inizia il suo contributo partendo da *l'Astrée* d'Honoré d'Urfé, giungendo poi a Stendhal, con la reinterpretazione di alcuni passaggi tratti da *Les Martyrs* di Chateaubriand, in cui la concezione dell'eros si innesta in uno stesso schema religioso atto alla santificazione del desiderio. Partendo da un'affermazione stendhaliana che definisce *Adolphe* di Benjamin Constant «un marivaudage tragique», Michel BRIX in *L'Éros romantique et le libertinage: à propos d'"Adolphe" de Benjamin Constant* (pp. 175-185) propone una lettura del romanzo in chiave libertina, considerando la logica distruttrice del protagonista più vicina alle attitudini di un personaggio del XVIII secolo che a un eroe romantico. Definendo *Dominique* un «roman du silence historique», ma anche della rinuncia e della disillusione, Patrick LABARTHE ("*Dominique" ou la fin de l'Éros*, pp. 187-203) ne analizza la storia, ponendo il romanzo di Eugène Fromentin in netta antitesi con *De l'Amour* di Stendhal. Marthe PEYRoux in *Clytemestre innocente* (pp. 99-106) prende spunto da alcune «prose lyriques» che Marguerite Yourcenar ha raccolto in

Feux (1955), i cui protagonisti sono personaggi mitologici, storici o leggendari devastati dalla passione; uno di questi è Clitennestra che si vendica pur mantenendo per Agamennone il suo «amor fou». Questo volume deve essere visto come un innovativo e assai attuale contributo non solo a Stendhal ma in un vasto campo letterario: l'operazione che riesce a effettuare è quella di portare a conoscenza del lettore un discorso che, senza essere provocatorio, conduce a un'immersione in un tema poco trattato, ma che, a rigor del vero, ha un ruolo fondamentale nella modernità.

[ANNALISA BOTTACIN]

JULES MICHELET, *Journal*, choix et édition de Perrine Simon-Nahum, Paris, Gallimard, 2017, «Folio classique», 1144 pp.

Perrine Simon-Nahum présente dans cet épais volume de poche une large sélection du *Journal* de Michelet paru chez Gallimard en 1959, comme le prévoient ses instructions testamentaires confiant à l'Institut son manuscrit avec interdiction d'ouverture jusqu'en 1950, même si sa deuxième épouse, Athénaïs, avant sa mort en 1899, en avait préparé tout un découpage en volumes autobiographiques. Le grand public peut donc accéder aisément à une édition enrichie d'une préface (pp. 7-30) et d'un dossier (pp. 1027-1141) comportant chronologie, bibliographie sélective, notices biographiques sur les personnes mentionnées et notes informatives rapides.

Or ce *Journal* est fort utile pour mieux appréhender la personnalité du grand historien romantique, malgré son caractère parfois décousu et inégal. Surtout constitué, durant sa jeunesse, de notes du quotidien ou de voyage lors de ses enquêtes historiques (voir sur Le Havre, p. 84sq, sur Mémilontant, p. 130, ou sur l'Angleterre, pp. 137-169), il prend une tonalité beaucoup plus intime à partir de la mort de Pauline, sa première épouse, en 1841 (p. 364sq), et surtout après la résurrection que constitua son union avec Athénaïs en 1849, même si hélas leur fils Lazare ne survécut que quelques mois. «Ma mie», comme se plaît à la dénommer Michelet, fut la compagne aimée et aimante, tout «à l'entour de [lui]» (p. 641), qui régénéra le professeur destitué, la grande voix contrainte sous le Second Empire à n'influer que par ses publications, ô combien suivies du public. *L'Oiseau*, *L'Insecte* et *La Mer*, ces écrits d'un type si neuf, naquirent notamment de ce bonheur quotidien qui insuffla au philosophe de l'histoire la dimension universelle et personnelle à la fois d'une de ses œuvres finales, *La Bible de l'humanité* (1864).

Le lecteur glane au fil des jours des maximes qui explicitent les idées de Michelet: «Sauvons la liberté morale en attendant la foi» (p. 77, en 1831); «L'homme est faible de son isolement», mais «fort de la société» (p. 651, en 1849); la mission de l'historien est de «ne pas rechercher l'impossible, mais le possible et le faisable», de «préparer en augmentant, fortifiant, enrichissant le monde à venir, en ce XIX^e siècle «essentiellement artiste, ouvrier» qui doit «se sauver en créant» (p. 668, en 1849), car Dieu a voulu que l'homme soit «l'artisan de ses destinées», qui devrait «faire appel à son énergie» tout en regardant «en haut», «d'où vient toujours le secours moral» (p. 712, en 1850).

La méthode historique de Michelet se met au point au rythme des travaux: «simplifier, biographe l'historien, comme d'un homme, comme de moi» (p. 172, en 1834); ressentir cette «violente chimie morale, où mes

passions individuali tornano in generalità, où mes generalitàs devengono passioni, où mes popoli se font moi, où mon moi ritorna a animar les peuples» (p. 437, en 1841), afin de faire parler les morts, d'en être le *vates*, Œdipe et Prométhée à la fois (pp. 439-442, en 1842). Ainsi rêve-t-il de réussir à «diminuer la haine en ce monde» (p. 614, en 1849) par cette «pitié» propre à l'humain (p. 688, en 1850) qui devrait nous faire vivre la fraternité à travers les âges comme entre contemporains, en cette belle espérance que conservent les romantiques, même après les désabusements de 1848-1851. Le monde pourrait alors, selon Michelet, monter à Dieu par l'art et l'amour (p. 720, en 1850) au lieu de s'enliser dans les conflits politiques – maintenant que «la question de la grâce est éteinte en tout esprit, tuée par l'avènement de la justice» (p. 533, en 1846) – ou les scléroses cléricales, en cette institution de l'Église où «le Christ n'aurait pas deviné le christianisme qu'on fit après lui» (p. 711, en 1850).

Il n'est pas sûr que tout lecteur ait la ténacité de chercher ces pépites en un texte aussi long, souvent écrit pour soi comme simples notations, mais aussi parfois rédigé avec soin, telles des mises en forme préparatoires à ce *Livre des livres* que rêvait d'écrire le vieil historien pour retracer son itinéraire intellectuel et sensoriel. Pourtant cette publication est éclairante sur les pensées qui ont guidé Michelet dans l'élaboration de ses œuvres et les chercheurs y trouveront assurément de quoi mieux comprendre les circonstances de leur création.

[LISE SABOURIN]

HONORÉ DE BALZAC, *Eugénie Grandet*, introduzione di A.G.H. Spears, traduzione dal francese di Grazia Deledda, Molinella, Ginkgo Edizioni, 2017, «Fiction», x-188 pp.

Publicato in prima edizione alla fine dell'anno 1833, *Eugénie Grandet* è probabilmente il solo romanzo della *Comédie humaine* ad aver riscosso in Italia, fin dagli anni immediatamente seguenti la sua venuta alla luce, una unanime approvazione e il sincero riconoscimento di modello narrativo esemplare da parte di una pubblicistica propensa più ad accusare lo scrittore francese di oscenità e di immoralità che non a riconoscere il valore e la modernità della sua opera.

Viene riproposta ora, nella classica traduzione di Grazia Deledda, una nuova edizione italiana del capolavoro balzaciano, preceduta da un saggio introduttivo di A.G.H. Spears (*Introduzione*, pp. 1-x), pubblicato nel 1914. Dopo aver sommariamente ripercorso i momenti più significativi della vita del romanziere («sembra che vi fosse nella natura di Balzac un forte desiderio di compiere grandi sforzi e una felice inclinazione al rischio», p. iv), Spears riflette sulle diverse influenze storico-letterarie, (pseudo) scientifiche, mistico-religiose che hanno formato la personalità artistica dello scrittore: dalla Scuola inglese dell'horror (Radcliffe, Lewis, Maturin) a Fenimore Cooper; da Lavater, Mesmer, Swedenborg a Walter Scott, in particolare. Come Scott, osserva l'A., Balzac «vedeva la vita [...] dall'esterno» (p. vii) focalizzando la sua attenzione su una passione dominante (l'avarizia, nel caso del père Grandet) e fornendo ai suoi personaggi un aspetto distintivo all'interno di un ambiente in accordo con il loro nome ed il loro aspetto. Balzac, impiegando i metodi dello Scott «al servizio di un'osservazione acuta, di una penetrante comprensione del personaggio, e di un'insuperabile immaginazione, ha lasciato una straordinaria

eredità da cui scrittori successivi hanno tratto il loro più ricco profitto: una storia avvincente ricavata dalla vita contemporanea» (p. x).

[MARCO STUPAZZONI]

ROLAND CHOLLET, *Balzac journaliste. Le tournant de 1830*, préface de José-Luis Diaz, Paris, Classiques Garnier, 2016, 665 pp.

Réimprimant l'édition de 1983 du *Balzac journaliste* de Roland Chollet, José-Luis DIAZ l'accompagne d'une préface (pp. 1-xx) rappelant toute la portée de ce travail exemplaire pour les études de presse devenues si prégnantes aujourd'hui, dont le grand balzacien décédé en 2014 a été le précurseur.

Le tournant de 1830, qu'indique le sous-titre de cette thèse magistrale, est en effet majeur tant pour la gestation de *La Comédie humaine* et la connaissance des fonctions de journaliste, directeur et concepteur de journaux qu'exerça Balzac, que pour la préhension de la portée de la presse en cette époque-charnière vers la modernité. Du «Voleur» et du «Feuilleton des journaux politiques» à «La Mode», «La Silhouette» et «La Caricature», Balzac a perçu, autour de Juillet 1830, l'évolution profonde de sa société dont rendront magnifiquement compte *La Peau de chagrin* et *Illusions perdues*.

Cet ouvrage mémorable, depuis longtemps épuisé (lacune que n'avait pu combler le choix d'articles et chroniques de Balzac effectué par Marie-Ève Thérenty, «GF», 2014) revient ainsi entre les mains des nouvelles générations de chercheurs comme modèle d'enquête scrupuleuse et d'érudition maîtrisée.

[LISE SABOURIN]

EWA SZYPULA, *Balzac's Love Letters. Correspondence and the literary imagination*, Cambridge, Legenda, 2016, «Research Monographs in French Studies» 52, 122 pp.

Lire la correspondance entre Balzac et Ève Hanska, mais en tant que texte littéraire, voilà l'objet d'Ewa Szypula dans *Balzac's Love Letters. Correspondence and the literary imagination*. Dans ce bref ouvrage (122 pp.) écrit avec élégance et fluidité, Ewa Szypula propose de lire ces lettres comme autant de «performances» où les identités de Balzac et de sa destinataire sont sans cesse recrées.

L'analyse est habilement construite en trois chapitres, qui, tout en examinant trois aspects de la correspondance, en retracent aussi l'évolution, depuis la première lettre d'admiration à Balzac en 1832 jusqu'à leur mariage en 1850.

La première partie, «The Blank Page and the Palimpsest», est centrée sur les processus qui permettent à Balzac d'inventer l'identité de l'inconnue. Balzac remplit cette «page blanche» qu'est «l'Étrangère» par des rêveries et des scénarios romanesques préexistants, ou par un jeu complexe de noms et de surnoms, dont Ewa Szypula montre qu'ils forment un dense réseau symbolique partagé avec les autres correspondantes de Balzac. La relation épistolaire entre Benassis et Évelina, dans *Le Médecin de campagne*, peut alors être relue comme une réflexion sur ces «processus de création, voire d'illusion, [...] qui empêchent le lecteur de lettres de vraiment "lire" l'autre» (p. 39): si Évelina est un personnage si fade et inconsistant, c'est qu'elle n'est

présente qu'à travers l'image illusoire que Benassis se fait d'elle au gré de ses interprétations et de ses désirs.

La deuxième partie, «Performance and Play», déploie ce type de lecture à l'échelle de la correspondance tout entière, analysée comme une série de «performances» dont Balzac tente de contrôler le déroulement comme un metteur en scène. Il s'agit non seulement de séduire Mme Hanska mais, plus profondément, de créer pour son compte un répertoire de rôles (l'enfant rieur, le bouffon, la femme). Cela n'est pas sans retentissement sur l'œuvre romanesque: n'est-ce pas à ce moi «enfant et rieur» que Balzac attribue «l'immense arabesque des *Contes drolatiques*» dans la célèbre lettre du 6 février 1834 (qu'Ewa Szypula ne commente pas, mais qui confirme sa démonstration)? De même les objets échangés dans la correspondance (cadeaux, souvenirs et preuves d'amour) peuvent être considérés comme des «accessoires» de théâtre. On retiendra entre autres l'analyse judicieuse qui déplie soigneusement les significations du petit crucifix de cailloux offert à la fille de Mme Hanska.

La troisième partie, «Balzac Collector, Rereader and Storyteller», approfondit justement le rôle des objets. Elle envisage notamment les lettres comme une des nombreuses «collections», fictives et réelles, de Balzac. La collection a pour fonction d'établir un lien entre les correspondants, mais aussi de combler un vide; une attention particulière est donnée à la dimension implicitement érotique et sensuelle de ces objets qui sont autant de fétiches. En revanche, s'il est vrai que «relire les lettres peut ensuite servir à engendrer de nouvelles interprétations et de nouveaux textes», on hésitera peut-être à en faire, comme l'autrice, une clef de lecture décisive qui éclairerait la pratique romanesque de Balzac.

L'entreprise, on le voit, consiste à analyser la correspondance, mais aussi, dans le même geste, à la *constituer* comme un objet pleinement littéraire, grâce à plusieurs opérations qui en modifient le statut.

Premièrement, les lettres sont partiellement soustraites à leur fonction de communication: Ewa Szypula souligne avec une grande force que pour Balzac, l'écriture des lettres prime à bien des égards sur la relation concrète qu'elles sont pourtant censées susciter, servir ou rappeler. Comme Benassis, Balzac accorde semble-t-il plus d'importance à ses propres lettres qu'à celles de sa correspondante: c'est qu'elles sont le lieu du bonheur d'écrire, et d'une invention romanesque de soi.

Deuxièmement, l'analyse est centrée sur les jeux de l'énonciation: les lettres sont avant tout un espace où Balzac peut se recréer des rôles et des identités. Paradoxalement, c'est donc au prix d'un certain effacement du texte des lettres – de leur contenu anecdotique – que leur dimension de discours littéraire – de constitution d'une «imagination littéraire» – apparaît.

Troisièmement, sur le plan thématique, l'attention se porte sur la nature érotique de la correspondance: dans les lettres s'inscrit un sujet corporel, par une série de déplacements métonymiques (le corps étant indirectement évoqué par la main qui écrit, par la page touchée ou baisée, par les objets envoyés et collectionnés comme des reliques). Il s'agit de trouver, par-delà les conventions du discours amoureux romantique (fleurs et nuées), un potentiel expressif renouvelé (sensations et sensualité).

Quatrièmement, les lettres sont systématiquement reliées à l'œuvre proprement littéraire de Balzac: la correspondance apparaît ainsi comme un centre à partir duquel on peut rayonner vers les romans. Ceux-ci en effet font pour ainsi dire partie de la correspon-

dance, et en méditent les enjeux. C'est ainsi que sont lus par exemple *La Dernière Fée*, *Modeste Mignon*, *Le Médecin de Campagne*, *Séraphita* ou *Le Cousin Pons*. Si certains rapprochements nous semblent parfois forcés (comme la lecture de *Séraphita* en termes de performance des identités de genre), d'autres sont suggestifs (comme pour *Modeste Mignon*: comme dans *Le Médecin de campagne*, d'ailleurs, le roman constate les apories de la lecture épistolaire).

Sans doute y a-t-il, dans ces partis pris, d'inévitables distorsions imposées au texte, par les accentuations parfois discutables qu'ils imposent à l'analyse. L'ouvrage a cependant parmi ses mérites de nous inviter encore une fois à nous demander ce qui, pour nous, fait qu'un texte est «littéraire». Sur un plan moins général, on en saluera enfin l'originalité, la finesse d'analyse, et l'attention subtile prêtée à l'écriture de Balzac, à ses tactiques comme à son tact, à sa volonté de maîtrise comme à sa délicatesse.

[THOMAS CONRAD]

«Le Courrier balzacien», nouvelle série, 35, février 2016, 75 pp.

Michael TILBY (*Titres romanesques et noms propres chez Balzac*, pp. 5-19) fornisce una puntuale e attenta disamina dello statuto e della funzione del titolo nell'opera di Balzac considerando la genesi e l'evoluzione di questo genere di «invenzione» in relazione alla specifica natura tematica e strutturale delle singole opere narrative. Per dirla con Cl. DUCHET, la *titrologie* balzachiana, che prevede il ricorso frequente a nomi propri di persona, non possiede i caratteri della fissità: al contrario, le continue esitazioni dell'autore riflettono sovente l'esigenza profonda di «trouver un titre qui marche de pair avec une composition souvent hétérodoxe» (p. 9) e di porre l'accento, orientando in tal modo la ricezione del lettore, sulla valorizzazione di tutto ciò che è individuale e particolare. Nel caso di Balzac, la *titrologie*, come l'onomastica, «se révèle [...] une activité bien hasardeuse» (p. 19), in quanto il titolo balzachiano – che raramente (fatta eccezione per Gobseck) designa i grandi personaggi *reparaissants* della *Comédie humaine* – «revêt un assortiment de formes ainsi que de nombreuses particularités au sein de chacune d'entre elles, ce qui entrave toute tentative de typologie formelle» (p. 18).

Eric BORDAS (*Linguistique du nom propre dans le roman*, pp. 20-26) riflette sulla problematica del nome proprio sotto il profilo linguistico con un riferimento particolare al contesto del discorso letterario, del «discours narratif romanesque sujet (et objet) de fiction» (p. 22). L'A., auspicando lo sviluppo di un approccio genetico allo studio dell'onomastica letteraria balzachiana, osserva che la particolarità unica del nome proprio nel romanzo consiste nell'essere «fonction et indice» (p. 27) e ritiene che Balzac, sempre particolarmente attratto dalla rilevanza dei nomi propri, «a toujours manifesté de la curiosité pour les mots en tant que signes matériels» (p. 24).

Anne-Marie BARON (*Les noms chez Balzac: parcours d'une recherche*, pp. 27-38) studia il valore simbolico dei nomi propri nei romanzi balzachiani: attraverso l'uso sistematico dell'anagramma, Balzac «réussit à décliner interminablement sa propre identité» (p. 29) nei diversi personaggi delle sue finzioni narrative. La modernità della scrittura balzachiana rivela, «par ses jeux sur les noms propres», la profondità «intertextuelle et intratextuelle de *La Comédie humaine*» sia dal punto

di vista spazio-temporale sia sotto la prospettiva storico-filosofica e, in alcuni casi, addirittura mistica.

Nicole MOZET (*De Hérédia a Férédia. «Une lettre de différence»*, pp. 39-43) focalizza la sua attenzione sul foglio n. 9 del manoscritto de *La Grande Bretèche*, dove Balzac censura il nome di Hérédia sostituendolo con quello di Férédia. Questo «remords de plumes» (p. 40) rimanda a una vicenda intimamente (e quasi inconfessabilmente) legata alla vita familiare dello scrittore (un presunto amore adulterino della madre) e «rend fluide un patronyme trop solidement ancré dans le passé de l'écrivain» (p. 41).

Moez LAHMEDI (*Raphaël de Valentin, un nom talismanique*, pp. 44-52) mette in luce l'importanza assunta, ne *La Peau de chagrin*, dalla «appropriation onomastique» dans l'appréhension de la dimension mystique» (p. 45).

Lucette BESSON (*Balzac poète*, pp. 53-65) offre un esauriente ritratto di Balzac poeta e analizza la sua concezione originale, moderna e dinamica della poesia. Per Balzac, il poeta «mobilise toute son énergie, toute la puissance de son regard et de son intuition à explorer tous les possibles, à percer les secrets de la Nature, de la Vie, de l'homme, de Dieu» (p. 65).

Completano le pagine del fascicolo i seguenti contributi: J. HOUBERT, *Dans les catalogues de vente...* (pp. 66-67); *Hemingway ou «Balzac le jeune»* (p. 68); Loris CHAVENETTE, *Balzac, Waterloo et «Le Napoléon du peuple»* (pp. 69-73); A.-M. BARON, *Hommage au comte André Ciechanowieck* (p. 74).

[MARCO STUPAZZONI]

De la République de Constantin Pecqueur (1801-1887), sous la direction de Clément COSTE, Ludovic FROBERT et Marie LAURICELLA, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2017, 464 pp.

Bien qu'elle ait connu une tentative de réhabilitation au tournant de 1900, l'œuvre encyclopédique de Constantin Pecqueur est restée longtemps dans l'ombre. La place et le rôle de cet adversaire du fatalisme et des économistes libéraux, qui fut un des théoriciens du socialisme associationniste et dans lequel on a vu un socialiste pré-marxiste (dans *Le Capital*, Pecqueur est souvent cité), ont été sous-estimés. Ce recueil revient sur l'itinéraire complexe de Pecqueur et réexamine la part importante de son œuvre consacrée à l'économie politique et à la question des mœurs.

Sous le titre *Pecqueur avant Pecqueur* (pp. 21-48), on lira des extraits d'un mémoire inédit de Jacques THIBAUT qui donne sur la vie de Pecqueur avant 1830 et son arrivée à Paris de nombreuses et nouvelles informations. Philippe RÉGNIER précise la contribution du militant du saint-simonisme (*Pour un inventaire et une évaluation du saint-simonisme de Pecqueur*, pp. 49-70). La crise et la rupture en février 1832 laisseront place à un saint-simonisme latent dont les traces abondent dans *De la République de Dieu* (1844), même si Pecqueur s'est orienté vers le fouriérisme. C'est la période «fouriériste» dans la vie de Pecqueur que retrace Jonathan BEECHER (*Pecqueur, Fourier, Fouriérisme*, pp. 71-83). De 1832 à 1835, Pecqueur collabore à «La Réforme industrielle» et parle chaleureusement de Fourier, même s'il juge peu accessible la forme de ses écrits. De même qu'il n'avait pas totalement abandonné Saint-Simon, il ne s'éloignera pas de Fourier pour élaborer sa propre «science des liens sociaux». Pétri de morale chrétienne, Pecqueur ne pouvait évidemment pas accepter la théo-

rie fouriériste des passions, ce que rappelle Ludovic FROBERT («*Socialisation» et «nationalisation» dans l'œuvre de Constantin Pecqueur*, pp. 85-121), qui étudie le socialisme des années 1830-1848 et revient sur l'*Économie sociale* (1839). Dans cette œuvre, d'ailleurs reconsidérée par les socialistes du début du XX^e siècle, Pecqueur prône l'association économique (rationalisation de la production et de la consommation) et l'association politique (la démocratie participative), ce qui lui vaudra d'être la cible des économistes libéraux. L'utopie de Pecqueur, formulée dans sa *Théorie nouvelle d'économie sociale* (1842), se situe dans le prolongement de Saint-Simon (critique de la propriété et de l'héritage), de Fourier (critique du morcellement) et d'Owen (idée de communauté). Enrôlé après février 1848 dans la Commission du Luxembourg, Pecqueur contribua à la rédaction de l'*Exposé de la doctrine du Luxembourg* qui impulsa la création d'ateliers nationaux et d'associations coopératives. En décembre 1849, Pecqueur fonda son propre journal, «Le Salut du Peuple», dans lequel il analysa sa doctrine à la lumière des événements vécus depuis février 1848, assumant son alliance avec le socialisme républicain de Buchez et Leroux, avec Lamennais, et bien sûr Louis Blanc et Vidal, l'auteur de *Vivre en travaillant. Projets, voies et moyens de réformes sociales* (1848), et où il exposa sa théorie du développement social qui impliquait la disparition du prolétariat. Cette contribution ainsi que la précédente forment un triptyque avec celle de Vincent BOURDEAU (*Propriété et fonction sociale chez Constantin Pecqueur. Genèse d'une théorie «nouvelle» d'économie sociale et politique (1830-1842)*, pp. 123-149), centrée sur la critique radicale du droit de propriété et la théorie des «obligations de l'État» formulées par Proudhon, Leroux et Pecqueur, lequel proposa en sus une réflexion sur la «fonction sociale» des individus, à l'opposé de la conception «propriétariste» et «individualiste» du droit. Entre 1830 et 1848, la notion et le statut de la propriété firent l'objet d'un débat entre les républicains (idéal de l'égalité politique) et les socialistes (idéal de justice sociale). Chez Pecqueur, l'approche sociale du droit de propriété est centrale dès ses premiers articles en 1831, où il soutient la thèse de l'universalisme de la propriété, position qu'il confortera dans *De la République de Dieu*. À propos de ce dernier grand ouvrage, Patrick HENRIET publie un intéressant échange entre son auteur et deux gloires littéraires auxquelles il l'adressa («*De la République de Dieu. Lettres de Constantin Pecqueur à George Sand et Lamartine (27 décembre 1843). Leurs réponses*, pp. 154-167), où l'on voit que le socialiste, disciple de Leroux et apôtre de la charité et de la fraternité, et le député opportuniste, en crédit auprès de la gauche républicaine et socialiste, ont été choisis pour être les Moïses des temps modernes. C'est le prophète de l'émancipation féminine qu'a choisi Marie LAURICELLA, quoique le féminisme de Pecqueur ait mis du temps à se manifester (*Le projet de l'«Histoire des Femmes depuis les premiers temps jusqu'à nos jours» (1844-1845): Constantin Pecqueur et l'éveil à la sororité*, pp. 169-182). Ce projet d'un livre consacré à l'égalité des sexes et à l'émancipation des femmes demeura au stade du prospectus. Alain CLÉMENT expose le projet sociétal pecquérien, à la fois inspiré de Fourier et de la morale chrétienne (*Constantin Pecqueur. Inégalités sociales et pauvrete*, pp. 183-201). Si tous les grands économistes du XIX^e siècle se sont impliqués dans le débat sur le salaire des pauvres, Pecqueur, qui a remis en cause la loi de formation des salaires et la répartition des richesses, a proposé la construction d'une société plus juste parce que plus solidaire, fondée sur «un prin-

cipe de justice distributive, universel et immuable; régulateur et inspirateur des actes sociaux; gravé par Dieu dans l'âme de tous» (*Théorie nouvelle d'économie sociale et politique*). Au cœur de la démarche de Pecqueur utopiste, il y a la notion de solidarité qu'on retrouve dans les projets des réformateurs contemporains, mais Pecqueur s'oppose aussi bien aux libéraux qu'aux anarchistes. Clément COSTE (*L'idéal de charité et l'impôt idéal. Constantin Pecqueur et la question fiscale*, pp. 203-233) montre que dans la *Théorie nouvelle* le système de l'impôt est pensé comme un facteur de cohésion pour le tout indivisible qu'est la société, ce vaste atelier industriel où chacun contribue à la tâche commune. Le système de l'impôt est aux yeux de Pecqueur une nécessité transitoire avant que la solidarité économique ou la charité n'entre en action. Avec Andrea LANZA on aborde un autre versant de la théorie économique déjà présent dans le mémoire de 1839, l'organisation du travail (le corporatisme) et le rôle pivot du crédit de commandite dans l'action sociale («*Sur caution morales. Crédit et travail chez Pecqueur*, pp. 235-253). Dès avant 1848 et l'expérience de la Commission du Luxembourg, Pecqueur se distingue des fouriéristes et des saint-simoniens, sans pour autant proposer un socialisme étatique. Il est plutôt partisan d'une intervention désintéressée de l'État. Après l'économie politique, le droit constitutionnel: la crise de la représentation dans les années 1848-1851 amène Pecqueur à participer aux débats sur le gouvernement direct qui aboutissent à la loi du 31 mai 1850. C'est cette participation qu'Anne-Sophie CHAMBOST suit dans une série d'articles du *Salut du Peuple* et dans les très nombreux manuscrits que le bibliothécaire de l'Assemblée nationale préféra garder sous le boisseau ou qu'il publia sous une autre signature que la sienne (*Constantin Pecqueur (1801-1887). Contribution discrète au débat sur le gouvernement direct*, pp. 256-281). Dans ce débat sur la «démocratie participative» intervinrent Considérant et Ledru-Rollin (pour), Louis Blanc et Girardin (contre) et Proudhon (qui s'interroge sur la mise en œuvre du principe de la souveraineté nationale). Pour Pecqueur, la souveraineté du peuple n'est que relative ou conditionnelle, à l'opposé de la «souveraineté absolue de Dieu». Après les débats de la Deuxième République où il fut au cœur de l'action politique et de la réflexion doctrinale, commence pour Pecqueur une longue retraite. S'il publie très peu, il ne cesse d'écrire comme le prouvent les milliers de pages de ses archives (Amsterdam, Paris, Milan) qu'a explorées Ludovic FROBERT (*Pecqueur après Pecqueur. Quelques remarques sur les travaux postérieurs à 1851*, pp. 291-347). D'où sans doute l'oubli qui frappa l'œuvre jusqu'à ce que Benoît Malon tente de la revisiter à la fin du siècle. Michel BELET (*La réception de l'œuvre de Pecqueur par le milieu de la Revue socialiste (1885-1914) et l'enjeu de l'économie*, pp. 349-395) évoque la nouvelle réception des travaux de Pecqueur, sa réinsertion dans l'historiographie du socialisme et ses prolongateurs (Eugène Fournière, G. Renard, G. Rouanet), ses contradicteurs (G. Sorel) et un de ses commentateurs (H. Bourgin).

Cette relecture des travaux de Pecqueur est donc bienvenue. Il faut ajouter que ce volume d'actes contient de nombreuses annexes et des documents (lettres à V. Schoelcher et Martin Nadaud, répliques à Bastiat et à Proudhon, et l'article de Pecqueur: «Qu'est-ce le socialisme?»), ainsi que la bibliographie des œuvres et des articles publiés de Pecqueur, et, pour la première fois, le relevé de ses manuscrits inédits (pp. 411-458).

[MICHEL ARROUS]

HENRI GOURDIN, *Les Hugo*, Paris, Grasset, 2016, 480 pp.

Le projet de cette biographie des Hugo, et non pas du seul Victor, est intéressant, car il ambitionne de scruter cinq générations, depuis le général père de l'écrivain et Sophie Trébuchet, sa mère, sans oublier le père putatif, le général Lahorie, le couple Hugo et ses cinq enfants, les Ménard et les Dorian (1814-1851), jusqu'à Jean Hugo (1894-1984) et ses épouses Valentine Gross (1887-1968) et Lauretta Hope-Nicholson (1919-2005), sa sœur Marguerite Hugo (1896-1984) et son demi-frère François-Victor 2 (1899-1981). L'enquête est riche, éclairant notamment la connaissance des descendants de 3^e et 4^e générations que le grand public connaît peu, mis à part le peintre proche de Cocteau.

Le livre se fonde sur une conviction: Victor Hugo, doué d'une remarquable volonté de construire sa légende, a exalté sa position de patriarche pour compenser la névrose d'une enfance tourmentée et exercé sur sa tribu un pouvoir oppressant dont seuls les ultimes descendants, par la dilution généalogique des alliances, ont pu se libérer. De troublantes ressemblances font relier au surnaturel qui obsède son imaginaire les destinées des Hugo, notamment par le «retour» de failles existentielles (la «folie» d'Eugène prêtée à Adèle H., le remplacement pesant sur l'enfant né après le décès prématuré de son aîné – Léopoldine après Léopold premier né de Victor et Adèle, Georges 2 après Georges 1 les deux fils de Charles, une aptitude transgressive à vivre des couples multiples – après Adèle et Juliette, Jeanne et ses trois maris, Jean, taciturne père de famille nombreuse, si librement séducteur).

Irrité par une tradition hugolâtre qui passe un peu vite sur les proches du grand homme, Henri Gourdin, déjà auteur de deux livres sur Adèle (Ramsay, 2003) et Léopoldine (Presses de la Renaissance, 2007), émet une hypothèse intéressante, mais son attitude tourne presque à l'hugophobie, décrédibilisant la démonstration par son systématisme. Le biographe semble parfois croire qu'un génie créateur peut mener la vie des gens ordinaires, alors que l'on sait bien, par l'exemple de Paul et Camille Claudel, les répercussions de personnalités exceptionnelles sur l'entourage familial, surtout dans la société codifiée du XIX^e siècle.

[LISE SABOURIN]

ALEXANDRE DUMAS, *Correspondance générale*, t. II, édition de Claude Schopp, Paris, Classiques Garnier, 2016, 775 pp.

Après le premier tome paru en 2014, Claude Schopp continue l'édition de la *Correspondance générale* d'Alexandre Dumas père, ce volume couvrant la période de janvier 1833 à août 1838, marquée par des déconvenues multiples pour le dramaturge reconnu qu'il est devenu. Ses nouvelles pièces rencontrent de demi-échecs, d'autant plus sensibles au sein de la désunion des grands chefs du romantisme. Dumas se tourne désormais vers les *Chroniques historiques* et les *Impressions de voyages*, tâche aussi de trouver un nouveau statut à la critique dramatique, au fil des turbulences habituelles – amoureuses et financières – de sa vie privée.

Sans être une grande correspondance littéraire tant le règlement des affaires courantes y occupe de place, ce tome offre un tableau instructif pour l'his-

toire littéraire, d'autant plus qu'outre le répertoire des correspondants et les index habituels à la collection (des noms de personnes, de lieux, des œuvres citées, des personnages littéraires cités, des journaux et périodiques cités), il est enrichi d'annexes (pp. 535-668) sur la réception des œuvres, les procès suscités, les projets de société, le voyage dans le Midi et les domiciles de l'auteur.

[LISE SABOURIN]

GUY PEETERS, *Gaspard de Cherville, l'autre «nègre» d'Alexandre Dumas*, Paris, Honoré Champion, 2017, «Romantisme et modernités», 550 pp.

À la p. 574 de sa biographie *Alexandre Dumas le Grand* (Phébus, 2002), Daniel Zimmermann a exécuté Gaspard de Cherville en le qualifiant de «pauvre type». Il a perdu une bonne occasion de se taire. *Quinze ans après*, car la vengeance est un plat qui se mange froid, Guy Peeters lui répond avec un pavé du même tonneau, mais beaucoup mieux renseigné: une biographie presque entièrement constituée de documents inédits consacrée à ce Gaspard de Cherville que seuls connaissent jusque-là les amateurs de littérature cynégétique et les spécialistes d'Alexandre Dumas. Cet aimable marquis, en effet, né à Chartres en 1819, a été le collaborateur de Dumas pour une dizaine de titres publiés en une dizaine d'années, nettement moins célèbres que ceux écrits avec Auguste Maquet (d'où le titre de la biographie), depuis *Le Lièvre de mon grand-père* (1856) jusqu'à *Parisiens et provinciaux* (1866), en passant par *Black* (1857), *Le Chasseur de sauvage* (1857), *Les Louves de Machecoul* (1858) et *La Marquise d'Escoman* (1860). Après quoi il a volé de ses propres ailes. Exception faite d'un premier roman publié sous pseudonyme chez Poulet-Malassis en 1862, *Le Dernier Crime de Jean Hiroux*, il a signé de son nom le reste de son œuvre: *Les Aventures d'un chien de chasse* (Hetzl, 1862 aussi), *Histoire d'un trop bon chien* (Hetzl encore, 1867), *Pauvres Bêtes et pauvres gens* (1869), *La Chasse aux souvenirs* (1875), *Contes de chasse et de pêche* (1878), *La Vie à la campagne* (1879), *Récits de terroir* (1893), nous en passons, mais pas de meilleurs.

Guy Peeters, qui avait publié, chez le même éditeur il y a douze ans *La Justice belge contre le sieur Victor Hugo*, présente la vie de son auteur en trois parties d'inégale importance: avant Dumas (1819-1852, une cinquantaine de pages), la collaboration avec Dumas (1852-1870, près de 350 pages), après Dumas (1871-1898, une grosse centaine de pages). Cette répartition évoque évidemment la vie de Victor Hugo coupée par l'exil – d'autant que les deux parties centrales coïncident, ce qui n'est pas complètement le fruit du hasard, ni les retrouvailles en Belgique de tous ces protagonistes. Mais elle se justifie aussi par les documents conservés: essentiellement les lettres de Cherville à son ami (et compatriote) l'éditeur Hetzel (BnF), et les lettres du même à Jules Claretie (Arsenal). Dans un cas comme dans l'autre, ces documents ne sont pas datés, ce qui ne facilite certes pas la tâche du biographe, rendue plus compliquée encore par la discrétion de l'épistolier. Sa vie privée, reconstituée précautionneusement à travers romans et documents d'archives, ne manque pourtant pas non plus d'intérêt: ce vrai marquis désargenté, joueur et chasseur, qui ruine sa femme épousée pour sa fortune et vit avec ses maîtresses successives, mi-bohème mi-vieille France, commence en Bel Ami et finit en La Fontaine. Ajoutons ces deux bizarreries rocambolesques: que les lettres échangées entre Du-

mas et Cherville, qui étaient conservées au château de Monte-Cristo, à Port-Marly, y ont été volées en 1992; et que le manuscrit inédit des *Souvenirs d'Alexandre Dumas* composés par Cherville pour son ami Claretie a disparu en 1918, à la vente de la bibliothèque de Jules Claretie. Ces manques ne sont toutefois pas trop criants: Claude Schopp avait pris une copie des lettres avant leur disparition, qu'il a mise à la disposition du chercheur, et les trois articles de souvenirs de Cherville sur Dumas, publiés dans «Le Temps», même s'ils ne font sans doute pas double emploi avec le manuscrit disparu, pallient en partie ce manque («Les derniers coups de fusil d'Alexandre Dumas» et «Alexandre Dumas intime», 11 septembre et 22 octobre 1883; et surtout «Alexandre Dumas à Bruxelles», les 12, 19 et 21 avril 1887).

De même que Cherville avançait souvent masqué, pour des raisons que le livre explique, Guy Peeters inaugure un nouveau circuit éditorial en publiant cette biographie dans une collection jusque-là réputée pour ses sommes universitaires ou ses recueils d'articles. C'est une vraie bonne surprise pour le lecteur, mais pas une aussi bonne nouvelle pour le monde éditorial: il y a vingt ans, ce livre aurait trouvé sans peine un éditeur généraliste; aujourd'hui, il est cantonné dans l'édition universitaire, et son prix rend sa diffusion problématique. Bien sûr, ce circuit permet d'offrir des citations beaucoup plus longues que dans une biographie habituelle: les extraits de livres, d'articles ou de lettres occupent parfois plus d'une page entière en petits caractères, sans parler des résumés d'œuvres; les polémiques (dans la presse) sont retracées étape par étape, et quand il faut insérer des tableaux sur deux colonnes pour comparer deux textes (souvent un texte et son réemploi), l'auteur ne s'en prive pas. Il présente et accompagne tous ces documents en se tenant toujours à la bonne distance, empathique et critique, n'hésitant pas à corriger le «Quid Dumas» et le *Dictionnaire Dumas* quand il y a lieu, ni à prendre position le cas échéant («Hetzl avait raison», commente-t-il laconiquement au moment où ce dernier conseille à Cherville de brûler son premier roman; il déplore à l'inverse la disparition de *La Piaffeuse*, son roman le plus attachant).

Alors que la biographie souffre habituellement du ressassement éternel des mêmes informations et de la défiguration gratuite des sources, voici un ouvrage totalement neuf et précis sur ce marquis de Cherville que l'amour de la terre et des animaux a rapproché à deux reprises de Zola, qui a fréquenté Eugène Sue et Victor Hugo. Il ouvre du même coup des perspectives intéressantes sur ces auteurs majeurs, sur quelques figures secondaires outre Hetzel et Claretie déjà nommés (Noël Parfait, Marie Dumas, Auguste Maquet...) et sur la collaboration littéraire telle que la concevait Dumas, beaucoup plus complexe que les caricatures (et Dumas fils, le gardien du temple) ne la donnent à voir habituellement. Bref, ce *Gaspard de Cherville* qui mérite tous les éloges est une vraie découverte: qu'on se le dise!

[JEAN-MARC HOVASSE]

GEORGE SAND, *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier, *Théâtre, tome I. 1840-1852*, introduction, établissement du texte et notes par Annie Brudo, Paris, Champion, 2014, 1218 pp. en 2 vols.

Le théâtre est sans contredit la partie la plus méconnue de l'œuvre de George Sand. Cette production

est en effet largement sous-estimée, trop facilement expédiée sur la foi de commentaires négatifs datant du XIX^e siècle et oubliée dans le tiroir de ce qu'un préjugé de la même époque catalogue comme un «théâtre de romanciers». En même temps, sans doute par logique conséquence, ce théâtre a été très peu étudié jusqu'à une époque fort récente. Il manquait donc une édition critique de ce corpus pourtant si important dans la vie et dans la réflexion théorique de Sand. Le chercheur ou le curieux devait se contenter des éditions originales à consulter dans les bibliothèques (ou plus récemment en ligne), des petites éditions Indigo-côté femmes, très fautives et dépourvues de tout appareil critique, ou, pour certains titres, des éditions Paléo, tout aussi limitées au texte brut. Les volumes publiés dans le cadre de l'édition des *Ceuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier viennent donc combler un vide dans le panorama éditorial. Ce premier tome en deux forts volumes – pour pasticher Labiche – entièrement dû aux soins d'Annie Brudo et paru en 2014, sera suivi prochainement de deux autres «tomes» ou séries: l'un dédié aux pièces de 1852 à 1875 (dir. Mariette Delamare), l'autre au théâtre de Nohant édit et inédit (dir. Olivier Bara). Que la reprise récente de ces chantiers après une période de suspension nous autorise à rappeler au lecteur l'importante parution du premier «tome», consacré aux premiers essais de Sand pour la scène entre 1840 et 1852.

Sont donc réunies ici, par ordre chronologique, les 8 pièces jouées sur les théâtres parisiens pendant cette période: *Cosima* (1840), drame psychologique d'une femme mal mariée sur toile de fond de la Renaissance florentine, aux allures de drame historique, genre encore en vogue à l'époque; *Le Roi attend* (1848) et *Molière* (1851), cycle biographique et romancé consacré à l'illustre modèle théâtral de Sand; *François le Champi* (1849), adapté du roman homonyme, et *Claudie*, deux pièces rustiques et champêtres, inspirées du Berry natal, qu'Annie Brudo qualifie encore de «rurodrames» selon la formule de Théophile Gautier depuis remise en discussion par la critique; *Le Mariage de Victorine* (1851), suite revendiquée comme telle du *Philosophe sans le savoir* de Sedaine; *Les Vacances de Pandolphe* (1852), comédie dans le style italien ou «pochade» selon A. Brudo (p. 22) sur un «misanthrope bienfaisant» (le mot est de Sand, lettre à J. Janin du 1^{er} octobre 1855); et enfin *Le Démon du foyer*, autre comédie de cadre italien qui met en scène des chanteurs (1852).

Le premier mérite de l'important effort fourni par Annie Brudo est de présenter enfin une édition critique de ces pièces, établie sur la version parue dans le *Théâtre complet de George Sand* chez Michel Lévy frères en 1866 et confrontée avec les autres éditions parues du vivant de Sand, mais surtout avec les sources manuscrites: manuscrits autographes conservés à l'Institut et à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, et manuscrits de censure. Ce travail a permis de reconstituer des stades inconnus de certains textes, transcrits dans une précieuse «Appendice I»: un troisième acte différent pour *Claudie*, des scènes inédites du *Mariage de Victorine* et de *Molière*. Laisse plus perplexe le choix de donner en appendice comme une «version précédente de *Molière*, parue dans la "Revue de Paris"» (p. 1028) l'intégralité de *Marielle* qui, tout en anticipant l'entreprise du *Molière*, est en réalité une pièce autonome du théâtre de Nohant, et fut publiée comme telle dans le choix de pièces que Sand publia sous ce titre en 1864.

Un second point intéressant et fort utile pour les études de réception est le choix de quelques articles

significatifs parus dans la presse au moment de la création des pièces et entièrement retranscrits dans l'«Appendice II».

Là où ces volumes laissent malheureusement à désirer est dans l'apparat critique, où l'on aurait pu souhaiter une analyse de la dramaturgie ou du contenu des pièces et une réflexion plus approfondie sur les rapports de Sand avec le théâtre et sur sa pensée théorique de la scène. Les brèves introductions individuelles aux pièces (de quatre ou cinq pages chacune) s'intéressent exclusivement à la genèse, création et fortune scénique de chacune, et l'introduction générale choisit délibérément une approche plus informative que réellement critique, proposant un catalogue des pièces publiées de Sand par ordre chronologique, un trop bref aperçu de son esthétique théâtrale et de ses rapports avec les trois principaux théâtres où elle fut représentée (la Comédie-Française, l'Odéon et le Gymnase), puis de ses rapports respectivement avec la censure et avec la critique, avant d'en venir au tableau des sources imprimées et manuscrites. Aussi, les considérations finales de l'introduction sonnent-elles plutôt hâtives et non réellement supportées par une démonstration lorsqu'on lit: «Il faut bien l'admettre, ses [de Sand] pièces sont pour la plupart mal construites: pêchant par excès de longueur, l'action est alourdie par une intrigue souvent maladroitement et qui ne progresse qu'à travers l'évolution psychologique des personnages. Toutefois, il n'en reste pas moins que ce théâtre est intéressant à bien des égards, et que les jugements émis à son endroit sont parfois trop sévères et doivent être certainement nuancés» (p. 23).

On regrettera également, comme déjà Annabelle Rea («French Studies», volume 69, 2015) un manque de références bibliographiques récentes et de dialogue avec l'actualité de la critique. Les références citées s'arrêtent en effet en 2008-2009, soit cinq ou six ans avant la parution de l'ouvrage, et privilégient les textes fondamentaux mais datés de Dorrihya Fahmy (1935) et Gay Manifold (1985, ici systématiquement masculinisée en «Guy»). On regrettera tout particulièrement l'absence de la plupart de la production critique d'Olivier Bara et notamment de son *Sanctuaire des illusions* (2010), entièrement consacré au théâtre de Sand, d'une partie de la production de Catherine Masson, et notamment de son édition de *Cosima* (2013), et de la moindre mention de Shira Malkin, ou de l'important colloque *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, dont les actes ont certes paru en 2014, mais qui s'est tenu en 2008.

On saluera en revanche l'intéressant échange avec Odile Krakovitch, spécialiste de la censure au XIX^e siècle, sur le fonctionnement du «Bureau des théâtres» à l'époque de Sand et par conséquent sur le compte que tout éditeur critique de théâtre doit tenir des manuscrits de censure, ici présenté à la suite de la note éditoriale sur les manuscrits (pp. 25-28).

[VALENTINA PONZETTO]

GEORGE SAND, *Ceuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier, 1839. *L'Uscoque*, édition critique par Marianne Lorenzi, Paris, Champion, 2017, 272 pp.

Oubliez Jules Verne et Emilio Salgari: George Sand a écrit un roman de pirates! Un roman d'aventures en mer et d'intrigues dans les palais vénitiens, plein de batailles, de duels, d'incendies, de déguisements et de passions déchaînées, avec un héros criminel,

impitoyable et cruel, des héroïnes innocentes et pures comme il se doit, mais aussi courageuses et volontaires, et une mystérieuse jeune fille pirate venue de l'Orient, déguisée en garçon, assassine par amour et qui se révèle un enjeu essentiel de l'intrigue. Autant dire que si qui écrit avait lu *L'Uscoque* plus jeune, ses rêves en auraient été remplis, à l'instar de ceux de Dostoïevski, qui déclarait en avoir été «enfiévré toute la nuit» à seize ans, ou de Flaubert, qui dès 1838 en recommandait la lecture à un ami. 2018 sera l'occasion pour tout le monde de découvrir *L'Uscoque* comme roman de plage ou comme objet d'étude dans cette belle édition très soignée procurée par Marianne Lorenzi, spécialiste – cela tombe bien – non seulement de George Sand mais aussi du roman d'aventures.

Pourtant Sand elle-même n'aimait pas son roman, qu'elle discrédite, renie et rabaisse dans sa correspondance avec Buloz, se fâchant avec lui lorsqu'il lui rappelle que le public avait préféré à *Spiridon*, roman philosophique et spiritualiste, cet *Uscoque* écrit rapidement (de janvier à mars 1838) dans le simple but de gagner de l'argent et exploitant une matière vénitienne dont Sand était désormais plus que lasse.

Dès les premières pages de son introduction, Marianne Lorenzi nous invite cependant à aller au-delà des déclarations de l'auteure elle-même pour chercher dans la genèse du roman, dans la stratification des sources et de la documentation qui le nourrissent et dans la complexité des thèmes abordés «une œuvre d'un abord plus difficile qu'il n'y paraît et dont le projet initial a pu être relativement ambitieux» (p. 8).

Par l'époque de sa composition, à l'hiver 1837-38, le roman se situe en effet «aux confins [...] d'une période dévolue à des ouvrages plus complexes» (p. 8), en premier lieu cet *Essai sur le drame fantastique* issu de la lecture de Goethe, Byron et Mickiewicz qui invite à réfléchir sur la valeur métaphysique des ouvrages de fiction et sur la signification morale de la souffrance et du repentir. Ainsi M. Lorenzi trouve une clé forte de lecture du roman dans sa dimension de hantise, de remords et de regret qui accompagne l'anti-héros Pier-Orio Soranzo jusqu'au procès final, ici restitué dans sa juste dimension cathartique, mais qui accompagne aussi, probablement, George Sand dans son processus de création, hanté encore une fois par le souvenir douloureux de ses aventures vénitienes.

Le complexe travail de croisement de sources et des recherches documentaires probablement menées par Sand pour composer ce roman historique et vaguement exotique, qui se passe au XVII^e siècle entre Venise et les côtes orientales de la Méditerranée, est reconstruit ici avec une rigueur d'enquête presque policière. Se suivent dès lors les pages sur les Uscoques, écumeurs de l'Adriatique à la cruauté légendaire, sur la République de Venise et son histoire politique et militaire telle que Sand pouvait la lire chez les historiens anciens et modernes, et sur la géographie, plus poétique et floue qu'authentique et documentaire, d'un labyrinthe d'îles, de golfes et de côtes entre l'Italie, la Grèce et les Balkans. Les conclusions dépassent à chaque étape les résultats d'une documentation érudite pourtant impeccable pour montrer les motivations profondes et les mécanismes de fonctionnement de l'imaginaire sandien. Ainsi le surnom d'«uscoque» sert à construire, plus qu'une histoire de pirates, la dimension cruelle, criminelle et au fond plutôt lâche de Soranzo. Les images multiples de Venise, où l'actualité réelle et littéraire se superpose à un passé mythique, évoquent l'ombre crépusculaire et inquiétante d'une ancienne puissance cosmopolite désormais en proie à un déclin

politique et moral. Les évocations géographiques, en même temps réalistes et confusément protéiformes, servent avant tout à faire émerger des espaces de frontière et de marginalité, dominés par le souvenir de Byron. L'A. n'oublie pas, en effet, la très forte dimension intertextuelle du roman, qui se présente comme une transposition narrative du *Corsaire* et de *Lara* de Byron, mais qui entretient aussi des liens plus subtils avec d'autres œuvres de Sand (principalement *Leone Leoni*) ou de Balzac (*Facino Cane*).

Du jeu de va-et-vient continu et analytique entre similitudes et différences, éléments empruntés et éléments personnels propres à Sand, émergent les thèmes centraux du roman, objets des commentaires les plus intéressants et originaux de cette édition. D'abord le thème déjà évoqué du crime, du remords et du châtement, accompagné par son double inverse et complémentaire, «la quête d'égalité et de Justice» (p. 37), mais aussi par d'autres idées chères à Sand, comme «la souffrance devant la désillusion du réel, l'idéal de fraternité, la vertu républicaine» (p. 14). Ensuite le thème de l'androgynie, incarné non seulement par Naam/Naama, la jeune femme pirate, mais aussi par la vénitienne Argiria, véritable chimère qui semble résumer en elle les traits et les valences symboliques de son frère Ezzelin et de la première femme assassinée de Soranzo. À travers elles, Marianne Lorenzi propose une lecture renouvelée de l'androgynie romantique et de la rencontre des sexes dans la relation amoureuse, qui, «loin de créer une fusion des âmes», mettrait en revanche en évidence «la féminité d'un manque incessant chez le Don Juan et le caractère masculin d'un orgueil assimilable à l'ambition chez la femme qui l'aime» (p. 47). La solution, incarnée dans *L'Uscoque* par la retraite de Naam parmi les yéménites, mais qui entre en résonance avec la seconde *Lélia* et avec *Consuelo*, donc avec les romans parmi les plus célèbres de Sand, «semble résider dans le renoncement à soi» et dans «une vie de sagesse, à l'écart du monde social».

Complètent le volume une étude de la réception du roman par la presse contemporaine, transcription des principaux articles de critique à l'appui (pp. 47-51 et 259-265); une bibliographie des rares contributions consacrées à ce roman méconnu; un index des noms géographiques et un index des personnages, et une annotation infrapaginale riche et précise, très utile pour naviguer le complexe réseau de références intertextuelles, historiques et géographiques du roman.

[VALENTINA PONZETTO]

LISE BISSONNETTE, *Maurice Sand. Une œuvre et son brisant au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes - Presses de l'Université de Montréal, 2017, 479 pp.

Présidente de la Bibliothèque et des Archives nationales du Québec jusqu'en 2009, Lise Bissonnette a complété par la parution de cet ouvrage le doctorat rêvé depuis sa jeunesse et soutenu à Montréal en 2015. Elle fournit une réflexion argumentée sur l'étrange négligence qui a fait de Maurice Sand «un sidérant angle mort» (p. 433) quoique mentionné de façon récurrente dans les nombreuses études sur sa mère. S'appuyant notamment sur le fonds de manuscrits acquis par la bibliothèque Beinecke de Yale, mais aussi sur toute la bibliographie sandienne qu'elle connaît parfaitement, elle démontre combien une erreur d'appréciation commise dès l'origine, est encore prégnante dans le jugement porté sur ce fils aimé, considéré par les critiques

au pire désinvolte ou paresseux, au mieux amateur polyvalent et touche-à-tout talentueux.

Lise Bissonnette organise le livre en trois chapitres selon les critères de la recherche universitaire. Après une introduction (pp. 17-34) plaçant sa quête dans les interstices de l'histoire culturelle mais aussi sur les chemins de traverse rencontrés par la fortune critique de Maurice Sand, elle explore dans le premier chapitre, «La production d'une mémoire» (pp. 35-122), toutes les occasions manquées de l'étudier vraiment qui ont rythmé l'abondante production sur l'univers de George Sand. Tantôt fils idéal, consolateur compagnon, tantôt dilettante dévalorisé par la protection maternelle dès le XIX^e siècle, confiné à l'illustration, éclipsé par le destin romanesque de sa sœur Solange au XX^e, Maurice est certes présent dans les travaux consacrés à l'œuvre de sa mère, mais le plus souvent en miroir filial des qualités de l'écrivaine. George Sand, il est vrai, a elle-même contribué à forger cette image en creux malgré – peut-être même à cause de – ses efforts pour valoriser sa bonté, son sens de la méthode, son aptitude à l'apprentissage, son dévouement à la cause artistique.

Le deuxième chapitre, «Le créateur en son siècle» (pp. 123-296), est forcément le plus intéressant puisqu'il présente tout l'œuvre de Maurice Sand par genres, mais aussi en montrant les périodes et les connexions entre ses diverses pratiques. Parfois simple continuateur, parfois modeste précurseur, ce fils d'un milieu qui lui donne accès aux personnalités du temps comme aux débats agités entre créateurs semble avoir su naviguer en toute indépendance, peut-être en partie par indifférence, politique notamment, dans les domaines qui l'intéressent: l'art et la science dans leurs liens et leurs divergences à la fois. Sa préférence évidente pour le dessin et l'aquarelle ne l'empêche pas de vouloir se faire une place de peintre, notamment en exposant aux Salons de 1848 à 1861, puis de 1877 à 1880. Son atelier aux Batignolles est bien un lieu de vie artistique, non pas une simple succursale du grenier de Nohant, de même que son théâtre de marionnettes, à l'origine champ d'expérimentation pour les pièces maternelles dans les grandes salles de la capitale, deviendra un véritable lieu de représentations à Passy, préparant le théâtre libre fin de siècle. À partir de son mariage avec Lina Calamatta et de son retour dans le domaine berrichon en 1862, la littérature supplante peu à peu la démarche d'illustration (*Les Légendes rustiques*) et inclut le goût de la recherche historique et scientifique qui caractérise cet amateur plus qu'éclairé (*Masques et bouffons* et *Le Monde des papillons*). Le récit de voyage (*Six milles lieues à toute vapeur*) le mène à devenir romancier, surtout épris du passé de l'humanité (*Callirhoé, Raoul de La Chastre, Le Coq aux cheveux d'or, L'Augusta...*).

Le troisième chapitre, «Une part de liberté» (pp. 297-432), se propose de cerner le fil directeur de toutes ces œuvres et le trouve dans le goût d'un fantasme, certes hoffmannien, mais traité avec une fantaisie digne du Balandard orchestrateur scénique de Nohant. Son appétence constante pour le visuel, sa fascination visionnaire pour l'étrange le poussent à utiliser ses savoirs multiples (entomologie, minéralogie, anthropologie, archéologie, histoire du théâtre...) au service d'une reconstitution des mondes disparus (légendaire berrichon, réinvention de la *commedia*, prolifération de Pierrot, restitution de peuplades anciennes d'Amérique ou en Orient, de races préhistoriques, réflexions sur les mythes de l'Atlantide et du Déluge).

En épilogue (pp. 433-446), Lise Bissonnette, comme il convient à une thèse, parfois un peu jargonneuse,

rassemble les fils de sa démonstration, mais voit aussi dans ce *minor* qui doit sans doute sa notoriété à son patronyme, mais ne mérite pas pour autant d'être tenu pour quantité négligeable, vu sa profonde singularité, un cas typique de cette histoire culturelle qui est si difficile à pratiquer, mais qui apporte tant à l'étude des mentalités comme à la préhension des grands créateurs plus reconnus.

[LISE SABOURIN]

«L'Amitié guérinienne», revue annuelle des amis des Guérin, 195, Paris, Classiques Garnier, 2016, 93 pp.

Pour fêter les 80 ans des journées guérinienne, l'association qui s'attache à la mémoire de Maurice et Eugénie de Guérin publie pour la première fois chez Garnier sa revue de 2016. Outre la description de la rencontre annuelle sur place, ce numéro (le 195^e) retrace l'acquisition de leur château par le département en 1936, imprime le discours d'inauguration du musée par François Mauriac en 1937 et rappelle les pèlerinages au Cayla en 1867, en 1912 et depuis 1936. Outre les photos et la bibliographie, l'article majeur est celui consacré par Bernard Heudré à *L'écriture psalmodique des "Paroles d'un croyant" de Lamennais* (pp. 17-34).

[LISE SABOURIN]

GUILLAUME CUCHET, *Penser le christianisme au XIX^e siècle. Alphonse Gratry (1805-1872). "Journal de ma vie" et autres textes*, Presses Universitaires de Rennes, 2017, 325 pp.

Avez-vous lu l'abbé Gratry? La question embarrassera plus d'un dix-neuviémiste. Dans l'introduction à son important essai biographique (pp. 15-89) qui précède cette anthologie, Guillaume Cuchet regrette qu'on ait oublié l'un des penseurs religieux les plus importants et les plus lus du Second Empire. Cette éminente figure de l'apostolat intellectuel *ad extra* aurait pu être le théologien que le catholicisme «libéral» attendait. Son œuvre apologétique, qui eut pour origine une révélation vécue à l'adolescence, doit être située dans la philosophie chrétienne du XIX^e siècle. Sont retracées les grandes étapes d'une vie consacrée à l'«unité de la bergerie universelle»: une jeunesse libérale sous la Restauration, l'École polytechnique (1825-1827), la participation, de 1828 à 1840, à une expérience de vie communautaire à Strasbourg (ordination en 1833) auprès du philosophe et abbé Louis Bautain (ce disciple de Cousin s'était converti) et sous l'influence d'une mystique, puis, jusqu'en 1846, la direction du collège Stanislas qu'il laissa pour l'aumônerie de l'École normale. En 1848, dans son *Catéchisme social* (réédité en 1871 sous le titre *Les Sources de la régénération sociale*), il préconisait une politique de «progrès social» pour réduire le «paupérisme», tout en critiquant le socialisme. Si ce premier ouvrage passa inaperçu, ce ne fut pas le cas en 1851 de sa participation, sur l'incitation de Dupanloup, à l'offensive contre Vacherot, le directeur des études à l'École normale qui avait été déjà ciblé pour son hétérodoxie. Gratry se lança dans la polémique, appuyé par Veuillot, pour dénoncer les thèses historico-théologiques et l'athéisme de Vacherot, lequel fut révoqué. L'année suivante, il contribua à la résurrection de l'Oratoire, une congrégation conçue, selon ses dires, comme «une sorte de Port-Royal moins le schisme et l'orgueil»; mais, entre 1857 et 1861, le cli-

mat se dégrada sensiblement et le P. Gratry dut quitter l'Oratoire en août 1870. Catholique «libéral», ami de Dupanloup et de Montalembert, il s'engagea dans la «Ligue internationale et permanente de la Paix» pour soutenir la cause du pacifisme (après les horreurs de la guerre de Crimée) et de l'union des chrétiens, ce qui lui valut la défaveur d'une partie de l'opinion catholique. Sa situation s'aggrava en 1870, alors que débutait le concile Vatican I, quand il intervint, à la demande de Dupanloup, assez tardivement mais radicalement dans la controverse de la définition de l'infailibilité. Ses prises de position anti-infaillibilistes firent de lui un des opposants les plus en vue et un suspect condamné par plus de quatre-vingts évêques, d'où son exclusion de l'Oratoire. Finalement, il se rallia publiquement à la définition.

Les chapitres II et III présentent l'œuvre philosophique et sa réception. Son ouvrage le plus important est *De la Connaissance de Dieu* (1853, réédité en 1854, 1856, 1864, traduit en allemand en 1858), premier volet d'une trilogie complétée en 1855 par *La Logique* et, en 1857, par *De la Connaissance de l'âme* (quatre éditions, traduit en allemand en 1858). On ajoutera *Les Sources* (1861-1862), publication destinée aux jeunes gens et qui eut un succès posthume (F. Mauriac le lisait à dix-huit ans, de même R. Rémond en 1930), ainsi que les conférences réunies dans *Crise de la foi* (1863). S'inspirant de Thomas d'Aquin et de Fénelon, l'abbé Gratry s'en prend à Hegel et aux hégéliens, ou à ceux qu'il assimile aux hégéliens (Renan, Vacherot, Scherer), autant de sophistes à ses yeux, et au scepticisme contemporain qu'il dénonce comme un «abaissement de la raison [qui] est le plus grand danger du christianisme». Aucun des débats de l'époque ne lui fut étranger. Il s'est exposé aux reproches de Ravaisson et de Scherer, mais il a eu aussi des partisans enthousiastes, tels Mme Swetchine, Falloux, Barbey et, hors du monde catholique, Guizot et Ernest Naville. Ajoutons que d'autres le regardaient avec méfiance: dans une lettre à Mérimée, qui le voyait en père Fatutto, «très poli et onctueux» et le rangeait dans les «animaux», Sainte-Beuve, lors de l'élection de Gratry à l'Académie française en 1868, dit de lui que c'est «un homme qui porte écrit sur son front: Je crois à l'*Immaculée Conception*». Son œuvre eut bien sûr peu d'écho dans le monde universitaire français où l'on se souvenait de son attaque contre Vacherot. Ces résistances n'ont pas empêché le succès du gratryisme dans les années 1857-1858. Certes, tout un pan de l'œuvre de ce penseur du christianisme est obsolète; néanmoins, le P. Gratry reste un «témoin éclairant de l'esprit du XIX^e siècle». Aussi lira-t-on dans la deuxième partie, avec un vif intérêt, la version intégrale du *Journal de ma vie* (pp. 91-171): rédigé en 1854 et relu en 1867, ce texte est en fait une autobiographie spirituelle qui connut en France, où il fut publié en 1874 dans une version partielle et expurgée, de nombreuses rééditions jusqu'en 1917. Dans l'anthologie (troisième partie), figurent de nombreux extraits de *Crise de la foi*, de la *Philosophie du credo* (1861), de la *Logique* (édition de 1858) et de *La Morale et la loi de l'histoire* (1868), sur l'avenir de la foi dans la société moderne, la philosophie «matérialiste» de l'histoire (*i.e.* «au point de vue de l'athéisme et du matérialisme contemporains»), l'athéisme «réel» et l'athéisme «apparent» («Tout homme qui maintient la morale, lors même qu'il se déclare athée, n'est pas athée dans l'âme. Il est inconséquent, il est absurde, c'est évident; mais ce n'est pas un monstre»). Dans cette quarantaine de textes, on signalera aussi, et plus particulièrement, la lettre de 1856 à l'archevêque de

Paris sur la conversion d'Augustin Thierry, une analyse de l'itinéraire spirituel de Maine de Biran (pp. 247-259) ou des considérations sur «l'âge où l'homme arrive au milieu de ses jours» (pp. 292-294). On regrettera l'absence d'extraits de la *Lettre à M. Vacherot* rééditée sous le titre *Une Étude de la sophistique contemporaine ou Lettre à M. Vacherot*, ainsi que des *Lettres sur la religion. Réponse à M. Vacherot* (publiées en volume en 1869), dans lesquelles Gratry réplique à «La théologie catholique en France», article de Vacherot dans la «Revue des deux mondes» en 1868.

Souhaitons que ce riche volume de la collection «Histoire religieuse de la France» suscite un nouveau lectorat au P. Gratry dont on s'est demandé lors d'un récent colloque s'il était «marginal ou précurseur». Enfin, nous permettra-t-on une pointe? Contrairement à ce qui est rapporté (p. 71), on peut légitimement penser que le confesseur d'Augustin Thierry n'a pas eu la même réussite auprès de Mérimée qui, *in extremis*, préféra la confession d'Augsbourg.

[MICHEL ARROUS]

THÉOPHILE GAUTIER, *Critique théâtrale*, t. VII, juillet 1847-1848, texte établi, présenté et annoté par Patrick Berthier, Paris, Honoré Champion, 2016, 898 pp.

Patrick Berthier poursuit sa publication de la critique théâtrale de Gautier d'après les textes originaux de «La Presse», collationnés sur l'exemplaire du fonds Lovenjoul et confrontés à celui, légèrement différent, de la BnF, présent sur Gallica, avec annotation, répertoire des noms les plus souvent cités, index des noms de personnes, des titres d'œuvres scéniques, des titres de périodiques et indications bibliographiques.

Ce tome VII va de juillet 1847 à décembre 1848, année fertile en révolutions, mais peu propice aux théâtres dont Gautier analyse les déboires par délaissement par le public (pp. 455sq) suscitant de ce fait la misère des directeurs (pp. 650sq): on sent d'ailleurs le critique assez sceptique sur les pièces de circonstances que peuvent faire naître de tels événements, le théâtre véritablement populaire lui apparaissant dû aux grands auteurs plutôt qu'à la créativité des classes laborieuses (pp. 486sq).

Gautier n'en accomplit pas moins sa tâche, même s'il déplore, dès 1847, la médiocrité de beaucoup de vaudevilles, se rendant, même dans le Paris estival déserté, régulièrement aux Variétés, à la Gaité, au Vaudeville, à la Porte Saint-Martin, au Gymnase (où il ne trouve pas le talent de Rose Chéri si sublime que veut bien le dire son directeur de mari dans une *Charlotte Corday* assez faussée de Dumanoir et Clairville, pp. 28sq). Il fréquente aussi l'Ambigu-Comique (où il apprécie l'adaptation du *Fils du diable* de Féval et Saint-Yves, pp. 87sq), est charmé aux Funambules de la pantomime, cette «symphonie où chacun suit son rêve à travers le dessin général» (p. 41). Il aime, comme toujours, les chevaux et les équilibristes de l'Hippodrome, la boxe, le bâton et la savate au Cirque-Olympique, se délecte des concerts au jardin du Château des fleurs sur les Champs-Élysées, est ébloui par la danse somnambule d'une Louise dirigée par Mme de La Fontaine en salon de bonne société, s'échappe pour une équipée ferroviaire afin de voir Berlioz diriger un concert au sein de l'Opéra de Versailles.

Du côté des grandes salles, l'Odéon monte le *Macbeth* de Shakespeare traduit par Émile Deschamps. Le Théâtre-Historique donne matière à longues recensions des adaptations romanesques de Dumas avec

Maquet, pour *Le Chevalier de Maison-Rouge* et *Monte-Cristo*, mais aussi, avec Meurice, du *Hamlet* de Shakespeare, en des mises en scène amples et majestueuses. Gautier se réjouit aussi d'y voir monter *La Marâtre* de son maître Balzac, ce «drame vrai» (p. 527) de la vie contemporaine qu'il appelle à voir remplir les salles.

Les officiels sont en rénovation: plutôt en réouverture saisonnière pour ce qui concerne l'Académie royale de musique rebaptisée Théâtre de la Nation après la révolution de février (l'on écoute avec bonheur dans ces années-là *La Juive* d'Halévy, *La Favorite* de Donizetti, *La Muette de Portici* d'Auber, *La Cenerentola* de Rossini, *Jérusalem* et *Nabucco* de Verdi); après véritable rénovation pour le Théâtre-Français, devenu Théâtre de la République.

Gautier en attend dès 1847 beaucoup de renouvellement à l'occasion de l'arrivée de Buloz comme directeur, qui engage de jeunes acteurs et s'applique à alterner les classiques du répertoire (*Les Fausses Confidences*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *Horace*, *Le Malade imaginaire*, *Les Précieuses ridicules*, *L'École des femmes* et sa *Critique*) et des pièces modernes (*Les Aristocraties* d'Étienne Arago, *Cléopâtre* de Delphine de Girardin, *L'Aventurière* d'Augier). Gautier, enchanté de la représentation d'*Un Caprice*, ce «chef-d'œuvre mignon», «si fin, si délicat, si doucement enjoué» (p. 248), en profite pour faire l'éloge de Musset (pp. 251sq) et se réjouit de voir ensuite *Il ne faut jurer de rien*, *Le Candelier* et *André del Sarto*, même s'il déplore la réticence de la maison de Molière à introduire divers décors au fil de la liberté scénique du dramaturge (pp. 583sq, 596sq et 760sq).

C'est ainsi que les grands auteurs triomphent des carcassiers en tous genres, des demandes les plus saugrenues des troupes, cette «nullité patiente, qui a tout son temps à elle et ne connaît pas les brusques fiertés du génie» (p. 526). Aussi, malgré la dureté des circonstances (que marque la fermeture du Théâtre-Italien exsangue en décembre 1848), Gautier garde-t-il confiance dans les talents qu'il espère voir se lever dans la nouvelle génération: «Allons, jeunes gens de courage et de génie, travaillez, faites des comédies, des drames aussi en cinq actes et en vers que vous voudrez. Imitiez cette belle floraison poétique qui eut lieu après la révolution de Juillet: épanouissez-vous avec cette rapidité des plantes dont le pied trempe dans la lave: que la république des lettres ait aussi ses journées et ses barricades» (pp. 651-652).

[LISE SABOURIN]

Gautier et Nerval. Collaborations, solidarités, différences, textes réunis par Anne GEISLER-SZMULEWICZ et Sarga MOUSSA, «Bulletin de la Société Théophile Gautier» 38, 2016, 148 pp.

Les affinités entre Gautier et Nerval ont fait l'objet d'une trentaine de travaux, pour la plupart des articles. Le «Dossier» du «Bulletin de la Société Théophile Gautier» numéro 38 est la première entreprise de réflexion collective sur ce sujet; il rassemble les actes

d'une journée d'étude qui s'est tenue le 27 novembre 2015 à la Maison de Balzac, à l'initiative de la Société Théophile Gautier. Il comprend sept articles, qui sont autant de mises au point érudites et attentives aux subtilités du texte.

Le premier, par Michel BRIX (*Jeune-France, Bou-singots, Tartares et... Cochons*, pp. 13-26), reproduit deux documents importants datés du 20 mars et du 5 avril 1832, découverts récemment par Jean-Claude Féray dans les archives de la préfecture de police de Paris, et qui témoignent de la méfiance de la police de la monarchie de Juillet à l'égard du Petit Cénacle. Les articles suivants sont consacrés à des questions d'attribution et d'intertextualité. Anne GEISLER-SZMULEWICZ (*Gautier, Nerval et l'excentricité jeune France. À propos du motif de la conversion romantique*, pp. 27-45), souligne les points de convergence entre deux contes d'inspiration Jeune-France, *La Main de gloire* de Nerval et *Onuphrius* de Gautier. Corinne BAYLE (*Gautier, Nerval, et les Cydalises. Figurations de la Poésie, entre image et voix*, pp. 47-61) relit les œuvres et les souvenirs des deux auteurs en prenant pour guide la figure de la Cydalise, qui fut la muse de la bohème du Doyenné. François BRUNET (*«Le Bonheur de la maison»: un problème d'attribution*, pp. 63-74) développe une hypothèse séduisante: *Le Bonheur de la maison*, publié par Nerval en 1831 et présenté comme un fragment traduit de Jean-Paul, serait en réalité l'œuvre de Gautier, qui en reproduit des phrases entières dans *L'Âme de la maison* (1839). Patrick BERTHIER («G.-G.»: réflexions sur une signature, pp. 75-88) revient sur la «fraternité stylistique, humoristique et satirique» des deux auteurs et dresse un bilan des difficultés rencontrées par les éditeurs pour identifier les parties rédigées par Nerval et les parties rédigées par Gautier dans les critiques dramatiques signées «G.-G.». Hélène LAPLACE-CLAVIERIE (*Gautier et Nerval, frères de théâtre*, pp. 89-101) montre que Gautier et Nerval, admirateurs de Molière, nourrissaient le même fantasme d'un «théâtre fantastique, extravagant, impossible», selon la formule de d'Albert dans *Mademoiselle de Maupin*. Sarga MOUSSA (*Le Caire rêvé, Le Caire parodié. Gautier et Nerval, correspondance croisée [1843]*, pp. 103-116) voit dans l'image de l'Égypte, idéalisée sous la plume de Gautier, plus contrastée voire parodique dans l'œuvre de Nerval, le symptôme d'un «malaise» de la civilisation française, lié à l'instabilité politique et à l'essor de la philosophie du progrès.

Le «Bulletin de la Société Théophile Gautier» numéro 38 comporte en outre une rubrique «Varia». On pourra y lire une étude suggestive d'Anne GEISLER-SZMULEWICZ («*Quand la mort des animaux devient spectacle*»: excursions à Montfaucon, pp. 119-134) sur la «beauté de l'horrible», telle que Gautier l'a dépeinte dans le récit de ses visites à Montfaucon, et une *Petite chronique bibliographique* (pp. 134-142), qui rend compte de trois publications relatives à la correspondance et à la critique théâtrale de Gautier.

[AURÉLIA CERVONI]

Ottocento
b) dal 1850 al 1900, a cura di Ida Merello
e Maria Emanuela Raffi

CHARLES-AUGUSTIN SAINTE-BEUVE, *Le Cahier brun* (1847-1868), texte établi, présenté et annoté par P. Labarthe avec la collaboration de B. Élie, Genève, Droz, 2017, 534 pp.

Patrick Labarthe presenta in questo volume un'accurata edizione critica del *Deuxième cahier* o *Cahier brun* di Sainte-Beuve, pubblicato qui per la prima volta nella sua interezza, riproducendo il manoscritto del Fond Lovenjoul della Biblioteca dell'Institut de France. «Ensemble d'observation prenant la suite du *Cahier vert*, s'étendant sur plus de vingt ans», il testo presenta una cronologia irregolare, con ellissi e concentrazioni che seguono – come scrive Labarthe nella *préface* (*Les Meubles du dedans*) – una temporalità «plus intérieure qu'il n'y paraît» fondata su ferite narcisistiche, lutti, affetti, aversioni, risentimenti. «Un meuble du dedans» come lo stesso autore definisce il primo dei suoi *Cahiers*, non destinato all'esposizione ma alla conoscenza più profonda del suo realizzatore, che si manifesta attraverso alcune linee principali. Anzitutto la polemica contro Victor Cousin e la sua interpretazione «du scepticisme pascalien», che Sainte-Beuve accusa di eclettismo filosofico «aussi vain que spécieux» e dietro la quale appare anche un disaccordo profondo su La Rochefoucauld. Un altro elemento portante del *Cahier brun* è per Labarthe «l'éthique du petit fait indubitable» che porta Sainte-Beuve a una vera e propria poetica dell'aneddoto, che funziona anche come strumento di demistificazione, «de dénonciation de l'imagination romantique» e delle utopie rivoluzionarie. Ne scaturisce una serie di critiche severe ai contemporanei – da Lamartine a Balzac – in nome di una verità di cui Sainte-Beuve vede rappresentate solo le distorsioni, la cui prima espressione letteraria gli appare nello stile figurato, in particolare nella metafora. Ne emerge, nel *Cahier brun*, «une éthique du style, un imaginaire linguistique qu'il convient de rapporter à *Port-Royal*». La terza linea di riferimento nell'insieme delle annotazioni del *Cahier* è costituita per Labarthe dalla sua natura di «registre des morts», elenco di epittaffi sbrigativi inaugurati dalla figura di Chateaubriand, in cui il genere «portrait» non sembra applicabile che ai defunti, come se la verità potesse apparire soltanto in quella dimensione.

Al *Cahier brun*, accompagnato da un ricco apparato di note e impreziosito da alcune riproduzioni del manoscritto, fanno seguito in questa edizione le «Notes sur feuilles volantes intercalées par Sainte-Beuve dans ce *Cahier*» (pp. 421-486) e il brevissimo *Troisième Cahier* (1869) di sole dieci pagine. L'indice dei nomi e l'Indice delle riviste e delle opere, particolarmente rilevanti per un'opera formata da annotazioni sparse, completano il volume.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

MARIE GABORIAUD, *Une vie de gloire et de souffrance. Le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Paris, Classiques Garnier 2017, 606 pp.

Frutto di un lungo lavoro di dottorato, il saggio si segnala per ricchezza e sfumatura di analisi, e pa-

droneggia con grande disinvoltura non solo la critica letteraria franco-tedesca, ma anche quella musicale. È al punto di incontro tra letteratura e musica, infatti, che è studiata l'evoluzione del mito di Beethoven nel periodo della Terza Repubblica, con uno sguardo indietro fino a inizio Ottocento. L'A. sottolinea l'eterogeneità dei discorsi su Beethoven, da parte di musicologi, di letterati incaricati della rubrica musicale sulle riviste e i quotidiani, e di scrittori appassionati di musica. La critica tecnica era infatti affiancata da quella impressionistica di chi non conosce il linguaggio musicale, e da scrittori che pur conoscendolo preferivano lasciare spazio alle impressioni personali. Nello sviluppo del discorso sul mito beethoveniano, l'A. si sofferma in particolare su Jacques Rivière (di cui confronta la critica con quella di Boris de Schlozer), Gide, Claudel e naturalmente Rolland. Cerca quindi di distinguere le diverse “cellule” mitiche, sottolineando l'importanza della *Société des Concerts du Conservatoire* di Habeneck per la diffusione dell'opera di Beethoven tra il 1828, data di fondazione, e il 1870, riconoscendo altresì il ruolo fondamentale di Hoffmann, che proprio nel 1828 si afferma con prepotenza in Francia grazie alla traduzione delle sue opere. È così che si passa dalla visione di un musicista bizzarro dagli accordi “barbares” di inizio secolo a quella di caposaldo del romanticismo spiritualista tedesco, e a questo proposito l'importanza delle traduzioni delle monografie tedesche è opportunamente segnalata. Dopo la scomparsa della generazione contemporanea a Beethoven, si assiste a un rinnovamento del mito, che l'A. vede coincidere con l'avvento della Terza Repubblica. Annesso dal nazionalismo tedesco tramite Wagner, Beethoven entusiasma ugualmente i Francesi come spirito ribelle e rivoluzionario. L'A. si discosta dall'abitudine critica di considerare Rolland il fondatore del mito francese, per evidenziare il carattere soggettivo della sua monografia e inserirla in un contesto più ampio, dove trovano ampio spazio anche i «Cahiers de la Quinzaine» di Péguy. Beethoven è per tutti l'eroe dell'antimaterialismo: anche se al volgare del secolo non è più un riferimento per le avanguardie, conserva la modernità eterna del mito e svolge un ruolo messianico come eroe virile della coscienza moderna.

[IDA MERELLO]

JEAN-LOUIS CABANÈS, *La fabrique des valeurs dans la littérature du XIX^e siècle*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, «Sémaphores», 306 pp.

Jean-Louis Cabanès livre dans cet ouvrage une série d'études qui interrogent à nouveaux frais les rapports entre savoir et littérature, dont il est spécialiste. Le terme de «valeurs» est ici décliné dans sa dimension axiologique et épistémologique.

L'essai commence par une enquête autour du thème du poncif, dans laquelle J.-L. Cabanès entend prouver ce qui fonde la qualité littéraire au sein d'un corpus

de romans travaillant tous les thèmes de «la machine», et différencier les «romans nuls» des «chefs-d'œuvre», sans pour autant se référer à la notion de «littérarité», fortement mise à distance. Plus convaincants sont les chapitres consacrés, dans cette même partie, aux relectures zoliennes de la littérature scientifique contemporaine. À travers une génétique rigoureuse, ils montrent brillamment comment se recomposent dans l'œuvre, d'une part les écrits du socialiste Emile de Laveleye, et d'autre part le traité de Valentin Magnan sur l'alcoolisme, et comment se conjuguent, dans cet «acte documentaire» (p. 49), qui manie la «variation-répétition» (p. 59), «la mémoire et l'imagination», «jamais dissociables» (p. 53).

La seconde partie s'articule autour du concept de «valeurs»; elle entend étudier les références à la biologie et à l'imaginaire de l'énergie dans les écrits fin-de-siècle, et en particulier la façon dont ceux-ci fondent les théories morales et politiques de penseurs tels que Spencer, Guyau, Bergson, Kropotkine, qui se trouvent elles-mêmes mises en récits dans les *Rougon-Macquart*, mais aussi chez Barrès et Péguy. La conception de l'œuvre d'art est également interrogée à l'aune du prisme de l'énergie et de la névrose tels que Guyau les développe, chez Gide et Gabriel Séailles, entre autres. Si le chapitre confirme la «rupture» des années 1890, qui fait succéder, à la «blessure narcissique [du] darwinisme», «l'émerveillement du vivant» (p. 109), sa nouveauté réside surtout dans l'ampleur de vue qui lui fait envisager dans son ensemble la création poétique, mais aussi les savoirs sur lesquels elle se fonde, qu'ils soient médicaux, biologiques, politiques ou économiques.

La troisième partie, «valeurs éthiques», s'intéresse à la portée éthique de l'œuvre littéraire, et plus précisément aux variations des notions de «charité» et de «simplicité». Prenant d'abord pour objet d'étude les «romans de la bienfaisance» de Balzac et Dickens, J.-L. Cabanès les relit au prisme des théories contemporaines de la philanthropie et du contrôle des classes laborieuses, «la terrible bienfaisance d'Etat» (p. 123). Il y étudie les «équivoques du don et de la bienfaisance» qui font de ces romans le lieu d'une double dynamique, de la divergence et de la convergence, les genres didactiques s'y trouvant tantôt mis à contribution, tantôt mis à distance, et les discours d'autorité et de savoir s'y trouvant, quant à eux, sans cesse reconfigurés par l'horizon romanesque. Dans un deuxième chapitre, c'est la dialectique entre argent et morale qui est interrogée, et notamment, à travers plusieurs œuvres de Zola, la façon dont le romancier s'interroge «sur l'éthique du don dans une société qui, sous des formes diverses, méconnaît la gratuité des gestes véritablement charitables» (p. 139). L'attention portée au personnage de Pauline dans *La Joie de vivre* permet d'opérer une transition naturelle vers un troisième chapitre consacré à la «simplicité» dans les romans de Hugo, Dickens, George Sand, Banville, Jules Renard et bien sûr Flaubert, et à son articulation avec la morale et la connaissance. Il met ainsi en évidence que ces «romans du bien», quand bien même ils sont portés par un regard ironique, portent le deuil et la nostalgie des formes anciennes comme l'épopée ou l'hagiographie.

Enfin, la quatrième partie entend mettre en lumière l'aspect «pensif» des romans zoliens (p. 190). La première de ces valeurs «pensives» à faire l'objet de l'étude est la passion, fil conducteur entre les savoirs médicaux, la tradition du roman amoureux et «un imaginaire psychophysiologique qui fait se correspondre fureur érotique et appétit de mort» (p. 207). L'auteur se penche ensuite, dans la même perspective corpo-

relle, sur la dialectique entre la peau et le «fond du corps» (p. 209), pour mettre en lumière un renversement qui fait du corps désirant la seule transcendance possible. Enfin, cette investigation des corps «pensifs» zoliens se conclut par un chapitre centré sur les variations du motif de la viande et de l'animal, qui met en lumière à nouveaux frais les interrogations contemporaines, issues des sphères du savoir, sur la définition de l'humanité.

Tout en laissant la place, dans sa conclusion, aux réserves que peuvent soulever certaines affirmations de l'essai, J.-L. Cabanès n'en ré-affirme pas moins sa conviction qu'il existe une «hiérarchie» des textes littéraires, qu'il s'est efforcé de décliner sur les plans axiologique et épistémologique. Les comparaisons qui parcourent l'essai visent à établir, davantage que des «influences», une «circularité» (p. 159) entre textes de savoir et textes littéraires dont la «pensivité» (p. 238) se fait créatrice de valeurs.

[MARIE GABORIAUD]

BERTRAND MARQUER, *L'autre siècle de Messer Gaster? Physiologie de l'estomac dans la littérature du XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2017, 324 pp.

Saggio di storia delle idee, del costume e del gusto, attraverso la politica e la letteratura, spaziando, per dimostrare l'evoluzione dell'attenzione al cibo, dagli scritti sulla gastronomia e i gastronomi agli studi di fisiologia dello stomaco, fino agli articoli nella stampa quotidiana, alle cronache e le testimonianze degli scrittori. Cinque camei letterari appaiono di particolare importanza, ossia quelli relativi a Balzac, Flaubert, Zola, Huysmans e Eugène le Roy.

La tesi dell'À. è che in seguito alla rivoluzione francese, la gastronomia ha acquistato una valenza ideologica. Carème, il cuoco della nuova generazione, suggerisce il distacco dalla suntuosità dei pasti di corte, riduce il numero delle portate e la loro magnificenza; contemporaneamente il ristorante diventa luogo alla moda, a disposizione di tutti i borghesi, con nuovi manuali di correttezza a pranzo. La dietetica diventa un'assiologia: Brillat-Savarin impone le regole mentre si creano calendari gastronomici perpetui e una cartografia delle vivande. Riprendendo gli studi di Marie-Ange Fougère, l'À. mostra la rilettura di Rabelais, interpretato nel XIX secolo come scrittore della crapula, ripreso in chiave satirica nei confronti del proprio secolo. Lo stomaco viene messo in relazione col cervello, per rappresentare il pensiero come una secrezione gastrica: l'À. cita una sventagliata di metafore della digestione legate alla pratica intellettuale, per indicare il corto circuito tra la vita dello stomaco e quella dell'anima: ricorda inoltre come Esquiroil facesse risiedere le passioni nella regione epigastrica. La nuova morale del cibo non impone tuttavia la magrezza: il borghese deve comunque ostentare il ventre rotondo; magro è sinonimo di antisociale, o di degenerato, almeno per Nordau, che collega la cattiva digestione a un indebolimento della razza. (Zola invece rovescia il pregiudizio, assimilando il ventre alla charogne di Baudelaire). Tuttavia Messer Gaster dell'Ottocento si impone una disciplina, stabilisce i valori di gusto del gourmet e fa della rotondità del ventre una figura della borghesia, tranquilla e amante della convivialità.

Il volume è corredato anche da una voluminosa bibliografia critica.

[IDA MERELLO]

La contribution de l'archéologie à la genèse de la littérature moderne (deuxième partie), sous la direction de René STERNKE, Tübingen, éditions Narr Francke Attempto, 2017, «Euvres & Critiques» XLII, 1, pp. 167-338.

Questa scheda riguarda solo la seconda parte del numero monografico di «Euvres & Critiques», la cui prima parte compare nella rassegna sulla prima metà dell'Ottocento. Comprende sette articoli.

Nel primo, «*Quelque chose entre le bobème et le pédant*»: Flaubert, naissance et mort de l'écrivain chercheur (pp. 167-185), Thierry POYET s'interroga sul complesso rapporto di Flaubert con gli oggetti, su cui la critica si è più volte soffermata, per trovare la traccia «de son évolution, sinon de ses contradictions». Partendo dalle opere, ma allargando la ricerca alla corrispondenza, Poyet mostra che nella creazione flaubertiana «la démarche archéologique», la ricerca erudita, subisce, nel passaggio dall'accumulazione di oggetti alla scrittura narrativa, una perdita continua e dolorosa di elementi e di dettagli concentrandosi in modo esclusivo e quasi ossessivo su alcuni di essi.

Cecilia HURLEY, pur stabilendo dei legami con le opere flaubertiane, si occupa di un autore assai meno conosciuto – Paul Lacroix – e del suo «roman archéologique» *Le Dieu Pepetius del 1858 (Un dieu errant: Paul Lacroix, le roman et le marché de l'art au XIX^e siècle*, pp. 187-207). Hurley ne propone un'analisi dettagliata, attraverso lo studio dei caratteri e delle situazioni, mostrando che «le roman travaille un grand nombre de lieux communs sur l'archéologie; il met en scène sa représentation dans l'imagination populaire».

«La poésie parnassienne a trouvé une caution dans la science archéologique naissante»; è su questa affermazione che Yann MORTELETTE apre il suo saggio su *La Poésie archéologique des Parnassiens* (pp. 209-229), in cui ricerca la presenza di elementi archeologici nei testi poetici di diversi autori del Parnasse. Dovuta alle importanti scoperte archeologiche della prima metà del secolo e agli scavi continuati in seguito, tale presenza si esprime per Mortellette sia con una diffusa «poétique des ruines» che con la capacità della poesia di ridare vita alle rovine stesse («anastyles parnassiennes»), con una spiccata predilezione per l'antichità greco-latina.

Henning HUFNAGEL presenta nello studio successivo («*Disiecta membra*»: *Archéologie, art et science dans les poèmes parnassiens sur la Vénus de Milo*, pp. 231-278) il carattere ambivalente della poesia parnassiana che, «au seul de la modernité» è tuttavia rivolta verso oggetti spesso «archéologiques», espressione di un atteggiamento scientifico assunto come rifiuto della «subjectivité inspirée» cara ai romantici. Dopo aver esposto le teorie di Hempfer e di Mortellette, Hufnagel propone la propria visione del Parnasse attraverso quattro «champs de tension» – coscienza unitaria di scuola/eterogeneità dei testi, «suggestion de référentialité/problématisation de la mimesis», artigianato dell'arte/autonomia dell'arte, «art pour l'art»/rivendicazione di aspetti scientifici, eruditi e di documentazione. Segue, a partire da queste premesse, l'analisi di sei testi di importanti autori del Parnasse dedicati alla Venere di Milo.

La poésie lyrique des Parnassiens, ou le contre-sens esthétisme (pp. 279-301) di Klaus W. HEMPFER costituisce una risposta alle tesi di Hufnagel, al suo «topos de l'hétérogénéité» – troppo generico per Hempfer – e soprattutto all'opposizione che propone fra l'«art pour l'art» e l'adesione alla scienza. I punti

forti della visione critica di Hempfer, già esposti in precedenti pubblicazioni, e qui di nuovo dettagliatamente documentati nei testi, sono «la construction du rare objet exquis» presente nelle poesie parnassiane (scelta di oggetti diversi, ma tutti con un valore estetico già presente) e la «mimésis au second degré» nel rapporto fra natura e cultura che in essi si realizza. Basandosi soprattutto sui *Poèmes Antiques* di Leconte de Lisle, l'A. mostra la «nouvelle relation entre l'art et la "science"» stabilita dall'autore, cioè l'utilizzazione delle scienze storiche, filologiche e archeologiche per elaborare la sua poesia, senza che questo rappresenti in alcun modo una forma di positivismo.

Maurizio HARARI presenta una breve riflessione sulla presenza dell'etruscologia nella letteratura francese nel passaggio dal XIX al XX secolo: «*A qui étrusque disait peu de choses...*». *Étrusques perdus et retrouvés à travers Ruskin et la "Recherche"* (pp. 303-311), analizzando alcune occorrenze di elementi e icone etruschi nella *Recherche* di Proust e collegandoli – soprattutto per quanto riguarda l'immagine di Séphora presente nello studio di Swann – con l'opera pittorica di Ruskin, a sua volta ispirata all'omonimo personaggio di Botticelli.

L'ultimo articolo del numero monografico, *L'archéologie sans objets et la poésie des objets: romantisme et postromantisme polonais* (pp. 313-338) di Maciej JUNKIERT, è dedicato al rapporto fra le ricerche sulla storia antica degli slavi iniziate nella prima metà dell'Ottocento e l'opera di due autori polacchi, Adam Mickiewicz e Cyprian Norwid, anche in relazione alla storiografia francese e tedesca dell'epoca.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

La Brièveté, in «Barbey d'Aureville» 21, sous la direction de Vigor CAILLET et Pascale AURAIX-JONCHÈRE, Paris, Classiques Garnier, 2017, «Lettres Modernes Minard», 279 pp.

Le vingt-et-unième volume de la «Revue des Lettres Modernes» sur Barbey d'Aureville étudie le recours et les effets de la brièveté dans l'œuvre romanesque, critique et épistolaire de l'écrivain. Dans son introduction, Pascale AURAIX-JONCHÈRE rappelle que la réflexion de Barbey d'Aureville sur la brièveté de l'écriture est évoquée dans ses *Pensées détachées*, publiées chez Lemerre en 1889. En outre, Barbey mentionne dans ses lettres à son ami Trébutien un «Cahier de Limailles» dès 1854, ces fragments épars qui constituent la limaille du fer qu'il scie: non son résidu, mais sa quintessence (Vigor CAILLET, «*Une licorne copulant avec les nuées*». *Éloge de la forme brève dans les "Lettres à Trébutien" de Barbey d'Aureville*, pp. 75-98). Le recueil de textes est divisé en trois sections réunies autour de la thématique de la brièveté. Chacune détaille les modulations de la poétique aurevillienne, envisagée sous les angles prévisibles 1) du paradoxe, 2) de la force, 3) du choc: autant de notions taillées sur mesure pour l'écrivain qui a toujours calculé ses effets en dandy avisé auprès de ses lecteurs.

Pour frapper les esprits durablement, le mondain doit savoir décocher ses flèches aphoristiques et maîtriser l'art de la pique brève et mordante. Il y a donc un art oral de la brièveté, lié à la légèreté et à l'amour du quolibet qui est avant tout un amour de la langue, plus qu'un goût de l'assaut. Barbey distingue les «pensées enchaînées», celles qui font la trame d'un livre, «le carquois plein», de la «pensée détachée», «la flèche qui vole», autrement dit, la fusée autonome, indépendante,

qui provoque seule un effet vivace sur l'esprit du lecteur ou de l'auditeur. Est d'ailleurs souligné le lien entre l'art de la brièveté et l'éthos aristocratique mis en scène par Barbey dans son œuvre, éthos qui se place du côté du «trait», de la «pointe» ou de la «flèche» qui charment en stupéfiant. La concision est le propre de l'esprit français hanté par la conversation, la causerie, au cours desquelles l'esprit peut briller en mots charmants et profonds, et échapper à la lourdeur du discours trop apprêté, qui mise sur l'intellect et oblitère pitoyablement l'intensité et la force de l'aperçu. En ce sens, Barbey critique littéraire a toujours fait l'éloge des écrivains dont le laconisme mordant indique l'agilité de l'esprit. Il loue par exemple Joubert, dont il admire «la gloire épurée, réduite, concentrée» («Joubert», dans *Les critiques ou les juges jugés, Les Œuvres et les Hommes*, volume VI, repris dans *Cr. 2*, p. 497) et dont les pensées furent recueillies pour la première fois par son ami François-René de Chateaubriand en 1838.

Dans son très convaincant article *La définition chez Barbey comme exercice et représentation du pouvoir* (pp. 117-133), Élise SOREL remarque qu'«avec des accents montaigniens, Barbey souligne la complexité de l'activité critique lorsqu'elle doit rendre compte de génies aussi indéfinissables que Heine et Shakespeare» (p. 117). Barbey semble de prime abord s'opposer à Taine qui aime à peindre le génie des hommes à travers une faculté maîtresse qui les fige. Néanmoins, il revient bien rapidement dans son œuvre critique sur cette affirmation et sa propension à résumer les personnalités par un trait dominant se vérifie dans nombre de ses articles: «Chateaubriand se caractérise avant tout par le mépris, Voltaire par l'esprit, Stendhal par l'énergie, Saint-Simon par l'amertume, Beaumarchais par la gaité, Rousseau par l'envie, Paul de Molènes par l'héroïsme militaire. De ces exemples, il n'est pas difficile de conclure que Barbey, à l'égal d'un Taine et à l'opposé d'un Sainte-Beuve, se plaît à condenser son jugement en un trait définitoire, à épingleur les particularités de chaque auteur et de chaque œuvre pour en tirer la substantifique moelle» (p. 119). En réalité, le goût de Barbey pour la définition révèle surtout sa tendance à corriger de manière polémique la *doxa* qui s'exerce sur les grands auteurs. Dans le domaine des lettres et des arts, le penchant définitionnel de Barbey lui permettrait ainsi de trancher et de fixer de manière autoritaire son jugement, et se rapproche en cela de son acception théologique, «c'est-à-dire d'un acte par lequel le magistère précise un point de dogme ou une vérité de foi, dès lors tenus comme une décision doctrinale infaillible» (p. 123).

La brièveté est également envisagée comme un art du fragment. Barbey y travaille consciemment dans sa correspondance, écrivain par excellence de ses traits d'esprit, aphorismes, maximes. Le fragment est choyé par Barbey dans sa propension à proposer «un écho littéraire à la condition humaine» saisie dans son incomplétude (V. Caillet, *art. cit.*, pp. 75-98).

L'ouvrage de Barbey le plus cité est définitivement *Les Diaboliques*, dont l'efficacité, la diversité et la virtuosité narratives ne sont plus à prouver (Mathilde BERTRAND, «Dans la conférence d'une médaille ou le tour d'une bague». *Barbey d'Aureville et la brièveté ou «l'intensité de l'effet»*, pp. 17-42 et Céline BRICAULT, «Fortiters», *poétique d'une épigraphe brève dans «Les Diaboliques» de Barbey d'Aureville*, pp. 143-170). Les différents personnages figurant dans ce recueil de nouvelles sont valorisés selon leur manière de prendre la parole, de la garder, ou de la retenir: leurs discours en disent plus long sur leur tempérament que n'importe quelle

autre action. Le goût de la concision, voire parfois, du «non-dit» des héros au passé mystérieux, est entretenu par opposition à l'exhaustivité réaliste qui empoisonne et alourdit les récits réalistes et naturalistes du temps. C'est ainsi que Pascale AURAIX-JONCHÈRE (*Jules Barbey d'Aureville et l'esthétique du fragmentaire*, pp. 59-74), en vient à parler d'une «double poétique du silence et de l'éclat» (p. 70) dans *Les Diaboliques*. Dans *Brièveté et apologétique. De la nouvelle au roman* (pp. 135-152), Maud SCHMITT montre comment Barbey d'Aureville exploite l'*exemplum* médiéval – dont l'instrument principal est la brièveté – pour l'adapter aux besoins de ses récits apologétiques, dans ses nouvelles ainsi que dans ses romans, en soulignant les similitudes ou au contraire, les écarts. La *brevisitas*, étroitement associée à l'efficacité pragmatique du discours, trouve son accomplissement dans les récits aurevilliens, mais le Maître imagier de la Désobéissance (la formule est de Léon Bloy) en modifie souvent les modalités, pour aspirer à une plus grande complexité, ouverture, modernité romanesque. C'est là tout leur sel, leur équivoque, et ce qui fit que *Les Diaboliques* durent se justifier devant la justice instituée de l'Ordre moral lors du procès de 1874. Maître du Paradoxe autant que de la Désobéissance, Barbey romancier exprime son génie à travers l'omission volontaire des dénouements, acmé de brièveté «entendue comme poétique du manque» (p. 148), que Maud Schmitt définit comme une aposiopèse macro-structurale, fréquente dans les romans aurevilliens, exigeant du lecteur un recours à l'imagination. Seule, elle permettra de «pourvoir de sens un texte volontairement conçu en pointillés: la «chose sans nom» est d'autant plus terrifiante qu'elle n'est pas nommée» (p. 148), car ainsi elle stimule l'imagination. Les secrets innombrables du recueil sont définitivement au cœur de la réflexion sur la brièveté (Alice de GEORGES-MÉTRAL, *La brièveté descriptive comme expansion narrative*, pp. 99-116 et Frédéric CALAS, *Ensorcèlements exploitaires. Les dessous du style aurevillien dans «Les Diaboliques»*, pp. 43-58: «En fait la *brievetas* n'est qu'une illusion de brièveté. L'art de Barbey est un art du «dépli» faisant de la *brievetas* une *copia* en puissance», p. 43).

Dans la même perspective, Gérard PEYLET, à travers une étude de trois nouvelles extraites des *Diaboliques*, tente de dire *L'effroi, l'expérience de l'abîme et de la nuit* dans les récits aurevilliens (pp. 171-183). Comme l'ensemble des auteurs précités, Gérard Peylet montre comment Barbey utilise la brièveté, exprimée par un laconisme foudroyant, pour représenter la violence exprimée des émotions dont les personnages des *Diaboliques* sont victimes. La brièveté permet en ce sens la défense d'une conception esthétique de la littérature non partagée par les pairs naturalistes et réalistes de Barbey: à travers elle, le romancier et nouvelliste manifeste le refus de l'explication psychologique ainsi que du dénouement univoque, son goût prononcé pour l'image, le symbole et l'imaginaire tout puissant, et enfin la conviction que l'homme n'a d'intérêt que par ses gouffres. Barbey sait que l'esprit va toujours plus loin que la lettre et fait en sorte que celui du lecteur vogue au gré de ses caprices et des secrets que les personnages de ses récits (aussi prompts à prendre la parole qu'à la contenir, une fois prise) savent répandre dans les leurs. Le goût du secret, de l'allusion, du mot d'esprit parcimonieux trahit l'héritage libertin du conteur tout en combattant l'esprit cartésien qui prétend tout expliquer en nommant tout. Barbey défend l'innommable quand il est suggéré subtilement: «La poétique aurevillienne se sépare fondamentalement

du modèle balzacien car le centre passionné du personnage s'avère être un abîme informulable par le récit dans lequel il s'absorbe et avec lui la matière même de l'histoire» explique Gérard Peylet (p. 182). G. Peylet a recours à la délicatesse et à la sophistication terminologique de Jacques Derrida pour rapprocher la tendance des deux écrivains à penser ce que ce dernier appelle une *restance*, «quelque chose qui n'entre dans aucune classe connue, ni famille répertoriée et qui n'y entrera jamais», «cette violence secrète [...] qui étendue l'effort taxinomique du langage».

[FANNY ARAMA]

MARIE-CHRISTINE NATTA, *Baudelaire*, Paris, Perrin, 2017, 893 pp.

Il nome di Baudelaire è talmente noto e carico di rapporti e suggestioni, specialmente nel contesto della cosiddetta “modernità”, che costituisce una sicura attrazione per un ampio pubblico. Avvalendosi della sua competenza in tema di dandysme (si ricordi almeno il libro *La Grandeur sans convictions. Essai sur le dandysme*, pubblicato in prima edizione nel 1991) e di alcuni aspetti della vita di Baudelaire da lei già studiati, M.-C. Natta si è ora dedicata a una nuova elaborazione dell'intera biografia di un poeta che riteneva di non essere fatto «comme les autres hommes». Sebbene Baudelaire non amasse, come confessava alla madre, «prostituer les choses intimes de famille», l'A. si è ugualmente impegnata a ripercorrerne passo passo la vita, sforzandosi anche di penetrarne i più reconditi recessi. Il lavoro risulta in sé assai bene realizzato, assicurando un processo narrativo e documentario ordinato e chiaro, in molte parti godibile come un romanzo (penso almeno alla descrizione degli ultimi giorni di Baudelaire), anche se privo di informazioni che, specie dopo la monografia allestita da Claude Pichois e Jean Ziegler (1987 e successive edizioni), non fossero in sostanza già note. L'A. insiste sull'aspetto che farebbe di Baudelaire un cultore dell'artificio, aspetto che tuttavia non sembra davvero corrispondere alla natura profonda del poeta, come almeno mostra con chiarezza, nelle *Fleurs du Mal*, l'apostrofe rivolta agli «squelettes musqués, | Antinoüs flétris, dandys à face glabre, | Cadavres vernissés, lovelaces chenus», espressioni violente e pregnanti che nella «Danse macabre» definiscono la civiltà occidentale e le sue raccapriccianti imprese. Occorre però anche dire che ciò può essere ascritto alla contraddittoria «dualité humaine», alla quale opportunamente l'A. non manca di dare un particolare rilievo. Anche l'idea di «Beauté», sulla quale M.-C. Natta insiste considerandola l'unica vera convinzione di Baudelaire, non sembra rivelarsi in un suo carattere univoco. Resta comunque il fatto che essa coincida con l'idea di inconnu, come si apprende nell'«Hymne à la Beauté» («...un Infini que j'aime et n'ai jamais connu»). C'è infine da chiedersi quanto possano essere davvero utili le biografie di un uomo la cui gloria è soltanto legata al suo maggiore libro, un libro concepito per vivere poeticamente di luce propria, intenzionalmente sottratto alle «choses intimes de famille» e a ogni dato biografico, come ciò è perlomeno provato dalla completa assenza dei nomi di donne (Jeanne, Marie, la Présidente, ecc.) che, indebitamente introdotti nelle *Fleurs*, hanno dato origine ai troppo ingombranti «cycles» e dalla chiara volontà di Baudelaire di porre la propria opera su un piano essenzialmente sovrasentimentale, di valore universale, mettendola al riparo da ogni indicazione di data (cosa invece di norma praticata dai

poeti suoi contemporanei). In conclusione, pur avendo un indubbio valore in sé, specialmente nella qualità della sua scrittura, la presente biografia non serve a confortare una effettiva comprensione dell'opera poetica di Baudelaire.

[MARIO RICHTER]

Rimbaud le voyant?, sous la direction de Yann FRÉMY, «Francofonia» 72, Primavera 2017, anno XXXVII, Olschki Editore, pp. 3-160.

«Les collaborateurs de ce numéro – informa Yann Frémy nelle pagine introduttive intitolate *Voir Rimbaud* (pp. 3-9) – se sont attachés à mettre en perspective le contenu de ces lettres [le due lettere dette del «Voyant», rispettivamente del 13 e 15 maggio 1871], pour y déceler un Rimbaud sinon théoricien, du moins suffisamment conscient de sa création pour produire un certain nombre de notions» (p. 5).

Comincia Philippe ROCHER nell'articolo *Forme(s), informe, effacement* (pp. 11-25), nel quale è presa in esame la lettera a Demeny del 15 maggio 1871 ed è suggestivamente sottolineato il fondamentale rapporto esistente fra una lingua e una forma nuova immaginata nella lettera e l'«effacement» che, già nella precedente Ophélie, toglie la parola all'infelice eroina («Tes grandes visions étrangeaient ta parole | – Et l'Infini terrible effara ton œil bleu!»).

Alain VAILLANT (*Rimbaud poète «voyant», entre antipathie et modernité*, pp. 27-39) vede nella volontà del «voyant», a dispetto del dichiarato «dérèglement de tous les sens», una inespresa e insopprimibile aspirazione all'armonia, a quella che gli appariva essere la particolare bellezza raggiunta dalla Grecia antica. «De cette tension irréductible – afferma l'A. – naissent le charme singulier et la force émotionnelle qu'éprouve tout lecteur de Rimbaud, même s'il n'en a pas tout à fait conscience et s'il ne sait pas exactement à quoi les rapporter» (p. 38).

La studiosa tunisina Samia KASSAB-CHARFI (*Abdoh Rimb et la conscience de l'histoire. Essai de lecture anachronique de Rimbaud*, pp. 41-55) si è impegnata in un tipo di lettura da lei definito, secondo la terminologia desunta da Yves Citton, «affublant» con l'intento di proporre una rilettura del «Bateau ivre», di «Vies», di «Villes» e di «Barbare». Si tratta di un punto di vista, premette l'A. «qui implique en partie ce qu'est la culture du lecteur nouveau, son horizon d'attente qui va “mettre en travail” un autre sens, né d'une attention et même d'une attente différentes portées au texte lu, faisant valoir d'autres possibles interprétatifs pour tenter de dégager les éléments d'une poétique que l'on pourrait désigner comme pré-postcoloniale chez celui qui “deviendra” Abdoh Rimb» (p. 43).

Christophe BATAILLÉ è tornato a prendere in attento e suggestivo esame i versi della nota poesia «L'Éternité» (*Cueille le jour présent de «L'Éternité», pp. 57-67*) per concludere che «l'“Éternité” “retrouvée”, c'est le lieu du carpe diem antique» (p. 62), non dunque un luogo di carattere metafisico bensì esclusivamente fisico.

Denis SAINT-AMAND (*Rimbaud flâneur*, pp. 69-81) ripercorre i momenti salienti nei quali Rimbaud illustra o soltanto accenna alla sua poetica per arrivare ad accertare che il poeta, nutrito da Baudelaire, sperimenta «une esthétique réaliste fondée sur un poétique complémentaire du voyeurisme et de la flânerie, qui peut se lire comme une étape nécessaire menant à la voyance» (p. 79), tutta una ricca esperienza che si aprirà agli orizzonti nuovi del «Bateau ivre» e soprattutto delle *Illuminations*.

Dopo essere tornato a considerare i testi fondamentali che riguardano la natura della voyance in Rimbaud, Henri SCEPI (*Quand voir c'est dire: remarques sur la «voyance» dans la poésie de Rimbaud*, pp. 83-96) si è impegnato a mostrare con dovizia di esempi che «ces formations singulières qu'on appelle images (métaphore, comparaison, métonymie, hypotypose, ekphrasis...), et qui ressortissent à une tropologie du visible, font l'objet d'une distorsion concertée – d'une sorte de "supplique" volontaire et méthodique – qui les rend à leur inertie foncière» (p. 84).

Prendendo le mosse dal desiderio che Rimbaud manifestava alla sorella Isabelle quattro mesi prima di morire («Je voudrais faire ceci et cela, aller ici et là, voir, vivre, partir») e interrogando poi alcuni tratti significativi dell'abbondante corrispondenza del Rimbaud «africano», Seth WHIDDEN (*Voir, vivre, partir*, pp. 97-109) indaga sui diversi modi ai quali il poeta ricorreva per continuare a vedere e far vedere. Questa la sua conclusione: «Malgré l'absence du Voyant – ou bien grâce à l'absence de celui-ci, en Afrique Rimbaud produit une voix et finit par transmettre des visions qui ne remplacent ni ne répètent mais qui évoquent la voix du poète-Voyant qu'il n'est plus» (p. 108).

Hisashi MIZUNO (*Réinventer la poésie. Des lettres du Voyant aux Illuminations*, pp. 111-125) torna a considerare le lettere del Veggente per mostrare con abbondanza di esempi come il «raisonné dérèglement» in esse annunciato abbia trovato vittoriosa attuazione nelle *Illuminations*, nelle quali Rimbaud si affranca totalmente dalle regole della versificazione tradizionale e dallo stesso principio di realtà.

Sylvain LEDDA (*Musset-Rimbaud: paradoxe des baines fécondes*, pp. 127-140) legge il passo della seconda lettera del Voyant riguardante Musset (nel quale il giovane poeta si scaglia con violenza contro il poeta romantico e contro la sua facile poesia del cuore) tenendo opportunamente presente il destinatario Demeny, recente autore de *Les Glaneuses*, una raccolta poetica del 1870 che non sembra essersi affrancata dall'influente alveo mussetiano. Agli occhi di Rimbaud, «Musset – osserva l'A. – incarne tout ce qu'il ne faut pas être, tout ce qu'il ne faut plus être. L'auteur de Rolla représente la génération de 1830, celle qui a finalement échoué dans ses idéaux politiques, celle dont la fantaisie s'est noyée dans les verreries iridescentes de l'absinthe» (p. 139).

Conclude la serie di contributi il denso saggio di Steve MURPHY (*La double vision des «Premières Communions» (approche en zigzag)*, pp. 141-160). L'A. legge in un'ottica materialistica il testo poetico di Rimbaud, scritto nel 1871, mettendolo in rapporto con l'evento politico della Comune, illustrandolo alla luce delle affermazioni apparentemente «mistiche» della seconda lettera detta del Voyant e soprattutto accostandolo alle turbe patologiche di cui appare affetta la protagonista creata da Flaubert nel suo romanzo *Madame Bovary* (legame fra isteria e religione). Così Murphy conclude la sua analisi: «Il suffit de lire "Les Premières Communions" pour comprendre que loin de cultiver quelque voyance mystique, Rimbaud entend surtout pouffendre tout ce qui peut aboutir à des Bernadette Soubirous. Ce qu'il faut pour la libération de la femme se devine un peu en substituant à la foi juvénile de la Communiant l'idée d'une jeune femme capable de vivre collectivement et à l'abri des prédatons psychiques de l'Église. Ainsi seulement pourra-t-elle profiter de ses "énergies" et vivre ses désirs, sexuels et existentiels, dans la "liberté libre"» (p. 159).

[MARIO RICHTER]

ANNICK ETTLIN, *Le double discours de Mallarmé. Une initiation à la fiction*, Paris, Les Éditions d'Ithaque, 2017, 352 pp.

Prendendo come punto di partenza la nota «crise de vers» di Mallarmé e il discorso *La Musique et les Lettres* che il poeta pronuncia a Oxford e a Cambridge nel 1894, Annick Ettlín rivendica in questo denso studio il diritto del critico a una lettura «rétrospective», che cerchi una corrispondenza con un'opera letteraria a partire dell'attualità della riflessione sulla letteratura e sulla poesia.

La prima acquisizione dell'A. è che il discorso di Mallarmé in Inghilterra è un discorso «double», un discorso anche di difficile decifrazione, ma che pone degli interrogativi fondamentali sul ruolo del poeta e sulla situazione della letteratura del tempo, interrogativi che continueranno a fondare l'opera mallarmeana fino al *Coup de dés*. Recitato come una *pièce* teatrale, *La Musique et les Lettres* denuncia la fondamentale inconsistenza di una certa concezione della letteratura e inizia «le "démontage impie" d'une fiction littéraire à laquelle son siècle tout entier s'était mis à croire». A partire da questo, lo studio della Ettlín si propone di approfondire e ridefinire il senso delle due proposizioni fondamentali su cui ancora poggia la critica mallarmeana: «le double état de la parole» e «la disparition élocutoire du poète».

Sono quindi particolarmente messe in discussione alcune affermazioni critiche date oggi per acquisite e attribuite a Mallarmé a partire da *Crisis de vers*, come la separazione fra la lingua comune e la lingua della poesia e l'impersonalità e autonomia del testo poetico. Sarebbe troppo complesso seguire il discorso critico dell'A. nelle sue successive e serrate dimostrazioni relative alle diverse opere, sempre accompagnate da riferimenti a un'ampia bibliografia critica e alla corrispondenza mallarmeana. Ciò che appare evidente è la convinzione, sostenuta per tutto il volume, dell'ambiguità del discorso di Mallarmé, che al tempo stesso demistifica e afferma la realtà della letteratura, così come, pur affermando l'autonomia del verso – al quale il poeta deve «céder l'initiative» – sostituisce la presenza del poeta da una parte con l'opera «qui détient l'esprit de son auteur» e dall'altra con l'allargamento a un pubblico più ampio rispetto a un *je* ripiegato su sé stesso. Il «démontage impie» della fiction romantica e parnassiana lascia quindi spazio a qualcosa di nuovo e di diverso: «C'est par le biais d'un retrait préalable que le poète peut orchestrer son rapport au monde et élargir le champ de sa parole, jusqu'à l'adresser au plus grand nombre, à cette "foule" qui reste la destinataire idéale de l'œuvre». Tutto sullo sfondo di un ipotetico legame fra poesia e mistificazione, che iscriverebbe la poesia nello spazio del gioco e particolarmente del gioco della *fiction*, facendo del poeta una sorta di *magicien*. Nonostante la dichiarata «disparition élocutoire», il ritratto del poeta, secondo Annick Ettlín, è dappertutto nell'opera di Mallarmé, anche se «la figure d'auteur qui pérennise la circulation de l'œuvre même au risque de l'éclipser ne s'illustre chez lui que par soustraction, insaisissable et neutre».

Del *mythe littéraire* che Mallarmé rappresenta e che l'A. percorre fino al *Coup de dés*, rimane alla fine dello studio una certezza: «Il est certain, en définitive, que l'œuvre de Mallarmé ne profère pas d'adieu à la littérature; mais elle témoigne d'un adieu à l'Absolu littéraire dont nous avons précisément besoin aujourd'hui».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

MARIA BENEDETTA COLLINI, *Éclats de mythes dans la poésie symboliste*, Milano, Mimesis Edizioni, 2016, «Multiples», 256 pp.

La présente étude suit le mythe à travers ses manifestations complexes et fructueuses dans la poésie symboliste. Maria Benedetta Collini choisit comme critère déterminant de son étude la définition saussurienne du mythe comme *nominatio*: seules les œuvres dans lesquelles les mythes sont explicitement nommés y seront pris en compte. Le corpus retenu se compose, en outre, uniquement de «poésie pure», les textes «de genre ambigu» étant laissés de côté, corpus au sein duquel l'auteure entend mener «une analyse des modalités expressives et thématiques» (p. 21) et du «jeu combinatoire» des différents «accessoires» mythiques (p. 18). Retraçant également l'usage du mythe en littérature, elle rappelle entre autres la triple dimension que celui-ci revêt chez les Romantiques, à la fois comme thème, comme élément métaphysique et comme élément linguistique, ainsi que l'usage novateur qu'en fait Baudelaire, qui l'inscrit dans sa poétique des correspondances, et l'exalte comme valeur de l'artificiel et de l'imagination, arme contre le naturel et la contingence. La poésie symboliste permettrait, à son tour, de reconfigurer l'opposition chère au XVIII^e siècle entre *mythos* et *logos*, qui plaçait le mythe du côté de l'erreur et de la fiction, dans une dialectique l'opposant à la raison. L'ouvrage s'organise ainsi selon trois aspects innovants dans l'emploi du mythe dans la poésie symboliste: enchevêtrement avec l'art, logique combinatoire et dimension linguistique.

La première partie de l'essai s'intéresse à la «double fonction du mythe, autoréférentielle et métaphysique» (p. 42), en tant qu'il est utilisé, par les Symbolistes, comme comparant pour la poésie, pour la réalité contemporaine, et pour l'âme humaine. La première fonction du mythe serait en effet autoréférentielle, qu'il soit utilisé comme projection de l'art poétique – poésie et mythe «partage[an]t les mêmes finalités métaphysiques» (p. 59) – ou d'autres formes d'art. M.B. Collini souligne en effet l'importance de la dimension ekphrastique pour la poésie décadente» (p. 60). En ce qui concerne les éléments de la réalité contemporaine, même si certaines figures, comme Sarah Bernhardt, sont évoquées à travers le matériel thématique du mythe, ce dernier peut aussi «se gâcher et perdre sa splendeur idéale s'il est rapproché à la contingence» ou mis en contact «avec la réalité spleenétique» (p. 65) chez Baudelaire.

La deuxième partie est consacrée à toutes les formes d'hybridation liées à l'utilisation du mythe. Rappelant que l'écriture symboliste, à la suite de Baudelaire, est fondée sur le «rapprochement entre des éléments apparemment disparates» (p. 109), l'auteure trace d'abord la présence des monstres et créatures hybrides, qui prennent souvent une forme féminine: chimère, sirène, sphinx, et autres Mélusine. Elle soulève ensuite la question de l'hybridation des mythes eux-mêmes, les textes faisant appel à des «créatures appartenant à des univers [...] disparates» qui sont «fusionnés pour des finalités esthétiques» (p. 124). Enfin, ce sont les mécanismes d'emprunt, de reprises ou d'ironie par rapport aux récits mythiques initiaux qui sont interrogés; de fait, les poètes symbolistes «plient» les données des mythes «à leurs nécessités», et «s'amuse[n]t à les déformer, à les renverser, à leur inventer une conclusion différente» (p. 144). À ce titre, M.B. Collini remarque que, d'une part, les changements effectués sont toujours assez minimes (p. 145), contrastant avec la volonté affichée des auteurs de choquer, et que, d'autre part,

ces transformations sont le plus souvent des noircissements, des désacralisations.

Enfin, l'auteure envisage une autre composante: le lecteur, entité avec laquelle le poète symboliste a un rapport complexe. Rappelant que le mythe s'inscrit, dans sa forme initiale, dans un contexte d'énonciation différent de celui de la publication des poèmes symbolistes, elle affirme que le lectorat de ces derniers a généralement une bonne connaissance des mythes antiques et bibliques, ce qui pousse les poètes à chercher des personnages mineurs, des mythes insolites, des variantes peu connues des mythes, «autant pour faire étalage de leur érudition que pour défier le lecteur» (p. 165). Le mythe est enfin étudié comme emblème et ornement du texte, et comme nomination, à travers son pouvoir suggestif et les jeux contrastifs qu'il permet. *In fine*, les deux fils rouges qui sous-tendent ce voyage à travers les mythes du Symbolisme sont, d'une part, la «logique combinatoire», et de l'autre la «dimension langagière» (p. 221) qui les travaillent. En tant qu'il utilise le mythe comme instrument linguistique dans sa quête métaphysique de l'absolu, le moment symboliste constituerait ainsi un jalon important dans l'histoire du mythe dans la littérature, puisqu'il permet de réconcilier *logos* et *mythos*.

[MARIE GABORIAUD]

JULIEN BOGOUSLAVSKY, *Un passage de témoin: de Zola à Fénéon, ou de Manet à Seurat*, «Histoires littéraires» 71, vol. XVIII, 2017, pp. 5-17.

L'articolo di Julien Bogousslavsky è dedicato al celebre libro di Félix Fénéon, *Les Impressionnistes en 1886*, sorta di bilancio della pittura contemporanea in cui l'Impressionismo è considerato un fenomeno ormai concluso, mentre la nuova pittura appare rappresentata dal «Néo-impressionnisme» – termine creato da Fénéon – di Seurat, Signac, Pissarro, Angrand e Dubois-Pillet. Formato essenzialmente dalla raccolta di molti dei suoi articoli pubblicati in precedenza e riadattati, il volume attesta l'intensa attività di Fénéon come collaboratore delle principali riviste quali «La Vogue», «L'Art Moderne», «La Revue Indépendante», attività che non farà che accrescersi dopo la pubblicazione del volume, particolarmente con «La Revue Blanche». Nell'ultima parte dell'articolo l'A. si occupa della singolare dedica fatta da Fénéon sull'esemplare presente nella «Bibliothèque Mallarmé»: «À Émile Zola, en Manet». Accanito e a lungo criticato sostenitore di Manet fin dal 1866, Zola viene apprezzato in questa dedica proprio come precursore convinto di una rivoluzione pittorica e anche come protagonista di una collaborazione strettissima fra pittura e scrittura, che trova una significativa corrispondenza nella relazione di Fénéon con Seurat e con il nascente «Néo-impressionnisme».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

THIERRY GILLYBŒUF, *Remy de Gourmont: Lettres à l'amie lointaine*, «Histoires littéraires» 71, vol. XVIII, 2017, pp. 29-56.

Gillybœuf pubblica in questo articolo una scelta delle lettere che Remy de Gourmont ha scritto a Marguerite Laffite fra il 1907 e il 1915. Completamente inedite e di proprietà di un collezionista privato, le lettere rivelano l'esistenza di «une amie lointaine», residente prima ad Algeri e poi a Toulouse, un'inter-

locutrice che rimane a tutt'oggi quasi sconosciuta e che Gourmont non ha mai incontrato, ma con la quale si instaura progressivamente una profonda confidenza, grazie soprattutto al bisogno di Marguerite di confidarsi, al suo «besoin de tendresse, besoin d'émotion». L'insieme delle cinquanta lettere rappresenta dunque, sia pure con un evidente squilibrio nel reciproco interesse dei due interlocutori, un importante tassello nella copiosa corrispondenza amorosa di Gourmont dopo le *Lettres à Sixtine*, quella a Mme Avril, alla cugina Marthe e contemporaneamente alle *Lettres à l'Amazone*.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

CATHERINE DELONS, *Une lettre de Louise Siefert à Mme Aupick*, «Histoires littéraires» 70, vol. XVII, 2017, pp. 45-49.

Catherine Delons ritraccia in questo breve articolo le vicende legate ai rapporti fra Louisa Siefert e Asselineau, frutto di una conoscenza casuale a Aix-les-Bains, cui la poetessa fece seguire l'invio dei suoi testi poetici, prima rifiutati e poi proposti da Asselineau a Lemerre, editore dei *Rayons perdus*. Il carattere sentimentale del legame da parte della Siefert e per contro la totale indifferenza di Asselineau per questo aspetto sono più volte sottolineati da Catherine Delons, che attribuisce all'influenza di Asselineau sulla giovane poetessa anche la lettera di quest'ultima a Mme Aupick (1869) in elogio dell'opera di Baudelaire, riportata nell'articolo. In effetti, nessuna citazione e nessun riferimento a Baudelaire appaiono nell'opera poetica della Siefert, il cui «lyrisme naïf» appare all'A. lontanissimo dalla complessità baudelaïriana.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

«Nineteenth-Century French Studies» 45, Numbers 3 & 4, University of Nebraska Press, Spring-Summer 2017.

In questo numero della rivista compaiono cinque articoli relativi alla letteratura francese della seconda metà dell'Ottocento.

ROSS CHAMBERS propone in *On Reading Baudelaire* (pp. 115-122) una sorta di percorso critico autobiografico nei confronti dell'opera di Baudelaire. Chambers racconta la progressiva scoperta dei «Tableaux parisiens», dopo aver a lungo privilegiato solo «Spleen et Idéal» e il metodo via via perfezionato per affrontare la particolare «quotidianità» di questi componimenti in cui compare «the new phenomenon of the anonymous crowd». Di tale presenza Chambers coglie tutta la drammaticità negli anni Ottanta, quando si presenta per la prima volta la minaccia dell'HIV, in cui riconosce qualcosa di simile al «mal» baudelaïriano, mentre nel cinismo mostrato dal governo americano di fronte al fenomeno ritrova il comportamento di Napoleone III verso gli emarginati dell'epoca. È dunque in questo orizzonte di interesse per la scrittura della testimonianza che Chambers colloca la sua nuova lettura di Baudelaire, le cui variazioni non sono da considerare segno di poco rispetto del testo, ma piuttosto una risposta a opportunità di lettura contingenti e variabili: «we should rather praise and rejoice in interpretive contingency» afferma Chambers. La lettura critica interpretativa non può dunque che essere insufficiente e parziale per consentire al testo di continuare a vivere e a esprimere senso.

ROBERT DE ST. CLAIR, nel suo intervento *Failure is our only option; or, some thoughts on reading* (pp. 122-130 +3 pagine di note comuni) ribadisce «the gloriously [...] open-ended "infinite interpretability" of literature» che consente al critico solo di collaborare con altri e di fallire nella sua opera di spiegare integralmente il senso del testo. Prendendo come esempio la poesia di Rimbaud, *Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs*, St. Clair mostra i diversi tipi di lettura e di riflessione che si possono fare collegando il testo al suo destinatario o alle teorie poetiche del tempo e soprattutto immaginando «a change in everyday life, to transform it into a work of art by locating within the folds of our given grammars and imaginaries an escape route into territories that are – ideologically speaking – foranus or foris». Questo scivolamento temporaneo fuori dal conosciuto appare molto vicino a ciò che Rimbaud chiamava «la liberté libre», la creazione di un nuovo significato, la cui esistenza si ottiene tuttavia solo con i contributi di un lavoro critico collettivo.

In *Paleophonic Futures. Charles Cros's Audiovisual Worlds* (pp. 179-197) BRETT BREHM si occupa di Charles Cros come inventore del «paléophone», pochi mesi prima della creazione del fonografo di Edison. In particolare, Brehm rivaluta le intuizioni scientifiche del poeta, prendendo in esame due brevi testi narrativi – «Un drame interastral» (1872 e poi 1886) e «Le Journal de l'avenir» (1880 e poi 1886) – nei quali «Cros magines the relations between mass media (audiovisual technologies in particular) and mass data gathering in distant futures». L'idea del «photophone» appare in *Un drame interastral* di Cros nel 1872; «It is striking then that Bell himself, shortly after the invention of the photophone in 1880, – conclude Brehm – followed a path similar to that of Cros's fictional character Glaux and the literary fantasy of Glaux's efforts to overcome interplanetary distances through audiovisual technologies».

TOOTH DECAY propone con *Edgar Allan Poe and the Neuro-déca'dent'isme of Villiers and Huysmans* (pp. 198-218) la centralità del riferimento a Poe per autori e artisti come Huysmans, Odilon Redon e Moreau, per i quali l'orrore è anzitutto, come per Poe, «a horror that arises from the very tension between disembodied abstraction and "too palpable a reality"». Basandosi su diverse e autorevoli opinioni critiche, Decay sottolinea e analizza soprattutto il valore simbolico delle visioni di *À Rebours* e particolarmente di alcune scene, per cogliere il significato delle quali risale a una visione pre-freudiana – cronologicamente pertinente – seguendo le suggestioni di un gruppo di critici americani (Mark Micale, Alan Richardson, Anne Stiles) che «direct us to look at Charcot the neuro-anatomist and at physiology before it entered the realm of psychology». «Liberata» da Freud la lettura di Poe, Baudelaire, Huysmans e Villiers, può concentrarsi per Decay su alcuni aspetti più concreti e materiali, al centro dei quali colloca la putrefazione (particolarmente dei denti) e la disarticolazione del corpo che rappresentano «the neuro-syphilitic genealogy that links Poe to the fin-de-siècle decadents».

MARY GREENWOOD presenta e analizza nel suo articolo *Blurring the Color Line. Racial and Sexual Thresholds in Sidonie de La Houssaye's Les Quarteronnes de la Nouvelle-Orléans* (pp. 219-235) la tetralogia formata dai romanzi della scrittrice francofona Sidonie La Houssaye (nata Hélène Perret), scritti in Louisiana intorno al 1890 e pubblicati dopo la sua morte. Nelle quattro opere, dedicate ciascuna a una figura femminile – Gina, Dalhia, Octavia e Violetta – caratterizzata dall'essere figlia di un genitore bianco e di uno meticcio («quarteronne»),

l'identità razziale appare fluida e mutevole, ma sempre segnata da nette divisioni razziali e sessuali che «reveals the parochial and patriarchal underpinnings of post-Reconstruction racism in Louisiana».

In *Creolizing Mallarmé* (pp. 236-253) Neal ALLAR mette in primo piano i legami fra l'opera di Édouard Glissant e quella di Mallarmé, unite da alcuni concetti chiave come «abîme», «hasard», «chaos», «gouffrematrice», «chiffre», «vague». È tuttavia soprattutto la

poetica «du hasard», e quindi il *Coup de dés*, a essere ripresa e ad influenzare particolarmente, secondo Allar, la riflessione dello scrittore antillese: «in the context of an Antillean culture that [...] has "a cipher at the foundation" [...], Mallarmé's poetics of chance becomes a vehicle for facing historical trauma and envisioning cultural redemption».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

Novecento e XXI secolo a cura di Stefano Genetti e Fabio Scottò

GUILLAUME APOLLINAIRE, *Poesie per Lou e altri versi d'amore*, a cura di Fabio Scottò, Bagno a Ripoli, Passigli Editore, 2017, 137 pp.

È ben noto che Lou, nome confidenziale e affettivo della nobildonna Louise de Coligny, fu la destinataria di una consistente parte dell'attività letteraria di Apollinaire che Michel Décaudin raccolse sotto il titolo *Poèmes à Lou*, fornendo un'immagine abbastanza compiuta del corrispondente epistolare e del poeta d'amore durante i primi tempi del conflitto mondiale. Pur alludendo a questa specifica ampia parte dell'opera apollinairiana, Fabio Scottò offre in realtà al lettore, come del resto indica il titolo del presente libretto, una scelta di poesie ritenute particolarmente significative in un quadro che risulta molto più ampio e diversificato. Si leggono così testi, più o meno celebri, tratti dalle varie raccolte e appunto capaci di ritagliare un aspetto di indubbio rilievo e interesse della complessa personalità del poeta. Si può in tal modo riascoltare soprattutto l'Apollinaire melodico e sentimentale, quello che più durevolmente ha trovato un'accoglienza di favore, anche tramite i vari adattamenti musicali, in un vasto pubblico. Con le sue traduzioni Fabio Scottò ha saputo interpretare nel migliore dei modi questa vena apparentemente semplice e quasi popolare di Apollinaire, assicurando un rispetto del testo originale che spesso viene a mancare in altre precedenti traduzioni italiane. Un solo esempio: la prima strofa della *Chanson du mal aimé* comporta due versi («Un voyou qui ressemblait à | Mon amour vint à ma rencontre») che normalmente mettono in difficoltà il traduttore italiano inducendolo a trasferire la preposizione «à» nel verso successivo e negando in tal modo una importante bivalenza psicologica del testo avvalorata anche dalla rima col successivo «jeta» («Et le regard qu'il me jeta»). Scottò mantiene invece l'apparente stranezza traducendo «Un bandito che somigliava al | Mio amore mi venne incontro» (aggiungo che una soluzione ancor più aderente alla sottile e importante ambiguità del passaggio sarebbe forse stata, per dare maggiore rilievo di inatteso soggetto a «Mon amour», «Un bandito che somigliava al | L'amor mio mi venne incontro»). Mi sia infine consentito un rilievo di dettaglio riguardante la Prefazione, nella quale, fra i cosiddetti «italiens de Paris» dell'*entourage* di Apollinaire, sono indicati Modigliani, De Chirico e Severini. Curiosamente, com'è del resto consuetudine fare anche in altre sedi, si traslascia

il nome di Soffici, che certamente fu, ben più di quelli di solito indicati, l'«italien de Paris» fra i più vicini ad Apollinaire.

[MARIO RICHTER]

ELEONORA SPARVOLI, *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della "Recherche"*, Roma, Carocci, 2016, «Lingue e Letterature» 217, 207 pp.

Nel suo saggio, Eleonora Sparvoli sviluppa un'originale prospettiva basandosi sul concetto di melanconia che non solo sarebbe il nucleo portante del giovane autore di *Les plaisirs et les jours*, ma costituirebbe altresì una chiave per meglio comprendere l'incompletezza intrinseca alla cattedrale della *Recherche*. L'attitudine malinconica, ancorandosi sul simbolismo dell'architettura gotica per il tramite di Ruskin, viene dunque a costituire la zona di manifestazione di quella voce intermedia tra il protagonista e il narratore della *Recherche*, sostenendo inoltre l'impossibilità a completare il vasto progetto narrativo.

Nel primo capitolo («Melanconia e mania d'un scrittore in erba», pp. 13-79), l'A. analizza alcuni testi del giovane Proust accomunati da un *penchant* melanconico, che sembrano oltrepassare la temperie *fin-de-siècle* per approdare a una costellazione semantica già proustiana (dallo smodato bisogno di possesso a «un'impotente e solitaria monomania», p. 22). Se in *Jean Santeuil* la presenza malinconica apparentemente scompare, alcuni tratti persistono, anzi sembrano comprovati dall'esaltazione vitalistica del protagonista: il carattere melanconico si manifesta, infatti, attraverso polarità opposte.

In «Una terapia?» (pp. 81-122), l'A. rilegge il periodo ruskiniano di Proust come un tentativo di correggere gli eccessi melanconici della giovinezza. Ciononostante, è proprio l'oscillazione tra esaltazione e depressione, propria di Ruskin, che sembra maggiormente attirare il futuro autore della *Recherche*. Il simbolismo della cattedrale, cui egli accede grazie alle traduzioni di Ruskin e alla figura di Emile Mâle, si caratterizza anzitutto per un afflato costruttivo unitario, cui si oppongono sia le incompiutezze materiali inevitabili, sia la patina corrosiva del tempo.

Sarà dunque l'*ethos* dell'architetto a caratterizzare «L'ideale dell'opera» (pp. 123-156), secondo il Proust della maturità. Egli concepisce, infatti, il prontuario

estetico-letterario su cui si chiude *Le temps retrouvé* come l'estetica di un'opera tanto trascendente quanto irrealizzabile. Eppure, è nella tensione esistente tra il modello architettonico della cattedrale e la sua incompiutezza che il sostrato malinconico soggiacente si rivela portatore di verità inedite.

Alle esperienze epifaniche che formano la struttura portante della cattedrale proustiana è dedicato il quarto e ultimo capitolo del saggio, «L'architettura melanconica» (pp. 157-196). In esso, Eleonora Sparvoli si concentra su alcune «schegge d'universo che hanno perduto per sempre il legame con un'armonia originaria» (p. 163): tra di esse, spicca la riscoperta di *François le Champi* nella biblioteca dell'*hôtel* dei Guermantes. Un tale tipo di epifania, totalmente immanente, riporta a galla, a differenza delle altre reminiscenze involontarie, un preciso momento spazio-temporale legato alla voce materna. È su un tale residuo di esistenza che, malinconicamente e imperfettamente, il cerchio dell'opera proustiana cerca di chiudersi.

[DAVIDE VAGO]

Traduire "À la recherche du temps perdu" de Marcel Proust, sous la direction de Geneviève HENROT SOSTERO et Florence LAUTEL-RIBSTEIN, Paris, Classiques Garnier, 2015, «Revue d'études proustiennes» 1, 780 pp.

Questo imponente volume di quasi 800 pagine inaugura la collana di saggi «Revue d'études proustiennes» (che non è una rivista) diretta da Luc Fraisse per Classiques Garnier, offrendo la prima panoramica mondiale delle traduzioni della *Recherche*. Cent'anni dopo la pubblicazione di *Du côté de chez Swann*, s'imponesse un bilancio riguardo alla crescente fortuna del ciclo romanzesco, testimoniata, tra l'altro, dalle numerose traduzioni e ritraduzioni esistenti (sezione 2: *Retraductions*): una bibliografia molto dettagliata (pp. 665-755) illustra l'estensione linguistica raggiunta da questi molteplici e ripetuti trasferimenti, dalle grandi lingue mondiali (inglese, arabo, cinese, spagnolo) a lingue più di nicchia, quali il croato, il bulgaro, il basco. Nel novero, si aggiungono il tedesco, il nederlandese, il norvegese e lo svedese, il russo e il polacco, l'italiano e il catalano, il greco, il turco e il coreano.

Fatta salva qualche rara testimonianza di laboratorio traduttivo più artigianale, la maggior parte delle riflessioni offerte da studiosi universitari di tutto il mondo fondano la propria analisi, come ci si aspetta, su principi linguistici, semiotici, cognitivi, culturali e traduttologici (si vedano la prefazione del semiotico Jean-Claude COQUET, *Comment traduire l'expérience?* e la Sezione 1: *Enjeux et méthodes* della tradutologa anglista Florence LAUTEL-RIBSTEIN). Ma l'aspetto più inedito e originale del volume sta nella sua architettura d'insieme. Non è cronologico, né tipologico, né geolinguistico, né autoriale il principio d'ordine che federa i cinquantaquattro interventi, bensì un criterio di aggregazione stilistico-poetica attorno alle grandi questioni di geni e di scrittura specifiche della *Recherche*. Pertanto, in apertura di ciascuna delle otto sezioni («Retraductions», «Titres», «Incipit», «Syntaxe», «Sémiotique et sémantique», «Lexique et réalités», «Intertextes et intersignes», «Oralité»), uno stato aggiornato della questione vista *in primis* dal lato di Proust creatore apre il dibattito focalizzandolo sulla specificità dello stile proustiano e sulla posta in gioco del trasferimento linguistico; serve inoltre a coordinare il confronto tra le varie problematiche e soluzioni individuate poi

nelle traduzioni. Tale organizzazione del volume, oltre a evitare l'effetto monadico, dispersivo delle questioni formali suscitate ripetutamente dalle singole traduzioni, predispone un terreno di dialogo poetico-traduttologico e d'incontro ravvicinato fra lingue e culture, in un concerto di voci ben orchestrate.

Il volume apre un ampio campo di studi, proponendosi come uno strumento efficace per orientare le future ricerche traduttologiche sull'opera di Proust.

[LUDOVICO MONACI]

Proust en perspectives: visions et révisions, sous la direction de Katherine KOLB et Armine KOTIN MORTIMER, Paris, Classiques Garnier, 2015, «Revue d'études proustiennes» 2, 375 pp.

Convocato oltre oceano per festeggiare il ricordo di Philip Kolb (1907-1997), eminente proustiano americano noto per avere procurato la monumentale *Correspondance* di Marcel Proust presso Plon (21 vol., 1970-1993), e per inaugurare l'apertura del Kolb-Proust Archive (aprile 2000), il consesso all'origine di questo libro apriva anche al terzo millennio, sulla *Recherche*, un discorso critico di estensione decisamente mondiale. Diede luogo a una pubblicazione in lingua inglese, uscita nel 2002. A quindici anni di distanza, non avendo perso nulla della sua attualità e fecondità, il volume viene riproposto, in lingua francese, dalla neonata «Revue d'études proustiennes». Il volume, che testimonia questo *feuilleton* del tempo critico e storico grazie a Françoise LERICHE (*Quinze ans après: perspectives sur les "perspectives"*, pp. 13-17), ci invita a «rivedere» la nostra concezione della *Recherche* attraverso una grande diversità di approcci sia storici che strutturali e genetici: le sue quattro sezioni presentano una sorta di bilancio critico delle molteplici letture, a volte divergenti, che si danno della *Recherche* nell'epoca contemporanea.

La prima sezione («Écrire la *Recherche*») raccoglie studi relativi alla genesi dell'opera. Luc FRAISSE (*Philip Kolb, dans les coulisses de la "Recherche"*, pp. 43-57), mette in luce l'apporto della corrispondenza procurata da Kolb per le attuali ricerche genetiche, in quanto Proust fornisce nei suoi carteggi numerose informazioni fondamentali sulla nascita e la formazione del romanzo. William CARTER si sofferma sull'opzione, difficile, esitante e ambigua per Proust, del genere «romanzo» e sulla definizione di una «voce» propria («Suis-je romancier?») *Marcel Proust à la recherche d'un genre*, pp. 59-75). Anthony PUGH ricostruisce minutamente le tappe di scrittura dell'ultimo paragrafo del primo volume (*La fin de "Du côté de chez Swann"*, pp. 91-103). All'altro capo del processo creativo, Christine CANO (*La mort sous les mots*, pp. 77-89) interroga lo stato incompiuto del romanzo nelle sue varie versioni pubblicate. In *La «Ruine de Venise». Restaurations éditoriales, réalités génétiques, enjeux esthétiques* (pp. 107-122), Nathalie MAURIAC DYER vede nell'episodio, attraverso le metamorfosi dei manoscritti, un ritorno-pastiche su uno stereotipo *fin-de-siècle*. Mentre Alberto BERETTA-ANGUISSOLA sottolinea l'importanza della sofferenza morale nella *Recherche*, focalizzandosi su alcune figure espiatorie (*Proust et les boucs émissaires. De Samiette à Dreyfus*, pp. 123-136).

La seconda sezione («Le savoir des mots») mette a fuoco da varie angolazioni le modalità di significazione praticate dal testo: poteri suggestivi del significante, a livello sia di scrittura che di contenuto memoriale

(Geneviève HENROT, *Mnémosyne et le bruissement de la langue. Perspective formelle sur la mémoire involontaire*, pp. 139-152); lavoro stilistico insito negli andamenti ritmici (Christine CANO, *Da capo: accumulations et explosions*, pp. 153-169); insistenze dell'implicito e dell'allusione, specie in tema erotico (Elisabeth LADENSON, *Le geste indécent de Gilberte*, pp. 172-183; Volker ROLOFF, *Le désir, l'imaginaire et l'amour. Lectures érotiques de la "Recherche"*, pp. 185-200; Lawrence SCHEHR (*Le radar gay. Anatomie de la drague proustienne*, pp. 201-213).

La terza sezione («La langue de l'art») ipotizza e argomenta influenze artistiche rintracciabili nello stile proustiano: *art nouveau* (Françoise LERICHE, *Proust, un écrivain art nouveau?*, pp. 217-241); Ruskin e la sua visione estetica (Diane LEONARD, *Proust et Ruskin 2000. «Ces étoiles éteintes dont la lumière nous arrive encore»*, pp. 243-257; Sara DANUIS, *L'automobilité de l'œil. Proust, Ruskin et les véhicules de la vision*, pp. 259-273); la pittura (Kazuyoshi YOSHIKAWA, *Miss Sacripant et ses modèles*, pp. 277-288); la musica (Jérôme CORNETTE, *Un lied de Schumann. Politique et esthétique du chant*, pp. 289-303).

La quarta e ultima sezione («Récrire la "Recherche"») promuove il concetto di biotesto (Joshua GIDDING, *Hyperproust: la "Recherche" en hypertexte*, pp. 307-318). Una nota faceta chiude il volume, con Roger SHATTUCK che immagina a forma di dialogo una versione condensata della *Recherche* (*Le rasoir d'Ockham et la barbe de Proust*, pp. 319-334).

[GENEVIÈVE HENROT SOSTERO]

«Bulletin d'informations proustiennes» 45, 2015, 242 pp.

Les «Inédits» (première section) sont foison dans cette livraison, dont les descriptions nous parviennent tant de Paris que d'Urbana-Champagne (USA), c'est-à-dire du fonds Kolb-Proust. «Six lettres de Marcel Proust à André Chaumeix, Mme Greffulhe, Gabriel Mourey, Abele Hermant et deux autres correspondants» nous sont présentées par Caroline SZYLOWICZ (pp. 9-20), cependant que Pyra WISE (ITEM) nous révèle un surnom que Proust avait reçu de Mme Stern («Proustinetto»). *Ernesta Stern et Marcel Proust*, pp. 21-32). François PROULX (Urbana) contextualise et commente *Huit lettres de Reynaldo Hahn au temps de la guerre* (pp. 33-45).

Les «Notes de lecture» (par Guillaume PERRIER, pp. 179-199) présentent sept ouvrages récents, et les «Activités proustiennes» (Ventes, Manifestations, Publications, pp. 201-242) révèlent une toujours impressionnante moisson de lettres et billets inédits arrivés sur le marché des collectionneurs, mais aussi de colloques, séminaires, conférences et publications.

Les trois sections centrales concernent respectivement des travaux de «Genèse et interprétation», un point de vue sur «*Le temps retrouvé*, roman de la fin du monde» et des réflexions critiques sur les «Figures du temps: anticipation et rétropection». Francine GOUJON suit les conditions d'apparition et les connotations du *Nom de Leroy-Beaulieu dans le salon Villeparisis. De l'alliance franco-russe à l'affaire Dreyfus*: ce nom, qui n'apparaît que quatre fois dans la *Recherche*, émerge dans les brouillons en 1912. L'A. fouille les faits et gestes des frères Paul et Anatole Leroy-Beaulieu et leur présence dans l'actualité de l'époque et, de pastiche en «palinodie», en observe une présence voilée plus

substantielle que ce qu'en laissent deviner les simples occurrences du nom (pp. 49-60). Yasue KATO s'attache à étudier un motif narratif d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* pour en retracer minutieusement les diverses étapes d'élaboration (*Les goûters sur la falaise. Montage de l'histoire des jeunes filles pendant les années 1914-1918*, pp. 61-74). Enfin, Eugène NICOLE, annonçant la section suivante, se concentre sur l'*Édition et la genèse de l'«Adoration perpétuelle»* (pp. 75-88): il traverse manuscrits et brouillons sur les «portées» de deux temporalités différentes, génétique et scripturale la première, narrative la seconde. Il en ressort la perception d'un final resté en effervescence d'écriture («Les paperoles se bousculent», écrivait Bernard Brun) et de pensées en ébullition («Les idées se bousculent», renchérit Pierre Machery).

C'est donc encore du temps perdu que traite la section suivante, mais d'un point de vue plus thématique: celui de la fin du monde, seconde livraison de rencontres autour de la Grande Guerre. Si Proust, malade, ne l'a pas combattue sur le front, il l'a néanmoins suivie de près à travers des chroniques dont on retrouve certains échos dans le *Temps retrouvé*: en particulier la «Situation militaire» dans «Le journal des débats» (Luc FRAISSE, *Proust lecteur de Henry Bidou*, pp. 91-110). La fabrique des noms manifeste une fervente créativité du début jusqu'à la fin de la composition de la *Recherche*. De nouveaux apports de «sources» en montrent les transformations, déplacements et travestissements (Florence GODEAU, «Who's who?» *Noms impropres et jeux identitaires dans "Le temps retrouvé"*, pp. 111-123). Dans *La Grande Guerre des Bloch. Bourse, cultes, généalogie* (pp. 125-144), Yuji MURAKAMI entend porter un éclairage nouveau sur les rapports de la judaïté, moins avec l'Affaire Dreyfus qu'avec le grand conflit mondial, sur le fil de trois thématiques: l'argent, la religion et la patronymie.

La troisième section centrale, «Figures du temps, anticipation et rétropection», aborde la question du temps sous d'autres points de vue encore. Un point de vue poétique intéresse Bertrand MARCHAL dans sa *Note sur le désenchantement du Bois à la fin de "Du côté de chez Swann"* (pp. 147-161): les vicissitudes de la publication ont poussé Proust à travailler, d'un volume à l'autre, des épisodes et des commentaires voués à tenir le lecteur en haleine et à le préparer aux suites prévues, du provisoire au préparatoire. Un point de vue intertextuel inspire chez Mariolina BERTINI une possible relation de réminiscence ou de source, saisie à travers *Visions et prodiges. Proust et "The Lifted Veil" de George Eliot* (pp. 155-161). Enfin, un point de vue croisé entre psychologie et esthétique oriente Jean-Michel CARALP vers une application à la *Recherche* du «dispositif de temporalité», «intersection entre le réel irreprésenté et la réalité représentée, et point nodal où interagissent les dynamiques des niveaux technique, paradigmatique et symbolique» (p. 164): il y discerne des *Dynamiques contrapunctives de la prémonition dans le dispositif de temporalité d'«À la recherche du temps perdu»* (pp. 163-175).

[GENEVIÈVE HENROT SOSTERO]

«Bulletin d'informations proustiennes» 46, 2016, 220 pp.

Cette livraison du BIP contient une croissante variété et trépidante nouveauté d'informations, comme en témoigne, indirectement, le nombre de ses sections.

Entourée des sections classiques «Inédit» (*Une lettre de Marcel Proust à Maurice Duplay*, présentée par Caroline SZYLOWICZ, pp. 9-14), «Notes de lecture» (pp. 155-180) et «Activités proustiennes» (ventes, manifestations et publications, pp. 183-220) qui à elles seules témoignent de l'extrême vitalité du patrimoine proustien et de la pensée critique qu'il suscite, deux sections proprement génétiques présentent, l'une, *L'édition du Cahier 52. L'étape de la reconstitution* (Carla CAVALCANTI SILVA, pp. 59-65), l'autre, le scoop de cette livraison: la découverte d'un *Agenda de 1906*, qui permet de nouveaux raisonnements en cercles concentriques.

En effet, grâce à cette nouvelle pièce du gigantesque puzzle proustien, Françoise LERICHE révisé certains aspects de *La mise au net de Combray en 1909: une nouvelle datation à la lumière de la "Correspondance"* (pp. 17-30). Cependant que Nathalie MAURIAC DYER commence à défricher les relations (qui s'annoncent multiples) entre un cahier particulier et cet agenda: *Une liste du Cahier 12, exemple de convergence génétique avec l'Agenda 1906* (pp. 31-40). Inspirée elle aussi par le contenu de cet Agenda providentiel, Pyra WISE poursuit ses investigations sur les faits et gestes de Proust dans des lieux de mœurs suspectes (*Proust à l'hôtel, d'Albert Le Cuziat au commissaire Tanguy. Des adresses identifiées et deux photographies inédites*, pp. 41-56).

Par ailleurs, une section thématique, plus libre («Le champ proustien»), livre au lecteur les interventions au séminaire 2015-2016 de l'équipe Proust de l'ITEM-ENS. Sophie DUVAL relit en clé à la fois thématique, structurale et iconographique le grand «menu de Françaises» qui traverse, dit-elle, non seulement les saisons mais aussi les siècles, depuis les bibles de pierre du Moyen Âge («Calendrier perpétuel et œuvre de circonstance: le menu zodiacal de Combray», pp. 67-86). Kazuyoshi YOSHIKAWA essaie de démêler un peu plus la teneur, la verdeur et la circulation des «Propos tenus à la Raspelière et dans le petit train» (pp. 87-99). Yuri CERQUIERA DOS ANJOS tente de détecter l'opinion et le traitement que Proust réserve à un type de discours qui lui était à la fois cher et familier («La presse selon Marcel Proust», pp. 101-116). Enfin Cécile LEBLANC apporte une pièce de plus à l'échiquier musical de la *Recherche*, en sondant en parallèle l'opinion de Proust sur le compositeur et la présence qu'il lui réserve dans son roman: «Camille Saint-Saëns, le "diable déguisé" de la *Recherche*?» (pp. 117-152).

Avec la diversité et la capillarité de ces différentes sections, chaque livraison du «Bulletin» tient efficacement sa promesse d'«informations proustiennes».

[GENEVIÈVE HENROT SOSTERO]

KATHERINE SHINGLER, *The French Art Novel. 1900-1930*, Cambridge, Legenda, 2016, «Modern Humanities Research Association», 153 pp.

Il genere letterario dell'*art novel* viene definito da Katherine Shingler come un genere in cui la finzione è strettamente connessa all'arte, nel senso che il focus della narrazione è rivolto a problematiche legate alle arti visive e i personaggi, perlopiù nel ruolo di protagonisti, sono degli artisti. Nell'Ottocento gli esempi canonici di questo tipo di scrittura letteraria sono *Manette Salomon* (1867) dei fratelli Goncourt, *L'Œuvre* (1886)

di Émile Zola e soprattutto *Le chef-d'œuvre inconnu* (1831) di Honoré de Balzac.

Partendo da questo sguardo retrospettivo, l'obiettivo del presente saggio è quello di indagare come evolve il genere dell'*art novel* nel periodo 1900-1930 con autori quali Marcel Proust, Paul Bourget, Camille Mauclair, Michel Georges-Michel, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Louis Aragon e André Breton. Mentre nei testi ottocenteschi quella dell'artista appare come una figura alienata rispetto alla società, in altri termini appare come un personaggio totalmente incompreso, nelle opere dell'inizio del Novecento si assiste, secondo l'A., a un riscatto della figura dell'artista che viene rappresentata come una figura geniale e fiduciosa nel potere della propria arte. È quanto avviene nel caso di Elstir nella *Recherche* di Proust o nei numerosi rimandi a Picasso che attraversano la finzione di quegli anni. Certo, parzialmente sembra perdurare il mito romantico dell'artista incompreso ed emarginato; tuttavia, mentre nell'Ottocento l'insuccesso dell'artista era da intendersi come incapacità a raggiungere l'ideale, nei primi decenni del Novecento la crisi dell'artista pone un altro problema, e cioè quello dell'autenticità dell'arte. L'avvento della fotografia e la «riproducibilità tecnica dell'opera d'arte» di benjaminiana memoria stravolgono, infatti, la concezione della creazione artistica. Secondo l'A. la crisi dell'autenticità è ben rappresentata nel romanzo gidiano *Les faux-monnayeurs* (1925) in cui la falsa moneta si fa metafora dell'inautenticità dei valori di tutta un'epoca. Un altro celebre esempio che viene citato è Marcel Duchamp che, con la tecnica del *ready made*, pone anch'egli la questione dell'autenticità dell'opera d'arte. Il ritratto della *Gioconda* rivisitato da Duchamp nell'opera *L.H.O.O.Q.*, più conosciuta come «Gioconda con i baffi», è da interpretarsi come una creazione di Leonardo o di Duchamp? Ecco dunque evocata la questione cruciale dell'autorialità o della paternità, tema ancora una volta al centro dei *Faux-monnayeurs*.

Il volume si articola in quattro capitoli. Precisamente, nel primo, intitolato «Art and Connoisseurship in Bourget and Proust» (pp. 15-42), l'A. pone al centro dell'analisi le opere *La dame qui a perdu son peintre* (1910) e *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), rispettivamente di Bourget e Proust. Il secondo capitolo («Portraits of the Artist in Mauclair and Georges-Michel», pp. 43-70) si focalizza sulla figura dell'artista come personaggio, in particolare nell'opera *La Ville lumière* (1904) di Mauclair e *Les Montparnos* (1927) di Georges-Michel. Il terzo capitolo («Art, Writing, and Modernity in Apollinaire and Cendrars», pp. 71-108) riflette sul rapporto tra scrittura e arti visive nell'epoca della riproducibilità tecnica e seriale, in particolare attraverso gli esempi di Apollinaire con il racconto *Le poète assassiné* (1916) e il romanzo *La femme assise* (1920), nonché di Cendrars con il romanzo *Dan Yack* (1929). Il quarto e ultimo capitolo («Surrealism and Visual Culture», pp. 109-135) è dedicato alle opere di Aragon e di Breton che celebrano ampiamente lo stretto legame tra parola e immagine. L'incremento di questa commistione è dovuta in larga parte, secondo l'A., all'invenzione e alla diffusione del cinema, una vera e propria narrazione per immagini in cui testo scritto e visivo risultano indissolubilmente intrecciati.

Nella «Conclusion: Fiction and Criticism» (pp. 137-140), Katherine Shingler insiste sulla funzione critica esercitata dall'*art novel*: «Throughout this study, we have approached the art novel as a vehicle for criticism, as a way to articulate art-critical positions that are often – but not always – consonant with those expressed

in the author's critical writing on art» (p. 139). Con il vantaggio che si tratta di una forma sublimata di critica d'arte («sublimated form of criticism», p. 140) e molto più ricca di una qualsiasi trattazione, in quanto leggere un testo appartenente al genere dell'*art novel* si configura come una «multi-layered experience, with the reader often having to negotiate a complex conjunction of fact and fiction» (p. 140). Correda il volume una ricca «Bibliografia» (pp. 141-150).

[MICHELA GARDINI]

ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *Vol de nuit*, édition critique par Monique Gosselin-Noat, Genève, Droz, 2017, 285 pp.

Esce presso Droz una nuova edizione critica di *Vol de nuit* dello scrittore pioniere dell'aviazione di linea Antoine de Saint-Exupéry. La prima edizione del romanzo, con una prefazione di André Gide, risale all'ottobre 1931 e ottiene in breve tempo un grande successo, con tirature da record e una traduzione americana già dal 1932.

Lo studio minuzioso del manoscritto autografo ripercorre la genesi del romanzo e sorvola i luoghi nei quali è stato steso. Emerge così la dimensione autobiografica del testo, realistica e poetica al tempo stesso, di quello che è conosciuto al grande pubblico come l'autore di *Le petit prince*.

Un uomo fortemente dedito al lavoro che a soli ventinove anni sbarca a Buenos Aires, il suo *Courrier Sud* in stampa presso Gallimard e una passione per le lettere che viene da lontano, da tempo condivisa con una madre e due sorelle scrittrici.

Il battesimo dell'aria ricevuto a soli dodici anni da Gabriel Wroblewski-Salvez, il brevetto di pilota militare ottenuto nel 1921 e i numerosi incidenti aerei dovuti alla sua distrazione sono solo il preludio alla ricerca di nuove vie e terreni di atterraggio. Saint-Exupéry traccia linee come si costruiscono ponti, si sente al servizio di un impero romano che ridisegna il mondo con strade, acquedotti e porti.

Nelle pagine caratterizzate da un'estetica classica l'autore mette in prosa le proprie avventure e le intreccia con quelle dei suoi compagni di volo più stretti. L'inchiostro nero rivela correzioni e cancellature del manoscritto, la carta intestata degli alberghi mappa gli scali aerei, la calligrafia inclinata a destra ritma la creazione del romanzo. Pagine volanti, di formati diversi, seguono il nuovo ordine dettato da date e indicazioni geografiche, a loro volta incrociate con i dettagli forniti dalle numerose biografie dello scrittore. È lo stesso autore a rimescolare i fogli, nell'intento non solo di alternare le vicende in cielo e in terra, ma anche di ridimensionare il lato più puramente autobiografico del testo.

Quello che possiamo leggere oggi è un romanzo originale, che tratta di un nuovo rapporto con la natura e il mondo, un rapporto ridefinito dall'aereo, che gli conferisce una dimensione «notturna» nel senso musicale del termine.

[ELISA BORGHINO]

MICHEL GUÉRIN, *Le cimetière marin au boléro. Un commentaire du poème de Paul Valéry*, Paris, Les Belles Lettres, 2017, «Encre marine», 158 pp.

Guérin, scrittore, filosofo e professore emerito dell'Université d'Aix-Marseille, propone in questo vo-

lume la sua lettura di uno dei testi più celebri di Paul Valéry: *Le cimetière marin*. Preceduto dalla versione integrale della poesia, il suo commento filosofico ne è al contempo un'esegesi e un'interpretazione musicale, che si iscrive, rinnovandola, nella tradizione inaugurata dai commenti di Gustave Cohen, professore alla Sorbonne, e del filosofo Alain. Il libro si apre con «Prélude» (pp. 17-39), nel quale Guérin accetta a sua volta la sfida di rispondere col proprio canto filosofico al richiamo di quello del poeta.

La tesi di Guérin è che esiste un legame, di natura estetica, tra *Le cimetière marin* e il *Boléro* di Ravel. Il caratteristico crescendo del *Boléro* può essere paragonato, a suo avviso, a quella peculiare tensione melodica che percorre tutto *Le cimetière marin* e sfocia nel torrente ritmico, nell'esplosione musicale che chiude il componimento: «Voilà ce qui rapproche le *Boléro* et le poème le plus célèbre de Paul Valéry: le sentiment, qui n'en reste pas à la représentation mais s'insinue par le corps, d'une entité libre, d'un engin dynamique chargé de communiquer à tout ce qui passe à proximité une vibration incomparable» (p. 38).

Tutto il commento è dunque finalizzato a presentare il testo di Valéry come una vera e propria danza verbale in tre movimenti, scanditi in otto strofe di decasillabi. La sezione «Commentaire» (pp. 41-146) si focalizza sulla progressione tematica e sull'evoluzione melodica del testo, soffermandosi su ogni singola strofa e facendo emergere «la manière dont procède en toute conscience le poète pour créer une émulation entre le sens et le son, entre la pensée verbale et la scansion rythmique» (p. 82). Tale sezione si suddivide a sua volta in tre sottosezioni: «Soleil! Soleil!... Faute éclatante!» (strofe 1-8), «La blanche espèce» (strofe 9-16), «Il faut tenter de vivre» (strofe 17-24). La prima sottosezione evidenzia come il testo di Valéry sia alimentato da un pensiero poetico-filosofico che, senza voler essere una riflessione astratta sull'Essere, diventa linfa vitale della creazione estetica. I suoi filosofemi sono, secondo Guérin, condensati di pensiero e immagini, la cui portata sensibile, e talora sensuale, è parte integrante del progetto di Valéry di produrre un legame osmotico, poroso, tra poesia ed esistenza.

Il timbro filosofico del testo tende a stemperarsi nella successiva sottosezione, in cui la parola poetica si apre alla dimensione dell'esistenza, e al suo fine ultimo: la morte. «La blanche espèce» è, infatti, quella che popola il cimitero e che conferma l'evidenza luminosa che la condizione umana è necessariamente priva d'Essere. Al vano e illusorio desiderio di eternità si sostituisce così una calda, confortante, consapevole dell'autenticità del nostro essere mortali, e della necessità di accettare questa condizione. Proprio in nome di tale consapevolezza «Il faut tenter de vivre», come suggerisce il titolo della terza sottosezione, che offre l'esempio ammirabile del verme, questo «parasite permanent de mon vœu de paresse plénière [...] [qui] vit de vie» (p. 125), secondo il filosofo. La progressione di *Le cimetière marin* determina così una graduale presa di coscienza, sintetizzata dall'immagine del mare, simbolo per Guérin dell'animo umano, per via della sua eterna, immutabile, mobilità.

Tutto il commento si accorda, per il tenore riflessivo come per la qualità letteraria della scrittura, alla tensione poetica e melodica del testo di Valéry. Solo una parola che a sua volta sa farsi poesia e musica può rispondere degnamente al canto del poeta: rivolgendosi all'intelletto e toccando al contempo le corde più sensibili dell'emozione, saprà così essere in sintonia con la più intima essenza di *Le cimetière marin*, con il

suo potere unico di «croiser une pensée de l'affectivité avec l'affectivité de la pensée» (p. 152), come Guérin constata nella sezione «Finale» (pp. 147-155).

[SARA AMADORI]

RYO MORII, *André Gide, une œuvre à l'épreuve de l'économie*, Paris, Classiques Garnier, 2017, 313 pp.

Riconsiderando gran parte della produzione gidiana alla luce del suo contesto storico e socio-economico, lo studio di Ryo Morii mette in luce l'attualità del pensiero dell'autore. Al centro dell'indagine si pone il rapporto che Gide ha intrattenuto con i sistemi e le politiche socio-economiche del suo tempo. Lo studio si sofferma in particolar modo sul coinvolgimento di Gide relativamente alla diffusione del capitalismo industriale e agli effetti della rivoluzione consumistica sulla società. Il corpus preso in esame, che si estende dal 1890 al 1900 e comprende opere quali *Paludes*, *Les nourritures terrestres*, *Philoctète*, *Le Prométhée mal enchaîné*, *Le Roi Candaulé*, *L'immoraliste*, *Saül* e *Le retour de l'enfant prodigue*, consente, anche in ragione della sua ampiezza, di ridefinire l'intera produzione di Gide alla luce del rapporto tra individuo e comunità.

La prima parte è dedicata all'interpretazione gidiana degli effetti (più spesso dei problemi) legati al consumo; la seconda riguarda il rapporto fra liberalismo e socialismo, con particolare attenzione all'interesse manifestato da Gide nei confronti della dottrina centrista; infine, la terza analizza l'economia monetaria. In quest'ultima parte, forse la più originale e significativa, Morii tratta dell'origine della falsa moneta e della relazione tra corpo e denaro nell'opera gidiana. Riferendosi a testi quali *Les faux-monnaieurs* (1925), lo studioso individua una categoria, quella del *corps-monnaie*, in grado non soltanto di rendere conto dell'importanza del tema economico nella produzione dell'autore e naturalmente del suo rapporto con il pensiero post-moderno di Klossowski, ma anche di riconsiderare l'intera scrittura gidiana: «Sans doute peut-on mettre sur le même plan l'«esclave industrielle» de Klossowski ou la «monnaie inerte» de Gide, dans la mesure où ils invoquent [...] l'analogie de la monnaie-personne qui perd son poids d'or et tombe en monnaie toute conventionnelle, en pur simulacre» (p. 279).

Questo saggio porta, infatti, uno sguardo critico approfondito sull'opera di Gide. Mettendo a fuoco come le questioni politiche e socio-economiche affrontate in modo esplicito dall'autore verso la fine della sua esistenza fossero già presenti sin dagli esordi del suo percorso intellettuale (si pensi a esempio al tema della solidarietà), l'analisi di Morii svela, da un lato, la preoccupazione di Gide, a torto considerato come non politico, nei confronti delle questioni socio-economiche e politiche della sua epoca; dall'altro, conferma la centralità dei temi economici in seno all'opera gidiana.

[ELENA MAZZOLENI]

RICHARD SPITERI, *Benjamin Péret. Travail en chantier*, Paris, L'Harmattan, 2017, «Collection Eidos, Série RETINA» 96, 189 pp.

Professore a Malta, già autore di due precedenti monografie su Benjamin Péret, rispettivamente *Exégèse de «Dernier malheur dernière chance» de Péret* (L'Harmattan, 2008) e *L'Imaginaire dans la poésie de Péret* (EUE,

2010), Richard Spiteri si serve di un approccio intertestuale per affrontare le problematiche della scrittura automatica. Nell'«Introduction» (pp. 5-8), l'A. s'interroga sulle ragioni della modesta ricezione odierna di Péret se confrontata con quella di autori coevi quali Breton o Éluard, ritenendolo vittima di un pregiudizio critico di natura accademica (cita a esempio qui i giudizi di Michel Murat e Claude Courtot).

Strutturato in due macrosezioni seguite da una conclusione, il saggio di Spiteri affronta in modo prevalentemente rapsodico nella prima, dal titolo «Visages multiples d'une œuvre» (pp. 11-88), composta di sette capitoli, taluni aspetti dell'opera di Péret, autore fra i più significativi del Surrealismo. Amico di Breton, sperimentatore risoluto della scrittura automatica che mise a dura prova la logica discorsiva, militante comunista emigrato in Messico e in Brasile, Paese dal quale sarà espulso nel 1931 in quanto agitatore politico, poi militante trotskysta e anarchico in Francia e Spagna, questo poeta anti-conformista ha comunque sempre evitato di confondere la ricerca poetica con l'azione politica (*Déshonneur des poètes*, 1945), in ciò volendosi distinguere dall'*engagement* di Aragon ed Éluard, fedele all'impulso liberatorio primigenio del surrealismo nascente, che anche manifesterà nell'interesse per i miti precolombiani e le leggende popolari americane studiate negli anni Quaranta in Messico dopo la reclusione patita durante la guerra. Spiteri qui approfondisce i rapporti con alcune figure emblematiche quali quelle di Saint-John Perse e Léon-Paul Fargue; del primo, nel capitolo 3 studia il valore ipotestuale rivestito in taluni suoi testi dall'*«épanaphore»* per la poesia péretiana *Des cris étouffés*, pur egli essendo stato un autore violentemente da Péret criticato nella raccolta polemica *Je ne mange pas de ce pain-là*. Nel caso di Fargue, l'ammirazione che Péret gli porta, da subito esplicita, si fonderebbe secondo l'A. su tre isotopie, rispettivamente «le merveilleux, la destruction du monde et la création de l'univers» (p. 64), delle quali poi mostra per analogia le occorrenze nell'opera.

La seconda parte, intitolata «Frontière mexicaine» (pp. 89-181) consta di otto capitoli che esplorano, fedeli all'impostazione intertestuale assunta, il rapporto fra l'opera di Péret e quella di alcune figure nodali del suo tempo come Robert Desnos (cap. 8), Wolfgang Paalen (cap. 9), Pierre Mabille (cap. 10), con il quale è studiata nel cap. 11 la corrispondenza, Louis Aragon (cap. 13) e, andando a ritroso, Charles Baudelaire (cap. 14); qui l'A. singolarmente accosta le *Pensées* di Pascal alle *Fleurs* per la comune insistenza sull'*«amour sublime»* (pp. 151-153), e rimanda alla raccolta di Péret *Je sublime* sviluppando una riflessione interessante che illustrano elementi teologici e vari campi lessicali, tra i quali quello dell'abisso, che indubbiamente avvicina i tre autori.

La «Conclusion» (pp. 183-185) ribadisce la convinzione di Richard Spiteri sull'efficacia del metodo assunto, che ritiene foriero di ulteriori espansioni in altri ambiti dell'opera péretiana, qui affrontata in modo chiaro e leggibile, ma con un approccio forse più didascalico che realmente analitico.

[FABIO SCOTTO]

JEAN-CLAUDE LARRAT, *Sans oublier Malraux, préface d'Henri Godard*, Paris, Classiques Garnier, 2016, «Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles» 54, 420 pp.

A poco più di quarant'anni dalla sua morte, André Malraux è ricordato meno per la sua opera letteraria che per la sua attività di ministro nel governo De Gaul-

le. Rari sono poi i casi in cui viene citato: di solito, come sostiene Henri Godard, da persone di una certa età. La ragione principale è lo stretto legame dei suoi romanzi principali con l'attualità storico-politica dell'epoca. Tuttavia, Jean-Claude Larrat ritiene che lo scrittore sia meno lontano dalla modernità di quel che sembra. Per esempio, è sufficiente considerare l'uso del tempo della narrazione o la fisionomia dei suoi personaggi, per valutare una sensibile distanza dal romanzo tradizionale.

Sans oublier Malraux è una raccolta di articoli suddivisa in quattro parti. La prima, «(Auto)biographie et fiction», si apre con «Les deux tentations d'André Malraux. Récit et métamorphose» (2001, pp. 25-35) in cui viene spiegato come Malraux negli anni Trenta fosse indeciso tra un'idea hegeliana della civiltà e una spengleriana. Il secondo articolo, «La métamorphose comme expérience de la liberté» (1996, pp. 37-52), illustra le influenze che hanno agito su Malraux – da Bergson a Nietzsche ai simbolisti mallarmeani – nella costituzione del personaggio dell'avventuriero, il quale, attraverso una metamorfosi identitaria, si libera della propria identità per trovarne un'altra. «La vie contre la fiction. Une esthétique vitaliste» (2001-2002, pp. 53-62), affronta la questione del vitalismo come rifiuto di adagiarsi sui vecchi valori: in questa prospettiva Malraux dà vita a dei personaggi privi di biografia, la quale non potrebbe restituire che false identità. Il testo seguente, «Seuils de l'autobiographie. Énonciation et totalisation dans *L'âge d'homme* de Michel Leiris et *Antimémoires* d'André Malraux» (2015, pp. 63-82), mette a confronto l'idea di Leiris sulla necessità di dire tutto e quella di Malraux per cui l'uomo è anzitutto ciò che nasconde. In conclusione di questo *premier volet*, nel saggio «Images et personnages dans *La condition humaine*» (1995, pp. 83-101) si mostra il passaggio dal concetto esistenzialista della coscienza a quello dello stadio dello specchio lacaniano, poiché Malraux tenta di dar corpo ai personaggi facendo cercar loro la propria immagine nel rapporto con il mondo esteriore.

«Le Temps de l'Histoire», seconda parte, è aperta da «De Tailhade à *L'espoir*. L'itinéraire anarchiste d'André Malraux» (1998, pp. 109-122), articolo che racconta l'incontro di Malraux con l'anarchia di stampo francese, più letteraria e moralista che politica e filosofica. Nel successivo, «Malraux et la crise des représentations» (2004, pp. 123-138), Larrat descrive la posizione dello scrittore di fronte alla crisi delle democrazie parlamentari e del realismo; la sua idea è che «la vie ne se présente pas, elle s'éprouve» (p. 137). «L'angoisse des origines. Malraux face aux images de la préhistoire» (2004, pp. 139-152) parte dalla grotta di Lascaux per evidenziare come i personaggi di Malraux anelino a un passato in cui l'umanità aveva dei comportamenti culturali in apparenza più uniformi. Il fulcro di «La notion de civilisation dans l'œuvre d'André Malraux. Apocalypse, ère nouvelle et métamorphose» (2006, pp. 153-164) è la metamorfosi dell'opera artistica: emblema della civiltà in cui è prodotta, continua a vivere nel tempo separata dalle proprie origini. Nell'articolo «Malraux et l'ethnologie» (inedito, pp. 165-174) l'autore sottolinea come l'anticolonialismo di Malraux avesse le sue fondamenta nell'etnografia prima che nella storia delle popolazioni. In «Gide, Malraux et le *Tableau de la littérature française* (1939)» (2003, pp. 175-193), Larrat analizza la divergenza di vedute dei due scrittori nella redazione di una storia letteraria francese, da una parte Malraux associa le sue riflessioni su arte e letteratura alla Storia, dall'altra Gide preferisce fare riferimento all'*histoire naturelle*.

Nella terza parte «Le musée, l'art et l'artifice», in «Le musée et l'histoire de l'art» (2014, pp. 201-213) Larrat illustra alcune riflessioni sull'arte, come la duplice decontestualizzazione del museo, dove le opere sono strappate al contesto originario e affiancate ad altre di diversa provenienza. In «Musée imaginaire et "farfelu". Les images et les œuvres dans *Les voix du silence*» (2004, pp. 215-228) l'autore riflette sulla questione della fotografia d'arte (una meta-rappresentazione) ed evidenzia come il museo immaginario pensato da Malraux sia fatto di sole immagini. L'articolo «L'homme fondamental et la présence du farfelu» (2004, pp. 228-235) espone sin dal titolo i due poli dell'opera dello scrittore, dalla loro *tension* emerge la maggior parte delle domande che Malraux si pone sull'uomo, le civiltà e la creazione artistica. Secondo Larrat, sarebbero le arti plastiche e audiovisive a minacciare la narrativa e non le scienze umane, come spiega in «De *L'espoir* aux *Voix du silence* ou l'art et l'âme selon Malraux» (1985, pp. 237-244), dove insiste anche sulla poca considerazione di Malraux riguardo all'amore, un'esperienza per lui lontana dall'indicibile presente nell'esperienza umana. Nell'articolo successivo, «Clappique ou la perte de l'origine» (1995, pp. 245-262), questo personaggio viene visto come un'allegoria del Caso che spinge a leggere *La condition humaine* come una composizione musicale, non come un romanzo storico. In «Nature et artifice dans l'œuvre d'André Malraux» (2008, pp. 263-281) l'autore sottolinea come per Malraux i musei abbiano desacralizzato l'arte, in origine appartenente al campo del sacro; inoltre formula l'idea che lo scrittore provasse inizialmente un'idiosincrasia baudelairiana per la Natura, cercando pertanto nell'artificio la chiave universale.

«Un Goncourt très ordinaire. *La condition humaine*, 1933» (2005, pp. 291-303) è posto in testa all'ultima parte, «Qu'est-ce que la littérature?». A partire dai commenti presenti sui giornali dell'epoca, Larrat evidenzia come il premio a Malraux mise tutti d'accordo senza scatenare polemiche come fu per il *Voyage* di Céline l'anno precedente. Nel testo seguente, «Écriture farfelue et roman à thèse. Le cas de *L'espoir* d'André Malraux» (2001, pp. 305-320), è il mancato riconoscimento di Malraux nel Surrealismo a essere posto in rilievo, ragione per la quale lo scrittore creò il personaggio del «farfelu», accompagnandolo con una scrittura tendente al lirismo per prendere le distanze anche dal romanzo a tesi. In «La police secrète. Une résistance à l'ordre du récit» (2012, pp. 321-334), Larrat dimostra come Malraux denunciassero due maniere di ignorare il reale: la finzione romanzesca e l'illusione lirica. «André Malraux contre les poétiques de l'ordre» (2005, pp. 335-342) spiega come per lo scrittore fosse importante che l'artista suggerisse un nuovo ordine e non richiamasse un ordine prestabilito. L'articolo successivo, «La fiction littéraire et les modifications de son statut au début du xx^e siècle» (2001, pp. 343-352), prende in considerazione alcuni aspetti delle trasformazioni della finzione letteraria di inizio secolo scorso, ritenuta ricca di «doubles» e «miroirs», in veste di temi e al contempo schemi di scrittura. In «Malraux et la crise du récit. Fiction romanesque et paroles lyrique» (2001, pp. 353-371) Larrat dimostra come in Malraux questa crisi avesse i tratti di una rottura epistemologica e fosse associata alla sua analisi dell'arte moderna. L'articolo finale, «Le roman selon Malraux. Une antirhétorique?» (2015, pp. 373-396), parte dalle riflessioni sul romanzo seguendo il filo rosso del rifiuto della retorica per poi illustrare come lo scrittore prediligesse «le particulier» rispetto al «général».

CLAUDE BURGELIN, *Album Georges Perec*, Paris, Gallimard, 2017, «Albums de la Pléiade» 56, 253 pp.

Ce serait réductif de définir cet hommage aux lecteurs les plus fidèles des volumes de la Pléiade (l'édition en deux tomes des *Œuvres* de Perec a été publiée en mai 2017 sous la direction de Christelle Reggiani) comme une simple «iconographie commentée», sous-titre qui accompagne chaque album sur le site de Gallimard. Il ne s'agit pas, en effet, d'une de ces œuvres de célébration caractérisées par la minceur des textes et l'abondance des illustrations. Dans cet album, le texte et les images, dont quelques-unes précieuses, procèdent de pair. La richesse de la synthèse offerte par Claude Burgelin suit le parcours biographique de Perec avec la présentation de ses œuvres, toujours saisissante, précise, d'une exactitude et d'un équilibre que l'on trouve rarement dans une combinaison si réussie. On le rangerait volontiers sous l'étiquette de haute vulgarisation, en gardant de ce terme les qualités de la lisibilité unies à la condensation de l'essentiel. Faire tenir la multiplicité de l'œuvre perecquienne dans moins de deux cent cinquante pages est un défi dont seule une longue fréquentation de l'œuvre pouvait garantir la réussite. On y passe en revue, par ordre chronologique, les faits les plus importants de la vie de l'auteur, depuis les traumatismes de l'enfance qui l'ont marqué si douloureusement, jusqu'aux faits intimes qui ont caractérisé les dernières années de sa vie, la célébrité obtenue, la vitalité créative, les difficultés financières de la dernière période et, constantes, sa bonhomie, sa gaieté ludique, son humour qui fait surface même dans les moments les plus difficiles. Son œuvre, solidement tissé à son parcours existentiel, est l'objet d'une présentation qui suit le même ordre chronologique mais sans oublier la position de chaque texte dans l'ensemble de sa production; à tout cela, l'apparat iconographique offre un complément explicatif. Les photos des carnets de Perec, ou des feuilles manuscrites contenant les schémas qu'il se plaisait à construire, les rares clichés de son enfance, les réunions de l'Oulipo, des images de scène le montrent dans sa «diversité», telle qu'il la définissait lui-même: «Quelque part, je suis "différent": mais non pas différent des autres, différents des "miens"».

À la fin, on aura parcouru tous les «champs» auxquels Perec, se comparant à un cultivateur, s'était adonné: sociologique, autobiographique, ludique et romanesque, qui s'alternent selon le seul principe de l'exhaustivité, de la diversité, de l'expérimentation. Le volume se conclut sur la postérité de Perec, la germination de son œuvre auprès de tant d'écrivains contemporains. À travers le parcours biographique et littéraire d'un des plus grands auteurs du xx^e siècle, Claude Burgelin a exaucé un des vœux les plus ambitieux de Perec: donner au lecteur «le goût des histoires et des péripéties», en écrivant un de ces «livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit».

[LAURA BRIGNOLI]

PIERRE-LOUIS FORT, *Simone de Beauvoir*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2016, 178 pp.

Publicato nella collana «Libre cours», il volume offre un ritratto sintetico e tuttavia esauriente di Simone de Beauvoir «femme plurielle», secondo la formula di Josyane Savigneau citata nell'«Introduction» (p. 5): scrittrice e intellettuale, donna d'azione e femminista, testimone e protagonista di un secolo. Privilegiando

le citazioni dall'opera e gli autocommenti tratti dalle memorie, dalla corrispondenza o dalle interviste e disseminando essenziali e pertinenti riferimenti critici di cui rende conto la «Bibliographie» (pp. 171-178), P.-L. Fort restituisce «la force de réflexion et la puissance d'écriture d'une femme engagée» (p. 7) e fornisce uno strumento utile tanto agli studenti quanto agli studiosi.

Strutturato in otto capitoli, il libro si apre con un profilo di S. de Beauvoir sospeso tra pubblico e privato, dalla ragazzina che «costruisce» se stessa come un personaggio di romanzo al Castor impegnato su tutti i fronti: biografia intellettuale («1908-1986: une traversée du siècle») e relazionale, poiché «La constellation beauvoirienne» passa in rassegna gli incontri che maggiormente l'hanno segnata: i genitori e la sorella Poupette, la giovane amica Zaza il cui fantasma abita tutta l'opera, Sartre, Camus e Violette Leduc, fino alla figlia adottiva Sylvie Le Bon, cui si deve la pubblicazione postuma di numerosi inediti.

A iniziare dal terzo capitolo («L'écriture: une activité de longue date»), dedicato ai diari giovanili, ai primi *pastiches* e racconti, spesso brevi, il percorso nell'opera è articolato per generi letterari. In «L'aventure romanesque», l'A. attraversa l'opera narrativa, dalla sua tempestiva consacrazione con *L'invitée* a *Les belles images* e alle tre novelle di *La femme rompue*. Sensibile ai modelli, da Dostoevskij a Hemingway, e ai dispositivi narrativi quali il *récit enchâssé* in *Le sang des autres* e l'alternanza dei punti di vista in *Les Mandarins* – né roman à clé né roman à thèse nelle intenzioni dell'autrice –, l'A. si sofferma poi su scritti teorici come *Roman et théâtre*, *Littérature et métaphysique* o la conferenza *Mon expérience d'écrivain*, insistendo sulla funzione innanzi tutto comunicativa che Beauvoir non cessa di assegnare alla letteratura.

Del vasto progetto autobiografico viene messa in luce la portata estensiva e per così dire inclusiva, inscritta nel titolo stesso del primo tomo, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, e destinata a caratterizzare anche, per esempio, l'auto-socio-biografia di Annie Ernaux, cui Fort ha dedicato vari lavori. Impernata sull'impresa memorialistica, «L'écriture de soi» intesa come condivisione dell'esperienza individuale si estende alle testimonianze relative alla morte della madre – *Une mort très douce* – e a quella di Sartre – *La cérémonie des adieux* – includendo altresì il *Journal de guerre* oppure le lettere a Nelson Algren e a Jacques-Laurent Bost.

Se gli scritti di viaggio – in Africa, Cina e Brasile, a Cuba, in Unione Sovietica e negli Stati Uniti – sono al centro del capitolo sesto («Une femme en mouvement»), la natura ibrida di un testo come *L'Amérique au jour le jour* e il tenore politico di tanti diari, articoli e prefazioni rendono meno agevole la ripartizione in filoni quando si tratta, in «Une pensée à l'œuvre», di tracciare un itinerario nell'opera teorica, da *Pyrrhus et Cinéas* a *Privilèges*, dove sono raccolti gli scritti apparsi in «Les temps modernes», i quali attestano preoccupazioni e sviluppi autonomi rispetto al pensiero sartriano. In merito al saggio bipartito *La vieillesse* – dapprima il punto di vista esteriore, poi l'interiorità, la singolarità calata nella collettività – vengono rilevati gli intenti totalizzanti del progetto, l'ampiezza della documentazione interdisciplinare – biologia, antropologia, storia, psicanalisi, sociologia, arte e filosofia – nonché le finalità demistificatorie, tese a rompere il silenzio affrontando temi scomodi, a denunciare stereotipi e convenienze, a stimolare la presa di coscienza e l'azione.

Tutti elementi che si ritrovano nel capitolo finale («La condition féminine et le féminisme»), a proposito del più «scandaloso», rivoluzionario e fecondo dei libri

di Beauvoir, *Le deuxième sexe*, del quale l'A. tratteggia la genesi, influenzata dalla lettura di *L'âge d'homme* di Leiris e dalle osservazioni sulla situazione della popolazione afroamericana, mostrando come la confessione personale si sia progressivamente aperta al mondo in un dirimpente discorso sui miti del "femminile" e sull'essere-per-gli-uomini delle donne. Il balzo a ritroso dettato dalla scelta di trattare in conclusione di un'opera datata 1949, permette all'A. di soppesare il ruolo pionieristico della figura e del pensiero di Beauvoir e di misurarne l'impatto e l'eredità, posizionando opportunamente la riflessione e la militanza dell'autrice, diffidente per esempio nei confronti del femminismo della differenza e della nozione di *écriture féminine*, nel vasto e variegato campo degli studi di genere.

L'attenzione prestata alla ricezione, spesso controversa – e non è il caso solo di *Le deuxième sexe* o *La vieillesse*, ma anche, per esempio, di *Une mort très douce* –, degli scritti di S. de Beauvoir è un tratto peculiare di una monografia che, anche tramite cenni ripetuti, in contesti differenti, ai medesimi testi, sottolinea efficacemente l'unità di un'opera dove, per esempio, i motivi della vecchiaia e della morte ricorrono in maniera ossessiva fin dai *Cahiers de jeunesse*; un'opera dominata dalla lucidità espressiva, certo, ma anche sospinta dalla necessità della scrittura come modalità di elaborazione, prima ancora che di affermazione, del pensiero.

[STEFANO GENETTI]

DELPHINE NICOLAS-PIERRE, *Simone de Beauvoir, l'existence comme un roman*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 748 pp.

Alla scarsa considerazione in cui sono stati a lungo tenuti i romanzi e le novelle di Simone de Beauvoir, denunciata anche da P.-L. Fort nell'agile monografia di cui sopra, rimedia la ponderosa tesi di D. Nicolas-Pierre, che attualmente collabora all'edizione delle memorie nella collana della Pléiade. Le ragioni di tale subordinazione della finzione all'autobiografia, almeno fino al rinnovamento delle ricerche su S. de Beauvoir dapprima nell'ambito degli studi di genere angloamericani, poi anche in Europa, in coincidenza con il centenario della nascita della scrittrice nel 2008, emergono dal bilancio della letteratura critica che l'A. traccia nell'Introduzione (si veda, in calce al volume, l'articolata Bibliografia che precede gli Indici dei nomi e delle opere di Beauvoir). Il relativo disinteresse per i romanzi dell'autrice è dovuto al fatto che sono stati letti perlopiù come mere illustrazioni di idee a loro volta troppo spesso ritenute speculari a quelle di Sartre. Al fine di sottrarne l'interpretazione agli autocomentari disseminati nelle memorie e di evidenziare gli apporti originali della scrittrice al dibattito filosofico e letterario, anche al di là della prospettiva femminista, l'A. cala puntualmente i testi narrativi nella vicenda biografica e intellettuale di S. de Beauvoir, sottolineando le svolte capitali rappresentate dalla scelta professionale – la rinuncia al posto di professoressa di filosofia, decisiva per la costruzione di sé come *femme de lettres* e per il suo posizionamento nel campo intellettuale in contrasto col proprio ambiente di origine – e dall'impatto della Storia sull'*ethos* dell'autrice *engagée*, in relazione al quale la narrativa di finzione svolge un ruolo iniziatico. Nel sottolineare eredità e scambi, influssi subiti ed esercitati – da Bergson a Proust, da Nietzsche a Gide, da Hegel a Heidegger e Husserl, da Kafka a Joyce, Faulkner e Dos Passos, da Blanchot a Lévi-

nas – D. Nicolas-Pierre moltiplica i confronti con Breton, Malraux e Duras, inquadrando il romanzo esistenzialista e *métaphysique* di Beauvoir nell'evoluzione della narrativa novecentesca. Attenta tanto alla ricezione quanto alla genesi dei racconti – in merito al *récit d'enfance* che diventa in *L'invitée* un ricordo ribattezzato la "*nausée*" di *Françoise* (p. 287), oppure all'avantesto della novella *Monologue* (p. 532) – l'A. rilegge le opere di finzione alla luce dei saggi – *Le sang des autres* o *Tous les hommes sont mortels* rispetto a *Pyrrhus et Cinéas*, per esempio – soffermandosi inoltre sul ruolo centrale assunto da S. de Beauvoir in seno a «Les temps modernes» e sul suo accidentato rapporto con Merleau-Ponty. Tesi a demistificare il luogo comune che fa della scrittrice una sorta di «sous-Sartre» al femminile (p. 24), i paralleli proposti tra *L'âge de raison* o *Le sursis* di Sartre e *L'invitée* o *Le sang des autres*, non mettono in discussione il sodalizio tra i due, bensì mostrano l'indipendenza creativa con la quale S. de Beauvoir ripensa i limiti della libertà sartriana e la nozione di *situation*, superando il ripiegamento della coscienza su se stessa e l'irriducibile solitudine che ne consegue in nome dell'apertura all'alterità, perseguendo un itinerario autonomo, del quale il desiderio di finzione, assieme alla poetica del singolare universale che la anima, rimane un motore fondamentale anche dopo che Sartre si sarà discostato dal romanzo.

Accuratamente contestualizzata, è dunque una storia dell'*existence-fiction* di S. de Beauvoir, del suo "consegnarsi" (p. 15) e "compromettersi" (p. 347) al confluire di essere-nel-mondo e immaginario, che le prime tre parti di questo libro – «La genèse intellectuelle de Simone de Beauvoir», «L'entrée en littérature» e «Le roman existentialiste, une forme historique et engagée» – propongono: dalle prime formulazioni del progetto letterario e dai primi tentativi narrativi e fallimenti editoriali al periodo esistenzialista e alla sua rivisitazione nel romanzo "di gruppo" *Les Mandarins*, premio Goncourt nel 1954, fino al ritorno alla finzione, oltre dieci anni dopo, con *Les belles images* e *La femme rompue*. La centralità del corpo, il presentimento di morte, efficacemente articolato alla nozione kierkegaardiana di ripetizione intesa non come ritorno del medesimo ma come «ressouvenir en avant» (p. 474), ritorno del e sul passato rivolto verso l'avvenire, e i conflitti generazionali, soprattutto tra madri e figlie, sono alcune delle tematiche persistenti che accompagnano il progressivo dischiudersi della soggettività alla collettività e l'accentuarsi dell'interesse per la società contemporanea all'intersezione di impegno politico e pratica letteraria.

Trasversale è invece la parte conclusiva, intitolata «Pour une poétique du roman métaphysique», dove trovano compimento le precedenti osservazioni sulla plurivocità semiotica del romanzo esistenzialista opposta al contro-modello del romanzo a tesi (S.R. Suleiman), sulla riconfigurazione narrativa della temporalità (P. Ricoeur), nonché sul rifiuto dell'onniscienza narrativa, sull'alternanza dei punti di vista e sulla loro dislocazione contrappuntistica. Concentrandosi sui dispositivi di rappresentazione della vita interiore privilegiati dall'autrice, e in particolare sullo psicoracconto in regime di dissonanza (D. Cohn), atto a restituire l'opacità e la complessità della coscienza sondata, nonché sull'elaborazione di uno stile per così dire "fenomenologico", aderente alle percezioni, D. Nicolas-Pierre mette in luce la portata innovativa di racconti dall'impianto apparentemente tradizionale. Se François Nourissier ha potuto vedere in *Les belles images* una riscrittura di *Les choses* di Perec alla manie-

ra di Nathalie Sarraute (p. 518), D. Nicolas-Pierre rievoca il dibattito organizzato dall'Union des Étudiants Communistes alla Mutualité di Parigi nel 1964 e sottolinea, al di là della rivalità personale, la consonanza con le ricerche sulla *sous-conversation* condotte dall'autrice di *Tropismes*, ferma restando la polemica nei confronti del presupposto anti-umanista che, agli occhi di S. de Beauvoir, caratterizza le sperimentazioni dei *nouveaux romanciers*. La finzione rimane per lei uno spazio nel quale «vivre sa pensée et penser sa vie» (p. 665), come si legge nell'intervista con Sylvie Le Bon de Beauvoir trascritta in appendice a questo studio di riferimento sull'opera di un'autrice che «a cherché et trouvé dans la médiation romanesque des moyens de détourner le vécu autobiographique pour être au plus près d'une certaine vérité de l'expérience» (p. 656).

[STEFANO GENETTI]

MICHÈLE GOSLAR, *Yourcenar en images*, Bruxelles, Racine, 2017, 207 pp.

In occasione del trentennale della morte di Marguerite Yourcenar, il Centre International Documentation Marguerite Yourcenar (www.cidmy.be) pubblica come *bulletin* annuale *Yourcenar en images*, un volume che ripercorre la vita della scrittrice attraverso svariate riproduzioni fotografiche perlopiù inedite al pubblico e provenienti da archivi privati. L'autrice, Michèle Goslar, è attualmente amministratrice delegata del Cidmy.

Nella prefazione, M. Goslar dichiara di voler lasciare in secondo piano la vicenda intellettuale della scrittrice, già nota al pubblico grazie a tre biografie a lei dedicate (J. Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, 1990; M. Sarde, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, 1995; M. Goslar, *Yourcenar. Biographie. «Qu'il eût été fade d'être heureux»*, 1998), per approfondire la sfera intima e per privilegiare certi aspetti, come per esempio: l'impatto della morte della madre, l'influenza del padre, l'istruzione ricevuta, l'infanzia al Mont-Noir, gli spostamenti in Europa, le ambizioni letterarie, l'incontro con Grace Frick e la vita a Petite Plaisance, solo per citarne alcuni.

Il volume, composto da quindici capitoli, non segue un ordine cronologico bensì tematico, in quanto alcuni dei capitoli sono dedicati a temi cari a Marguerite Yourcenar come il viaggio, la religione, la morte, l'impegno ecologico e la preoccupazione per la salvaguardia di tutte le specie viventi. Nonostante la necessaria concisione, questo *bulletin* offre una buona panoramica di tutte le tematiche che hanno caratterizzato l'opera della scrittrice e approfondisce diversi aspetti della sua vita, aggiungendo anche curiosi ed interessanti aneddoti poco noti al pubblico.

L'esposizione è arricchita dalle numerose riproduzioni fotografiche appartenenti a diversi fondi privati, tra i quali il più importante è senza dubbio quello della Houghton Library di Harvard alla quale l'autrice aveva affidato un grande album di fotografie private, dall'infanzia fino ai suoi ultimi viaggi, che ci permette di seguire i suoi spostamenti e di documentare i diversi periodi della sua vita. Oltre che dalla Houghton Library, le altre riproduzioni fotografiche provengono dal Petite Plaisance Trust (Northeast Harbor, Maine), dal Cidmy (Bruxelles, Belgio), dal Radcliff Institute dell'Università di Harvard e da diverse collezioni private.

Nella prima parte del volume, troviamo una serie di riproduzioni inedite della madre, Ferdinande de

Cartier de Marchienne (pp. 10-11), del padre, Michel Cleenewerk de Crayencour (pp. 22, 24-25) e di Marguerite Yourcenar nella prima infanzia (pp. 32, 34, 37, 40-41). Successivamente, tra le foto più interessanti sono presenti quelle del viaggio in Kenya in compagnia della sua infermiera Monicah Njonghe (pp. 78-79), quella in cui la scrittrice osserva le piante che crescono a «Grande Plaisance» (p. 124) e naturalmente la fotografia in copertina che mostra Yourcenar di fronte a un magnifico tempio thailandese. La lettura di questo volume è scorrevole, nonostante la presenza di numerose citazioni di Marguerite Yourcenar inserite soprattutto allo scopo di illustrare le fotografie.

[SERENA CODENA]

Marguerite Duras, paysages, sous la direction de Anne COUSSEAU, Paris, Lettres Modernes Minard, 2017, «La Revue des lettres modernes», 233 pp.

Un'intervista concessa nel 2004 da Yann ANDRÉA a Catherine RODGERS (pp. 11-25) apre il quinto volume della Série Marguerite Duras e mostra, se ce ne fosse bisogno, il rinnovato interesse per l'opera di una scrittrice che «ne cesse d'interroger notre modernité et la valeur du fait littéraire, son enjeu, ses formes et sa nécessité» (p. 9), come afferma nell'*Avant-propos* Bernard ALAZET, il curatore dell'intera serie.

I saggi che costituiscono la prima parte del volume che dà il titolo a tutto il testo, «Paysages», offre una rilettura dell'opera dell'autrice a partire dal gesto descrittivo che l'attraversa e che rappresenta un aspetto piuttosto trascurato dalla critica, nonostante la consolidata abitudine di classificare le opere della Duras in cicli che fanno riferimento alla ricorrenza topografica. Come afferma Anne COUSSEAU nel testo di apertura del dossier (*Poétique du paysage*, pp. 29-33), la sensibilità della scrittrice verso il paesaggio trae origine dai luoghi dell'infanzia, in particolare dall'Indocina. «Ancrage diégétique tout autant que symbolique» (p. 30) strettamente connesso allo sguardo e all'espressione di una soggettività che rinvia all'universo personale dell'autrice e a quello dei suoi personaggi, esperienza fondamentale attraverso cui il soggetto cattura il mondo, l'esercizio descrittivo, che alimenta una singolare poetica tesa alla ricerca di una presenza più che alla mera rappresentazione, «s'affronte au manque à voir comme au manque à dire» (p. 31). Cécile HANANIA (*Inspirations paysagères de Marguerite Duras. Savanes de l'Ouëllé, vallée de la lune et cimes de la mort*, pp. 35-49) dimostra che nelle opere *Le marin de Gibraltair*, *Les impudents* e *Emily L.* l'autrice prende le distanze dalla forte referenzialità del tanto discusso saggio di gioventù *L'empire français*, manifestando «une incarnation géographique aléatoire» (p. 49) attraverso il ricorso a percorsi erratici, la retorica dell'ellissi e dell'astrazione, il rifiuto delle convenzioni romanzesche, delle descrizioni dettagliate e della precisa iscrizione territoriale. Allo stesso processo di *déréalisation* giunge l'analisi di Marie-Annick GERVAIS-ZANINGER (*(D)écrire dit-elle. Le geste descriptif chez Duras*, pp. 51-75) che ripercorre l'evoluzione della scrittura descrittiva dell'autrice. La funzione referenziale della descrizione viene infatti progressivamente invasa dal funzionamento poetico della scrittura attraverso l'ellissi, l'anafora, effetti di indeterminazione e di metaforizzazione. Il descrittivo, intriso di sensorialità (dall'importanza della luce e dei colori agli effetti sinestetici) tenderebbe, appunto, verso una sorta di «déréalisation, selon un mouvement

d'abstraction qui raréfie les notations concrètes, voire les supprime, en pure *nominations*» (p. 51). Marie-Françoise BERTHU-COURTIVRON (*Le paysage durassien, entre abstraction et fantasme*, pp. 77-92), dopo aver esaminato il ruolo del paesaggio nella prima fase della produzione romanzesca dell'autrice, analizza, con un approccio tematico e simbolico, un certo numero di motivi che strutturano il paesaggio durassiano, il quale, sempre attraversato da una problematica esistenziale, viene investito da una carica esplosiva e violenta per diventare «une caisse de résonance au désir inassouvi» (p. 91). Florence de CHALONGE (*Le paysage, le dehors et le tout. "Le Camion" de Marguerite Duras*, pp. 93-106) focalizza la sua riflessione sullo sguardo in *Le camion*, testo e film, giustificando la presenza di due paesaggi provenienti entrambi da una scrittura della metalessi: quello del «camion passant» nella campagna delle Yvelines e quello del «camion voyant», il paesaggio industriale attraverso lo sguardo della passeggera. Anne COUSSEAU (*Valeurs du paysage dans "L'homme assis dans le couloir"*, pp. 107-124) riflette sulla poetica dell'erotismo nell'opera in questione. Il paesaggio che «vectorise en quelque sorte le récit, tout comme il participe à la construction du sens de l'événement érotique» (p. 111) si configura come un «paysage-horizon» (p. 121) che si offre come spazio inaccessibile. Se, quindi, simbolicamente, esso rispecchia il significato erotico del testo, esteticamente si fa esso stesso oggetto erotico, oggetto di desiderio inesauribile, vera e propria «*utopie du désir*» (p. 122).

I sei contributi che formano la seconda parte del volume, «Études», contengono studi di diversa natura. Alcuni riflettono sui rapporti dell'autrice con altri scrittori, che si tratti di rivendicate filiazioni letterarie, come nel caso di Maurice Blanchot (David AMAR, *Notes sur les rapports entre Duras et Blanchot. La jeune fille et la mort*, pp. 127-132) e di Jean-Luc Lagarce (Marie-Hélène BOBLET, *Des cris et de l'écrit, de Marguerite Duras à Jean-Luc Lagarce*, pp. 133-148), o di segrete e inedite affinità elettive, come nel caso dello scrittore giapponese Yūko (Midori OGAWA, *Marguerite Duras et Tsushima Yūko. Sur la mer des ténèbres*, pp. 149-162) e di Jean Racine su cui riflette Sélila MEJRI rivisitando le forme della ripetizione nella pratica teatrale dell'autrice (*Jeu et enjeu de la répétition dans "La musique deuxième" de Marguerite Duras*, pp. 181-193). Attraverso lo studio dell'avverbio di luogo «là», Philippe PANSIOT PREUD'HOMME propone una rilettura delle più importanti tematiche del *Ravissement de Lol V. Stein* ricorrendo alle teorie di Lacan e al suo stadio dello specchio (*L'être et le «là» dans "Le Ravissement de Lol V. Stein"*, pp. 163-180). Sempre a partire dalla psicanalisi, questa volta freudiana, Catherine RODGERS riflette sulla paura nella vita e nell'opera dell'autrice (*Les peurs de Marguerite Duras*, pp. 195-207).

Le recensioni contenute nel «Carnet critique» (pp. 211-220), che costituisce la terza e ultima parte del volume, propongono un prezioso aggiornamento sulla bibliografia critica della scrittrice dal 2010 al 2013.

[MARGARETH AMATULLI]

RICCARDO BENEDETTINI, *Il corpo in frammenti. Teatro e romanzo in Agota Kristof*, «Feuillages» 1, Collana del Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese, 2016, 145 pp.

Nella «Conversazione con Agota Kristof» (pp. 120-132) risalente al 1999 e ripresa in calce agli articoli qui

ricomposti in una lettura complessiva dell'opera, l'autrice rievoca gli anni della propria infanzia e della guerra e ripercorre l'itinerario che, con la Rivoluzione del 1956 e dato il coinvolgimento politico del marito, l'ha portata dall'Ungheria alla Svizzera. Dice inoltre delle difficoltà che la scrittrice-operaria, tornata analfabeta in terra straniera, ha incontrato nel passaggio dalla poesia nella lingua madre alla scrittura in francese, teatrale prima, poi narrativa. Se considera *Hier* il suo libro più marcatamente autobiografico (p. 123), il legame con la patria e con il passato accomuna tutti i suoi scritti. Proprio l'iscrizione del vissuto, e la sua trasfigurazione letteraria, è uno dei fili conduttori dell'argomentazione che l'A., a partire da *Le grand cabrier* (capitolo I), estende alla cosiddetta trilogia (capitolo II), alle novelle (capitolo III) e al teatro: l'iscrizione della sua storia personale, ma anche della Storia, e ciò nonostante la scarsità di indicazioni spazio-temporali precise. A più riprese, l'esilio, per il quale Agota Kristof rimpiangerà di aver optato, viene accostato alle testimonianze della deportazione di Primo Levi o di Charlotte Delbo in nome dello sradicamento violento, della lacerazione traumatica e della sopravvivenza all'intollerabile. Non solo; a essere costante oggetto di riflessione è la tensione tra dimensione realistica, rinforzata dalla preponderanza del concreto sull'emozionale, e dimensione onirica, tra aderenza all'esperienza e «stilizzazione straniante» (p. 22), tra impegno e distanziamento spersonalizzato, universalizzante, tra testimonianza mediata e allegoria, *fable*, mito.

Con svariati riferimenti ad altri scrittori e teorici, a Dostoevskij e a Bataille – tra le letture che, insieme alla Bibbia, maggiormente hanno segnato l'autrice –, a Vercors, Bernhard e Tournier come a Freud, Bachelard, Sartre, Girard o Kristeva, i temi ricorrenti qui messi in rilievo vanno dalla dialettica di verità e menzogna alla coincidenza paradossale di innocenza e atrocità, dai rituali esercizi di crudeltà alle trascrizioni di sogni e al bestiario, felino in particolare, che li popola, dall'insonnia e dal digiuno all'alcol, alla follia e al suicidio, dalla mostruosità declinata nelle sue varianti letterali e metaforiche alla centralità dell'infanzia e di motivi quali l'abbandono, l'incesto, il tradimento, il supplizio e la vendetta, dalla tensione fra unità e duplicità – in merito al *nous* autodiegetico dei gemelli di *Le grand cabrier* – all'invenzione dell'altro e alla scrittura come mezzi di resistenza in un universo dominato dalla violenza, dall'isolamento e dalla sofferenza. Nel capitolo IV ci si sofferma sulle disfunzioni comunicative e relazionali a proposito dei venticinque brevi racconti riuniti in *C'est égal* e dell'umorismo nero, della latente ironia che li caratterizza. Tra fantasmi e fantasie, trasgressione e profanazione, zoofilia e tortura, la spettacolarizzazione del godimento attraverso il dolore e la copresenza di impassibilità affettiva ed esperienze sessuali estreme costituiscono l'argomento del capitolo V, il nesso tra erotismo e frenesia (auto)distruttiva implicando talora, come nel caso dell'ufficiale pederasta e sadomasochista, la denuncia della guerra e del totalitarismo.

I drammi, anche radiofonici, raccolti in *L'heure grise* e in *Le monstre* così come la *pièce* rinnegata dall'autrice *Monsieur Klappek et la solitude* sono oggetto di analisi nel capitolo VI, dove viene mostrato, tramite osservazioni riguardanti la gestione dello spazio scenico oppure l'alternanza di dialoghi e passi corali lirico-descrittivi, come Agota Kristof si ricollegli a una drammaturgia arcaica e, più in generale, a una visione tellurica, viscerale e sacrale del teatro. Non solo la protagonista amputata di *La clé de l'ascenseur* incarna il corpo in frammenti del titolo, ma questo percorso a

ritroso nell'opera di Agota Kristof illustra i molti aspetti – l'atmosfera da incubo, la crudeltà e lo straniamento, il doppio e la maschera – che nella scrittura drammatica preludono alla narrativa, a cominciare dalle *saynètes* del primo romanzo. Ricordata fin da principio e ammessa dall'autrice stessa nell'intervista (p. 122), questa matrice teatrale è uno degli elementi che, sparsi nelle diverse sezioni, ribadiscono la profonda unità del suo itinerario creativo.

Corredato di una ricca bibliografia critica, il saggio è consultabile sul sito: <http://www.cinquecentofrancesce.it/index.php/feuillages/263-feuillages-n-1-riccardo-benedettini-il-corpo-in-frammenti-teatro-e-romanzo-in-agota-kristof>.

[STEFANO GENETTI]

MICHEL BUTOR, MIREILLE CALLE-GRUBER, *Le chevalier morose. Récit-scénario, préambule et postface* de Johan Faerber, Paris, Hermann, 2017, 157 pp.

Vertigine di riflessi, reminiscenze e sovrappressioni letterarie, pittoriche, musicali, cinematografiche: presente e passato, qui e altrove, dritto e rovescio, vissuto e sognato, vero e falso, contraffatto ad arte. Scritta nel 2004 per Pierre Coulibeuf, regista di Michel Butor, *mobile* (1999, commissionato dall'Institut National de l'Audiovisuel), dove il film-intervista cede il passo a un incontro a distanza tra Michel Butor e la stessa Mireille Calle-Gruber, la sceneggiatura qui edita e accompagnata da una dettagliata presentazione («Documents», pp. 111-146) non è però mai approdata sullo schermo. In 53 – numero perechichiano – sequenze, essa narra la storia di Sandra Serena, professoressa di storia dell'arte alla Sorbona di ritorno nella città lagunare in vista della stesura di un libro su *Venise entre Orient et Occident*. Oltre che con la donna che le affitta l'alloggio e con un libraio antiquario, ella si confronta con tre figure maschili: Paolo, Valerio e Giacomo Morosini, o il suo fantasma, reincarnazione del misterioso cavaliere ritratto da Carpaccio nel dipinto della collezione Thyssen-Bornemisza di Madrid: «Est-ce la mémoire de Giacomo qui m'obsède ou le portrait peint du chevalier inconnu?» (p. 69), recita la voce fuori campo, proveniente dalle quinte della scenografia urbana come nel più volte menzionato teatro di marionette di piazza: Santa Maria Formosa, Santi Giovanni e Paolo e la statua di Bartolomeo Colleoni, San Giacomo all'Orto, l'isola degli Armeni. Protagonista è infatti Venezia, alla cui monumentale fluidità e alle cui scomposte luminiscenze fanno da contrappunto le scene, più spente, ambientate a Parigi.

A tramare la tela, a scandire il ritmo è stato Michel Butor; a ricamare il tessuto verbale è stata Mireille Calle-Gruber che, in merito al congiungersi delle due prospettive, cinetica e contemplativa, riassume: «lui synthétique, moi arabesque» (p. 28), con un'allusione al titolo del suo primo romanzo (*Arabesque*, 1985; sulla sua opera, si veda Mireille Calle-Gruber, *L'amour du monde à l'abri du monde dans la littérature*, a cura di M. Balcazar, S.-A. Crevier-Goulet, A. Frantz e É. Vignon, Hermann, 2015). In questa loro collaborazione si è imbattuto, nel corso delle sue ricerche sul Nouveau Roman e il cinema, Johan Faerber il quale, nella Postfazione (pp. 147-156), riconduce il progetto non solo alla passione per Venezia, lo sguardo rivolto verso un Oriente tanto esplorato quanto vagheggiato, che accomuna i due autori, ma anche all'estetica dell'*improvisation*, alla poetica del *génie du lieu* che, in questo

cinema-poesia e in nome della mobilità stessa delle immagini, si fa *déni du lieu* (p. 155).

Su sollecitazione dello stesso Faerber, sia Butor che M. Calle-Gruber ritornano sulla gestazione dell'opera: il primo citando i versi scritti per accompagnare riproduzioni di dipinti e incisioni – «*attention, chute d'anges*» si leggeva nei pressi di Santa Maria della Salute durante i lavori di restauro, e si legge ancora in epigrafe al componimento «*Venise au crépuscule*» così come nel *récit-scénario* –, nonché le fotografie di Serge Assier raccolte in *Les coulisses de Venise* ed evocando *Il mercante di Venezia* attraverso un libresco ricordo d'infanzia, quello dei *Contes à partir de Shakespeare* di Charles Lamb («*Le chevalier morose. Projet de film pour Pierre Coulibeuf*», pp. 9-20); la seconda introducendo il lettore «*Dans les coulisses du scénario*» (pp. 21-31), dove riecheggiano gli intertesti: Proust e Thomas Mann, Visconti, Mahler... La fabbrica dei nomi è un gioco di specchi e di maschere: il Moro di Venezia rimbomba nel nome amoroso di Giacomo Morosini; in quello della Serenissima Sandra risuona la parola *céndre* e si riverbera la luce cinerea in cui i teleri di Carpaccio bagnano la leggenda di sant'Orsola. Perché questo racconto-sceneggiatura, che si apre su un sogno di diluvio – un acquerello di Dürer – è anche un *tombeau* di Venezia: se, nello stesso periodo, Butor scrive *Tombeau d'Arthur Rimbaud* (2005) e M. Calle-Gruber *Tombeau d'Aekhnaton* (2006), è un po' sulla scia del vaporetto che conduce Sandra e Giacomo verso San Michele, l'isola dei morti dove sono sepolti Wagner, Stravinsky, Diaghilev, Pound... Viene così reimmessa nell'opera dei due scrittori la gestazione congiunta di un progetto cinematografico che, solo ora, vede la luce sotto forma di splendido libro illustrato: una visione fragile che, proprio perché mai fissata in immagini, mantiene «le tremblement de l'aura», «la grâce de ce que l'on écrit à l'inconnu» (M. Calle-Gruber, p. 31).

[STEFANO GENETTI]

PATRICK WERLY, *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*, Paris, Hermann, 2017, «*Savoir lettres*», 423 pp.

L'opera di Yves Bonnefoy non cessa di suscitare dibattiti e riflessioni che la sua recente scomparsa ha tutto fuorché attenuato, talmente ricca continua a essere il lascito di problematiche che essa alimenta a più livelli e in svariate direzioni. Ecco allora che quest'opera di Patrick Werly, docente comparatista all'Université de Strasbourg-Marc Bloch, aggiunge un importante tassello a questo percorso di riflessione e su un ambito che, benché centrale nel pensiero e nella poetica del poeta e pensatore, non risulta di fatto essere stato a oggi fra i più studiati, ovvero il problema religioso.

Nella sua ricca «*Introduction*» (pp. 7-32), Werly mostra con la chiarezza, l'umiltà e l'acume che caratterizzano il suo approccio e le sue ipotesi d'indagine, che, constatando come Yves Bonnefoy da sempre dialoghi con le tradizioni religiose e i miti, al punto che a essi ha dedicato un'opera colossale come il *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique* (Paris, Flammarion, 1981), tuttavia si pongono in modo problematico di fronte al caso di un poeta che pur facendo professione d'ateismo non ha cessato d'interrogarsi su tematiche come la trascendenza, la gnosi e lo spirito: «*Mon propos est de comprendre ce que signifie le recours à des signifiants religieux, théologiques et mythologiques dans la poésie d'un poète dont l'œuvre critique, d'au-*

tre part, atteste l'athéisme» (p. 14). Ritenendo la poesia un modo d'essere e non soltanto una pratica letteraria, l'A. la ritiene comparabile alle pratiche religiose, filosofiche e spirituali, che hanno pesato forse nella formazione del poeta molto più della teoria letteraria (data anche, aggiungerei, la sua formazione filosofica e scientifica). Lunghi dal volere ricostruire una dottrina o un sistema di pensiero, Werly identifica quindi nella ricerca di una «transcendance du référent» l'essenza del discorso poetico di Bonnefoy sul divino e la religione e nella sua «conception transhistorique de la poésie» un modo di conciliare il moderno con il pre-moderno. Da una prospettiva laica e non dogmatica dunque non paradossale appare la conciliazione nel suo *Dictionnaire* summenzionato di proposizioni anche opposte, dal momento che nel mito si è di fronte a «un récit où il y a de la présence». Di fatto, egli non intende definire cosa sia una religione, semmai cercare, nel solco della nozione di soggettività di Benveniste e della riflessione kierkegaardiana, «ce qui dans sa poésie dialogue le plus profondément et fermement avec le religieux [...] cette mémoire de ce qui s'est découvert dans l'enfance et dans l'épiphanie». Ne consegue l'ipotesi maggiore del saggio dell'A., ovvero che «le transcendant, même si son expérience épiphanique est l'un des socles de la mémoire poétique pour Yves Bonnefoy, n'est pas objectivable comme une origine distincte du présent [...]». Le transcendant n'a de chance d'être atteint pour l'être parlant que dans l'acte de parole poétique». Tale preoccupazione di una trascendenza come momento poetico dell'accesso a un assoluto immanente nella persona umana piuttosto che in un Dio è quanto il volume indaga con lucidità e metodo nei capitoli successivi. Strutturata in quattro parti articolate in più capitoli, l'opera affronta nella prima il «Dialogue de la poésie avec la pensée religieuse» (pp. 35-95), con ampi riferimenti a Kierkegaard e alla singolare presenza di termini religiosi nel discorso di Bonnefoy; nella seconda, «La poésie, rapatriement du mystère dans la parole» (pp. 97-219), la folta serie di misteri e ierofanie simboliche (da Eleusi a Kore, da Cerere a Demetra), nelle loro svariate implicazioni ipertestuali e artistiche; nella terza, «Un Dieu à naître» (pp. 221-286), il dialogo a suo modo matriliale con Pierre Jean Jouve, il tema forte dei «noms divins» e del rapporto con la terra come epifania del divino «encore aveugle»; nella quarta, «La poésie comme reprise: porter le stade religieux au stade poétique» (pp. 287-373), l'ermeneutica della ripresa e della «conversion», intesa come nuova nascita e mutamento radicale della persona. La «Conclusion» (pp. 375-386) sottolinea in Bonnefoy, laico e non credente, l'importanza per l'immaginario di questa «propension du langage à fabriquer du religieux» non dalla prospettiva della «surnature», ma dall'immanenza dell'infanzia come stato nascente e pre-verbale del linguaggio. In Appendice un'accurata «Bibliographie» (pp. 387-410) chiude questo ampio studio destinato a essere a lungo un punto di riferimento per gli studi sull'autore.

Segnaliamo infine altre due opere critiche recenti su Yves Bonnefoy. La prima raccoglie gli atti di una giornata a lui dedicata per iniziativa di Pierre Brunel presso la Fondation Hugot del Collège de France nel 2013, in occasione del suo novantesimo compleanno: *Yves Bonnefoy, un poète* (a cura di Pierre Brunel e Georges Lomné, Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2017), «Vivre l'humanisme, d'hier à demain» 1, 186 pp.), con testi di Marc Fumaroli, Michael Edwards, Michèle Finck, Patrick Werly, Patrick Née, Carlo Ossola, Georges Lomné, Pierre Brunel, Yves Vadé,

Jacqueline Chénieux, Martine Colin-Picon. La seconda, Stéphane BARSACQ, *En présence d'Yves Bonnefoy* (Revue NUNC, s.l., Éditions de Corlevour, 2017, 121 pp.), si vuole una traversata dei temi dominanti dell'opera bonnefoyana ed è conclusa da un toccante omaggio poetico dal titolo «Tombeau d'Yves Bonnefoy» (pp. 115-121).

[FABIO SCOTTO]

Périple et parages. L'œuvre de Frédéric Jacques Temple, sous la direction de Marie-Paule BERRANGER, Pierre-Marie HÉRON et Claude LEROY, Paris, Hermann, 2016, 497 pp.

Questo bel volume, prodotto dal Colloque de Cerisy dell'agosto 2015, illustrato da numerosissime fotografie dell'autore e di altri scrittori e da riproduzioni di lettere e manoscritti, costituisce un documento letterario e critico notevole dell'opera di Frédéric Jacques Temple.

I tre curatori presentano all'inizio del volume le coordinate della raccolta («Embarcadères, Départs, Parages, Périple, La Chasse infinie, Moi, kaléidoscope») con termini mutuati dallo stesso Temple e firmano i tre primi articoli contenuti in «Embarcadères». Claude LEROY spiega in *De périple en parages, au cœur du monde* il senso del titolo collettivo scelto – «les deux figures clés de l'œuvre de Temple» – e il significato del viaggio che è riferimento e metafora costante dello scrittore di Montpellier. Pierre-Marie HÉRON traccia di seguito, in *Le déploiement de l'œuvre*, il percorso compiuto dall'autore a partire dalla fine dagli anni Sessanta quando iniziano a essere pubblicate le sue opere più significative. I ricordi della guerra vissuta a vent'anni vi compaiono accanto al rimpianto per la distruzione dei paesaggi naturali, in particolare di Haute-Plage, alle vicende familiari e ai ricordi di viaggio. In *Latitudes et longitudes* Marie-Paule BERRANGER sottolinea la «quête de soi» che fonda la poesia di Temple e ne indica la prossimità con i maggiori poeti della modernità: da Rimbaud a Cendrars a Breton. Venuta dopo le avanguardie, la sua poesia ha tuttavia accenti di una semplicità che rifiuta le teorizzazioni, anche se alcune sperimentazioni, soprattutto di carattere calligrafico, sono presenti a testimoniare la sensibilità di Temple per l'immagine e anche la sua passione per la pittura.

Le cinque parti successive seguono il percorso dell'opera di Temple. In «Départs» sono anzitutto raccolte alcune delle numerose lettere scritte da Temple ai familiari durante la guerra, dal 1941 al 1945 («*F. jusqu'à la fin des siècles*» di Gilles GUDIN DE VALLERIN); segue un contributo di Pierre-Marie HÉRON, *Temple sur le seuil: l'époque de La Licorne (1951-1954)*, dedicato al piccolo gruppo letterario La Licorne, creato a Montpellier da Joseph Delteil per dare uno spazio ai giovani talenti letterari, cui aderiscono, oltre a Temple, Henk Breuker e François Carles e che, oltre a pubblicare i testi dei tre autori, produce il manifesto letterario *Silex* e la trasmissione radiofonica bimensile *Carnet de poche*. Di quest'ultima sono riprodotte, separatamente, quattordici rubriche letterarie di Temple, da dicembre 1951 a luglio 1954. Il contributo successivo è dedicato all'incontro fondamentale, nel 1949, con Blaise Cendrars. In *La rencontre avec Cendrars ou Sept oncles en un* Claude LEROY segue il dipanarsi di un'amicizia per la quale riprende la felice definizione di Temple stesso: «tropisme littéraire», ossia spontanea affinità nel progetto «de construire un univers personnel, vie et œuvre indissolublement mêlées», rinforzata anche dalla fi-

gura letteraria creata da Temple dell'«Oncle Blaise». 33 lettere di Cendrars a Temple, quasi tutte inedite e scritte fra il 1948 e il 1958, completano separatamente l'articolo.

«Parages», seconda parte del volume, raccoglie le testimonianze e gli studi sui rapporti di Temple con gli amici scrittori. In prima persona, il poeta svizzero Pierre-Alain TACHE racconta in *Temple dans les parages* il fitto intreccio di relazioni – dove compaiono fra gli altri i nomi di Pierre-Louis Matthey, di Jacques Chessex, di Jacques Réda – in cui si colloca il rapporto di collaborazione e amicizia con Temple, sullo sfondo comune della Svizzera evocata da Temple in *Quand j'étais Suisse. Vendanges tardives: le vrai-faux journal* di Jean-Carlo FLÜCKIGER è dedicato a *Beaucoup de jours*, sorta di diario irregolare realizzato da Temple nel 2009, diviso per anni, per definire il quale l'A. utilizza una delle parole molto care a Temple per autodescriversi: «un kaléidoscope de grande ampleur, de grande ambition». Anche il contributo di Michel COLLOMB è dedicato al “diario” di Temple – *Les gens bizarres qu'on croise un jour...* – e propone un breve profilo degli artisti meno noti presenti nelle sue pagine: Jean-Pierre Suc, musicista jazz di Montpellier morto suicida; Conrad Moricand, autore con Max Jacob del *Miroir de l'astrologie*; Ilo de Franceschi, aristocratico antifascista di origini triestine con frequentazioni e amicizie in ambito artistico e letterario; Cilette Ofaire, scrittrice svizzera legata a Temple da un'amicizia «durable et confiante». Gérard LIEBER continua, nell'articolo successivo (*Portrait de l'artiste en ami lecteur*), lo studio degli «amis inconnus» presenti in *Beaucoup de jours*. Si tratta in questo caso di quattro poeti, suggeritigli dallo stesso Temple, a ciascuno dei quali ha dedicato una sua opera: Serge Michenaud, Robert Marteau, Paul Pignaud e Jean Digot. Al «compagnonnage amical et littéraire» è dedicato anche il contributo di Philippe GARDY, *Temple et Max Rouquette*. Il legame fra i due poeti è mediato dalle relazioni comuni con Tricou e Delteil, ma soprattutto dall'interesse per la lingua provenzale e per l'opera di Mistral liberata dal peso del folklore. La collaborazione più significativa appare indubbiamente costituita dalla traduzione di Rouquette in occitano di un'antologia delle opere di Temple. In *Dans les courants de la poésie* Marie-Paule BERRANGER si propone di sottrarre Temple a vuote etichette di appartenenza per collocarlo in «une famille d'esprits» caratterizzati dall'indipendenza e da un forte legame con la natura incontaminata e con l'avventura, in cui non mancano reminiscenze dell'antichità classica. In consonanza evidente con Char e Saint-John Perse, la poesia di Temple sembra percorrere l'«éco-poésie», rinviando continuamente a «une autre façon de penser la relation entre l'humain et le non-humain».

«Péripless», terza parte, presenta anzitutto un articolo dedicato alla fisicità della scrittura di Temple – *Temple et le lait des livres* di Pierre LOUBIER – in cui appare il continuo passaggio da un fluido vitale all'altro: dal latte materno all'appetito per la lettura, vera e propria bulimia, all'«érotique de l'écriture» nutrita di sogni edipici e di citazioni che diventano «l'inclusion de soi dans la forme de l'autre». In «Profonds Pays»: *géo-graphies de la mémoire* Marie JOQUEVIEL-BOURJEA commenta la raccolta di poesie pubblicata da Temple a 90 anni, in cui la profondità della memoria e quella iscritta nei luoghi si combinano in una diversa temporalità creando singolari «intimités spatio-temporelles». Béatrice BONHOMME presenta in *Portrait*

du poète en Ulysse un'analisi della poesia «Ulysse à ses chiens», rivisitazione operata da Temple dei due canti finali dell'*Odissea*, con un significativo passaggio dall'epica a una lirica intessuta di una memoria millenaria. Interamente dedicato alla presenza fondamentale del mare nella poesia di Temple, l'articolo di Jacqueline ASSAËL «*La voix sirène de la mer*» passa in rassegna le varie forme della presenza marina, sia cosmologiche – «la mer comme élément primordial et sensible, dans l'ordre du Temps» – che mitologiche – mitologia greca e immagini leggendarie –, per concludersi con «un retour heureux vers l'image de la mer» attraverso i ricordi dell'infanzia. «*Je suis un arbre voyageur*» di Ana-Maria GIRLEANU-GUICHARD conclude la sezione considerando la singolare natura dell'opera di Temple «née à la croisée des littératures, des savoirs (sciences de la nature, ethnologie, anthropologie) et de "l'aventure de vivre"» e di cui è emblema l'immagine dell'«arbre voyageur», espressione dell'«essence du double mouvement (d'arrachement et d'enracinement) dont est fait le voyage pour Frédéric Jacques Temple».

«La chasse infinie» si apre con *Éclats et retenues: des gestes lyriques dans les livres de Frédéric Jacques Temple*, in cui James SACRÉ si interroga sulla natura “lirica” delle poesie di Temple e in generale sulla natura del lirismo presente in tutta l'opera, sia in versi che in prosa. *Les Thyrses d'Éros* di Marie-France BOROT compone una sorta di inventario della vita sempre attiva e pulsante presente nell'opera di Temple e della lunga «traversée des mots», nuovi e antichi, che accompagna le traversate geografiche reali, sempre mantenendo il drammatico ricordo della guerra. In *Humeurs lyriques de Temple*, Émilie FRÉMOND va alla ricerca «de ces odeurs du temps jadis» che popolano l'opera del poeta di Montpellier già a partire dalla poesia liminare eponima della raccolta *La chasse infinie*, in un intenso percorso poetico “olfattivo”. Silke SCHAUDER ritorna al «faux journal» di Temple con *Écrire l'infini, écriture de l'infini*, singolare articolo organizzato come un acrostico del nome dell'autore, nelle cui voci correlate appaiono Rimbaud, Poe, Rilke, Casals (due volte), Verne, Apollinaire, Conrad, Hemingway, Thoreau, Melville. Una ricca intervista di Rino CORTIANA, traduttore di *Poesie* di Temple oltre che studioso del poeta, e di Renie YOTOVA, *Traduire la poésie*, chiude la sezione.

In «Moï kaléidoscope», Pierre-Louis REY dedica il suo saggio *La route de San Romano* *peinture d'une aventure* al romanzo di Temple che chiude il trittico (con *Inferno* e *Les eaux mortes*) sulla drammatica «campagne d'Italie» del 1944. Rey ne analizza la struttura frammentata e i legami con l'opera di Paolo Uccello, *La battaglia di San Romano*, che ne illustra la copertina. Rennie YOTOVA prende in esame, in *Écrire en peintre*, i rapporti di Temple con la pittura e soprattutto la natura pittorica della sua poesia, «une poésie qui appelle la couleur». *Le scénariste au bérêt rouge* di François AMY DE LA BRETÈQUE fa conoscere l'attività di Temple come autore di sceneggiature televisive, produzione ampia e tutt'altro che secondaria di «émissions littéraires et culturelles». Birgit WAGNER conclude la serie di contributi con *Strates de la mémoire*, una lettura di tre opere in prosa – *Les eaux mortes*, *Un cimetière indien* e *L'enclos* – unite sia da ricordi autobiografici comuni che da una stretta fusione «de la mémoire personnelle avec la mémoire culturelle». Alcuni testi inediti di Temple completano il volume.

La violence dans les premières œuvres, sous la direction de Thierry LÉGER e Fredrik WESTERLUND, «Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio» 9, 2016, 201 pp.

Dopo il convegno organizzato presso l'Università della Finlandia dell'Est intitolato *Violence et écriture dans les œuvres de la première période* de J.-M.G. Le Clézio (27-28 agosto 2015), il tema della violenza trova ulteriore sviluppo diventando protagonista indiscusso del presente numero dei «Cahiers J.-M.G. Le Clézio» che rilancia la riflessione sull'argomento. A curare il volume sono gli stessi organizzatori del convegno – Thierry Léger e Fredrik Westerlund – che lo presentano come il secondo *volet* di un progetto concepito in due tempi. Il volume, oltre a proporre un dettagliato resoconto del convegno (Hyeli KIM, *Compte-rendu du Colloque international «Violence et écriture dans les œuvres de la première période de J.-M.G. Le Clézio» à l'Université de la Finlande de l'Est*, Joensuu, pp. 171-174), ne riprende quattro interventi sotto forma di saggio.

Ad aprire il numero sono Thierry LÉGER e Fredrik WESTERLUND (*La violence dans les œuvres premières*, pp. 13-24) che nel loro contributo introduttivo illustrano le motivazioni di fondo che sostengono il progetto, ovvero fornire nuove piste e apportare nuovi spunti di riflessione allo studio di una produzione risalente a «une période fondatrice et formatrice de l'auteur» (p. 13). Seguono otto studi che spaziano dall'opera saggistica alla produzione narrativa caratterizzandosi per la polifonia degli approcci. Édith PERRY (*Au temps de la Guerre d'Algérie*, pp. 27-38) prende in esame il romanzo d'esordio – *Le Procès-verbal* (1963) – ponendosi l'obiettivo di problematizzare il silenzio sulla guerra d'Algeria. Se le violenze di quella guerra non si manifestano in maniera esplicita, è pur vero che è comunque presente un'altra forma di violenza, ovvero quella contro la memoria e le parole, che ne prende il posto e la sostituisce. La studiosa osserva come Le Clézio compia un'operazione simile a quella messa in atto nella *Peste*, dove Camus «représente une espèce d'emprisonnement par une autre» (p. 28). Anche Maryam SHEIBANIAN (*Le rôle de la violence dans l'effet-prétexte à travers «Le procès-verbal» de J.M.G. Le Clézio*, pp. 45-57) concentra la sua analisi sul *Procès-verbal* mostrando come il tema della violenza sia potenzialmente capace di procurare al lettore un piacere estetico, in quanto in grado di soddisfare le tre pulsioni individuate da Vincent Jouve (*libido sentiendi, dominandi, sciendi*). Jean-Marie KOUAKOU (*Figures et refigurations de la violence dans «Le déluge»*, pp. 61-70), partendo invece da uno studio delle rappresentazioni della violenza nel *Déluge*, dimostra come in questo romanzo essa si manifesti per lo più nella natura, che si configura come una forza invisibile e spietata. Mentre Vidoolah MOOTOOSAMY (*Attraction et répulsion avec le sexe opposé*, pp. 73-83), prendendo a prestito il concetto di «abiezione» elaborato da Julia Kristeva e adottando un approccio femminista, riflette sulle aggressioni verbali e/o fisiche di cui sono oggetto le figure femminili dei primi romanzi. La critica mostra come questa violenza risponda a un sentimento di abiezione che spinge il protagonista a ribellarsi contro i personaggi femminili (in larga parte figure materne). Nel suo saggio che ruota attorno al *Livre des fuites* e alla *Guerre*, Arouna COULIBALY (*Excitations, (im)expulsions: l'écriture leclézienne entre onirisme et autoanalyse*, pp. 85-95) illustra come l'attività della scrittura costituisca un meccanismo di difesa, una forma di esteriorizzazione della violenza capace di attenuare la sofferenza. Rifacendosi alla psicanalisi freudiana e a concetti quali quelli di pulsione ed eccitazione, la studiosa riconosce nella scrittura un luogo di

«désinvestissement de la charge pulsionnelle» (p. 95). Anche il saggio di Daniela TONONI (*«Le livre des fuites»: violence et vertige du mouvement*, pp. 97-108) ha per oggetto il *Livre des fuites* nel quale individua una forma di violenza che declina in senso letterario definendola «métalettique». Tale violenza non si limita alla riflessione metatestuale contenuta nei capitoli *Autocritiques* in cui lo scrittore spiega il proprio progetto letterario, ma destruttura il romanzo tanto sul piano diegetico quanto su quello strutturale. Il contributo di Nicolas PIEN (*L'Odyssée violente du «Je» dans l'œuvre première de J.M.G. Le Clézio*, pp. 111-123) muove dall'interrogativo fondamentale «qui est le je?». Per rispondere a questa domanda il critico conduce un'analisi delle tre diverse dimensioni del «je» – *voyant, écrivant e auctorial* – e delle loro relazioni nel corpus preso in esame, constatando come il «je» autoriale sia massicciamente presente nei testi in cui si trovano disseminate tracce autobiografiche. In questa linea si pone l'ultimo intervento di Éric FOUGÈRE (*De l'Extase matérielle à L'Inconnu sur la terre: qu'y a-t-il de changé chez Le Clézio*, pp. 125-136) nel quale lo studioso si propone di riflettere sul formarsi di una coscienza nel processo di creazione letteraria.

Dopo questa sezione dedicata alla riflessione teorica, il volume sposta l'attenzione sulla creazione («Créations», pp. 143-167) tramite il confronto con alcuni testi sia poetici che saggistici ispirati al tema della violenza. Il primo intervento offre al lettore francofono la traduzione del saggio di Rune CHRISTENSEN dedicato a un'analisi del *Déluge* (*Tout en même temps partout*, pp. 143-147). Sotto il segno della violenza contemporanea si collocano invece i brani poetici di Hafid GAFAITI (*Cinq poèmes*, pp. 149-158) e Bruno DOUCEY (*Les poèmes de Douce Yorban*, pp. 161-167) che denunciano la xenofobia, il razzismo, il dilagante innalzamento di muri. La dimensione creativa è esplorata anche attraverso le arti figurative: ai saggi si intervallano infatti i disegni di Denis COURARD ispirati al *Procès-verbal*, i dipinti di Sidi Omar AZEROUAL e Daniel QUITÉIRO e le fotografie di Marc GARANGER che documentano la guerra d'Algeria.

Anche la terza sezione, che vuole essere un'iniziativa contro la violenza, («Actualités», pp. 171-184) ruota attorno al nostro tempo. Il saggio di Thierry MALBERT (*De la reconnaissance de la diversité culturelle au dialogue interculturel, les séminaires de J.M.G. Le Clézio au Centre de Recherche Interculturel de l'Open université de l'île Maurice*, pp. 180-184) dà conto della creazione del «Centre de Recherche Interculturel» dell'Open Université de Maurice (presso il quale Le Clézio è invitato a tenere il primo seminario del semestre), sottolineando come un'educazione all'interculturalità possa funzionare come antidoto contro le tensioni e le chiusure identitarie. Conducendo un'analisi accurata del testo di Le Clézio pubblicato su «Le Monde» in seguito agli attentati del gennaio 2015 alla redazione di «Charlie Hebdo», Bruno THIBAUT (J.M.G. Le Clézio et la violence terroriste: une réaction aux attentats de janvier 2015 à Paris, pp. 175-179) sviluppa una riflessione sulla forma di violenza che più di tutte caratterizza il nostro presente. Chiudono il volume un'utile rassegna bibliografica e brevi schede biografiche degli autori.

[CHIARA DENTI]

LÉA VUONG, *Pascal Quignard. Towards the Vanishing Point*, Cambridge, Legenda, 2016, «Research Monographs in French Studies», 113 pp.

Non senza allusione alla consistenza viva di una scrittura che si vuole archeologia dell'invisibile (ca-

pitolo 3), è a partire dall'immagine, riprodotta in copertina, della lastra di copertura della Tomba del Tuffatore di Paestum – il cui «se jeter à l'eau» indica, in *Boutès*, l'impulso a scomparire per ricongiungersi al pre-originario – che L. Vuong tratteggia nella sua «Introduzione» un sintetico, riuscitissimo profilo dell'autore: dall'infanzia a Le Havre, tra le cui rovine si aggira lo spettro della deportazione, alla rinuncia agli studi filosofici, alla pittura e alla musica in margine al Sessantotto, cioè all'epoca della scoperta della Tomba di Paestum, quando lo schivo Quignard, catturando l'attenzione di Louis-René des Forêts, invia il suo primo manoscritto a Gallimard, diventando poi membro del comitato di lettura facente funzioni di segretario generale della prestigiosa *maison*, fino all'abbandono di ogni incarico nel 1994. Richiamandosi alla «littérature de l'épuisement» che, secondo Dominique Rabaté, accomuna scrittori quali Carrère, Échenoz, Houellebecq e Modiano, L. Vuong riconduce il ritratto di Quignard alla tendenza alla sparizione che paradossalmente alimenta la sua vasta e poliedrica opera a tutti i livelli: dall'autorità dell'autore ai testi che produce, ai personaggi che vi appaiono o, piuttosto, scompaiono e alle parole che li compongono. Per Quignard, scrivere, come leggere, è un appartarsi, una forma di abbandono e di dissidenza antisociale, di rinuncia alla comunicazione di qualsivoglia sapere o verità.

Nel primo capitolo, «A Vanishing Act», l'appello al lettore che il motivo dell'isolamento e della sparizione implica, è messo in rilievo all'intersezione di rappresentazione dello scrittore al lavoro e dissoluzione del soggetto nella scrittura, in testi che vanno da *Le lecteur* a *Les solidarités mystérieuses*. In «From Language to Silence», il *vœu de silence* è analizzato in relazione ai *contes* inclusi in vari libri o pubblicati singolarmente, come *L'enfant au visage couleur de la mort* – l'infanzia essendo un tema cui la studiosa si rivela particolarmente sensibile – oppure *La voix perdue*, ovidiana variazione sul tema della muta della voce maschile. Alle collaborazioni musicali e coreografiche su cui il capitolo si chiude fanno seguito quelle con numerosi pittori, i libri illustrati e le *bio-fictions d'artiste*, con particolare riguardo alla dialettica di visione e oscurità che il testo scritto in quanto immagine instaura («Towards the Invisible»). Gettando luce su un passato remoto e rimosso, la poetica delle rovine coltivata da Quignard evoca incessantemente la perdita irrimediabile: la sua pratica dell'erudizione demistifica la cultura rovistandone i resti, decostruisce i miti della conoscenza e fa del libro un anfratto spazio-temporale nel quale il lettore-scrittore si assenta dal mondo, scompare («The Lure of the *Jadis*»). A partire dalla contrapposizione di culturale e animale e dal modello predatorio che fa dell'autore un cacciatore la cui preda è il testo, ci si sofferma, di frammentazione in rogo di libri, sulla scrittura del *désastre* nell'ultima sezione, intitolata «Incendiary Writings».

Oltre che per la duttilità dell'approccio, che è anche ascolto delle risonanze – Bataille, Blanchot, Lacan –, la monografia di Léa Vuong si distingue per l'efficace alternanza di osservazioni puntuali – in merito all'onomastica di *Eitelbrude et Wolfram* (p. 35) o a proposito dei romanzi *Villa Amalia* e *Terrasse à Rome* – e considerazioni di ampio respiro, accuratamente raccordate fra loro. È il caso delle incursioni nella *danse des ténèbres* del *butoh* e nella tecnica di incisione alla maniera nera (pp. 40-41 e 52-59) o del collegamento finale tra predatorio e incendiario. La chiarezza con cui è condotta un'argomentazione complessa, che investe la totalità dell'opera, fa di questo lavoro un contributo rilevante al dibattito internazionale su Pascal Quignard.

Di questo dibattito, l'autrice traccia nella «Conclusion» un lucido bilancio, tra accuse di *parisianisme* e riconoscimento in patria, moltiplicarsi delle traduzioni e interesse ancora limitato da parte della critica in altre lingue, sottolineando la sotterranea portata sovversiva di una scrittura che ostanta la propria inattualità, che ritorce il fascino esercitato dal linguaggio contro il potere euristico della parola, che ingloba il meta-discorso che suscita, condannando talora il commentatore alla parafrasi o all'imitazione. Per parte sua, L. Vuong considera il dialogo che l'autore intrattiene con i critici come parte integrante dell'opera e invita a esplorarne le tensioni e contraddizioni, a iniziare dalla «endless image of disappearance» (p. 100) in quanto rimando al non figurabile, indizio di *sans image*.

[STEFANO GENETTI]

Pierre Bergounioux, «Europe» 1057, mai 2017.

L'importante rivista parigina mensile fondata nel 1923 da Romain Rolland dedica la sezione liminare di un suo numero al prolifico e singolare narratore Pierre Bergounioux, la cui bibliografia, come sottolinea il curatore del *cabier* Tristan HORDÉ nella sua introduzione (*L'expérience du monde vécu*, pp. 3-9), conta ormai oltre ottanta titoli. Il curatore insiste a ragione sulla questione di genere rilevando come, pur riconoscendo al romanzo un posto nella storia, di fatto Bergounioux abbia praticato una scrittura di matrice più frammentaria, dal racconto al saggio, dalla notula al diario (si veda per esempio il suo *Carnet de notes*, 1980-2015). Giunto relativamente tardi alla scrittura, dopo un'adolescenza solitaria però accesa dalla scoperta del marxismo che ne guida l'analisi della realtà e lo induce a pensare la letteratura come sempre in relazione con il contesto del suo tempo, Bergounioux fa della scrittura uno strumento di conoscenza e un modo di ampliare la propria coscienza. In tal senso, lo sguardo retrospettivo sull'infanzia può consentire di cogliere allo stato nascente i moti dell'essere e le tappe del suo percorso esperienziale e storico nel mondo, così come la natura dei conflitti sociali che lo caratterizzano. Di qui uno sguardo singolarissimo sulla periferia, la provincia, il mondo rurale e contadino (dal Lot alla Dordogna) e l'interesse anche scientifico per la natura (dalla mineralogia all'entomologia) e per i rituali venatori e di guerra, che tanta parte simbolica hanno da sempre rivestito nella vicenda umana dei popoli, fino alla pratica della scultura, intesa anche come modo di conoscere da vicino i materiali e i riti legati alle civiltà ancestrali e tribali, peraltro assai esplorati in precedenza da Breton, Artaud, Leiris e Bataille.

L'Entretien avec Pierre Bergounioux. Un passé, des attentes, une volonté (pp. 11-24), forse per coerenza con il carattere effusivo e disparato dell'opera non verte tanto su suoi scritti specifici quanto piuttosto sull'avvento della sua vocazione letteraria e sull'universo in cui si è manifestata, quella provincia povera dove però il contatto con la natura e i fatti fondamentali dell'esperienza, senza la quale non è per lui data scrittura, è così diretto e pregnante. Nel discorso nel contempo semplice e colto di Bergounioux compaiono citazioni da Kant, Blanchot, Bourdieu (si definisce qui un «sociogramme»), così come l'elegia di una stagione d'apprendimento che poi culmina nella professione d'insegnante di scuola elementare (lo fu da noi un altro grande autore, Giorgio Caproni), finché la sua argomentazione si cristallizza in una definizione tanto felice ed emblematica della sua personalità da meritare

di essere integralmente riportata: «C'est la littérature, comme langage non spécifié, sans règles ni contraintes, à la différence de l'histoire et des sciences sociales, qui m'a paru convenir au traitement du matériau toujours brûlant, explosif, dont je m'étais trouvé embarrassé du simple fait de naître, de respirer, d'être».

I contributi critici della miscelanea illustrano efficacemente questo percorso suggestivo e appartato di scrittura, dal senso dell'amicizia (Jean-Pierre MICHEL, *Ce pareil nonpareil. Pierre Bergounioux et l'amitié*, pp. 25-32) al rapporto con la poesia (Jean-Claude PINSON, *Pierre Bergounioux et la poésie*, pp. 33-43), dall'inclassificabilità della sua scrittura (Jean-Michel REY, *Un double endettement*, pp. 44-49) all'attenzione per il mondo animale e arcaico (Laurent DEMANZE, «*En présence des bêtes*». *Rencontres animales et résurgences archaïques dans "Chasseur à la manqué"*, pp. 54-59), dalla topografia dei testi (Julia HOLTZER, *L'arrière-pays de Pierre Bergounioux*, pp. 60-69) alla riflessione su alcuni libri specifici, come quella del poeta James SACRÉ (*Comment dire le mot bonheur?*, pp. 70-78), fino a questioni più tecnicamente attente allo stile propriamente detto, come nello studio di Chantal LAPEYRE (*Les abrégés de Pierre Bergounioux*, pp. 79-85), o al valore testimoniale dell'opera (Pierre CAMPION, *L'écriture du survivant*, pp. 86-91).

Completano il *cabier* alcune splendide pagine di diario di Bergounioux (*Carnet, juillet 2016*, pp. 92-107). Nel numero inoltre figurano due altre sezioni di studi e testi relative a due altri autori, rispettivamente Jean-Paul Michel (pp. 109-191) e Raphaële George (pp. 193-234).

[FABIO SCOTTO]

FRÉDÉRIC MARTIN-AUCHARD, *Voix intimes, voix sociales. Usage du monologue romanesque aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2017, 465 pp.

Il saggio, frutto della rielaborazione di un' apprezzata dissertazione di dottorato (p. 43), coniuga inaspettatamente due approcci metodologici a sé stanti, quello della critica stilistica e quello pluridisciplinare delle scienze umane e sociali, con lo scopo di individuare un percorso ermeneutico quanto più congeniale all'analisi della produzione romanzesca di François Bon (1982-1993), Laurent Mauvignier (1990-2011) e Jacques Séréna (1980-2007), il cui tratto distintivo è rappresentato dall'uso del monologo interiore da parte di figure marginali della società contemporanea (designate, con un'allitterazione certamente voluta, «*délaisés*», «*délinquents*» e «*déclassés*»). Il titolo stesso del volume rispecchia la pluridirezionalità dell'indagine attraverso l'allusione alla dimensione intimistica e a quella sociale, come pure implicitamente esso dà conto del criterio alla base della selezione del *corpus* testuale.

Lo studio della tecnica del monologo interiore, reputata responsabile dell'affrancamento della narrativa dal modello mimetico (p. 10), si sviluppa in tre parti, precedute da una densa Introduzione (pp. 9-43) in cui l'A. ha modo di esibire la sua solida conoscenza del dibattito critico relativamente a elementi di stilistica e di narratologia, che non sono (o non sono sempre stati) di univoca definizione da parte degli stessi specialisti: vengono così passati in rassegna concetti quali monologo interiore, soliloquio, *stream of consciousness*, mettendo in evidenza sia i punti di contatto, per i cui i termini sarebbero legittimamente sovrapponibili, sia le divergenze sostanziali implicate da diverse variabili, quali lo statuto stesso dell'enunciato a seconda che sia

proferito a parole o si configuri come mero pensiero, ovvero la sua eventuale a-referenzialità. Inevitabile, su quest'ultimo punto, il confronto dialettico tra il concetto di endofasia di recente teorizzazione (Gabriel BERGOUNIOUX, *Le moyen de parler*, 2004), ossia di «usage de la langue qui paraît soustrait à toute communication» (p. 19), e le posizioni più accreditate e consolidate, quali quelle di Jakobson (*Essai de linguistique générale* 2. *Rapports internes et externes du langage*, 1963) e Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, 1974), che viceversa insistono sull'imprescindibile dimensione interpersonale del linguaggio, monologo interiore incluso (p. 16).

La ricerca, ampia e ben documentata, si contraddistingue per il rigore metodologico ed espositivo. La prima parte, dal titolo «Du réalisme psychologique à un nouveau mentalisme» (pp. 45-195), dimostra, previa un'accurata panoramica sulle metamorfosi del monologo interiore nel romanzo francese, come dagli anni Ottanta del Novecento si stia assistendo a una nuova stagione del romanzo privo di narratore onnisciente e come questa sia, a oggi, rappresentata dalle opere di Adely, Jauffret, Caligaris, Énard e Garcia, oltre che da quelle degli autori prescelti. Interessanti le osservazioni sulle coordinate della ricognizione, da cui emerge come la storia del monologo interiore in letteratura sia tutt'altro che discontinua, ma al contrario senza soluzione di continuità: ne discende quindi che, non essendo il monologo interiore mai stato del tutto abbandonato, il *corpus* testuale in cui è utilizzato, e che risulta selezionato nella monografia, non costituisce né la manifestazione di una rinascita della tecnica stessa, né l'ipotetico recupero di una tecnica negletta.

Nella sezione successiva («*Voix sociales*», pp. 199-304), emerge come sia riduttivo fare del monologo interiore una modalità enunciativa concepita interamente in funzione dell'introspezione; al contrario, questa tecnica ben si coniuga con l'«*extrospection*» (p. 199), l'attenzione alla realtà esterna, secondo la definizione di Dorrit Cohn (*La transparence intérieure*, 1978). Con Bon, Mauvignier e Séréna, il genere del romanzo si trova come in balia di una forza centrifuga (p. 199) in grado di trascinare vicende, linguaggio e stile in territori popolati da individui emarginati o resi marginali, mentre il monologo interiore appare come la tecnica più confacentesi al parallelismo tra topologia dei luoghi e tipologia dei personaggi.

La terza e ultima parte («*Voix intimes*», pp. 305-424) esplora la dimensione biografica e narrativa dell'identità personale alla luce del concetto di identità narrativa elaborato da Paul Ricœur contestualmente alla cosiddetta ermeneutica del sé, per cui vi sarebbe una permanenza nel tempo del soggetto attraverso la durata e la molteplicità delle esperienze, con l'esclusione però di qualsiasi ricorso a principi metafisici come quello dell'anima o del *cogito* cartesiano, mentre la narrazione dell'esistenza agevolerebbe la messa a fuoco degli eventi e del loro senso. Con il capitolo «*Malaise dans la subjectivité*» si conclude l'itinerario esplorativo del volume che, dopo aver toccato le dimensioni sociali e biografiche dei personaggi romanzeschi, raggiunge quella più personale della soggettività. Dopo aver recuperato la prospettiva di Benveniste, in base alla quale la soggettività sarebbe la capacità di un locutore di porsi come soggetto (p. 379), l'A. esplora ulteriormente il tema dell'individualità, nel corso di un rapido *excursus* al di fuori del *corpus* principale, con i soliloqui pronominali di Bernard Noël (*Le syndrome de Gramsci*, *La maladie de la chair*, *La langue d'Anna* e *La maladie du sens*, pubblicati tra il 1993 e il 2001), ma soprattutto

attraverso il breve soliloquio intitolato *Une rupture en soi* apparso negli atti del primo convegno a lui dedicato a Cerisy-la-Salle nel 2005 (*Bernard Noël: le corps du verbe*, Lyon, ENS éditions, 2008, a cura di Fabio Scotto), dove l'individuo appare lacerato, stante l'aporia alla base di ciascuna delle due istanze da lui proferte («Celui-que-je-suis» e «Celui-que-je-veux-être»), ovvero il tema della soggettività è posto in termini di ricerca dell'unità dell'io, che risulta impossibile se condotta da parte di due sé ideali (l'essere e il voler essere), ma possibile allorché coincida con l'impersonalità del pronomine personale ("je"). Il comun denominatore tra l'io narrante di Bernard Noël e i locutori di Mauvignier, Sérena, ma soprattutto di Bon è rappresentato, infine, dall'affiorare della soggettività negli anfratti del linguaggio (si pensi al concetto di *Zwischenraum* teorizzato appunto da Bon in *Calvaire des chiens*, 1990). Completano il volume la Bibliografia (pp. 435-455) e l'Indice dei nomi (pp. 457-461).

[MONIA MEZZETTI]

COLETTE TROUT, *Marie Darrieussecq ou voir le monde à neuf*, préface de Michaël Bishop, Leiden, Brill-Rodopi, 2016. «Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine» 56, 219 pp.

Il saggio di C. Trout esplora il ricco mondo romanzoco di Marie Darrieussecq: si tratta del «premier livre en français sur l'ensemble du corpus darrieussecquien» (p. 6). Infatti, uno studio precedente, *Marie Darrieussecq's Textual Worlds: Self, Society, Language* (2012) di Helena Chadderton, è in inglese. Psicoterapeuta, Darrieussecq è autrice di romanzi, racconti, opere teatrali (*Le musée de la mer*), didascalie per opere d'arte e articoli di attualità; inoltre ha scritto un trattato sul plagio, *Rapport de police: accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction* (2012), in risposta alle accuse di Camille Laurens di aver preso da lei le idee, le emozioni, gli stati d'animo in seguito alla morte di un figlio e a quelle di Marie Ndiaye (sull'uso del fantastico). Colette Trout presenta le principali tematiche trattate da Marie Darrieussecq: decostruzione dei clichés, assenza, perdita di una persona cara, fantastico, violenza corporea e del linguaggio, corpo e sessualità femminile, maternità, ricerca dell'identità e ritorno della Storia.

Il lavoro, suddiviso in cinque parti, evidenzia principalmente come Darrieussecq veda nei clichés il proprio "nemico", in particolare quelli relativi alla situazione femminile nella società contemporanea. Tuttavia gli stereotipi non sono l'unica preoccupazione della scrittrice; infatti, secondo lei il compito della scrittura è dare voce a chi non ne ha, è dire l'indicibile. Una posizione non facile da gestire, poiché il rischio di respingere o allontanare lettori e lettrici è alto, ma Darrieussecq non aspira a divenire autrice popolare, pretende anzi uno sforzo da parte di chi legge i suoi testi, costruiti su variazioni stilistiche e ambiguità.

Il primo capitolo del saggio, «La venue à l'écriture», si sofferma sui primi tre romanzi, considerati una trilogia organizzata attorno allo spossamento di sé, al vuoto percepito in tali istanti e alla successiva riconquista della libertà. Il punto di partenza è la crisi di identità delle protagoniste, innalzata a emblema della situazione femminile nella società odierna. A partire da

tale condizione queste eroine devono trovare da sé ciò che manca loro e questo avviene grazie alla scrittura, valido espediente per sbarazzarsi dei propri fantasmi ed esprimere il non-detto.

Luogo primario dell'indicibile, del vuoto, è la morte, uno spazio in cui le coscienze dei personaggi si confrontano. Così, nel secondo capitolo, «L'écriture de la perte et du vide», viene sottolineato come il tema della scomparsa di una persona cara porti scompiglio all'interno di una famiglia; Trout mette allora in evidenza come la scrittura di M. Darrieussecq ruoti attorno alla morte, all'assenza. Nello scrivere, l'autrice, fa fronte a questa assenza, reale o fantasmatica che sia, affronta il nulla personale e cosmico. Il nucleo di opere analizzate in questa parte del saggio presenta la caratteristica comune di nascondere agli altri e a sé la morte di qualcuno, di conseguenza i personaggi smettono di comunicare e permettono l'emergere del non-detto, generatore di fantasmi e distruttore di rapporti personali. Inoltre, C. Trout insiste sulla peculiarità di Darrieussecq di evitare una spiegazione psicologica tradizionale, prediligendo emozioni e sensazioni, come paure, angosce e traumi, percepite attraverso la descrizione del corpo dei personaggi.

Il terzo capitolo, «Le corps dans tous ses états», prende in esame la rappresentazione del corpo nei romanzi di Marie Darrieussecq, in quanto spazio in cui la società iscrive le proprie norme. Trout propone un confronto con le scrittrici degli anni Settanta, quando si cercavano nuove parole da sottrarre a un sistema linguistico fallo-centrico, e mostra come in Darrieussecq non sia presente una celebrazione del corpo femminile, bensì uno svelamento di ciò che è ritenuto tabù, indicibile (mestruazioni, desiderio femminile, intimità con il neonato). A questo scopo, in *Clèves* (2010), la scrittrice utilizza un vocabolario crudo, violento, persino volgare per poter descrivere il cambiamento, la metamorfosi del corpo della giovane protagonista e la sua sessualità. Pertanto si comprende la mancata glorificazione di un corpo che in realtà si trova in una fase di sconvolgimenti, come nel caso di Solange, protagonista di *Clèves*, alle prese con il menarca e i primi rapporti con l'altro sesso.

La tematica del fantastico, affrontata nel quarto capitolo, «Les zones du fantastique et de l'«entre-deux»», è molto presente nei testi di M. Darrieussecq, dove metamorfosi, fantasmi, ologrammi, interazioni tra essere umani e animali invadono anche i romanzi realisti. Colette Trout sottolinea come l'uso del fantastico in Darrieussecq sia sottomesso alle esigenze narrative dell'autrice e venga impiegato per rappresentare la banalità del quotidiano femminile, ciò che Simone de Beauvoir definiva "sessismo ordinario". Tuttavia, il tropo del fantastico è un espediente paradossale per Marie Darrieussecq, poiché le serve per meglio descrivere il reale, come in *Tom est mort* (2007), dove diventa strumento per esprimere il trauma della protagonista.

A ogni modo Marie Darrieussecq combatte la sua lotta cruciale contro gli stereotipi, che vengono ribaltati per vedere cosa nascondono. Il quinto capitolo, «Déconstruire les clichés», insiste proprio sul tentativo dell'autrice di svelare i pregiudizi della società e trovare una nuova modalità di far percepire il mondo a chi legge. Le tematiche connesse ai clichés riguardano in particolare la sessualità femminile, la maternità, la morte, il lutto e il razzismo.

[ARON VERGA]

Letterature francofone extraeuropee a cura di Elena Pessini

LOUIS CARIO, CHARLES RÉGISMANSET, *L'Exotisme: la littérature coloniale*, Paris, L'Harmattan, 2016, 184 pp.

Publicato dalla casa editrice L'Harmattan di Parigi, *L'Exotisme: la littérature coloniale* è una riedizione del testo dato alle stampe nel 1911 da Mercure de France e ora divenuto introvabile. Ne ha curato la nuova edizione lo studioso irlandese Patrick CROWLEY, che l'ha corredata di un'ampia introduzione. Dopo aver presentato gli autori Louis Cario e Charles Régismanset e avere ricordato i frutti – oggi quasi dimenticati – di un sodalizio fecondo, Crowley si sofferma sul contesto di produzione del volume, ossia la Terza Repubblica. Si tratta di un'epoca caratterizzata da una grande espansione coloniale e dalla progressiva introduzione, in Francia, della cultura «esotica» che si affermerà nel Novecento. Il merito del testo è quello di aver sollecitato un dibattito che ha avuto come principale ripercussione la promozione del romanzo coloniale a inizio secolo e il suo riconoscimento come genere a sé stante negli anni Venti, un genere del tutto svincolato dalle opere esotiche e dai racconti di viaggio. Secondo Crowley, si tratta, dunque, di un apporto indispensabile agli studi critici che merita di essere riscoperto e a cui va attribuito il giusto merito. A proposito dello studio di Cario e Régismanset, l'autore dell'introduzione afferma: «L'essentiel de leur approche est d'établir un rapport entre exotisme et littérature coloniale» (p. XIV) e mettere in relazione un insieme di testi che non sono necessariamente letterari. La struttura stessa dell'opera rivela questo approccio: la prima parte è dedicata alle origini, la seconda all'attività coloniale e solo la terza alla letteratura. Il valore del lavoro è da ricercarsi soprattutto nella carellata che prende in esame opere storiche, resoconti di missionari e relazioni di viaggio, dal Medioevo al Romanticismo. La ripartizione sottolinea come la letteratura non sia che l'ultimo passaggio di un fenomeno che inizia come spostamento fisico e ha come conseguenza una ripercussione a livello di immaginario. All'origine del volume vi è una riflessione sulla necessità della mobilità che è un'esigenza e un istinto vitale dell'uomo: «Pour l'humanité, l'immobilité est synonyme de mort» (p. XV). È la curiosità che spinge l'uomo a spostarsi. Al tempo stesso, colui che resta vuole scoprire l'altrove attraverso la testimonianza dell'esotico. Quest'ultimo ha come principale conseguenza il rinnovamento della letteratura francese perché il «sillon profond» (p. XVII) che ha tracciato da vita ad «une action vivifiante» (p. XVII). Dal Medioevo si passa a Montaigne, a Bernardin de Saint-Pierre e agli autori romantici dell'Ottocento. Nel loro excursus i due autori rifiutano l'idea di colonialismo umanitario secondo la quale l'Occidente, assimilando gli indigeni, si proporrebbe una missione civilizzatrice. La conclusione dell'opera sottolinea che la presenza di elementi esotici nei romanzi di inizio Novecento ha una funzione decorativa volta a suscitare l'interesse del lettore e a introdurre un elemento di originalità in un genere che, a loro parere, sembra subire una cristallizzazione delle forme e dei temi.

Come si è detto, il volume di Cario e Régismanset si prefigge lo scopo di indagare il rapporto tra la letteratura, il mondo coloniale e l'esotismo. Se in un primo mo-

mento quest'ultimo agisce come facile seduzione per il lettore francese, i due studiosi ipotizzano l'avvento di una modalità che «instruise sur le monde colonial» (p. XXX) e fornisca un modello di comprensione dell'altrove in relazione al suo inserimento nella letteratura francese. L'interesse di rileggere oggi questo testo sta nel recupero di un discorso sulla colonizzazione, sulle conseguenze che ha provocato nell'immaginario letterario francese e sulle sue successive trasformazioni. Negli ultimi anni sono stati pubblicati diversi saggi critici su questo tema: basti pensare alle opere di Jean-Marc Moura, Pascal Bruckner, Daniel Lefeuvre, Pascal Blanchard, Nicolas Bancel e Sandrine Lemaire. Riprendere *L'Exotisme* di Cario e Régismanset significa riscoprire le origini di quella riflessione che trova oggi nuove prospettive e soprattutto ragionare su di un «passé qui continue de hanter nos perceptions du monde contemporain» (p. XXXIII).

[EMANUELA CACCHIOLI]

JEAN DE DIEU ITSIEKI PUTU BASEY, *De la mémoire de l'histoire à la refonte des encyclopédies. Hubert Aquin, Henry Bauchau, Rachid Boudjedra, Driss Charaïbi et Ahmadou Kourouma*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, «Documents pour l'Histoire des Francophonies/Théorie», 442 pp.

La finzione romanzesca e la reinterpretazione della storia nelle opere nate in contesto francofono sono i temi indagati da Jean de Dieu Itsieki Putu Basey in un volume ricco di spunti di riflessione. Ricœur parla di «bifurcation» (p. 15) tra il romanzo storico e quello di finzione, dove l'uno è indipendente dall'altro, ma al tempo stesso sono «ennemis complémentaires» (p. 15), per usare l'espressione di Élisabeth Arend. Il romanzo storico, dal canto suo, ha due funzioni principali. Da un lato assicura la trasmissione di una testimonianza storica attraverso la divulgazione della conoscenza e dell'interpretazione degli eventi e collabora alla costruzione della cultura e dell'identità. Dall'altro serve come metodo efficace per scoprire e svelare una rappresentazione del lato invisibile della storia, ossia delle ambiguità, dei significati nascosti, indicibili, rifiutati. Tra la storia e le opere di finzione si crea un rapporto di complicità, di concorrenza, di dissonanza che è ben visibile nei romanzi francofoni qui presi in esame. Questi ultimi dialogano con la memoria collettiva e creano un rapporto di filiazione, di dissidenza, di appropriazione e di confronto. Si instaura un conflitto tra la volontà di descrivere una realtà oggettiva relativa al passato e il desiderio di renderlo mitico. Secondo alcuni critici questa visione genera un risultato complessivamente negativo, in quanto gli autori dimostrano di non riuscire a «entrare» nella storia e a farla propria. Al contrario, Jean de Dieu Itsieki Putu Basey prova che esistono numerose strategie volte a superare questa impasse: l'uso di metafore, allegorie, di altre figure retoriche, ma anche dell'umorismo, della parodia sono segnali di un tentativo di dare al passato una forma

nuova in grado di cogliere l'unicità degli eventi. Oltre che con un passato mitico, gli scrittori devono confrontarsi con la storia recente, addirittura contemporanea, per generare nel lettore quei dubbi che permettono di descrivere il caos, l'assurdità, la follia della realtà e ottenere effetti di demistificazione, disillusione e disincanto. Approcciare i fatti in questo modo significa illuminare i coni d'ombra della memoria ufficiale, mettere in luce le ambiguità, i paradossi, ma anche trovare la forza e le strategie per conoscere il passato, capire la storia, dare un senso al presente e costruire passerelle per il futuro.

Lo scopo del volume vuole essere quello di «montrer la portée pragmatique des fictions romanesques francophones» (p. 21), ossia quello di «convaincre l'habitant du "monde disloqué"» che il romanzo storico manifesta «la nécessité, voire l'urgence, de trouver [...] les moyens adaptés à sa condition et à son contexte afin d'infléchir le cours de l'Histoire» (p. 21). Di conseguenza l'uomo risulta subordinato alla storia e non più artefice del proprio destino. Nei romanzi francofoni questo aspetto è evidente perché gli autori reinventano gli immaginari collettivi e ricreano dei mondi possibili, atti a suggerire dei percorsi per superare la disastrosa realtà circostante. Jean de Dieu Itsieki Putu Basey sceglie un corpus piuttosto variegato, composto da autori importanti che coprono soprattutto l'area africana, americana a cui si aggiunge il Belgio. Si tratta dell'algerino Rachid Boudjedra, dell'ivoriano Ahmadou Kourouma, del marocchino Driss Charaïbi, del canadese Hubert Aquin e del belga Henry Bauchau. Il volume avrebbe potuto prendere in esame altri testi e allargarsi sino al teatro. Tuttavia il critico ha scelto di limitarsi a questi esempi che già forniscono una visione ampia e complessa del tema proposto. Inoltre il discorso si completa grazie a numerosi riferimenti ai testi di Patrick Chamoiseau che rendono conto dell'area caraibica e diventano un perno attorno al quale ruotano tutte le altre opere esaminate. Il corpus è basato sulle affinità tematiche e viene rafforzato dal parallelismo biografico: tutti hanno avuto un percorso di vita simile e un rapporto diretto con la Storia. Si può parlare di una vera e propria comunità di destini. Non solo. I romanzieri selezionati utilizzano la scrittura come istanza ideale per esprimere l'incoerenza della vita e mettere in luce le ambiguità della storia. Un altro elemento che circonda il corpus è il contesto di produzione delle opere considerate. Siamo negli anni Sessanta, ossia in quel decennio in cui si verificano la rivoluzione tranquilla del Quebec, l'indipendenza di numerosi stati africani e il maggio '68 in Europa. La storia è una delle preoccupazioni centrali dei testi perché permea la realtà sociale, è in divenire, genera incertezza dopo aver scardinato alcuni punti fissi dell'immaginario collettivo.

Oltre al riferimento al passato, il titolo del volume contiene anche l'espressione «refonte des encyclopédies». Con il primo termine, Jean de Dieu Itsieki Putu Basey riprende un vocabolo che appartiene al linguaggio della fusione dei metalli per suggerire l'idea che il lavoro sulla storia è da intendersi come un processo di recupero del materiale, di rifusione, ammodernamento. Lo scopo è rigenerare il metallo per migliorarlo. Tale procedimento è da applicarsi alle enciclopedie. Con quest'ultimo vocabolo non si intende l'insieme delle conoscenze, bensì il sistema-mondo, il discorso sulla società, l'affabulazione che rende conto della realtà storica. È interessante questa prospettiva. Jean de Dieu Itsieki Putu Basey ricostruisce il sapere e il racconto degli eventi passati e presenti e le modalità

attraverso le quali la scrittura produce correzioni, falsificazioni, parodie e restituisce al lettore una visione del mondo rinnovata e trasformata rispetto a quella della storia ufficiale.

[EMANUELA CACCHIOLI]

Assia Djebar et la transgression des limites linguistiques, littéraires et culturelles. Sous la direction de Wolfgang ASHOLT et Lise GAUVIN, Paris, Classiques Garnier, 2017, «Rencontres», 198 pp.

Le volume réunit la plupart des contributions au panel dirigé par les éditeurs, à l'occasion du XXI^e congrès de l'Association internationale de Littérature Comparée, à Vienne, en 2016. Le titre (du panel et du volume) souligne très clairement les voies d'approche et le but poursuivi par les directeurs du projet: lire l'œuvre d'Assia Djebar à travers la grille de la transgression, une transgression totale qui implique la parole, dans ses différentes articulations, aussi bien que le silence. Silence des femmes arabes dû à l'interdiction d'une société patriarcale, silence du colonisé face au colonisateur, silences des morts, victimes de tous les despotismes, auxquels Djebar essaie de redonner une voix, en particulier dans *Le Blanc d'Algérie* (2009). Silences qui sollicitent et accompagnent la parole, silences comme forme suprême de résistance et d'expression: «Il faut [...] envisager le silence dans l'œuvre d'Assia Djebar selon les étapes de sa création, qui mènent, à partir d'une rhétorique de la communication (dominante dans les œuvres de jeunesse), à quelque chose que l'on pourrait qualifier de rhétorique du sublime...» (Fritz Peter KIRSCH, *Silences d'Assia Djebar*, pp. 105-117, p. 113).

Le recueil est divisé en trois parties: «Transgressions esthétiques» (pp. 21-72), «Transgressions d'écriture» (pp. 73-117), «Langues, identités, œuvres romanesques» (pp. 119-185). Les trois parties sont précédées d'une savante introduction signée par les éditeurs et suivies d'un index des noms, de brèves biographies des collaborateurs et d'un résumé des contributions. La première et la seconde partie réunissent trois articles: I - Mireille CALLE-GRUBER, Françoise LIONNET et Maya BOUTAGHOU, Wolfgang ASHOLT; II - Lise GAUVIN, Dominique D. FIGHER, Fritz Peter KIRSCH, tandis que la troisième en réunit quatre: Hervé SANSON, Doris RUHE, Jane HIDDLESTON, Malgorzata SOKOLOWICZ.

L'ensemble critique documente de manière efficace l'effort accompli par l'écrivaine non pas pour abolir, mais pour transgresser les limites, bâtir des ponts, dépasser les frontières: frontières entre genres, langues, cultures pour accéder, pourrait-on dire, à un «nulle-part» qui n'est plus le lieu interdit de «la maison du père», mais le lieu de l'écriture où le passé d'un pays et des hommes/femmes qui lui ont consacré leur vie peut revivre pour vivifier le présent. Une écriture en mouvement qui permet au «je» d'une femme arabe-berbère-musulmane de devenir un «nous», transformant le récit du moi en un récit polyphonique où s'écrit l'histoire. Il s'agit, hélas!, d'une histoire fragilisée, hachée, mais pour la première fois les femmes y ont un rôle, et font entendre la faible voix de leur révolte et de leur engagement depuis les siècles révolus: ainsi Fatima, la fille aimée du prophète (c'est aussi le prénom de l'écrivaine) et tant d'autres oubliées dans les interstices des livres et des mémoires. Tous les essais réunis dans ce recueil contribuent à éclairer une facette de l'œuvre et de la personnalité de l'écrivaine, dont la richesse et le

rôle deviennent de plus en plus évidents à deux ans de sa mort.

Nulle meilleure conclusion, pour la présentation de ce beau volume, que l'*explicit* de l'introduction: «À contre-courant des dogmatismes et des sécurités externes, l'œuvre d'Assia Djebar est une mise en relation des territoires de l'intime qui s'appuie sur l'interférence des langues et des cultures pour redessiner les frontières de l'humain et en explorer les limites à travers un questionnement sans cesse recommencé» (p. 17).

[CARMINELLA BIONDI]

TAHAR BEN JELLOUN, *Romans*, Paris, Éditions Gallimard, 2017, «Quarto», 1312 pp.

Dans sa collection Quarto, l'éditeur Gallimard consacre un volume à Tahar Ben Jelloun, intitulé *Romans*. L'ouvrage ne contient évidemment pas l'intégral de l'œuvre romanesque de l'écrivain. Tous les titres, bien trop nombreux, ne sauraient figurer dans l'espace restreint d'un seul livre. Le lecteur aura le plaisir de découvrir ou de relire, en ordre chronologique *Harrouda*, *La Réclusion solitaire*, *Moba le fou*, *Moba le sage*, *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*, *L'Homme rompu*, *Partir*, *Au pays*, *Par le feu*, *Le Bonheur conjugal*, *Le Mariage de plaisir*. Tahar Ben Jelloun rassemble ainsi une quarantaine d'années d'écriture qu'il dédie à son père, sa mère et ses enfants, dont il se plaît à rappeler les prénoms dans la dédicace. Dans les quelques pages intitulées *La Maison* qui servent d'ouverture à l'ouvrage, l'écrivain répond à la question que tout lecteur se pose en parcourant l'ensemble des textes: pourquoi certains romans figurent, pourquoi d'autres ont-ils été exclus, quelle logique régit la charpente de cette construction? «Les romans choisis dans ce volume sont axés sur trois thèmes récurrents: le Maroc, la condition de la femme, l'immigration. Ce sont là trois articulations de ma propre vie qui fonctionnent comme des passerelles entre ma vie et mon œuvre d'apprenti maçon ou d'architecte» (p. 11). C'est donc munis de ce viatique que l'écrivain nous conseille d'entreprendre l'aventure de cette plongée dans son œuvre romanesque; le lecteur pourra choisir d'en tenir compte et de faire résonner l'écho de ces trois mots entre les lignes, entre les personnages, entre les histoires. L'immigration d'hier et d'aujourd'hui, celle des années soixante, les drames qu'elle provoque, les déchéances, les coups portés à la dignité humaine qu'elle entraîne bien souvent; la multitude des personnages féminins qui peuplent les pages que Ben Jelloun écrit et la présence du Maroc, physique, géographique mais aussi de sa culture et, bien sûr, de ses contradictions. Le fait de disposer des ouvrages dans une seule édition permettra aussi au lecteur d'établir des relations et des ponts entre les histoires, entre les personnages et de mesurer l'évolution d'une œuvre et d'une écriture selon un parcours plus personnel, qui s'affranchira des indications auxiliaires formulées par Ben Jelloun. Les romans ne sont toutefois pas les seuls textes qui composent cette summa imposante. Quatre poèmes précèdent les récits en prose, ce sont les fragments d'un ensemble plus vaste, une *Poésie clandestine* que l'auteur composa de juillet 1966 à janvier 1968, au cours de son internement en camps disciplinaires à El Hajeb et à Ahermoumou. Les quelques textes placés en exergue semblent vouloir signifier que tout commença par la poésie, que le langage poétique est une source fonda-

mentale à laquelle Ben Jelloun puisera tout au long de sa vie d'auteur.

L'écrivain n'a laissé à personne d'autre qu'à lui-même le soin de fournir une chronologie de sa vie, des événements, des dates, des rencontres qui l'ont marquée. Dans les pages de la section «Points de repère», Ben Jelloun déroule l'écheveau de son existence, fait le point sur ses origines, sa formation, les hasards, les coïncidences, les coups de chance mais aussi les trahisons et les déveines qui ont ponctué son parcours. Nous y trouvons beaucoup de portraits d'intellectuels, d'hommes de lettres qui ont compté pour lui, avec qui il a établi des liens étroits: Gérard Genet, Umberto Eco, Jean-Marie Le Clézio, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Edmonde Charles-Roux, etc... Avec d'autres, il ne s'agit que de simples rencontres, mais souvent fructueuses et riches d'échanges. La chronologie mêle vie privée et vie d'écrivain; elle égrène les dates des prix littéraires, français et étrangers, les diplômes Honoris Causa des universités, l'entrée dans le cercle de l'Académie Goncourt. Au fil des pages, c'est aussi le portrait d'un militant qui se dessine, engagé sa vie durant aux côtés des laissés pour compte, toujours prêt à s'indigner contre l'exclusion, le racisme, la force brute. Ben Jelloun a voulu donner à ses lecteurs des repères sous forme de dates, a souhaité commenter les années de son existence mais il a aussi voulu entrecouper cette reconstitution temporelle par des moments de réflexion qu'il place sous l'égide de textes prononcés ou écrits au cours de l'année qu'il présente. Ces textes dialoguent entre eux, s'appellent et se répondent pour réfléchir autour d'une idée qui hante l'écrivain et que résume parfaitement le titre du *Discours de Berlin* (2014): *Que peut la littérature?* Les romans et les récits qui figurent dans ce volume méritent d'être relus à l'aune des questionnements que Ben Jelloun précise et définit dans les textes présents dans les «Points de repère» qu'il soumet à l'attention de ses lecteurs. Nous avons choisi en particulier une citation qui nous semble résumer sa démarche de façon emblématique: «Quand l'histoire se met à avancer à grandes enjambées, quand elle nous surprend et nous ramène à notre horizon bien modeste, l'imaginaire entre en scène. Le roman devient nécessaire, non pas pour expliquer le monde mais pour accompagner le temps de l'histoire» (p. 85). Accompagner le temps de l'histoire, cette définition de la démarche romanesque s'applique parfaitement aux récits créés par Tahar Ben Jelloun, mais cet accompagnement se fait, dans le cas de notre écrivain, à travers la force d'un imaginaire puissant et d'un inestimable talent de conteur.

[ELENA PESSINI]

TIERNO MONÉNEMBO, *Bled*, Paris, Seuil, 2016, 204 pp.

Una lunga fuga nell'Algeria rurale degli anni Ottanta, intervallata da momenti di reclusione forzata, da situazioni drammatiche in cui la violenza sembra prevalere sulla giustizia. Potrebbe essere questo il riassunto, ridotto all'osso, dell'ultimo romanzo di Tierno Monénembo. L'autore, originario della Guinea, insignito del Grand Prix de la Francophonie nel 2017, ci regala una scrittura coinvolgente in cui la protagonista, Zoubida, si rivolge a un uomo, Alfred, al quale racconta, in una sorta di lettera-confessione, tutto ciò che le è accaduto negli ultimi tempi. La vicenda inizia *in medias res*, in un «bled», uno dei tanti villaggi in cui la giovane donna trova rifugio, dopo la fuga dal suo paese natale: Ain Guesma. Zoubida è ricercata dalla polizia.

Scopriremo solo in seguito, attraverso il suo racconto, che è fuggita perché ha avuto un figlio da un docente (algerino di nascita e francese d'adozione) che non ha voluto riconoscerlo. Da quel momento hanno inizio le sue vicissitudini. Zoubida, che sembra segnata dal destino alla nascita a causa di «une stigmatae au front, une stigmatae en forme d'étoile» (p. 14), fugge di notte. Attraversa boschi e fiumi, ricorre a autobus, autostop, asini, auto che guida lei stessa. La piccola creatura che l'accompagna le dà una forza immensa per sopportare soprusi e ingiustizie. Nonostante questo, il suo destino sembra segnato: passa da un aguzzino a un altro e la sua fuga trova un primo momento di reclusione in una sorta di harem-bordello, in cui Mounir la tiene prigioniera. Dopo aver sopportato per qualche tempo violenze fisiche e psicologiche, uccide l'uomo e fugge da quel luogo di costrizione. La corsa sarà breve. Ricercata dalla polizia per omicidio, sarà incarcerata e processata. La condanna non può che essere l'ergastolo. Tutto sembra perduto: viene separata dal figlio e rinchiusa in una cella angusta da condividere con altre detenute. Zoubida ci appare come una folle disperata, vittima di un destino crudele. La forza che l'ha condotta alla fuga è svanita. La giovane donna è in preda a un torpore che la rende apatica, quasi incosciente di ciò che le sta accadendo. Eppure, quando tutto sembra perduto, un incontro alquanto paradossale tra le mura del carcere le offre quella via d'uscita che era diventata ormai impossibile. In un primo momento è la letteratura che offre un varco «Si tu [...] lis, cette chambre paraîtra aussi vaste que le ciel, aussi odorante qu'un verger. L'univers est une chambre de prison, c'est le livre qui en détient la clé» (pp. 168-169). Il potere salvifico della letteratura anticipa la vera libertà che la protagonista potrà gustare ancora una volta.

Agli eventi relativi al momento presente e alle sue disavventure, Zoubida intercala i ricordi del passato: l'incontro con il suo interlocutore, Alfred; la relazione sincera tra quest'ultimo e il padre; l'inizio delle vicissitudini della donna; la sua amicizia con Salma; la sua attività lavorativa all'università che la metterà in contatto con l'uomo che le cambierà per sempre il destino. Oltre a questo, la ricerca della verità che riguarda la storia familiare del padre: il mutismo del genitore, il silenzio della madre che cerca di tenere la figlia lontano da quel passato misterioso non impediscono all'ostinazione di Zoubida di scoprire il segreto che li obbliga a vivere da proscritti.

Una vicenda drammatica che svela il clima storico dell'Algeria degli anni Ottanta, un contesto che lo scrittore conosce bene perché proprio in quel periodo vi lavorava in qualità di docente. Si tratta di un paese in cui gli estremismi islamici si insinuano a livello sociale in una realtà in tensione tra un passato tradizionalista e un futuro reso incerto dal processo di trasformazione che sta interessando la società dopo i lunghi anni di guerra che hanno portato all'indipendenza. Una discesa agli inferi che lascia uno spiraglio finale e permette all'eroina di trovare una relativa pace grazie a un incontro fortunato che le cambierà la vita quando tutto sembrava perduto. Nessuna traccia di amarezza nelle sue parole, nessuna accusa a coloro che le hanno imposto tormenti e guai. Zoubida è una ribelle che si muove in un contesto spazio-temporale al tempo stesso fluido, sospeso e ben definito, realistico.

Bled merita di essere letto per quella speranza che lo scrittore è capace di instillare in tutti coloro che affrontano la vita con coraggio e determinazione, anche quando tutto sembra perduto.

[EMANUELA CACCHIOLI]

«Legs et littérature» 9. *Langues, littératures et cultures de la Caraïbe*, Port-au-Prince, Legs édition, 2017, 291 pp.

La nona uscita della rivista «Legs et littérature» rappresenta una vera e propria immersione nel mondo letterario e nella cultura delle isole caraibiche. Ogni parte del volume mira a sottolineare la particolarità di un mondo che si dimostra essere un *unicum* nel panorama letterario mondiale. Un mondo che è frutto dell'incontro, dell'unione, dell'influenza reciproca tra diverse culture nate e sviluppate in luoghi, modi e tempi non solo differenti, ma anche lontani tra di loro.

L'approccio che si è scelto di tenere creando il numero della rivista, si discosta da quello geopolitico che solitamente viene utilizzato per parlare del mondo caraibico. Si è piuttosto deciso, come sottolinea DIEU- LERMESON PETIT FRÈRE nell'editoriale, di affrontare l'argomento analizzandolo da un punto di vista linguistico e culturale, svelando l'eterogeneità del mondo antillano che nasce dall'incontro di popoli provenienti da zone lontane tra loro. Fin da subito si sottolinea come l'arcipelago sia il risultato di una colonizzazione durata per secoli e di come l'influenza dei popoli conquistatori provenienti da diverse aree geografiche abbia dato origine a un vero e proprio mosaico culturale. Per quanto esistano diversi elementi che sembrano rendere uniforme e omogeneo il suo panorama culturale, in realtà il mondo caraibico è caratterizzato soprattutto da una grande eterogeneità, di cui l'espressione più rappresentativa è il creolo, lingua non ufficiale, ma che tutti conoscono. Il termine non esisteva prima del Cinquecento, e inizialmente veniva utilizzato per indicare i bambini europei «qui sont nez aux Indes» (pp. 73-74). Col passare del tempo il creolo è diventata una lingua a tutti gli effetti, usata anche per scrivere opere sia in prosa che in poesia: ne abbiamo un chiaro esempio all'interno della rivista, grazie a Benjamin HEBBLETHWAITE (pp. 101-120).

L'intera raccolta si occupa di raccontare al lettore la cultura dell'arcipelago analizzando il lavoro e le opere di alcuni tra gli autori più importanti della letteratura caraibica contemporanea. Naturalmente, pur restando focalizzati principalmente sul mondo letterario dell'area, si è reso necessario toccare anche alcuni aspetti del panorama politico, che per anni hanno tristemente influito sulla vita degli abitanti, influenzando conseguentemente anche la produzione degli scrittori.

La struttura del testo è molto ben definita e divisa in cinque parti, la prima delle quali, «Langues, Littératures et Cultures de la Caraïbes», occupa, da sola, più della metà del volume. In effetti si tratta della sezione probabilmente più interessante, in quanto offre al lettore la possibilità di approfondire la propria conoscenza di alcuni autori antillani contemporanei, grazie all'intervento di specialisti che hanno scritto articoli e brevi saggi che illustrano al meglio la complessità culturale dell'arcipelago. È così che si scopre, per esempio, come nonostante le differenze tra le varie isole, ci sia di fondo «une pensée archipélique» (pp. 133-151) che le accomuna e le unisce contro la rinascita dell'estrema destra americana; così come viene sottolineato quanto un evento drammatico, quale la Tratta dei Neri, sia stato di fondamentale importanza per costruire l'eterogenea identità dell'arcipelago. Di grande interesse sono le analisi dell'opera di autori come Lyonel Trouillot, che apre questa prima parte (p. 17), o come quella dell'opera di Gary Victor che si concentra principalmente sul rapporto dell'autore con la lingua creola e l'uso che ne fa all'interno dei suoi romanzi (p. 35). Di particolare

rilievo è l'intervento, già citato, di Hebblethwaite che propone un intero contributo in lingua creola; così come l'articolo che affronta il tema delle origini di questa lingua, analizzandone i punti in comune con la lingua francese e quella africana (p. 71).

La seconda parte della rivista contiene invece una bella e lunga intervista a Louis-Philippe Dalembert, scrittore haitiano contemporaneo pluripremiato, che risponde alle domande del giornalista in modo chiaro e onesto, lasciando comprendere al lettore quali siano le motivazioni più profonde che lo spingono a scrivere, quali le tematiche che più lo interessano, da dove prende ispirazione quando inizia a scrivere un romanzo. In questo modo il lettore può entrare in contatto con un autore con cui normalmente non avrebbe la possibilità di dialogare.

La terza e la quarta parte della rivista sono in qualche modo affini, in quanto se nella terza vengono inserite diverse recensioni relative a libri di autori caraibici pubblicati negli ultimi anni, nella quarta è possibile leggere creazioni letterarie, soprattutto poesie, di autori antillani contemporanei. L'ultima parte offre un rapido sguardo sul 15° Colloque International des Études Créoles che si è tenuto nell'autunno 2016 in Guadalupa.

Si tratta di una rivista strutturata molto bene, che offre studi e curiosità interessanti. Leggendo le pagine, si riesce a entrare a fondo nella cultura dell'arcipelago, imparando a conoscere il valore degli autori caraibici e delle loro opere, ma anche a trattare con rispetto un popolo che ha dovuto, e purtroppo deve ancora, sopportare vessazioni di ogni tipo a partire dalla Tratta per passare attraverso terribili dittature, e arrivare al devastante terremoto ad Haiti del 2010; un popolo che tuttavia dimostra da sempre una grande forza d'animo, raccontata con maestria dalle parole degli scrittori nati nell'arcipelago.

[ROBERTO FERRARONI]

«Chimères». Revue des schizoanalyses 90 (3/2016), Avec Édouard Glissant, 348 pp.

La revue «Chimères» consacre son quatre-vingt-dixième numéro à Édouard Glissant, en se proposant de mettre en valeur la pensée de l'écrivain et intellectuel martiniquais, afin d'en souligner la portée dans l'univers contemporain. Les contributions présentes dans le volume essaient de traiter les différentes questions proposées par l'écrivain antillais dans ses nombreux écrits.

Dans le texte de présentation, Lucia SAGRADINI, Anne QUERRIEN, Sylvie GLISSANT et Monique ZERBIB soulignent les raisons qui ont poussé les rédacteurs à consacrer ce numéro à Glissant. Il s'agit d'abord de présenter une manière de penser, de vivre et de lire le monde en opposition aux discours identitaires fermés sur eux-mêmes qui semblent reprendre de plus belle dans ses dernières années. En théorisant le chaos-monde, Glissant propose non pas de laisser l'universel écraser la singularité mais de laisser à cette dernière la possibilité de se déployer au contact avec celle des autres. L'amitié du poète antillais avec l'un des fondateurs de la revue, Félix Guattari, est également mise en avant. Si le livre à quatre mains qui aurait dû cristalliser leur amitié, mettre en valeur des échanges qui avaient mis en relief une pensée commune ne vit jamais le jour, les articles de la revue tentent tous de souligner que les chemins différents empruntés par les deux intellectuels les ont finalement conduits à formuler des propositions proches.

Anne QUERRIEN choisit, pour entrer en matière, des fragments du célèbre *Discours antillais* qu'elle présente sans commentaire afin de plonger le lecteur dans la pensée glissantienne. Suit la *Conversation autour d'un rêve de Glissant et Guattari* que Sylvie GLISSANT, Anne QUERRIEN, Lucia SAGRADINI et Monique ZERBIB ont enregistré et lors de laquelle elles ont tenté de rêver à ce qu'aurait pu être le livre que Glissant et Guattari envisageaient d'écrire ensemble et qui ne se fit jamais à cause de la mort de ce dernier. Lors de cette conversation, elles évoquent l'œuvre des deux intellectuels, en particulier *Chaos-monde*, le livre auquel Guattari travailla jusqu'à la fin de sa vie et *Poétique de la Relation*. En suivant l'évolution de la pensée des deux écrivains, elles arrivent à établir des points communs, notamment l'idée qu'il existe des strates historiques différentes mais co-présentes dans l'action, dans la matière, dans les rapports entre les gens, que les humanités sont multiples et qu'elles s'expriment à travers une multitude de langues, dont la présence est contemporaine dans la conscience et dans l'écriture des deux intellectuels. Les entretiens et les conversations occupent une grande partie de ce numéro, à démonstration de l'importance des contacts, des échanges et des liens chez Glissant. La *Conversation sur la mondialisation*, enregistrée avec Marc'O, Yovan Gilles et Federica Bertelli, est ici repropagée. Le but est celui de remettre en question le point de vue à partir duquel on lit généralement la globalisation économique pour s'interroger plutôt sur la sensibilité des peuples dans le monde contemporain, un monde dans lequel les notions très occidentales de «civilisation» et de «civilisé» sont à redéfinir et où tous les systèmes de représentation se sont définitivement fragilisés. Glissant propose une lecture du monde contemporain qui laisse les identités en devenir et qui pose l'incertitude comme horizon commun qu'on ne peut qu'accepter. Frank SMITH s'entretient avec Glissant autour du *Langage de la relation*, en l'interrogeant sur plusieurs sujets: la démocratie occidentale, le concept de créolisation, poétique et politique, poésie et philosophie. Lucia SAGRADINI dialogue avec Patrick Chamoiseau autour de sa rencontre et de sa collaboration créatrice avec Glissant dans *Édouard Glissant soumet la langue à ses désirs*. Elle s'enquiert notamment sur le travail qu'ils ont réalisé à quatre mains: comment cette idée leur est venue, quelles ont été les difficultés qu'ils ont rencontrées en écrivant ensemble, quelle ligne invisible se tient entre eux et où il y a des césures. Christiane VOLLAIRE analyse dans son article *Mémoire olfactive*, l'ouvrage *Tout-monde* publié en 1993, que Glissant a voulu dédier à Guattari un an après la mort de ce dernier. Elle se concentre en particulier sur l'importance fondamentale qu'ont les odeurs dans la cale des navires négriers, matrice de l'ouvrage, car l'odorat est le seul sens qui peut être stimulé dans cet espace clos et sombre. Anthony FARAMELLI met en relation l'intellectuel martiniquais avec Frantz Fanon par rapport à leur pensée sur les langues majeures et mineures, tout particulièrement les dialectes créoles. Si leur biographie et le rôle décisif joué par le langage dans leur œuvre les rapproche, l'analyse qu'ils font de la relation entre créole et idiomme colonial les éloigne de manière très nette. Fanon s'intéresse à la manière dont l'«homme noir» utilise le langage comme marqueur de statut et aux dynamiques de pouvoir créées par le fait de maîtriser ou non la langue majeure. Glissant, en revanche, centre son intérêt sur la résistance rhizomique que l'on peut trouver dans le créole et, à partir de là, réélaboré et complexifié la théorie du nomade de Deleuze et Guattari. Roselyne E. GÉRAZIME, dans son ar-

ticle intitulé *La Mémoire-Médicament: Radcliffe Bailey et Edouard Glissant* établit un parallèle intéressant entre les sujets représentés par le peintre américain et les trois principaux gouffres annoncés par Glissant dans *Poétique de la Relation*: la cale du négrier, l'abîme sous-marin et les mondes inversés projetés par la masse d'eau qui montent tout ce qui a été abandonné. Dany Joseph DUCOSSON présente l'entretien de Glissant avec la revue guadeloupéenne *CARE* à propos du *Discours antillais*. Les intervieweurs remettent en question l'analyse de la société antillaise menée par Glissant dans cet ouvrage, en relevant quelques contradictions dont ils demandent raison à l'auteur. Cette interview de 1983 montre l'importance qu'a eue, pour tous les intellectuels antillais, la parution du *Discours* en 1981. Dans *Le Discours antillais: antillanité et créolisation*, Manola ANTONIOLI relit le *Discours antillais*, point de départ, selon elle, de toute l'œuvre successive de l'auteur et en met en relief les thématiques principales. L'idée de la dépossession comme premier marqueur de l'histoire des Antilles, la notion de Tout-Monde qui commence à s'élaborer à travers le passage du Même, imposé par le colonisateur, au Divers, progressivement conquis par les peuples colonisés, le problème du ou des multilinguisme(s), le projet de l'antillanité, montrent une réflexion qui ouvre sur des évolutions possibles. Elisabeth KIRNDÖRFER élargit les horizons géographiques en problématisant le concept glissantien de créolisation afin de l'appliquer à l'Allemagne de l'Est et à la génération post-1989. Elle théorise l'application de ce concept et de la suggestion de «génération-rhizome» par rapport à une migration de retour dans le contexte Est-Ouest en Allemagne. Un dialogue imaginaire entre Glissant et Adorno est proposé par Alexander NEUMANN dans son article *Sel noir/prison aux fenêtres ouvertes*. Ce dialogue imaginaire se tresse, suivant le chercheur, entre *Le Discours antillais* du martiniquais et *La dialectique négative* du philosophe allemand qui partageraient l'idée que l'être ne peut se réaliser qu'à travers un mouvement créatif qui embrasse l'altérité. Valérie LOICHOT évoque les séminaires tenus par Glissant à la Louisiana State University à Baton-Rouge qu'elle a suivis entre 1991 et 1994. Elle se souvient de ce professeur un peu *sui generis*, dont les séminaires se déroulaient dans une salle de classe du rez-de-chaussée, d'où on pouvait admirer les chênes centenaires du quad de l'université et prononce le vœu que, comme cela lui est arrivé à elle, sa pédagogie reste vivante dans le rhizome d'étudiants du monde entier. Philippe ZOURGANE analyse le rôle du paysage dans l'œuvre de Glissant, un rôle qui, selon le chercheur, n'est pas celui d'un décor, d'une toile de fond, un rôle qui n'est pas non plus neutre. En analysant les écrits de Glissant, ZOURGANE arrive à affirmer que la signification du paysage et de la Nature y est intimement liée à la réappropriation de ses liens et de ses racines par une communauté qui en avait été coupée. Dénétem TOUAM BONA se met en dialogue avec Glissant à travers un texte littéraire, un dialogue imaginaire entre deux fugitifs, deux migrants qui attendent, dans la «Jungle» de Calais, de pouvoir passer en Angleterre ou qui peut-être n'attendent plus, qui sont en train d'apprendre non pas à franchir la frontière mais à l'habiter en se réinventant grâce à l'étrangeté de leur prochain. L'auteur de cet article ouvre ensuite un volet sur la situation de Mayotte, qui partagerait avec Calais la condition d'enclave postcoloniale, soumise à des mesures d'exception, à une gouvernementalité spécifique qui s'inscrit dans la filiation de la «colonie». Fanck LELODEC établit une relation entre les conditions de travail

dans les champs pétroliers contemporains en Afrique subsaharienne et la traite. L'exploitation des ouvriers, le manque de respect des droits des travailleurs, l'insécurité technique et sanitaire, la corruption, le contrôle et le harcèlement rapprochent la situation contemporaine de celle des esclaves déportés dans les bateaux négriers. Dans *Écrire pour les analphabètes*, Sylvère LOTRINGER reprend le célèbre propos d'Antonin Artaud afin de s'interroger sur la place que Glissant réserve au théâtre dans son *Discours antillais*. L'intellectuel martiniquais s'interroge sur les conditions selon lesquelles le théâtre serait à même de déclencher la création d'un peuple, avant d'admettre que les conditions du devenir possible dans un pays sous-développé sont loin d'être les mêmes que celles que l'on retrouve là où Artaud élaborait sa théorie. LOTRINGER approfondit ensuite le concept d'opacité, mis en avant par Glissant dans *L'Intention poétique*, seule forme de résistance, selon le martiniquais, à la dialectique de l'identité. Monique ZERBIB présente, dans *Éclats, échos, résonances* quelques extraits d'ouvrages «dans lesquels poésie, philosophie et politique sont indissolublement liées» (p. 187), afin de montrer une fois de plus la construction rhizomatique glissantienne. On y retrouve des extraits de la *Philosophie de la Relation*, de *L'intraitable beauté du monde*, écrit avec Chamoiseau, de *L'Introduction à une poétique du divers* et de *L'imaginaire des langues*. Arnaud VILLANI analyse l'opacité de la poésie glissantienne, sa mise à l'écart consciente du sens. Il parcourt l'œuvre du poète martiniquais afin de dégager le sens de cette opacité qui vire parfois vers l'incertain et en conclut qu'elle s'insère parfaitement dans l'élaboration théorique du Tout-monde. Catherine DELPECH-HELLSTEN centre son attention sur la relation poétique de Glissant avec Saint-John Perse, en partant d'un portrait que Glissant fit du poète en 2005 à l'Académie Tunisienne de Beït-al-Hikma. Claude RABANT consacre sa contribution au style glissantien et à sa puissance «poétique, dialectique, historique et visionnaire» (p. 211) en opposant sa conception de la nature et de l'espace à la conception européenne. Bruno HEUZÉ fait dialoguer l'œuvre de Glissant avec le jazz, la forme musicale qui, par ses caractéristiques d'ouverture et d'improvisation, lui correspond le mieux. La relation entre mot et musique est également au centre de l'article d'Aliocha WALD LASOWSKI, qui met en relief la passion commune pour la musique de Guattari et Glissant et les préférences de ce dernier pour le jazz – qui incarnerait la créolisation – mais également pour Bartók, qu'il définit un musicien du Tout-monde. Mohamed MEHTOUL, professeur de sociologie à l'université d'Oran, nous amène vers l'Algérie dans son entretien avec Monique Selim autour de *L'État, c'est l'autre*. Il analyse, avec l'écart de quelqu'un qui est passé par l'ancienne métropole avant de retourner dans son pays, la société algérienne, le rôle qu'y joue l'islam, les énormes problèmes qui s'y explicitent, l'aspiration des jeunes à «passer la frontière» vers l'Europe, les troubles d'identité que vivent les populations musulmanes, opprimées par des pouvoirs qui ont ajouté à la violence coloniale un héritage de despotisme et de cruauté.

Le numéro se termine par la rubrique LVE, Lu, Vu, Entendu, qui présente le troisième Forum des clubs thérapeutiques, le manifeste fondateur du TRUC (Terrain de Rassemblement pour l'Utilité des Clubs) et un compte-rendu concernant le livre écrit sous la direction de Pascal Séverac et Anne Sauvagnargues, *Spinoza-Deleuze: lectures croisées*.

[ELENA FERMI]

RAPHAËL CONFIAnt, *L'insurrection de l'âme. Frantz Fanon, vie et mort du guerrier-silex*, Lamentin (Martinique), Caraïbéditiions, 2017, 392 pp.

C'est la vie brève mais pleinement vécue de Frantz Fanon (1925-1961), le guerrier-silex selon la définition d'Aimé Césaire, que Raphaël CONFIAnt évoque dans cette autobiographie imaginée du médecin et essayiste martiniquais. Une vie brusquement interrompue par une leucémie myéloïde qui le frappa alors qu'il n'avait que trente-six ans mais qui aurait pu se terminer même avant pour cet engagé dans la lutte anticolonialiste pour l'indépendance de l'Algérie dans les rangs du FLN, collaborateur de la célèbre *Wilaya IV*, rédacteur du journal «El-Moudjahid» et membre du GPRA, rescapé à plusieurs attentats organisés pour l'éliminer. Confiant consacre au psychiatre et militant révolutionnaire, auteur des célèbres *Peau noire, masques blancs* et des *Damnés de la terre*, un ouvrage passionnant, qui regorge de références et de détails historiques. Alternant récit autobiographique et mise en perspective d'un parcours hors du commun, l'auteur construit un ouvrage mosaïque qui permet de revenir sur toutes les étapes de l'itinéraire de Fanon. Un ouvrage qui se lit presque comme un roman, dans lequel on se promène temporellement et géographiquement pendant une trentaine d'années. Confiant alterne la première et la troisième personne sans souci de respecter la chronologie des événements dans un récit qui passe du passé au présent au sein d'un même chapitre où des crochets mettent parfois en valeur un thème, une anecdote. On suit l'itinéraire de Fanon de sa Martinique natale à la France, où il s'engage pendant la Seconde Guerre mondiale avec les Forces Françaises Libres et où il étudie ensuite la médecine à Lyon, puis à l'Algérie, où il exerce en tant que psychiatre à l'hôpital de Blida-Joinville, qui va devenir sa patrie d'adoption et où il demandra d'être enterré, jusqu'à l'hôpital de Bethesda aux États-Unis où il terminera ses jours en 1961. Derrière le militant révolutionnaire, on découvre le médecin novateur en matière de psychiatrie adaptée aux situations coloniales, l'humaniste qui théorise dans ses essais l'aliénation de l'homme noir suite à la colonisation, l'homme aux identités multiples, martiniquaise, française et algérienne. Un être aux multiples facettes, engagé toute sa vie durant, un homme de pensée et d'action, intransigeant face à l'inacceptable, un humaniste qui n'envisageait cependant pas autre chose que la lutte armée pour mener à bien la décolonisation.

[ELENA FERMI]

PATRICK CHAMOISEAU, *Frères migrants*, Paris, Seuil, 2017, 137 pp.

Il saggio che ci propone Patrick Chamoiseau, prolifico scrittore martinicano contemporaneo, tocca un argomento estremamente attuale, quello dei flussi migratori di persone che si vedono costrette ad abbandonare la loro terra d'origine in cerca di migliori condizioni di vita, di una possibilità di riscatto o di un'esistenza quantomeno dignitosa.

Leggendo questa breve composizione si ha come l'impressione che l'autore l'abbia scritta di getto, in modo del tutto naturale, senza fermarsi a cercare parole o contenuti da inserire, ma lasciando uscire liberamente i pensieri e le emozioni che gli vengono dal profondo del cuore. La fluidità della sua scrittura in quest'opera dimostra quanto sentisse il bisogno di esprimere, quasi di urlare poeticamente, il suo malessere interiore. Un malessere provocato da una società in

cui non si riconosce più, che sembra aver dimenticato il proprio passato, che soprattutto sembra aver scordato il concetto di umanità. L'intero testo è un attacco diretto ai paesi economicamente forti, sferrato con forza ma senza violenza.

Chamoiseau rimprovera a queste nazioni di non saper rileggere e riconsiderare il proprio passato storico: come l'Italia, che fino a un secolo fa era una nazione di migranti diretti verso l'America in cerca di fortuna; o come la Francia che non ricorda di essere stata una nazione di viaggiatori che hanno raggiunto terre molto distanti dalla madrepatria per poterle colonizzare. Oggi che la loro economia è stabile questi paesi puntano solo a renderla più forte, ad arricchirsi, e girano lo sguardo di fronte a coloro che chiedono aiuto, dimostrando così di non riconoscere i valori dell'accoglienza, dell'asilo, carità e condivisione. Questa è una visione decisamente allarmante e da qui nasce l'angoscia a cui Chamoiseau dà libero sfogo nelle righe del saggio, sostenendo l'idea che ogni paese è "tutti i paesi", ogni uomo è "tutti gli uomini", che non ci dovrebbe essere distinzione tra "noi" e "loro". Il concetto stesso di "altro" è in un certo senso errato: l'umanità è un'unica entità, a prescindere dai singoli paesi in cui si nasce.

Tuttavia l'autore non vuole dare una visione totalmente negativa e sottolinea come si inizi ad avere l'impressione che qualcosa stia cambiando, che le persone stiano riscoprendo l'empatia e la compassione per chi si trova a vivere in condizioni di estremo disagio. Questa inversione di tendenza viene messa in stretta relazione con quella che è diventata l'immagine-simbolo della "piaga" del nuovo millennio: il piccolo Aylan che giace su una spiaggia, senza vita. Il bimbo stava scappando con la famiglia dalla Siria, cercando di raggiungere le isole greche a bordo di un piccolo gommoni che si è rovesciato pochi minuti dopo la partenza. Il piccolo purtroppo è annegato durante la "traversata della speranza", e la foto del suo corpicino inerme, vestito solo di una maglietta rossa e un paio di jeans, è diventato l'emblema di ciò che non può, e non deve, essere più accettato. Era necessario arrivare a tanto per risvegliare le coscienze? Purtroppo è ciò che è successo, ma è importante che di fronte a quella foto tante persone si siano indignate e abbiano iniziato a far sentire la propria voce di protesta.

Un valore aggiunto lo ha sicuramente la conclusione di questo saggio che termina con una vera e propria "Déclaration des poètes", divisa in 16 articoli, nella quale si dichiara con forza che i poeti appoggiano e sostengono un'umanità che sia unica e unita, in cui non c'è spazio per odi, rancori, discriminazioni di alcun tipo, dove ci si aiuta sempre, dove nessuno viene abbandonato o lasciato indietro, dove il dolore di qualcuno è il dolore di tutti, la felicità di qualcuno è la felicità di tutti. L'ultimo articolo è rivolto direttamente ai migranti a cui i poeti dichiarano che «le vouloir commun contre les forces brutes se nourrit des infimes impulsions... Que le combat de chaquin est le combat de tous» (p. 136), e che loro, i poeti, sono dalla parte di chi deve superare terribili prove per poter sperare in una vita migliore.

[ROBERTO FERRARONI]

MARYSE CONDÉ, *Le fabuleux et triste destin d'Ivan et Ivana*, Paris, JC Lattès, 2017, 368 pp.

Maryse CONDÉ s'interroga dans son dernier roman sur le parcours qui mène un jeune à la radicalisation terroriste avec, comme point de départ et d'inspi-

ration, deux événements puisés dans la réalité: les attentats de Charlie-Hebdo et de Montrouge en janvier 2015 lorsque la policière martiniquaise Clarissa Jean-Philippe est abattue par Ahmed Coulibaly. Les protagonistes du roman sont deux jumeaux, Ivan et Ivana, frère et sœur nés à la Guadeloupe, fruit de la relation brève et passionnée de leur mère Simone avec un musicien malien, Lansana Diarra. Marqués par un destin commun dès leur venue au monde, malgré le lien indéfectible qui existe entre eux, malgré l'amour absolu et sans limites qui les relie, les jumeaux suivent, dès le début, deux trajectoires contraires: Ivan est un petit vouou, agressif et indiscipliné, paresseux et violent, Ivana est belle, brillante, altruiste et aimée de tous. L'écrivaine crée les conditions idéales pour que la machine infernale qui va conduire à l'issue tragique annoncée dès le départ se mette en marche. Le lecteur ne peut qu'assister, impuissant, à l'enchaînement des événements. De leur île natale au Mali, l'Afrique ancestrale où ils sont forcés par leur mère de retrouver un père qui les avait abandonnés, jusqu'à la banlieue parisienne où la tragédie – sous-jacente jusqu'à ce moment-là – va irrémédiablement éclater, on suit le récit d'une quête identitaire qui, au fil des années, va transformer un grand amour en haine farouche. Condé entraîne avec elle le lecteur dans une balade terrible, géographique et intime à la fois, qui conduit le jeune protagoniste, Ivan, à sombrer de plus en plus dans un mal-être d'où il ne pense pouvoir sortir qu'en se faisant aspirer par le djihad. En suivant les étapes de la radicalisation, l'écrivaine ne vise pas à trouver des explications. Elle se pose des questions et les pose aux lecteurs, sans toutefois prétendre donner une réponse définitive, trouver une solution. Elle pointe du doigt ce qui conduit au pire, les inégalités sociales, la distance entre les pauvres et les riches, la question de la race et met en scène deux réactions opposées: celle d'Ivana qui, par son travail, parvient à s'en sortir et celle de son jumeau qui, au contraire, ne s'en sort pas et veut tout détruire. Le tout avec une écriture qui par sa légèreté, son brio et son humour fait de ce conte macabre, marqué par la tragédie qui plane, une lecture agréable.

[ELENA FERMI]

JEAN-FRANÇOIS CAPARROY, *Poésie française de Louisiane à la fin du XX^e siècle. Complexité linguistique et clandestinité dans les œuvres de Arceneaux, Cheramie et Clifton*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, «Documents pour l'Histoire des Francophonies/Amériques», 441 pp.

Dans le domaine des études francophones, la Louisiane (qui a été une importante colonie française entre la fin du XVII^e et la fin du XVIII^e siècle) est sans aucun doute l'enfant pauvre, pour des raisons objectives liées à son histoire de colonie perdue (vendue soutenaient les colons à l'époque) depuis la Guerre de Sept ans, même si la cession officielle aux États-Unis n'a eu lieu qu'en 1803, sous Napoléon. Sur la Louisiane ont été publiés en France de nombreuses relations de voyage tout au long du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, mais on a presque totalement ignoré un embryon de littérature en langue française qui essayait de naître, au XIX^e siècle, surtout à travers la publication en feuilleton sur revue. On doit aux soins du Centenary College de Louisiana, à Shreveport, et aux Éditions Tintamarre le mérite d'avoir retrouvé, réédité et mis en ligne, à partir de 2004, une grande partie de cette littérature (accom-

pagnée de quelques textes contemporains) qui nous a permis de découvrir un monde littéraire presque inconnu. Mais dans l'ensemble la moisson est encore modeste, aussi bien dans le domaine des œuvres que dans celui de la critique. Il faut donc saluer avec le plus vif intérêt l'importante étude de Jean-François Caparroy, qui, tout en étant focalisée, ainsi qu'il l'indique le sous-titre, sur trois poètes, n'en trace pas moins un panorama plus général de l'histoire et de la culture louisianaises, et des vicissitudes de la langue française (et de ses avatars) en Louisiane, à partir de son bannissement après la cession de la colonie aux États-Unis, jusqu'à sa réintroduction dans les écoles en 1968 et à l'effort progressif qui a été accompli pour développer son usage.

L'ouvrage de Caparroy est divisé en trois parties, précédées d'une préface de Beïda Chikhi, d'une introduction de l'auteur, et suivies d'une riche bibliographie et d'Annexes, constituées par un glossaire et une petite anthologie de textes des trois poètes. L'introduction retrace une brève histoire des Franco-Louisianais et des différents apports «anthropologiques» à leur nature composite, et se penche sur le moment qui voit la naissance d'une poésie contemporaine, en 1980, avec la publication (sous l'impulsion de Jean Arceneaux, nom de plume de Barry Jean Ancelot) du recueil *Cri sur le Bayou*, réunissant huit auteurs, qui «se présente comme une profession de foi annonçant la renaissance volontaire de la culture franco-louisianaise» (p. 27). Dans cette même introduction, Jean-François Caparroy nous renseigne sur les raisons qui l'ont amené à choisir les trois auteurs de son *corpus* et à en exclure d'autres: par exemple le poète-chanteur Richard Zachary. Il juge nécessaire aussi de s'expliquer sur l'usage d'une métaphore hardie, celle du «monstre» et de la «monstruosité», comme démarche herméneutique qui permet de fouiller et d'exprimer les gouffres obscurs d'un monde marginalisé, blessé et voué depuis longtemps au silence et à la mort. Sur l'originalité de cette démarche s'arrête aussi, dans sa préface, Beïda Chikhi, pour en souligner la force opérative dans la récupération et l'expression d'une identité refoulée: «Le spectaculaire loup-garou, emblème poétique de la complexité louisianaise en clandestinité et en réinvention d'elle-même, active le travail de la monstruosité aussi bien dans son expression carnavalesque que dans sa dimension orphique, le texte poétique devenant le lieu de la métamorphose après avoir été celui de la déploration d'une situation particulièrement difficile et même tragique» (p. 15).

La première partie indique, dans le choix du titre, le parcours suivi par les poètes dans leurs efforts de remplir ce vide spatio-temporel qu'est devenue la réalité franco-louisianaise après la coupure en partie imposée et en partie volontaire qui en a fait un monde sans racines et sans histoire: «Du constat de vide et de silence radical à la création d'un espace poétique inaliénable» (pp. 35-113). La poésie, en évoquant le tabou de la perte, permet au non-lieu qu'habitent les Franco-Louisianais de devenir un espace à «réinvestir et à habiter» (p. 113). La seconde partie, ainsi que l'indique le titre, analyse en particulier la figure du «passeur», cet alter ego du poète qui permet de dire l'indicible: «L'exploration du non-lieu poétique: aventure orphique et invention nécessaire d'une figure de passeur» (pp. 117-297). Mais toutes ces stratégies semblent aboutir à une impasse ou du moins ne se borner qu'à un effet de soulagement. Dans la troisième partie, la critique se penche sur «Les effets de la monstruosité», qui sont

en partie le résultat de la «responsabilité des Franco-Louisianais dans leur propre déchéance» (p. 304). Ce vide qu'on tente de remplir de façon volontaire, en choisissant les éléments les plus disparates, provoque une sorte de «cancer linguistique» (p. 304), où tout se mêle: anglais, français, créole, cajun, néologismes, une «schizophrénie linguistique» qui n'est toutefois pas sans mérite, car elle permet de braver les interdits et de «récrire l'Histoire affranchie du regard de l'autre» (p. 403). Mais cet effort de récupération et de création a-t-il un avenir? Jean-François Caparroy note l'absence de recueils poétiques depuis 1998 et se demande: «Le quasi-silence éditorial des auteurs

signifie-t-il que la poésie était la bataille d'un temps et que leurs efforts de réinvention de soi se portent aujourd'hui sur d'autres fronts?» (p. 405). La recherche du critique se clôt sur l'invitation à élargir le champ d'investigation car «une étude sur l'écriture, l'inter-textualité et l'inscription de soi dans la mémoire collective reste à fournir» (p. 405).

Le livre de Jean-François Caparroy, résultat d'une recherche passionnée et lucide, mérite de devenir un texte de référence non seulement pour la poésie mais, plus en général, pour la culture francophone contemporaine de la Louisiane.

[CARMINELLA BIONDI]

Opere generali e comparatistica a cura di Gabriella Bosco

Stratégies et pouvoirs de la forme brève, sous la direction de Elisabeth GAVOILLE et Philippe CHARDIN, Editions Kimé, Paris 2017, 344 pp.

Questo volume collettivo raccoglie gli atti del convegno tenutosi nel 2016 all'Università François-Rabelais di Tours, incentrato sull'analisi del potere, dell'efficacia e della seduzione della forma breve. I curatori si chiedono quale forza racchiuda in sé la *brèves*, quale tipo di adesione susciti nel lettore. Dotata di una densità e di una potenza di significato assolutamente uniche, essa viene analizzata nelle diverse forme e figure che può investire in differenti periodi storici: dalla *brevitas* antica, all'ideale classico di pienezza e universalità, al gusto romantico per la frammentazione, fino all'estetica contemporanea della rottura. «Breve» non designa soltanto la quantità: non è tanto l'opposto del voluminoso e del prolisso, piuttosto un concetto qualitativo che rivela una retorica, una stilistica e una poetica precise, raccogliendo la volontà di concisione, chiarezza e condensazione. Tale forma si articola in una molteplicità di generi: formule gnomiche (aforismi, proverbi, massime), discorsi concatenati (aneddoti, citazioni), o ancora a «effetto», come dediche ed epigrammi; forme letterarie come racconti, novelle, short stories, o l'haiku giapponese. La forma breve può fornire uno strumento incisivo di contestazione dell'autorità, orientando l'opinione e incitando a una determinata condotta (pamphlet e slogan). Invece di fermare il senso e limitare l'orizzonte, la *brèves* contiene una profondità di risonanza che apre le prospettive e invita il lettore a una partecipazione impegnata. I contributi propongono un'analisi a partire dalle prime attestazioni del termine, nel XIII secolo, fino ai giorni nostri, ripercorrendo le ricorrenze nelle varie letterature europee. Analizzeremo qui soltanto gli articoli che vertono sulla letteratura francese.

Il primo dei cinque capitoli è consacrato alla *brevitas* latina: «Modèles antiques» (*Epigramme et pouvoir(s) dans l'Antiquité romaine*, Daniel VALLAT, pp. 25-38; *L'usage des formes brèves dans la direction spirituelle chez Sénèque*, Elisabeth GAVOILLE, pp. 39-52; *Destin d'une sentence... sur le destin*, Pascale PA-

RÉ-REY, pp. 53-66; *Les "Disticha Catonis", la brèves entre répétition et variation*, Etienne WOLFF, pp. 67-82). Il secondo capitolo, procedendo dal classicismo alla modernità, si concentra sul significato dello stile breve e sul rapporto tra concisione e prolissità («Entre classicisme et modernité, l'esthétique de la concision»). Si apre con *De l'énoncé de vérité à l'exercice de la pensée. Usages et stratégies de l'écriture gnominique* (pp. 83-94), dove Bernard ROUKHOMOVSKY discute dell'opposizione schematica tra massima classica e aforismo moderno, appoggiandosi alle posizioni di H. de Régnier e di R. de Gourmont. Emmanuelle KAES (*L'art de faire bref: modèles rhétoriques et modèles scolaires à la fin du XIX^e siècle*, pp. 95-110) si interessa invece alla *brevitas* in alcuni manuali di retorica pubblicati nel corso dell'Ottocento, dove i modelli proposti (La Bruyère, La Rochefoucauld, Voltaire) vengono considerati come base della dottrina retorica scolastica insegnata alla generazione degli scrittori nati intorno al 1870 come Gide, Claudel o Proust. La *brevitas* viene qui eretta a ideale di stile, mirando alla concisione piuttosto che alla sovrabbondanza. Segue *Du bref de la lettre au long de la correspondance: entre Catherine Pozzi et Paul Valéry* (pp. 111-120) di Hélène MAUREL-INDART: prendendo le mosse dalla definizione di M. Lafon secondo cui una delle principali caratteristiche della *brèves* è l'inclusione («est bref ce qui est inclus»), l'A. si sofferma sulla lettera intesa come forma breve poiché inclusa nello scambio epistolare, e in particolare nella corrispondenza tra Pozzi e Valéry, durata nove anni a partire dal 1920, e che include migliaia di documenti. Marie-Victoire NANTET analizza la *brevitas* nella scrittura di Claudel, negli appunti del diario come in altre forme della sua creazione (prosa, versi, drammi), costituendo un efficace mezzo retorico (*Claudel bref*, pp. 121-134). Il capitolo seguente riunisce alcuni contributi sull'efficacia della combinazione tra testo e immagine («Croisements de formes brèves: texte et image»). Al primo, *L'emblème espagnol des XVI^e et XVII^e siècles comme modèle d'auctoritas dans les Vanités du Siècle d'Or* di Gloria BOSSE-TRUCHE (pp. 135-154) segue *L'efficacité de la brèves dans l'emblème médical au XVII^e siècle* di Magdalena KOZLUK (pp. 155-166) che

riflette sulla finalità della *brevitas* nella produzione medica di Louis de Caseneuve, medico gesuita vissuto nella prima metà del XVII secolo, autore di una raccolta rara, poco conosciuta, ma che costituisce un omaggio iconografico alla medicina dell'epoca, poiché tutte le branche di tale scienza sono rappresentate mediante simboli e allegorie: ed è attraverso titoli, immagini ed epigrammi che tale testo si pone come un manuale mnemonico, un erudito gioco di associazioni brevi e originali. Segue *Se taire par la photo: aphorismes* di Françoise ROUFFIAT (pp. 167-188), che si concentra sulle riflessioni di Roubaud, pubblicate nel 1988 sulla rivista «Les cahiers de la photographie», caratterizzate da aforismi e riproduzioni di immagini, consacrati all'opera fotografica di Roche. Il quarto capitolo («Aphorismes, fragments: humour et poésie») è incentrato sul doppio segno dell'humour e della poesia. Jean-François JEANDILLOU (*Brèves de dictionnaire: Charles Nodier remarqueur de la langue française*, pp. 189-200) analizza le considerazioni metalinguistiche lapidarie del giovane Nodier che, nel suo *Examen critique des dictionnaires* del 1828, lontano dalla tradizione dei «remarqueurs» classici, mina l'autorità dei discorsi sapienti per deriderli. Daniel BILOUS (*(Re)faire le bref (Lemaître, Bénabou: deux fabriques de pensées)*, pp. 201-216) si concentra invece su due «fabbriche» ludiche dell'enunciato breve, distanti di un secolo, comparabili per le tecniche di elaborazione: da un lato, la raccolta *Maximes de la vie* di J. Lemaître del 1886, vicina al pastiche; dall'altra, un articolo dell'*oulipien* M. Bénabou apparso nel 1986 in *Le genre humain*. Amandine CYPRES (*De la concision à l'abrégement: minimalisme poétique et virtualisation de l'autorité*, pp. 217-232) si interroga sulla poesia, genere che, più di ogni altro, è breve: sia per esigenze interne (la perfezione formale secondo Boileau) sia esterne (la ricezione). Vengono prese come esempio le creazioni limite di Queneau, Derème, Jouet. Chiude la sezione il contributo di Christine DUPOUY (*"L'art du peu" de Philippe Denis*, pp. 233-248) che esplora una scrittura poetica vicina all'annotazione e all'haiku giapponese: le raccolte di Denis, ossessionato dal vuoto e dal bianco, creano componimenti di pochissime pagine.

L'ultimo capitolo («Récits brefs, contes et nouvelles») raccoglie sei contributi incentrati su racconti e novelle. José REYES DE LA ROSA (*Les récits tragiques de l'évêque de Belley Jean-Pierre Camus: entre édification et séduction*, pp. 249-264) si concentra su le *Histoires tragiques* di Jean-Pierre Camus, il quale nel 1620 decide di ricorrere alla forma breve, mettendo in moto un meccanismo di seduzione attraverso l'ambiguità di un discorso che si manifesta come l'illustrazione dell'eroticismo barocco. L'ultimo contributo di nostra competenza (dopo *Oralité et auralité dans la nouvelle encadrée romantique: l'exemple gogolien*, Victoire FEUILLEBOIS; *Edgar Allan Poe et la nouvelle: l'autorité à l'œuvre*, Stéphanie CARREZ; *Puissance du laconisme: "Bartleby, the Scrivener", d'Herman Melville*, Florence GODEAU; *La remise en cause des hiérarchies "autorisées" chez quelques novellistes européens du tournant du siècle*, Philippe CHARDIN) è *L'influence des formes brèves sur le "récit de fille" au XIX^e siècle* di Marjorie ROUSSEAU-MINIER (pp. 301-314), analisi di testi della seconda metà del XIX secolo, *Marthe, histoire d'une fille* e *La Fille Elisa* di Huysmans e de Goncourt, forme brevi che prendono spunto dalla satira, arricchiti da vignette e frammentati in brevi capitoli.

[FRANCESCA FORCOLIN]

Voix poétiques et mythes féminins, études réunies et présentées par Pascale AURAIX-JONCHÈRE avec la collaboration de Maria Benedetta COLLINI, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2017, «Mythographies et sociétés», 295 pp.

Il volume si propone di portare alla luce i legami tra la rappresentazione di alcune figure mitiche femminili e la loro dimensione meta poetica. I contributi della raccolta si muovono attorno a quanto elaborato dal seminario omonimo strutturato secondo sequenze tematiche al fine di consentire un'omogeneità del contenuto.

La prima sezione dal titolo «Confrontation et glissement des voix» si apre con il contributo di Lise WAJEMAN (*Eve, une voix humaine. À l'écoute de la première femme dans la littérature anglaise et française du XVI^e au XX^e siècle*, pp. 19-34) che si concentra sull'apparente silenzio della prima donna: Eva. Nella Genesi la figura di Eva ha funzione di supporto, i suoi interventi sono brevi e hanno un valore principalmente informativo. La lingua come verità è appannaggio di Adamo.

L'analisi di Wajeman riflette su una voce inedita, una voce che si rivela profondamente umana. In *Eve's Diary* di Mark Twain, Eva è caratterizzata da tutti gli stereotipi appartenenti al suo sesso ma è nondimeno dotata di capacità linguistiche superiori a quelle di Adamo. John Milton, dal canto suo, affida a Eva non soltanto il merito di aver dato nome ai fiori ma anche di aver dato origine a un pensiero logico attorno all'analisi dell'interdetto divino. Eva diventa così l'artefice del ribaltamento del linguaggio che da lineare e trasparente si fa retorica artificiosa invertendo il suo ruolo di musa in possibile modello del Poeta.

Anche il personaggio mitico di Lilith subisce una rivisitazione nell'articolo di Pascale AURAIX-JONCHÈRE (*Lilith, voix subversive, voix poétique dans la littérature contemporaine*, pp. 35-50) che la vede simbolo del linguaggio poetico. La storia di quella che viene definita «la prima Eva», censurata dalla Chiesa, è una storia non soltanto marginale ma profondamente sovversiva, fatta protagonista di alcune riscritture contemporanee come quelle di Michel Camus, Joy Kogawa, Réza Baraheni e la raccolta di Joumana Haddad volte a sottolineare come il linguaggio di Lilith nasconda in fondo la volontà di una contestazione sociale.

È il personaggio di Persefone secondo André Gide, l'oggetto della riflessione di Luigi di BERNARDINI dal titolo *La Perséphone gidienne ou Narcisse aux Enfers* (pp. 51-64). Bernardini compara la situazione di Persefone e di Narciso, protagonista del *Traité du Narcisse* del 1891, di fronte a un mondo che li attira e li respinge allo stesso tempo. La persistenza di tale motivo nelle due creazioni gidiane mette in luce il valore esistenziale ch'esso ha per Gide: la visione del mondo di cui sono depositari Narciso e Persefone disvela il significativo rapporto tra l'autore e la creazione letteraria tinta di giovinezza e di speranza nel *Traité du Narcisse* e prossima alla conclusione in *Perséphone*.

La seconda sezione intitolata «La voix des sirènes: chant et charmes», si apre con lo studio di Maria Benedetta COLLINI (*Les sirènes dans la poésie mineure de la fin-de-siècle, entre chant et silence*, pp. 67-88) in merito all'iconografia legata alla figura della sirena, sia essa simboleggiata come «donna-pesce» o come «donna-uccello», e al suo canto. Figura ricorrente nell'immaginario della seconda metà del XIX secolo, la sirena diventa via via il simbolo del binomio «bellezza-morte» che attraverso il contenuto del suo canto fatto di alternanze tra parola e silenzio, illustra al meglio, secondo Benedetta Collini, la concezione dello spirito

decadente, il quesito amletico e mallarmeano sull'essere e il non-essere.

Sul canto delle sirene e sul suo contenuto si concentra anche Catherine d'HUMIÈRES (*La voix immense des Sirènes*, pp. 89-104) che partendo da una riflessione sul capitolo XXIII dell'Odissea in cui Ulisse evoca "la voce immensa delle sirene", giunge alle opere di autori moderni in cui persiste il tema del canto della sirena, al fine di indagarne la forma e il messaggio nascosto.

Ed è sempre una storia di sirene quella scelta da Marie Ndiaye per parlare del pittore Turner, di cui si occupa il contributo di Sylviane COYAULT (*La Naufragée de Marie Ndiaye ou la sirène de Turner*, pp. 105-115). Da sempre esperta del genere fantastico, Marie Ndiaye ha saputo rintracciare il legame tra Turner e l'acqua, visibile nelle tele del pittore e punto d'avvio per la scrittura di *La Naufragée*. Il racconto si pone sotto il segno dell'ibrido e dello smarrimento: maschile e femminile, passato e presente, luce e ombra, realtà e fantasia si confondono di fronte allo scenario desolante della barbarie umana.

La riflessione di Marco MODENESI dal titolo *Morgane de Charles Le Goffic: mystères, légendes et faux-semblants* (pp. 116-130) si concentra sulla rievocazione del mito bretone della fata Morgana secondo la visione di Charles Le Goffic. Personaggio della tradizione arturiana, la Morgana di Le Goffic è una sirena che deve le sue sembianze all'etimologia del suo nome il quale, in bretone, significa "nata dal mare". Oscillando tra il reale e l'immaginario, Morgana diventa una porta socchiusa sul mistero e la suggestiva presenza del soprannaturale.

La terza sezione della raccolta, «Les potentialités tragiques de la voix», si apre con l'articolo di Véronique LÉONARD-ROQUES (*Marginalité et poésie: les discordances irréductibles de la voix(e) de Cassandre chez Jean Laude*, pp. 133-158) a proposito del personaggio di Cassandra, figura della verità sconcertante, della messa in guardia e dell'alterità enigmatica che viene resa dal monologo lirico di Jean Laude intitolato *Le Dict de Cassandre*, voce dell'ispirazione, del dubbio e della solitudine che assume la funzione di doppio del poeta.

Sempre attorno a una figura mitica, quella di Melusina, si concentra il contributo di Joanna PAVLEVSKI-MALINGRE (*Quand Mélusine trouve sa voix: d'un cri mortifère à une voix (méta)poétique revivifiante*, pp. 159-183) che riflette sul contributo e la rivalutazione in chiave moderna del mito medievale da parte di scrittori del XX secolo quali André Breton e Antonia Byatt che nei loro rispettivi *Arcane 17* e *Possession* danno nuova voce alla fata, una voce che si coniuga con il femminile. L'articolo di Alain MONTANDON, «Danse, Salomé, danse!» (pp. 187-207), apre la quarta sezione dedicata alla gestualità del corpo che si fa voce. La riflessione assume la forma di un percorso scandito dalle mutazioni semantiche del personaggio di Salomé a partire dal Cristianesimo, artefice di una condanna della danza in quanto esposizione scabrosa del corpo femminile, fino ad arrivare al XIX secolo in cui Salomé diventa il paradigma della danzatrice, l'essenza della danza nei suoi eccessi, un corpo elevato a opera d'arte, il grido muto del desiderio, ritmo della vita e sangue della morte. Stéphanie URDCIAN si concentra sulle ninfe marine o Nereidi (*Néréides argentines: du sentiment amoureux à la création artistique*, pp. 209-225), figure per certi versi molto simili alle sirene e che ricorrono di frequente all'interno di episodi amorosi che sfociano nella metamorfosi, come testimonia l'opera di Ovidio, o che vengono considerate come vera e propria fonte di ispirazione per il poeta. Urdician si propone di indagare il rapporto tra il sentimento amoroso e l'ispi-

razione artistica nelle sue varie declinazioni attraverso l'analisi della trasposizione della figura della ninfa nelle opere di scrittrici argentine contemporanee.

In chiusura del volume, l'articolo-epilogo di Hélène VIAL sulle voci femminili presenti nella *Metamorfosi* di Ovidio (*Entre ombre et lumière: les voix féminines dans Les Métamorphoses*, pp. 229-261), voci che si caricano di una forte valenza simbolica, che si legano alla scrittura e che diventano "induttrici di poesia". L'analisi di Vial prende per esempio tre tipologie femminili come le innamorate, le maghe e le poetesse al fine di dimostrarne la crescente capacità di incarnare l'attività poetica.

[LUANA DONI]

RENÉ POMMIER, *Piques et polémiques*, Paris, Éditions Kimé, 2016, 157 pp.

La maggior parte dei testi raccolti da René POMMIER in questo volume sono degli inediti suddivisi in due categorie a seconda della lunghezza. La prima serie di scritti rientra nel genere delle *piques*, piccole riflessioni dal contenuto profondamente critico, spesso ironico-dissacrante, su politica, società e personalità importanti della cultura francese fra le quali spiccano Jean-Jacques Brochier, Philippe Sollers, Freud, Georges Molinié (accusato dall'A. di aver utilizzato in maniera approssimativa e fuorviante una celebre citazione di Bossuet) e Roland Barthes (per Pommier appartenente alla cerchia degli scrittori narcisisti che non hanno nulla di interessante da dire).

Anche le autorità religiose vengono fatte oggetto di polemica da parte di Pommier che imputa al cardinale Barbarin di non aver fatto i conti con l'atteggiamento che la chiesa cattolica ha sempre tenuto nei confronti dell'Islam prima di interdire la divulgazione delle vignette satiriche su Maometto. Una dichiarazione incongrua in merito al pensiero di Blaise Pascal è invece la *pique* nei confronti dell'ultimo libro di Jacques Attali, mentre l'impossibilità di essere schierati per principio contro la pena di morte è oggetto di quella dedicata agli esiti del processo di Norimberga. Impietosa è poi la polemica nei confronti della critica universitaria fatta per Pommier di specialisti che hanno dedicato tutta la loro vita a un singolo autore del quale, in fin dei conti, non sembrano aver compreso nulla.

L'autore passa a questo punto alle *polémiques*, testi dalla lunghezza superiore rispetto ai precedenti ma che mantengono invariato il loro intento polemico. Tra le *polémiques* di apertura vi è quella dedicata a Bossuet (*Un couple idéal: Bossuet et son Dieu*, pp. 55-64) e alla sua personale immagine di Dio. Secondo Pommier, Bossuet forgia un Dio a sua perfetta immagine e somiglianza e tale da conservare le sue caratteristiche maggiormente distintive. Un grande attaccamento al lavoro e una forte volontà di rivendicare ciò che ha creato fanno del Dio di Bossuet un monarca assoluto dei cieli e della terra e di Bossuet stesso l'unico essere umano in grado di comprendere e trasmettere il suo messaggio al mondo.

La teoria freudiana della repressione legata al fenomeno dell'amnesia infantile è argomento di riflessione della *polémique* dal titolo *Annésie infantile ou maboulisme freudien* (pp. 65-73). Pommier accusa il padre della psicanalisi di non aver considerato il fenomeno dell'amnesia infantile come una semplice immaturità funzionale del cervello che non necessita di alcuna teorizzazione legata alla repressione. Freud sostiene invece che il periodo in-

fantile, caratterizzato da una memoria ancora vergine, sia particolarmente propizio alla fissazione dei ricordi. Nel collegamento con il fenomeno della repressione dell'istinto nella sfera sociale, Freud pensa di aver trovato la spiegazione all'amnesia infantile che, di conseguenza, non può che presentarsi successivamente nell'individuo. Ciò che ribadisce Pommier è che non vi è alcuna amnesia infantile poiché ciò che Freud chiama oblio non è che una mancata registrazione dovuta alla mancanza di uno strumento in grado di svolgere tale compito. Sempre intorno a Freud, le polemiche successive riguardano la fallace interpretazione da parte di quest'ultimo di un presunto ricordo d'infanzia di Goethe (*Le grand Goethe a-t-il été un vilain petit jaloux?*, pp. 75-82) e la spiegazione data a *Der Sandmann* di Hoffmann (*Les bourses ou la vue?*, pp. 83-87) che vede nella paura della cecità il timore della castrazione. Freud porta l'esempio di Edipo che, secondo lui, si sarebbe accettato a causa del mancato coraggio di castrarsi. Pommier contesta la tesi freudiana sostenendo che la quasi totalità degli uomini preferirebbe di sicuro la seconda opzione alla prima ritenendo Freud un inguaribile fallucinato.

Le *polémiques* che seguono sono dedicate alle teorie di René Girard riguardo ad alcuni passi biblici (*La femme adultère sauvée par René Girard?*, pp. 89-96) come il celebre episodio che vede nella lettura di Girard un Gesù Cristo imbarazzato dalle richieste dei Farisei mentre, secondo Pommier, la postura di Gesù rispetto alla situazione è di assoluta riflessione. E nel testo *Job a trouvé quelqu'un qui le comprend: René Girard* (pp. 97-104), Pommier si scaglia contro la lettura girardiana che vede in Giobbe non una vittima del diavolo bensì la vittima di una pratica mimetica degli uomini che lo circondano. Secondo Girard infatti Dio e Satana non hanno alcun ruolo nelle vicissitudini di Giobbe. Secondo Pommier è la tendenza a "scartare" tutto ciò che si pone contro l'avvaloramento della propria tesi, uno degli aspetti più criticabili di Girard, oltre a quello di pretendere di essere l'unico depositario della facoltà di comprendere a pieno i testi. Un esempio può essere rappresentato dalla sua interpretazione di *Edipe roi* (*Edipe enfin disculpé grâce à René Girard*, pp. 105-128). Girard sostiene che nella tragedia di Sofocle il personaggio di Edipo non sia fortemente caratterizzato come si può pensare ma che possieda al contrario molti tratti in comune con tutti gli altri personaggi; l'autore inoltre riscontra tra la tragedia e il mito radicali differenze, screditando in questo modo la critica tradizionale che vede nell'opera di Sofocle un profondo rispetto della leggenda.

Passando poi dalla critica della lettura girardiana dei Dieci Comandamenti (*Yahvé, premier précurseur de René Girard*, pp. 129-133), a quella della teoria mimetica che vede gli uomini in netto vantaggio rispetto agli animali (*Quand René Girard ferait bien d'observer les vaches*, pp. 135-138), Pommier abbandona René Girard per concludere con la polemica contro il concetto di bellezza associato agli organi genitali ch'egli attribuisce a Georges Molinié (*Quand Georges Molinié, le plus abominable cacographe que la terre ait jamais porté, parle de la beauté*, pp. 139-152), capro espiatorio tra i preferiti delle sue irriverenti invettive.

[LUANA DONI]

ANNA LUSHENKOVA FOSCOLO, *Les Artistes-lecteurs chez Marcel Proust et Ivan Bouvine*, Paris, Classiques Garnier, 2017, 414 pp.

Due opere la cui portata di innovazione ha superato di gran lunga i rispettivi confini nazionali sono chia-

mate a dialogare nel denso volume di Anna LUSHENKOVA FOSCOLO: *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust e *Žizn' Arsen'eva Unost'* di Ivan Bunin. Nell'addentrarsi in due opere che, indipendentemente l'una dall'altra, hanno rivoluzionato il genere del romanzo autobiografico (anche se, suggerisce l'autrice, Bunin potrebbe aver letto Proust prima di quanto abbia mai ammesso di averlo fatto), la studiosa si propone di portare alla luce il ruolo cruciale che la lettura gioca da un lato nella scoperta della vocazione autoriale, dall'altro nel processo di scrittura. Il risultato è una densa indagine che si dipana lungo tre assi di ricerca, nelle quali la lettura è concepita rispettivamente come esperienza, come processo e come componente fondamentale dell'atto creativo («Introduction», pp. 9-35).

Nella prima parte, intitolata «Lectures vitales, lectures dangereuses» (pp. 39-130), si osserva che l'atteggiamento dello scrittore fa della lettura una vera e propria esperienza in senso fenomenologico (*Lectures pour la vie*, pp. 39-66): in quanto momento di "immagazzinamento di impressioni", la lettura offre all'autore la materia a partire dalla quale creare la propria opera, non come un modello da copiare, ma come una tavolozza della quale servirsi liberamente. Così concepita, la lettura avviene nella sintesi di tre spazi: quello testuale del libro, lo spazio interiore del lettore, e il contesto immediato nel quale avviene l'atto di lettura. Il testo e lo spazio extra-testuale contribuiscono allora in ugual modo all'elaborazione delle "immagini mentali" (dipendenti non solo dalla sensibilità e dall'intelletto, ma anche dalla sfera affettiva) e, nutrendo il "corpo vitale" del lettore-artista, sollecitano la capacità di comprendere il proprio "libro interiore".

L'atteggiamento nei confronti della lettura, afferma Lushenkova Foscolo, costituisce tanto per Proust quanto per Bunin una lente attraverso la quale caratterizzare alcuni personaggi. Le *Lectures mortifères* (pp. 67-130) delle quali si fa menzione non sono allora libri pericolosi per il loro contenuto, ma atteggiamenti in grado di annullare i poteri vivificanti della lettura perché fondati sulla percezione del libro come semplice oggetto. Per esempio: la bibliofilia, la convenzionalità delle letture interne ai circoli mondani o politici, la tentazione di giudicare il libro in base alle idee politiche dell'autore o alla sua abilità nella conversazione, la ricerca di una funzione didattica nei testi.

Intitolata «L'artiste-lecteur, initiations et incitations» (pp. 131-251), la seconda parte ripercorre l'iniziazione alla lettura (e, conseguentemente, alla scrittura) dei protagonisti dei testi che compongono il corpus. Sia nella *Recherche* sia in *Žizn' Arsen'eva Unost'* il primo incontro con la lettura avviene per mezzo non della parola scritta, ma delle immagini, rispettivamente di una lanterna magica e di un volume illustrato del *Don Quichotte*. Pur passando attraverso una forma percettiva – la vista – prevalentemente passiva, quest'esperienza si configura come attiva in virtù della sua capacità di sollecitare l'introspezione e aprire l'accesso a un mondo immaginario. L'iniziazione ha luogo ugualmente attraverso l'ascolto delle letture ad alta voce proposte dalla prozia e dalla mamma (in Proust) e dal precettore (in Bunin): la gioia e l'emozione contribuiscono alla creazione di legami semantici tra le parole inscindibili dalla componente affettiva dell'esperienza (*Les «émois joyeux» des «charmantes lectures de l'enfance»*, pp. 133-157).

In seguito (*L'éveil par les «lectures magiques»*, pp. 159-251), Anna Lushenkova Foscolo si sofferma sugli elementi che, in modi e momenti diversi, permettono di comparare la lettura al sonno. Svolgendosi

prevalentemente di notte, per lo più quando il protagonista è in posizione orizzontale e isolato rispetto alla società, e stimolando uno stato di sonno-veglia simile a quello provocato dall'ipnosi, la lettura – come anche il sogno – presenta agli occhi del personaggio le immagini che provengono dal suo stesso mondo interiore. Allo stesso modo, la scrittura trova nel silenzio notturno il suo spazio privilegiato, mostrando il suo legame intrinseco non solo con la lettura, il sonno e il sogno, ma anche con le nozioni di morte e passione. L'attività del lettore, così come è vissuta dai due protagonisti, non è dunque priva di pericoli: l'ansia di perdere il proprio "io profondo" tra le maglie delle parole altrui è uno dei punti problematici dei romanzi analizzati, e fa della lettura un'esperienza non solo piacevole, ma anche angosciosa, talvolta non lontana dall'alienazione o dalla follia. Pur senza sottovalutare gli aspetti estetici, per entrambi i personaggi il valore intrinseco di un'opera letteraria deriva allora soprattutto dal giudizio soggettivo rispetto alla sua capacità di sollecitare l'interiorità del lettore e di portare quest'ultimo "sulla via dell'arte".

«Lire en artiste, écrire en artiste» è il titolo della terza e ultima parte (pp. 253-358), nella quale si analizza l'evoluzione del rapporto dell'artista-autore con la lettura, a cominciare dalle nozioni di *Appropriation et dépassement* (pp. 257-316). Oggetto dell'inchiesta è innanzitutto la postura necessaria perché l'atto di lettura si trasformi in atto creativo: per entrambi gli autori, la condizione fondamentale è che la lettura abbia luogo al di fuori di qualsiasi automatismo, perché solo così l'"io profondo" del lettore può essere interpellato. In particolare, Proust e Bunin elaborano definizioni analoghe dell'atteggiamento dell'artista-lettore, riassumibili con la formula proustiana di "interesse disinteressato", che consiste in una volontà di appropriazione non egoistica, bensì legata al desiderio di condividere. In questa prospettiva, l'attenzione del lettore dovrà essere non selettiva, ma "dispersa", al fine di percepire la pluralità (prossima alla polifonia bachtiniana) dell'opera. Tale postura è produttiva non solo in rapporto alla parola scritta, ma anche per quanto riguarda *La lecture et l'écriture de la vie* (pp. 317-358). La lettura, infatti, da un lato permette all'artista di esperire la sintesi tra avvenimenti lontani nel tempo, dall'altro favorisce l'emancipazione dello sguardo necessaria alla creazione. Come leggono i libri, i lettori-artisti creati da Proust e Bunin decifrano gli individui, i luoghi, i fenomeni che li coinvolgono.

In conclusione («Conclusion», pp. 359-362), questa ricca monografia dimostra bene come la lettura possa costituire una chiave particolarmente interessante per comprendere la concezione di un artista non solo della propria scrittura o dell'arte in generale, ma anche delle relazioni tra l'arte e la realtà. Il metodo utilizzato costituisce allora un modello potenzialmente valido per lo studio di altri romanzi di formazione artistica.

[ROBERTA SAPINO]

DAVID MARTENS, BART VAN DEN BOSSCHE e MDRN, *1947. Almanach littéraire*, Les impressions nouvelles, 2017, 356 pp.

Sono 47 gli articoli, brevi e densissimi, che immergono il lettore nel panorama dell'attualità letteraria del 1947, anno della ripresa dopo la guerra, dopo le dittature e le turbolenze politiche che hanno avuto un impatto considerevole sulla produzione, la diffusione, la ricezione della letteratura. I curatori dell'Almanac-

co ci accompagnano a riflettere su quanto il 1947 sia stato un anno determinante nella storia della letteratura europea, una data decisiva che vede, tra gli eventi più significativi, l'inizio delle tensioni tra Usa e Urss, l'indipendenza dell'India e del Pakistan, le premesse per la creazione dello stato di Israele. Epoca di transizione, dunque, che ha trasformato l'Europa letteraria offrendo opere capitali tra le più diversificate, in quanto espressione delle opposte esperienze dei loro autori: fuga all'estero per la minaccia nazista, accusa di collaborazionismo, testimonianza dell'orrore dei campi di concentramento, speranza di una rinascita. Domina la tragicità della guerra ma irrompe anche la poesia, l'impegno politico; nascono prestigiosi premi letterari, riviste e Festival. Tale complessità è compendiata in brevissimi capitoli abbondantemente arricchiti da immagini, ognuno dei quali è focalizzato su una questione ben precisa, con l'obiettivo di armonizzare la grande scala di un articolato periodo storico con l'approccio più microscopico: l'Almanac si presenta dunque, secondo MARTENS e VAN DEN BOSSCHE, come un «taglio istologico nel continuum storico».

Dopo l'introduzione, *Radiographie d'une année littéraire* (pp. 5-12), troviamo l'indicazione generale dell'ondata di freddo che colpì l'Europa nell'inverno 1947 con le conseguenti penurie alimentari (*La faim et le froid*, S. DE CAUWER e A. REVERSEAU, pp. 13-18). Gli scritti post bomba atomica di Hiroshima e Nagasaki testimoniano della ricerca di un'appropriata narrazione per fissare questo avvenimento traumatico e fondatore (*L'ombre de la bombe atomique*, T. SERPIETER e T. WILLAERT, pp. 19-25). E se il futuro viene prefigurato da Orwell (1984) e dal filosofo americano conservatore Burnham (*La lutte pour le monde*) (*Lutter pour le futur*, J. VANVELK e T. WILLAERT, pp. 26-32), nel maggio dello stesso anno vediamo la pubblicazione delle *Lettere dal carcere* di Gramsci, primo passo verso l'"operazione Gramsci" voluta da Togliatti al fine di divulgare l'opera dell'autore, arrestato dal regime fascista nel 1926, poi deceduto in carcere (*Une gloire posthume*, G. LIGUORI, pp. 33-40). Nel 1947 ci scontriamo con la nascita di un termine chiave abbondantemente utilizzato nei decenni successivi, quello di "guerra fredda", coniato da Orwell e lanciato dal giornalista Lippman (*Le communisme à la lettre*, D. MARTENS, pp. 41-48). La satira prende piede con Guareschi – deportato in Germania come dissidente politico e liberato nel '45 – grazie alla pubblicazione di vignette caustiche sulla rivista «Candido» (*La satire anti-communiste et l'épopée de Don Camillo et Peppone*, V. DEN BOSSCHE, pp. 49-55). E ancora: il '47 è l'anno della pubblicazione di *La Peste* di Camus (*Un chef d'œuvre attendu au tournant*, C. DELBECCHI, pp. 56-62); dei dibattiti sull'*engagement* che si concretizzano con il delinarsi della figura del militante comunista (ricordiamo le opere di Pratolini, Pavese, Moravia) fino a quel momento inesistente nel romanzo italiano (*Engager le roman en Italie*, R. CASTELLANA, pp. 63-70); del rientro di Brecht in Europa dopo anni di esilio in America (*Les vivants et les morts*, A. GILLEIR, pp. 71-78); della pubblicazione di *La Esfera*, romanzo dell'esiliato Sender che dipinge la Spagna del dopoguerra sotto il segno della schizofrenia e del disordine mentale (*Les Espagnols hors d'Espagne*, D. VANDEBOSCH, pp. 79-84); è l'anno in cui Nabokov, con *Bend Sinister*, viene riconosciuto in quanto scrittore naturalizzato americano (*Sirin est mort, longue vie à Nabokov!*, P. BOULOGNE, pp. 85-92); l'anno della battaglia della lingua francese per godere degli stessi privilegi dell'inglese, in quanto lingue ufficiali dell'ONU (*Stupeur et tremblements*, G.

PHILIPPE, pp. 93-99); dell'apertura del mercato europeo ai beni di consumo americani in seguito al piano Marshall (*"Eros n'est pas américain"*, D. MARTENS et N. COHEN, pp. 100-105). Ma è anche l'anno dell'evento mediatico di *Caroline Chérie* di C. Saint-Laurent, romanzo storico in cui si intrecciano inlergo sentimentale ed erotismo (*Caroline Chérie: best-seller et collaboration*, M. LETOURNEUX, pp. 106-112); della polemica rispetto alla pubblicazione di opere di Miller e Vian, giudicate offensive per la moralità pubblica, polemica che conferisce loro un grande successo (*Littérature en cache-sexe*, D. MARTENS, pp. 113-119); dell'esilio afro-americano in Europa di autori quali R. Wright (*Les écrivains afro-américains et l'exil européen*, M. SOMERS, pp. 120-126); della pubblicazione dell'opera cardine della negritudine, *Cahier d'un retour au pays natal* di Césaire (*Aimé Césaire*, S. LAGHOUATI, pp. 127-134); è un anno di transizione per Ezra Pound, accusato di tradimento per essersi avvicinato alla mentalità fascista (*Le silence de Pound*, C. FERRALL, pp. 135-141) e per Jean Paulhan, che decide di approfondire la sua riflessione poetica ma allontanandosi da una scrittura dell'impegno (*Jean Paulhan et les poètes du jour*, C. BARTHÉLÉMY, pp. 142-149), diatriba che si rafforza con l'uscita di *Qu'est-ce que la littérature* di Sartre e di *La Haine de la poésie* di Bataille (*La haine de la poésie: Sartre & Bataille*, M. LABBÉ, pp. 151-157). È ancora possibile fare poesia dopo Auschwitz? Celan e Quasimodo rispondono optando per scritture poetiche segnate dalla guerra e caratterizzate da un "noi" lirico che subentra all'"io" (*La poésie malgré tout: Celan et Quasimodo*, B. DRESEN, pp. 158-165). Una vena di speranza la si trova nelle domeniche letterarie organizzate a Roma nel circolo di Maria Bellonci, dal cui entusiasmo prenderà forma il Premio Strega volto a ricompensare la migliore opera narrativa dell'anno (*Le Premio Strega*, B. VAN DEN BOSSCHE, pp. 166-172). Lo stesso anno vede l'assegnazione del Nobel a Gide (*André Gide, prix Nobel*, D. MARTENS et B. VAN DEN BOSSCHE, pp. 173-179); le sperimentazioni linguistiche di Queneau (*Exercices de style de Raymond Queneau*, J. BAETENS, pp. 180-185); la pubblicazione di *The light and the dark* di C.P. Snow, famoso per la distinzione tra le "due culture", scienza e mondo umanistico (C.P. Snow *et l'âge de glace de la littérature*, T. SERPIETERS, pp. 186-192); il tentativo di ritorno del Surrealismo, in vista della mostra di Parigi (*Le Surréalisme ne sera pas ce qu'il n'est plus*, V. POUZET-DUZER et M. SCIBIORSKA, pp. 193-199); le opere irriverenti del giovane H. Pichette, tra cui spiccano *Les Epiphanies (Pour en finir avec le surréalisme*, C. PARDO, pp. 200-207); l'esposizione di pittori e scultori di arte contemporanea durante la settimana d'arte proposta ad Avignone (*Théâtre et service public: Avignon 1947*, M. BERTRAND, pp. 208-216). Sul versante italiano, è l'anno della fondazione del Piccolo Teatro di Milano grazie a Grassi e Strehler (*Le Piccolo Teatro di Milano: le premier Teatro Stabile en Italie*, J. FARRELL, pp. 217-224). Si ricordano ancora la conferenza di Ponge a Bruxelles (*Ceci n'est pas une conférence*, C. PARDO, pp. 225-230); la prima visita a Berlino di Döblin dopo la sua fuga nel 1933 (*Retour au pays, retour à la parole*, C. DE BEUN, pp. 231-239); l'inizio delle inchieste sulla presenza comunista negli Stati Uniti, dove aveva vissuto in esilio Brecht dall'inizio della minaccia nazista in Occidente (*Bertold Brecht. Un écrivain de gauche au pays des censeurs*, S. DE CAUWER et G.-J. MEYNTJENS, pp. 240-246). Ma, probabilmente, l'anno 1947 è ricordato in particolare modo per il bisogno di testimoniare l'orrore dei campi di concentramento: alcuni volumi, tra cui *Se questo è un uomo* di

Levi e *L'espèce humaine* di Antelme diventeranno i simboli della letteratura sui campi di sterminio (*Littératures des chambres à gaz*, D. SCARPA, pp. 247-256). Sono anche gli anni, quelli del dopoguerra, del ritorno dei soldati tedeschi in una patria ormai occupata dagli alleati, e del relativo sentimento di frustrazione da cui scaturisce la narrativa della "coupe rase" (*Littérature de la coupe rase*, C. DE BEUN et B. PHILIPSEN, pp. 257-264); è l'anno in cui Otto Frank dà alle stampe la testimonianza della figlia Anna (*Le journal d'Anne Frank*, J. DEWULF, pp. 265-271); lo scrittore norvegese K. Hamsun è accusato di collaborazionismo (*Un écrivain norvégien admis à l'hôpital*, B. DRESEN, pp. 272-279); è l'anno del rinnovamento e dell'apertura a nuovi voci irlandesi (*Le renouveau de la nouvelle en Irlande*, E. D'HOKER, pp. 280-286); della presa di consapevolezza romanzesca dell'evoluzione della classe media inglese (*Classes moyennes dans le roman britannique*, N. TURNER, pp. 287-293); dei pamphlet della società Mass-Observation con la lista delle future pubblicazioni editoriali (*Mass-Observation*, J. BUTS, pp. 294-301); del lancio del fotoromanzo, grazie alla rivista «Il mio sogno» (*L'invention du roman-photo*, J. BAETENS, pp. 302-308); della nascita del settimanale «Tintin» a cura di Hergé (*Hergé dans la tourmente*, B. PEETERS, pp. 309-315); della richiesta, per mezzo di una lettera, di Melville a Vercors di poter adattare il romanzo *Le silence de la mer* allo schermo (*La guerre à l'écran*, J. BAETENS et N. COHEN, pp. 316-321); dell'uscita nelle sale di *La fleur de l'âge* di Carné (*Prévert à l'enfance*, C. AUROUET et A. REVERSEAU, pp. 322-328). Gli ultimi capitoli riguardano la crisi del mondo editoriale nel dopoguerra, che vede tuttavia la nascita di alcune riviste quali «Arts et métiers graphiques» (*Livres de luxe en temps de disette*, K. VAN GANSEN, pp. 329-335); il rilancio della collana «I Coralli» della casa editrice Einaudi, fondata nel 1933 da un gruppo di amici torinesi (Einaudi, Ginzburg, Mila, Bobbio e Pavese), grazie all'apertura alla psicanalisi e all'antropologia (*L'art au service de l'édition*, S. BONCIARELLI, pp. 336-343); il rilancio pubblicitario con retrospettive, manifesti e riviste quali «Présence de la publicité» (*Art & Publicité 1947*, M. BOUCHARENC, pp. 344-349); e alla fine di una lunga carrellata di eventi e pubblicazioni, *L'histoire de ce qui est photographiable* (D. MARTENS, pp. 350-356), omaggio alla fotografia con la nascita dell'agenzia «Magnum» di New York, fondata da Capa e Bresson, chiude questo corposo Almanacco.

[FRANCESCA FORCOLIN]

GILLES BONNET, *Pour une poétique du numérique. Littérature et internet*, Hermann, 2017, 368 pp.

Tra i tanti libri pubblicati recentemente sulle cosiddette *digital humanities*, il saggio di Gilles BONNET spicca per la prospettiva essenzialmente letteraria, se non poetica, attraverso la quale l'autore osserva il mondo digitale. Lo scopo della ricerca è di esplorare le zone di incontro tra la "cultura del libro" e la "cultura dello schermo", tra la teoria letteraria ormai consolidata e i principi fondamentali della cultura digitale, al fine di porre le basi (senza tuttavia ambire a elaborarne a fondo i termini) di una *e-poétique*, una poetica capace da un lato di considerare il testo digitale in rapporto alla storia e alla teoria della letteratura, dall'altro di valorizzarne gli elementi di peculiarità. Come già avvenuto in passato, in concomitanza con la diffusione di grandi innovazioni tecnologiche e sociali, lo scrittore del ventunesimo secolo si trova a rinegoziare il suo sta-

tuto e la sua identità. Soltanto qualora egli non si limiti a sfruttare le risorse del web per promuovere l'opera cartacea, ma assuma invece un atteggiamento di "engagement constitutif" nei confronti dello spazio digitale, confrontandosi attivamente con i limiti e le potenzialità del mezzo tecnologico e impegnandosi a farne uno strumento nuovo di creazione letteraria, egli può dirsi (secondo una definizione che Bonnet rielabora a partire da Barthes) «pleinement écrivain». È a questo scrittore ideale, capace di manipolare in maniera originale le imposizioni dell'ambiente digitale per difendere la letterarietà dalle minacce della massificazione, che Bonnet attribuisce il nome di «écranvain» (*Introduction*, pp. 7-18). Diviso in tre sezioni, il volume mette in luce la vitalità di uno spazio letterario in dialogo costante tanto con la storia letteraria precedente che con le innovazioni tecnologiche (e, conseguentemente, formali) proiettate verso il futuro.

La prima sezione è intitolata «Seuil» e si concentra sulla messa in discussione dei limiti imposti all'opera letteraria dalle convenzioni legate al mezzo e al genere. Soffermandosi su alcuni casi in cui l'immagine assume il ruolo di *Image-seuil* (pp. 21-73), come i «nanodrames» di Jean-François Magre o il blog «L'œil ouvert» di Ossiane Océane, Bonnet considera la scelta di comporre testi a partire da un'immagine come uno sviluppo contemporaneo della scrittura a *contrainte*. La fotografia, privata dell'aura in virtù della sua infinita riproducibilità e modificabilità, perde il suo valore di documento del reale per diventare testimonianza di uno sguardo soggettivo e di un processo di creazione che perdura nel tempo. D'altro canto, proprio l'abbondanza di immagini che determina lo stato di «obscenité du réel» contemporaneo, in cui tutto è potenzialmente esposto e visibile, induce l'*écranvain* a cercare forme fondate sull'opacità e l'astrazione, per rielaborare in maniera nuova l'antico legame tra la fotografia e la spettralità. La possibilità di rielaborare potenzialmente all'infinito la materia iconologica e letteraria fa dell'opera digitale quello che Bonnet definisce un «hypertexte» (*L'œuvre mobile: vers l'hypertexte*, pp. 81-110), fondato su una pratica non solo di conservazione, ma di rilettura e riappropriazione. La trasposizione di *Limite* dall'edizione cartacea (Minuit, 1985) al sito «Tiers Livre» operata da François Bon offre un esempio eclatante di riappropriazione dell'opera sia attraverso l'aggiunta di elementi paratestuali assenti dall'edizione cartacea, sia con l'interpolazione di passi interamente nuovi all'interno del testo stesso.

La seconda parte, «Soi», considera le diverse forme di scrittura di sé offerte dallo spazio digitale. Se, come scriveva Lejeune, «le sujet profond de l'autobiographie, c'est le nom propre», allora siti con nomi come www.maulpoix.net o www.lesliekaplan.net rientreranno, secondo Bonnet, nel campo dell'autobiografia (*L'autobiographie*, pp. 113-171). In particolare, la struttura del blog riattiva alcune pratiche della pragmatica epistolare come la datazione dei messaggi e l'enunciazione personale, mentre la "tendenza antologica" tipica del digitale (sollecitata dall'enorme capacità dei supporti informatici di contenere dati) si declina – come per esempio nel sito di Nicole Caligaris – in liste e assem-

blaggi di citazioni, modelli, influenze, fino a costituire una vera e propria «allo-auto-biographie». D'altro canto, la struttura del blog o del sito internet, basata meno sulla linearità e più sulla dispersione di tracce unite da *link* più o meno solidi, e la possibilità di far coincidere sulla stessa pagina sistemi semiotici diversi, nonché testi realizzati in momenti temporali anche molto distanti tra loro, conferisce una struttura viva all'abbandono dell'illusione di poter offrire un'immagine globale e unitaria di sé, rimettendo in discussione i principi fondamentali dell'autobiografia. Così rielaborato, conclude Bonnet, il regime autobiografico digitale entra nel regime dell'illusorio, inscrivendosi nella scia di opere come *Enfance* di Nathalie Sarraute. Un caso particolare di scrittura di sé, comparabile in parte al racconto di viaggio o al diario di bordo, è *Le blog de résidence* (il diario digitale che l'autore sceglie di tenere in occasione di soggiorni di scrittura in luoghi diversi da quelli abituali) che viene analizzato nel dettaglio nella seconda parte di questa sezione (pp. 173-216).

«Savoir» è il titolo della terza sezione, in cui il mezzo digitale è osservato in relazione a due elementi molto diversi tra loro, ma ugualmente fondamentali nella costruzione dello spazio letterario: da un lato il genere letterario del saggio, dall'altro la "casa dello scrittore" concepita come una sorta di museo della persona e dell'opera. Per la maggior parte degli scrittori presenti sul web, osserva Bonnet, Internet si presenta non come il luogo di pubblicazione primario, ma come un suo accompagnamento. In questo spazio, l'autore può assumere a pieno il ruolo di *écrivain-lecteur*, sia corredando le proprie opere di commenti, paratesti, annotazioni varie, immagini di manoscritti e qualsiasi elemento possa contribuire alla discussione attiva dei testi, sia rendendo conto delle proprie letture di testi altrui, originando così una sorta di museo immaginario delle sue fonti di ispirazione. Quest'insieme di testi costantemente rielaborati e di idee riformulate senza sosta compone quello che Bonnet definisce l'*e-ssai* (pp. 219-263). In maniera analoga, in quanto si configura come una sorta di "archivio di sé", il sito realizzato dall'*écranvain* può essere considerato come l'espressione di un intento museale nato dalla rielaborazione dell'immagine di Internet come «archivio dell'umanità» (*La maison d'écranvain*, pp. 265-328). Il sito Internet diventa allora un luogo di memoria con valore patrimoniale, sia quando è realizzato da uno scrittore vivente, sia quando (come nel caso delle piattaforme dedicate a André Breton o a Saint-John Perse) è dedicato a un autore scomparso.

Se la letteratura ha tra le sue funzioni quella di testimoniare i cambiamenti epistemologici in atto, accordandosi o criticandoli radicalmente, ma senza mai mantenersi immune, allora essa non può esimersi dal confronto con l'«ecosistema digitale» che coinvolge ormai tutti gli aspetti dell'esistenza umana (*Conclusion. L'écosystème numérique*, pp. 329-334). L'elaborazione di una "poetica digitale" trova allora piena legittimità, e potrebbe aprire modalità interpretative interessanti per lo studio della letteratura contemporanea in senso lato.

Biblioteca di Studi Francesi

LIONELLO SOZZI

L'Italia di Montaigne e altri saggi sull'autore degli "Essais"

pp. 120

*La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance
entre France, Italie et Espagne*

Études réunies et présentées par MICHELE MASTROIANNI

pp. 248

I cadaveri nell'armadio.

Sette lezioni di teoria del romanzo

a cura di GABRIELLA BOSCO e ROBERTA SAPINO

pp. 168

*Traduire l'Aminta en 1632. Les traductions de Rayssiguier
et de Charles Vion d'Alibray*

Édition, notes et présentation par DANIELA DALLA VALLE

pp. 326

YVES BONNEFOY

Luoghi e destini dell'immagine.

Un corso di poetica al Collège de France 1981-1993

a cura di FABIO SCOTTO

pp. 264

*Moralité de Fortune, Maleur, Eur, Povreté, Franc Arbitre
et Destinee*

Édition critique par G. MATTEO ROCCATI

pp. 470

