

Medioevo a cura di G. Matteo Roccati

Le manuscrit unique. Une singularité plurielle, É. Burle-Errcade, V. Gontero-Lauze (dir.), Paris, Sorbonne Université Presses, 2018, 148 pp.

Le bref *Avant-propos* qui introduit ce beau recueil souligne les trois axes autour desquels s'organisent les contributions réunies ici: la question de la réception, les problèmes d'édition, les aspects liés à l'intertextualité.

Les traductions françaises de textes scientifiques représentent un corpus que Joëlle Ducos interroge sur la base de trois cas emblématiques: la traduction des *Météorologiques* par Mathieu Le Vilain, que la redécouverte d'un deuxième manuscrit, conservé à Saint-Pétersbourg, a permis de mieux dater (1290-1295) et surtout d'en comprendre la tradition textuelle; une adaptation française de la *Compilatio de astrorum scientia* de Léopold d'Autriche; deux traductions d'opuscules à usage pratique, contenant, l'un une liste d'ingrédients succédanés, l'autre des recettes alchimiques (*Textes scientifiques français et manuscrit unique*, pp. 13-24).

Transmis par un seul manuscrit aujourd'hui à Cambridge, *Un chevalier et sa dame et un clerk* mérite attention: ce texte en vers, qui se désigne comme un *romanz*, mais est de nos jours considéré un *fabliau*, est soumis par Francis Gingras à une analyse fine, qui permet entre autres de relever sa proximité avec les thématiques courtoises (maladie d'amour, jalousie), ainsi que la dimension exemplaire du récit. Sur un autre plan, l'examen du recueil qui le contient – à contenu pseudo-historique (*Brut* de Wace) et exemplaire, qui plus est conservé dans une ancienne bibliothèque abbatiale – confirme l'insuffisance de nos catégories, non seulement génériques, à l'égard de la littérature médiévale (*Un manuscrit singulier et unicum à Saint-Augustin de Canterbury: le fabliau "Un chevalier et sa dame et un clerk" dans le manuscrit Cambridge, Corpus Christi College 50*, pp. 25-37).

La contribution de Gérard Gouiran est la seule à aborder des textes provençaux, en l'occurrence *Rolán a Saragossa*, *Flamenca* et *Guilhem de la Barra*: sa présentation porte essentiellement sur la bibliographie critique et sur les interrogations que soulève la conservation de l'épopée provençale par des manuscrits uniques et, pour les deux premiers titres, anonymes, alors que le troisième est «signé» per Arnaut Vidal (*La malédiction du manuscrit unique: quelques réflexions sur trois textes longs de la littérature occitane médiévale*, pp. 39-51).

Giuseppina Brunetti discute en particulier les problèmes liés à l'édition critique des textes, en rappelant les questions soulevées par la *Chanson de Roland*, dont toutes les copies ont pu être éditées comme autant de manuscrits uniques (sous la direction de J. J. Duggan, 2005), puis par le *Tristan* de Béroul, dont elle analyse dans les détails l'épisode du rendez-vous sous le pin, puis le dialogue entre Iseut et Brangien, pour conclure avec une remarque sur l'intertextualité avec *Cligés* (*Publier le manuscrit unique: problèmes et exemples d'édition (avec une note sur le "Tristan" de Béroul)*, pp. 55-72).

Marie-Laure Savoye, qui en a entrepris l'édition complète, analyse le manuscrit BnF, fr. 12483, seul témoin conservé du *Rosarius*, une compilation dédiée à la Vierge qui compte, à l'état actuel, près de 40 000 vers. S'agissant d'un ouvrage riche en citations, les questions ecdotiques sont nombreuses, et concernent tant les textes dont aucun autre manuscrit n'est conservé que ceux dont la tradition est abondante (par exemple, le *Testament* de Jean de Meung). Mais la tâche de l'éditeur critique est encore compliquée par la recherche des modèles manuscrits, sans doute un grand livre-bibliothèque aujourd'hui perdu; l'auteur, un prédicateur dominicain originaire du Soissonnais, a séjourné à Paris, peut-être aussi à Poissy, ce qui permettrait de rattacher son œuvre à la bibliothèque royale (*Le "Rosarius" ou les vestiges du cabinet d'étude d'un prédicateur mondain*, pp. 73-87).

Le manuscrit 405 de la Bibliothèque Inguimbertaine constitue un témoignage exceptionnel d'une réception tardive du Moyen Âge. Comme le montrent Sébastien Douchet et Valérie Naudet, il s'agit d'un livre hybride à la fois dans sa fabrication, en tant que montage de manuscrits médiévaux, que pour les textes qu'il contient: *Beuve de Hantone*, deux fragments de la *Chevalerie de Judas Macchabee*, des séquences versifiées de la *Consolation* de Boèce traduite par Jean de Meung, deux fragments de *Gerbert de Metz*. Son "auteur", qui révèle ses intérêts et sa formation dans la préface qui ouvre le volume, est Hubert Gallaup de Chasteuil, avocat général au parlement de Provence: condamné à l'exil à perpétuité en 1659, Hubert composa son ouvrage sans doute à Reims, où il vécut de 1665 à 1670 (*Comprenez qui pourra... La fabrique du Moyen Âge au XVII^e siècle dans le manuscrit 405 de la bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras*, pp. 89-112).

S'ouvrant directement sur la *Suite du Merlin*, le manuscrit fr. 227 de la BnF constitue un *unicum* dans la mesure où il fournit une version singulière de transition narrative: le dernier tiers de cette copie constitue en effet le passage de l'univers héroïque (caractérisé par les combats contre les Saxons) à l'univers breton (marqué plutôt par les aventures individuelles), en préparation du *Lancelot*. Noémie Chardonnens, Nathalie Koble et Patrick Moran consacrent la plus grande partie de leur analyse aux questions littéraires, sans pour autant négliger l'aspect matériel du manuscrit, qui semble confirmer, sinon une véritable césure, tout au moins une différence de traitement entre la première et la seconde partie (*L'invention du "Livre d'Artus": le manuscrit Paris, BnF, fr. 337*, pp. 115-135).

Bien que transmises l'une et l'autre par une seule copie, les deux versions manuscrites des *Neuf Preux*, composées vers la fin du xv^e siècle, doivent être considérées comme le témoignage de la circulation d'un nombre très élevé de textes, à savoir leurs sources, latines ou françaises. Anne Salamon donne ici un aperçu de cette diffusion, en soulignant comment le motif des Neuf Preux donne une structure et organise un vaste matériau, historique, littéraire et biblique, en constituant une sorte de condensé des lectures qui intéressaient les lecteurs aristocratiques de cette époque (*Deux manuscrits uniques pour Neuf Preux*, pp. 137-146).

L'intérêt de ce recueil, et de chaque article en particulier, tient, me semble-t-il, dans les questionnements posés et dans l'approche résolument méthodologique: textes et manuscrits plus ou moins connus et analysés ici permettent de fait de revenir sur les questions que tout éditeur de texte doit se poser, portant sur l'«authenticité» du texte qu'il donne à lire: en décaoulent non seulement toute interprétation littéraire ou tout commentaire linguistique ou stylistique, mais jusqu'à notre vision de la production médiévale tout entière.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Ponctuer l'œuvre médiévale. Des signes au sens, Études réunies par V. Fasseur et C. Rochelois, Genève, Droz, 2016, «Publications Romanes et Françaises» 267, 718 pp.

Issu d'un colloque qui s'est tenu à Pau en avril 2014, ce gros volume constitue une contribution remarquable dans le domaine des études sur la ponctuation médiévale, tant par l'approche, qui prend en compte les deux pratiques toujours en présence – à savoir la ponctuation du copiste et celle de l'éditeur moderne –, que par l'étendue du corpus examiné par les nombreux intervenants: la prise en compte par les contributeurs de diverses aires linguistiques (latin, italien, langue d'oïl, langue d'oc, anglais) et de nombreux genres littéraires offre en effet une vision en même temps précise – lorsque un seul texte est examiné – qu'élargie, dans la mesure où la réflexion théorique ne fait jamais défaut. Le recueil est divisé en trois parties, consacrées respectivement: aux signes de ponctuation, à la confrontation entre travail des copistes et travail des éditeurs, aux études de cas. Afin de garder des dimensions convenables, cette notice ne portera que sur les corpus français et provençal et ne donnera qu'un aperçu des richesses qui s'ouvrent au lecteur tant soit peu curieux d'un aspect essentiel dans la lecture et l'interprétation des textes.

Les marques «musicales» dans les pièces qui émaillent le *Jeu de Robin et Marion* s'avèrent essen-

tielles, car elles offrent au lecteur moderne, selon Olivier Bettens, non pas une aide immédiate à la compréhension, mais la vision des articulations du texte (pp. 119-133). La ponctuation musicale, en rapport cette fois avec la phrase poétique, intéresse aussi Gilles Dulong, qui interroge le corpus lyrique de l'*Ars nova* et préconise des lectures conjointes des deux plans du corpus lyrique du xiv^e siècle (pp. 201-213). Dans les manuscrits des *Vers de la Mort* d'Hélinand et du *Despit du Monde* de Wautruquet de Couvin, destinés à la déclamation publique, Federico Saviotti relève, d'une part, l'imprévisibilité des lieux ponctués, et, d'autre part, la variété de fonction des signes les plus fréquents, point et comma (pp. 135-147).

L'étude des pratiques adoptées par les copistes de fabliaux permet à Francis Gingras de s'interroger sur l'éventuelle incidence de la forme d'un texte vernaculaire sur sa ponctuation (pp. 235-247). La prise en compte des signes de ponctuation peut s'avérer essentielle, comme le montre Danièle James-Raoul en analysant le manuscrit unique du *Roman de Silence*, dans la datation d'une copie, voire dans l'établissement d'une édition critique (pp. 249-265). Le projet d'édition de l'*Ovide moralisé* fournit à Yan Greub l'occasion pour vérifier les différentes fonctions des lettrines dans un corpus de manuscrits (structuration, soulignement, repérage, démarcation de types d'énoncés), et surtout pour en montrer l'intérêt dans une perspective de critique textuelle (pp. 267-279). Simone Ventura compare les marques de division macro-textuelle dans le manuscrit autographe du *Decameron* et dans le manuscrit VAT de la traduction de Laurent de Premierfait (pp. 281-298). Une charte liégeoise du xiii^e siècle dont on conserve deux expéditions fournit à Nicolas Mazziotta l'occasion pour analyser les variantes dans la ponctuation et pour souligner avantages et inconvénients d'une édition électronique essayant de donner accès à celles-ci (pp. 299-316). Hélène Biu examine la ponctuation dans trois manuscrits de la *Somme Acé*, traduction du corpus de droit justinien remontant au xiii^e siècle: au-delà de quelques différences de détail, le système apparaît stable et syntaxiquement cohérent (pp. 317-332). Le manuscrit-recueil BnF, fr. 1553, œuvre de quatre copistes différents, fournit un matériau vaste et hétérogène pour ce genre de recherches: Olivier Collet relève quelques régularités dans la fonction dévolue aux signes, sans que cela aboutisse à un véritable «système» de ponctuation (pp. 333-352). Yasmina Foehr-Janssens s'interroge sur la manière de ponctuer pour des lecteurs modernes les unités syntagmatiques dans les octosyllabes du *Roman des sept sages* (version K), et discute en particulier la ponctuation du Prologue (pp. 353-369). Une édition «à deux niveaux», qui montre tant la ponctuation du manuscrit médiéval que celle adoptée par l'éditeur critique, est aujourd'hui possible grâce aux nouveaux systèmes d'édition numérique: c'est ce que préconise Cinzia Pignatelli, à partir de l'exemple du ms. fr. 24430 (*Relation de la prise de Saint-Jean d'Acre*, pp. 371-387). C'est dans un corpus de textes en ancien français que Thomas Verjans analyse d'abord les pratiques de ponctuation des éditeurs critiques, pour mesurer ensuite leur adéquation aux acquis de la linguistique diachronique (pp. 389-413). Maria Careri revient sur la ponctuation du chansonnier *L*, dont elle souligne l'intérêt même dans une édition moderne (pp. 403-413). Toujours dans le domaine de la lyrique occitane, Sergio Vatteroni examine le rapport entre la ponctuation dans les chansonniers lyriques et celle adoptée par les éditeurs critiques (pp. 415-433).

La ponctuation d'un texte, à plus forte raison d'un texte scientifique, reflète et détermine en même temps son interprétation: Christine Silvi analyse les énumérations de mots dans la version du *Secret des secrets* contenue dans le ms fr. 1822 de la BnF, et leur ponctuation dans les éditions modernes, souvent très discordantes (pp. 451-471). Véronique Dominguez étudie les marques d'interrogation dans le manuscrit unique du *Jeu d'Adam*, et en montre les retombées sur l'interprétation du texte (pp. 521-537). Aux yeux de Laetitia Tabard, les marques de ponctuation dans les textes dialogués d'Eustache Deschamps risquent de brouiller la répartition des différentes voix, alors que cette ambiguïté serait recherchée et ferait sens (pp. 539-556). En analysant les choix adoptés par les éditeurs des *xix^e* et *xx^e* siècle pour ponctuer quelques passages de la chanson d'*Aspremont*, Blandine Longhi en mesure les conséquences dans l'expression des émotions et dans la «dramatisation» de l'action (pp. 557-571). Vanessa Obry adopte une approche analogue, mettant en rapport les choix des éditeurs et la ponctuation du manuscrit médiéval, afin de vérifier la perception actuelle du style brisé et de la polyphonie des voix dans *Guillaume de Dole* de Jean Renart (pp. 573-590). La relation stricte entre ponctuation et syntaxe amène Jean-Marie Fritz à souligner les particularités du genre de la fatrasie: à ses yeux, seul le choix de ne pas ponctuer les éditions critiques préserverait le non-sens poursuivi par les auteurs médiévaux (pp. 591-605). Cette même option devrait s'imposer, selon Christopher Lucken, pour la poésie de Charles d'Orléans, qui ne mérite pas d'être soumise aux lois d'un découpage purement logique (pp. 607-628).

En fin de volume, on trouvera une précieuse *Orientation bibliographique*: la section «Études» en particulier (pp. 678-695) réunit presque 250 titres, livres et articles, qui rendront les plus précieux services tant aux éditeurs de textes qu'aux linguistes et aux historiens du livre manuscrit.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Medieval Thought Experiments. Poetry, Hypothesis, and Experience in the European Middle Ages, Ph. Knox, J. Morton, and D. Reeve (eds), Turnhout, Brepols, 2018, «Disputation» 31, VIII-340 pp.

Le volume rassemble douze contributions issues d'un colloque tenu à Oxford en 2015. *L'Introduction: Textual Experiments, Thinking with Fiction*, par Jonathan Morton, pp. 1-20, précise le sens qu'il faut donner à l'expression «thought experiment» en particulier en littérature: la fiction est en quelque sorte une expérience, un scénario hypothétique destiné à susciter une réaction en sollicitant l'imagination du lecteur. J. M. ajoute: «We are employing the term as a provocation, as an invitation to think about the many different ways in which the hypothetical and the fictional could be used as tools for thought» (p. 6).

Parmi les articles qui suivent plusieurs concernent des œuvres et des auteurs appartenant ou liés à l'aire française. John Marenbon, *Thought Experiments with Unbelief in the Long Middle Ages*, pp. 21-40, à propos, entre autres, des *Collationes* d'Abélard. Marco Nievergelt, *Can Thought Experiments Backfire? Avicenna's Flying Man, Self-Knowledge, and the Experience of Allegory in Deguileville's «Pèlerinage de vie humaine»*, pp. 41-69. Alice Lamy, *The Conception of the World in «Placides e Timéo»*, pp. 99-119. Julia Bourke, *Affective Meditation in Hand Mnemonics and Devotional*

Texts, from «Amor Dei» to Fear of Judgement, pp. 141-171, en particulier sur des textes cisterciens. Gustav Zamore, *Bonaventure's Thought Experiment: The Use of «Synderesis» in the «Itinerarium mentis in Deum», the Ineffability Topos, and Francis's Stigmata*, pp. 173-195. Francesca Southerden, *The Art of Rambling: Errant Thoughts and Entangled Passions in Petrarch's «The Ascent of Mont Ventoux» («Familiares» IV, 1) and «RVF» 129*, pp. 197-221. Philip Knox, *Desire for the Good: Jean de Meun, Boethius, and the 'homme devisé en deux'*, pp. 223-250. Gabrielle Lyons, *Interpretation all the Way Down: Fabliaux and Medieval Exegesis*, pp. 251-271. Daniel Reeve, *Queer Arts of Failure in Alan of Lille and Hue of Rotelande*, pp. 273-296. *Index aux pp. 329-339.*

[G. MATTEO ROCCATI]

Jean-Pierre Martin, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée Médiévale 1)*, Paris, Champion, 2017, «Essais sur le Moyen Âge» 65, 414 pp.

Cette nouvelle édition du précieux livre de 1992 constitue une véritable mise à jour d'une des références des spécialistes de l'épopée, et plus en général des médiévistes: loin de se limiter à compléter la bibliographie par un nombre important de titres parus après cette date (pp. 369-394), Jean-Pierre Martin a repris son texte dans le détail, en précisant certains aspects, en complétant les notes, en tenant compte des nouvelles éditions publiées au cours des dernières années. Un travail difficile et sans doute parfois fastidieux dont il faut lui être reconnaissant. Il ne nous semble pas inutile d'en donner une sorte de fiche de lecture, qui rendra certainement service aux plus jeunes, mais qui ne sera sans doute pas inutile aux chercheurs plus chevronnés.

L'Introduction (pp. 9-26) rappelle les concepts et termes en jeu, en abordant quelques questions définitoires (motifs narratifs et motifs rhétoriques, qui correspondent aux deux parties du volume) et en précisant le corpus retenu (*Raoul de Cambrai*, *Orson de Beauvais*, *Aye d'Avignon*, *Garin le Loherec*, *Gerbert de Mez*).

Après avoir montré l'insuffisance de l'approche et des classifications des folkloristes, qui ne sauraient être appliquées à la chanson de geste (*L'approche des folkloristes*, pp. 29-49), J.-P. Martin analyse *Les modèles structureaux* (pp. 51-74), qui lui paraissent plus rentables, dans la mesure où ils séparent personnages et fonctions et surtout tiennent compte de la hiérarchie et de la syntaxe de leur emploi. Dans cette optique, le motif narratif s'avère être une unité complexe, marquant un changement dans la diégèse. Un épisode typique de la chanson de geste – le combat singulier entre deux champions – permet ensuite d'aborder des questions plus précises: la délimitation du motif épique, ses contextes, la définition des acteurs et des clichés narratifs, la variabilité même des motifs. Loin d'être «figés dans un schéma immuable» (p. 111), ceux-ci ne s'adaptent à des récits très divers qu'au prix de transformations de surface importantes; s'il s'agit de motifs épiques au sens propre, c'est parce qu'ils reflètent la réalité du monde féodal (*Essai d'anatomie*, pp. 75-112). C'est donc une véritable «syntaxe» qui organise les motifs, en nombre somme toute limité, dans le corpus épique (*Description sommaire de l'organisme narratif*, pp. 113-139). D'autre part, l'environnement où un motif donné est inséré permet une quantité éle-

vée de modifications: le sens même du motif varie dans ces cas, pouvant être dédoublé, renversé, éventuellement subverti jusqu'à devenir comique; cette richesse sémantique est à l'origine même de tendances thématiques à la fois vastes et souples (*Des motifs aux thèmes*, pp. 141-171).

La deuxième partie envisage les motifs, d'abord, en considérant leur forme linguistique (*Structures d'expression*, pp. 175-213). La discussion porte sur la possibilité d'isoler les motifs de ce point de vue, puis sur les critères permettant de reconnaître les formules par le retour de lexèmes ou clichés, sous des variations parfois importantes, enfin sur les figures rhétoriques récurrentes. Le rôle du narrateur est analysé dans ses prises de parole privilégiées: prologue, épilogues, mais aussi «prologues internes» qui relancent le récit par le recours à des motifs non nécessairement épiques (*reverdie* ou cour plénière, par exemple); tous ces passages exigent par ailleurs la collaboration entre narrateur et public – toujours présent dans le texte – afin de décrypter l'histoire racontée (*Paroles du narrateur* (pp. 215-261). Les règles rhétoriques propres aux discours des personnages sont examinées à partir du motif «offre de présents», qui permet d'envisager une approche globale de certains discours stéréotypés de la chanson de geste: contenu du don, articulation du discours direct, actes de parole. Ces propos reflètent les règles des institutions sociales, ainsi que celles du genre épique (*Paroles des personnages*, pp. 263-295). Une fois constatée l'existence de motifs proprement «rhétoriques», l'analyse essaie d'en déceler l'évolution et l'intérêt au sein d'une tradition textuelle donnée: il apparaît ainsi que la fixité de ces expressions – littéraires plus qu'orales – est en quelque sorte un leurre: à partir d'un stock reconnaissable, les auteurs réalisent individuellement «une topique propre au genre épique» (p. 323), en en faisant un véritable moyen d'expression poétique (*Les paroles gelées*, pp. 297-323).

La conclusion permet, en quelques pages seulement (pp. 325-332), de saisir la portée d'une étude qui dédouble les angles d'attaque, mais dont l'unité repose sur l'objet même de l'analyse: de fait, la prise en compte des motifs narratifs (en partie tirés du folklore, en partie créés en propre par le genre lui-même) et des motifs rhétoriques (qu'il soient rattachés à l'expression orale ou qu'ils relèvent d'une véritable forme poétique) permet de reconnaître, d'une part, les traits propres d'un genre littéraire capital au sein de la production médiévale, de l'autre de percevoir une vision du monde et l'imaginaire même de la société féodale.

On soulignera aussi l'intérêt des annexes: *Motifs narratifs* (pp. 335-349), *Motifs rhétoriques* (pp. 351-363); le *Lexique des principales notions théoriques utilisées* (pp. 365-367) constitue un glossaire utile méritant d'être constamment consulté au cours de la lecture.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Alain Corbellari, *Prismes de l'Amour courtois*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2015, «Essais», 120 pp.

Ce petit volume, brillant et documenté, fait le point sur une notion galvaudée, que l'on préférerait éviter dans les dernières décennies, le sens restreint que lui avait donné Gaston Paris ayant été oublié. Après avoir retracé l'«invention» de l'expression (1883), l'A. la met en relation avec les sources et la situe par rapport aux réalités analogues dans l'Antiquité et dans d'autres civilisations (*Kama Sutra* indien et littérature arabe).

Il parcourt ensuite les moments fondamentaux et les textes dans lesquels elle s'est incarnée: les troubadours, André le Chapelain, Chrétien de Troyes, *L'exception tristanienne*. À la fin de ce parcours, un chapitre de synthèse propose «de décliner l'amour courtois sous les trois espèces de la *fin amor*, de la *fole amor* et de la *bone amor*» (p. 80). Viennent après encore trois chapitres consacrés à *L'occultation de l'amour courtois* (fabliaux, condamnation d'Etienne Tempier, Adam de la Halle, Christine de Pizan, Alain Chartier), à sa reprise par Guillaume de Machaut et du *xvi^e* au *xix^e* siècle (de Ronsard à Flaubert et Baudelaire), enfin au *xx^e*: Breton et deux essayistes qui ont tenté de «reprendre l'exégèse [de la légende] à nouveaux frais pour retourner comme un gant la démonstration de Rougemont et affirmer la positivité du parcours de Tristan et Iseut» (p. 106), Michel Cazenave et Michel Cloucard. Le discours est constamment nourri de la discussion, toujours rapide (sans notes, une bibliographie, pp. 115-118, liste les ouvrages cités), des travaux critiques qui ont enrichi l'interprétation du concept.

[G. MATTEO ROCCATI]

Milena Mikhailova-Makarius, *Le présent de Marie, Lecture des "Lais" de Marie de France*, 2^e édition remaniée, Genève, Droz, 2018, «Courant critiques» 1, 168 pp.

Cet essai a été publié une première fois en 1996 (avec une introduction par Roger Dragonetti). La bibliographie a été enrichie et la lecture commentée des *lais* proposée alors a été revue et remaniée, tout en gardant l'approche et les articulations d'origine (voir l'analyse détaillée qu'en avait donnée Ingrid De Pourcq: "Studi francesi" XLII, 1998, n. 126, pp. 542-543).

[G. MATTEO ROCCATI]

«Reinardus» 29, 2017, pp. 284.

Nous rendons compte ici des articles concernant le Moyen Âge.

Le volume s'ouvre avec une contribution de Paola Cifarelli (*Formes brèves et mise en prose. Le cas des "Herberies"*, pp. 1-15), qui étudie les rapports entre le *Dit de l'Herberie* de Rutebeuf et la prose anonyme transmise par le ms. Paris, BnF, fr. 19152. L'A. montre qu'une opération de dérimage a été réalisée au moyen de deux procédés: la technique du dévers et la transposition libre; en même temps, l'enchâssement de traces de versification dans les séquences correspondant à la section en prose du *Dit* semble reproduire les effets de polyphonie évoqués par l'alternance vers/prose chez Rutebeuf, tout en relevant d'un souci d'expérimentation stylistique et de resémantisation. Une hypothèse de datation du texte anonyme est également proposée.

L'analyse des sources et des techniques de composition du *Liber de natura rerum* fait l'objet de l'essai de Mattia Cipriani («In dorso colorem habet inter viridem et ceruleum». "*Liber rerum*" e osservazione zoologica diretta nell'enciclopedia di Tommaso di Cantimpré, pp. 16-98). L'A. se focalise sur une *autoritas* anonyme, désignée par Thomas de Cantimpré par la mention *Liber rerum*: ce petit livre de propriétés, sans doute rédigé dans les régions de l'Europe du Nord dans le but d'instruire les religieux à travers un langage essentiel, constitue le moyen privilégié par lequel l'écrivain brabançon introduit dans son ouvrage des amplifications fondées sur l'observation

directe de la nature, en se distinguant ainsi de la plupart des encyclopédistes de son temps.

Antoine De Proft («*Au feu, à la cloche et au filet*»). *Chasser la bécasse des bois au Moyen Âge et à l'aube des Temps Modernes*, pp. 99-119) passe en revue les pratiques de chasse à la bécasse illustrées dans les traités cynégétiques et les manuels scientifiques médiévaux et modernes. D'après les sources prises en examen, cet oiseau, qualifié de gibier sot, peut facilement être capturé au moyen de filets, de leurs sonores et d'autres engins se démarquant parfois par leur singularité: la curieuse pratique de la «follastrerie», dont la première description remonte aux *Livres du Roy Modus et de la Roynne Ratio*, véhiculerait une mise en garde édifiante aux hommes qui, tout comme les bécasses, se laissent naïvement piéger par le diable.

Antonella Sciancalepore (*Hawks and Knights. (De) constructing knightly identity through animals in French chivalric literature (12th-13th century)*), pp. 120-141) se penche sur le mécanisme d'identification réciproque mis en place entre les chevaliers et les oiseaux de proie dans les chansons de geste et les romans médiévaux. L'A. souligne que, dans la littérature chevaleresque, les faucons, les autours et les éperviers ne sont pas seulement des symboles de l'aristocratie, car ils participent aussi de la définition du statut des chevaliers: selon un processus d'humanisation de l'animal et d'animalisation de l'être humain, le rapace incarne le comportement du chevalier au point d'en constituer le double, tandis que l'homme se juxtapose à l'oiseau en enrichissant son identité de qualités animalières.

Après avoir examiné le cas de la licorne et du rhinocéros auxquels les auteurs anciens renvoient en utilisant indifféremment les termes *unicornus*, *monoceron* et *rinoceron*, Richard Trachslar (*Du lynx à l'once. Animaux réels et créatures symboliques*, pp. 142-163) se focalise sur un autre exemple de dénominations échangeables: le lynx et l'once. Étymologiquement liés, ces deux prédateurs au pelage tacheté sont très différents, mais peu connus en Occident; de ce fait, en dehors du domaine de la pelleterie, les auteurs médiévaux désignent souvent négativement la même créature par trois mots qui prêtent à malentendu (*lynx*, *once*, *loup cervier*).

Une autre confusion zoonymique – celle qui intéresse l'escargot et la tortue (*limax*, *testudo* et *tortuca*) – retient l'attention de Sébastien De Valeriola (*L'escargot dans les encyclopédies médiévales. Les conséquences zoologiques d'une confusion lexicale*, pp. 164-200). L'A. travaille sur quelques-unes des plus importantes encyclopédies médiévales dans le but de préciser les contours d'une évolution sémantique embrouillée, qui se reflète aussi dans les enluminures accompagnant les notices relatives aux termes en question; l'ambiguïté lexicale qui caractérise les sources latines ne disparaît pas complètement avec le passage au vernaculaire et les renseignements fournis par les encyclopédistes sont souvent à la base d'images très éloignées de la réalité.

Une approche iconographique amène Olga Vassileva-Codognot («*In lacu leonum*»: fosse, tanière, parc ou ménagerie?», pp. 201-231) à analyser l'évolution du motif biblique de Daniel dans la fosse des lions. La représentation paléochrétienne schématique du prophète se transforme sous l'empreinte d'un plus grand réalisme au cours du *xiv^e* et du *xv^e* siècle: l'aplatissement de l'enclos qui évoque la caverne et la tanière des fauves se métamorphose ainsi en des constructions de type puits/citernes, mais aussi en des ménageries idéales et en des parcs édeniques ressemblant aux réserves de chasse de l'époque.

Paul Wackers (*Animals as Images in Medieval Mirrors of Sins*, pp. 247-261) s'interroge sur la fréquence et la typologie des images animalières dans un *corpus* de sept textes en moyen néerlandais. En particulier, l'A. observe que les animaux sont employés pour se référer au Christ, aux péchés, aux diables, mais surtout aux qualités des êtres humains; deuxièmement, il remarque que les animaux jouent le rôle d'exemples (leur comportement est mis en contraste avec celui des hommes), mais aussi de métaphores (ils partagent avec les hommes les mêmes propriétés) et d'allégories (les animaux sont comme les hommes et constituent un guide pour découvrir la réalité).

En conclusion, Clara Wille (*Le Vultur dans le "De Animalibus" d'Albert le Grand*, pp. 262-282) consacre son étude au *De Animalibus* d'Albert le Grand. Après avoir illustré la structure de l'ouvrage, qui ajoute au commentaire des dix-neuf livres du *De Animalibus* de l'Aristote arabo-latin sept livres supplémentaires traitant les animaux par ordre alphabétique, l'A. souligne que parfois les informations concernant un animal donné dans la première partie entrent en conflit avec celles présentées dans les derniers livres. L'exemple du traitement du «vautour» est emblématique à ce sujet: il permet de «montrer que le philosophe dominicain transmet fidèlement la matière aristotélicienne sans pour autant renoncer à l'adapter aux conditions modernes de la science naturelle.

[ELISABETTA BARALE]

Mattia Cavagna, *La "Vision de Tondale" et ses versions françaises (xiii^e-xv^e siècles). Contribution à l'étude de la littérature visionnaire latine et française*, Paris, Champion, 2017, «Nouvelle Bibliothèque du xv^e siècle» 118, 673 pp.

Texte fondamental au sein de la littérature visionnaire médiévale, la *Vision de Tondale* a connu une transmission aussi prolongée que variée, en latin et dans seize langues européennes, du *xii^e* siècle jusqu'à la fin du *xv^e*. Après avoir édité en 2008 les versions de Jean de Vignay, David Aubert et Regnaud le Queux ("Studi francesi" 157, 2009, p. 152), Mattia Cavagna offre ici un remarquable volume de synthèse, prenant en compte l'ensemble de la tradition, latine et française, du texte. Composée en 1149 par un moine irlandais, «Frater Marcus», la version originale de la *Visio* (V1) a été enchâssée, sous une forme abrégée, dans le *Chronicon* d'Hélinand de Froidmond (début du *xiii^e* siècle), puis dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (V2); une troisième version latine, très abrégée (V3), se lit enfin dans le *Speculum morale* du pseudo-Vincent de Beauvais (début du *xiv^e* siècle). Chacune de ces rédactions successives est à l'origine d'une ou de plusieurs traductions françaises (onze au total): deux des plus tardives (H, «version homilétique», début du *xv^e* siècle, et G, de David Aubert, 1475) dérivent de V1; six traductions remontent à la version de Vincent de Beauvais: L, J, A, V, T, M; la traduction de Regnaud le Queux, de 1480 (Q), est basée sur V3; alors que pour les deux textes qui restent (P et D) il est impossible de remonter au modèle. Ces quelques données donnent déjà la mesure de l'ampleur et de la complexité du corpus abordé par Mattia Cavagna, auquel on reconnaîtra d'entrée de jeu les qualités de la clarté et de la rigueur, qui se reflètent dans l'organisation interne de son ouvrage, articulé en deux parties, la première partie ayant pour objet la source, la seconde les versions françaises.

L'analyse des trois versions latines (chapitre 1) s'articule en paragraphes consacrés aux auteurs, aux datations, aux contextes culturels de production et de transmission. Pour la version originale, M.C. s'intéresse aussi aux sources et circonstances de composition, au schéma narratif et au contenu; les deux rédactions de V2 sont soumises à une collation qui permet d'en mesurer les écarts. Au total, le texte latin est transmis par plus de 150 manuscrits; dans sa présentation, M.C. prête une attention particulière au contenu des manuscrit-recueils, en les rangeant en trois catégories: recueils théologiques, didactiques, dévotionnels; recueils hagiographiques, recueils d'*exempla*, de miracles, de récits visionnaires; sans oublier le passage à l'imprimé de la version de Vincent de Beauvais, très précoce, à partir de 1472 ca. Le deuxième chapitre situe d'abord la *Visio* dans la production visionnaire précédente, qui comprend entre autres l'*Apocalypse de saint Paul* et le livre IV des *Dialogues* de Grégoire le Grand, afin de mettre en relief la récurrence des motifs: mort temporaire, séparation de l'âme et du corps, voyage dans l'au-delà avec un guide surnaturel, retour au corps, mise par écrit de l'expérience. M.C. met l'accent sur trois aspects fondamentaux, dont il compare le traitement dans l'ensemble du corpus latin: le statut narratif du visionnaire, protagoniste de l'extase, du voyage et de la révélation, et en même temps responsable de sa transmission écrite; la description spatiale de l'au-delà, divisé entre espaces infernal et paradisiaque; son organisation quadripartite: purgatoire, enfer, lieux d'attente, paradis. Sur cette toile de fond, le chapitre 3 élargit encore le terrain d'enquête par la prise en compte des textes médiévaux proches de la littérature visionnaire: on soulignera l'essor remarquable que la *Visio* a connu au xv^e siècle, dont témoignent tant le nombre des manuscrits conservés (87) que les échos littéraires sous des formes parfois très diverses dans l'Europe entière; une première réaction parodique et satirique, représentée en France par le *Songe d'enfer* de Raoul de Houdenc ou le *Dit du pet au vilain* de Rutebeuf, est suivie de la vaste tradition des voyages allégoriques: M.C. rappelle l'œuvre de Raoul de Houdenc, Huon de Méry, Rutebeuf, Baudouin de Condé, Jean de la Mote, Guillaume de Digulleville, jusqu'aux deux traités anonymes, *Purgatoire des mauvais maris* et *Enfer des mauvaises femmes* (seconde moitié du xv^e siècle), sur lesquels l'influence de la *Vision* paraît vraisemblable.

La seconde partie est consacrée, comme on l'a dit, aux onze versions françaises, classées et étudiées singulièrement: étalées entre la fin du xiii^e et la fin du xv^e siècle, elles sont éditées en partie seulement. M.C. en offre plusieurs classements: par source, par nombre de témoins, par région d'origine, et encore par public envisagé (contexte cléricale ou laïc, voire princier). Chaque texte est ensuite présenté dans les détails: tradition manuscrite, source, adaptation du contenu.

La maîtrise d'un ensemble très vaste de textes permet à M.C. de faire le point sur un certain nombre de questions ayant trait à l'histoire de la spiritualité – on n'oubliera pas son retour sur la question de la «naissance du Purgatoire» – et à l'histoire littéraire du Moyen Âge, mais aussi d'ouvrir des pistes de recherche: les jalons qu'il a posés et les informations détaillées qu'il offre, entre autres sur des versions françaises encore inédites de la *Vision*, permettront de (re) lire un certain nombre de textes et de les interpréter à la lumière d'un ouvrage qui a certainement exercé une influence prolongée sur les œuvres médiévales.

Outre quelques Annexes et Index, la Bibliographie, remarquable, occupe les pp. 585-653.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Théâtre et révélation. Donner à voir et à entendre au Moyen Âge. Hommage à Jean-Pierre Bordier. Études réunies par C. Croizy-Naquet, S. Le Briz-Orgeur et J.-R. Valette, Paris, Champion, 2017, «Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge» 121, 589 pp.

È da salutare con grande favore la pubblicazione di questo volume miscelaneo, con il quale una trentina tra allievi, colleghi e amici omaggiano Jean-Pierre Bordier, grande studioso delle forme teatrali dell'Europa tra il x e il xvi secolo. Si tratta di una materia che notoriamente si può affrontare solo e soltanto se si è in grado di essere, di volta in volta e al contempo, filologo, linguista, antropologo, sociologo, storico, storico della letteratura: esattamente come ha saputo fare nel corso della sua carriera Bordier, attraverso una varietà di approcci metodologici che si riflette sia nella struttura complessiva del volume sia nei singoli saggi che lo compongono.

Dopo una davvero densa ed esauriente «Bio-bibliographie de Jean-Pierre Bordier» (pp. 12-23, a firma di Stéphanie Le Biz-Orgeur) e dopo un' apprezzabile e chiara «Présentation des contributions» (pp. 25-35, per le cure di Catherine Croizy-Naquet e Jean-René Valette), l'opera si articola in tre macrosezioni: la prima (la più ampia) è dedicata alle forme propriamente teatrali tra il xii e il xvii secolo, seguendo il corso del «long Moyen Âge» caro a Jacques Le Goff, e cercando – dai più antichi drammi liturgici e fino a Corneille e al teatro di devozione del xvii secolo e oltre – «la manière dont le jeu dramatique donne à voir et à entendre», contribuendo così «à fixer un certain nombre de jalons dans l'histoire des formes théâtrales» (p. 26); la seconda si sviluppa intorno alla nozione di *teatralità*, intesa come «teatro fuori dal teatro», come presenza di una «qualità teatrale» in una serie di testi i più variegati; la terza si concentra su altre vie della «rivelazione», con particolare attenzione per la *letterarietà* come segno e manifestazione di senso.

Voglio segnalare in particolare le interessanti osservazioni di Gilbert Dahan sui meccanismi che portano il *jeu* del primo Medioevo a uscire dalla liturgia per sfociare nell'universo del teatro, verificando che cosa significhi (dal punto di vista della morfologia) il delicato passaggio dal dramma liturgico al *jeu dramatique* (*Temps sacré, temps profane, temps du théâtre de la liturgie au jeu*, pp. 39-50).

Chiudono il volume alcuni indici che si rivelano e uno strumento davvero utile per l'addetto ai lavori e un mezzo per orizzontarsi a disposizione del lettore: «Index des noms et des œuvres» (pp. 541-573); «Index des citations bibliques» (pp. 577-578); «Index des cotes de manuscrits et des références d'imprimés anciens» (pp. 579-584).

[GIUSEPPE NOTO]

Charlemagne: les temps, les espaces, les hommes. Construction et déconstruction d'un règne, R. Grosse, M. Sot (dir.), Turnhout, Brepols, 2018, «Haut Moyen Âge», 34, 606 pp.

Ce gros volume rassemble les actes d'un colloque tenu à l'Institut Historique Allemand à Paris en 2014

à l'occasion du 1200^e anniversaire de la mort de Charlemagne. Le but était «de situer le demi-siècle de son gouvernement dans un jeu d'échelle spatial et temporel, en faisant la part des traditions et des innovations et en donnant une meilleure place aux périphéries et aux laboratoires qu'elles ont pu constituer» (Rolf Grosse, *Les cendres de Charlemagne*, pp. 11-15, à p. 15). L'ouvrage réunit près d'une trentaine de contributions et est articulé en six sections: «Penser et organiser le pouvoir», «Représenter le pouvoir», «Uniformisation et résistances», «À l'est et au sud: modèles, émulation, innovation», «Communications et réseaux», «Anticipations et héritages». À côté de travaux consacrés aux instruments et aux méthodes de gouvernement de l'empire (notamment à propos des capitulaires et de leur constitution en corpus normatif: Philippe Depreux, *Charlemagne et les capitulaires: formation et réception d'un corpus normatif*, pp. 19-41), plusieurs autres traitent de sa dimension culturelle, en particulier dans les domaines de l'architecture, de l'iconographie et de la production de manuscrits. On retiendra plus particulièrement les communications suivantes, pour leur intérêt dans une perspective longue d'histoire des perceptions et des modes de pensée. Carine Van Rhijn, *Charlemagne's «correction»: A Local Perspective*, pp. 43-59, concernant l'idée de réforme qui imprègne la politique du règne et les témoignages, rares, de son impact aux niveaux inférieurs de la société (comme certains manuscrits, tel le BnF lat. 1012, un «handbook for local priests», p. 56). Maximilian Diesenberger, *Karl der Grosse und die Predigt*, pp. 81-99, à propos de l'attention à l'égard de la prédication, instrument de réforme, notamment pour le contrôle des *potentiores*. Sumi Shimahara, *Charlemagne, premier souverain chrétien commanditaire d'exégèse biblique?*, pp. 101-117, sur le renouveau carolingien des commentaires bibliques. Rosamond McKitterick, *Charlemagne, Rome, and the Management of Sacred Space*, pp. 165-179: au-delà des reprises littéraires, la référence privilégiée à la liturgie romaine (saints, lectures, rituels, dévotion impériale) et à la papauté sont les signes de l'intégration à la *Francia* de la mémoire sacrée de Rome. Warren Pezè, *Un faussaire à la cour: hérésie et falsification pendant la controverse adoptianiste*, pp. 193-226: l'article examine la tradition manuscrite du *De Trinitate* d'Hilaire de Poitiers à la lumière des accusations carolingiennes de falsification portées contre Felix d'Urgel, il s'arrête notamment sur la querelle qui opposa au début du *xviii*^e siècle le jésuite Barthélémy Germon et le mauriste Pierre Constant «sur les corruptions des hérétiques» (p. 208). C'est la «légitimité de la science philologique» (p. 194) qui était en cause: «Germon propose de remettre le choix des variantes textuelles au magistère (...). La méthode mauriste, en revanche, repose sur un probabilisme épistémologique d'inspiration port-royaliste, pour lequel la certitude philologique, la probabilité qu'un jugement porté sur une variante ou une datation soit vrai, n'est pas d'ordre métaphysique, mais moral» (pp. 210-211). Florian Hartmann, «*A textual Community*»? *Zur Lukrezrezeption karolingischer Gelehrter*, pp. 371-384: le *De rerum natura* était oublié depuis Isidore de Séville, un manuscrit carolingien et ses annotations témoignent de l'intérêt que Lucrèce a suscité dans le milieu lettré gravitant autour de la cour de Charlemagne. Le fait est d'autant plus significatif que Lucrèce disparaîtra de nouveau après le *ix*^e siècle jusqu'à sa redécouverte par Poggio Bracciolini en 1417. Charlotte Denoël, *La parole révélée: essai sur la symbolique visuelle du livre dans les livres d'Évangiles de l'époque de Charlemagne*, pp. 477-505,

sur les valeurs, multiples et spécifiques, de la représentation figurée du livre, notamment ouvert et portant des inscriptions, omniprésente dans les miniatures accompagnant les évangiles. Richard Matthew Pollard, *Charlemagne's Posthumous Reputation and the «Visio Wettini»*, 825-1857, pp. 529-549, retrace la réception, du *ix*^e au *xviii*^e siècle, du passage concernant la punition de Charlemagne et relativise l'impact de l'image de l'empereur qu'elle véhicule, perçue comme réellement négative seulement dans les temps modernes, depuis l'édition de Mabillon en 1677. *Index des noms de personnes et de lieux* aux pp. 591-605.

[G. MATTEO ROCCATI]

Coopétition, Rivaliser, coopérer dans les sociétés du haut Moyen Âge (500-1100), R. Le Jan, G. Bühner-Thierry, S. Gasparri (dir.), Turnhout, Brepols, 2018, «Haut Moyen Âge» 31, 424 pp.

Le volume est d'intérêt fondamentalement historique et le concept sur lequel il est centré a été théorisé d'abord dans le domaine économique, dans le cadre de la théorie des jeux: le «terme *coopétition* a été forgé à la fin des années 1980 pour décrire la poursuite simultanée d'actions coopératives et compétitives par des acteurs économiques» (R. Le Jan, *Coopétition. Rivaliser, coopérer sans les sociétés du haut Moyen Âge: réflexions préliminaires*, pp. 9-20, à p. 9). Il peut avoir toutefois une application plus large. Les contributions rassemblées, un peu plus d'une vingtaine, sont classées en trois parties correspondant à trois périodes: 550-650, *ix*^e siècle, 1050-1120. Elles examinent des cas particuliers au niveau des stratégies mises en œuvre par les acteurs. Une traite en revanche de la perception de ce genre de situations telle qu'elle apparaît dans un texte «littéraire»: H.-W. Goetz, *Grégoire de Tours: (comment) a-t-il perçu une «coopétition»?*, pp. 49-60. L'étude passe en revue des exemples de rivalité et d'alliance, donc de «coopétition» possible, décrits par Grégoire en s'arrêtant sur sa manière de les présenter. Elle conclut que ce concept anachronique ne rend pas compte de la vision partisane et religieuse de l'auteur.

[G. MATTEO ROCCATI]

Confiance, bonne foi, fidélité. La notion de «fides» dans la vie des sociétés médiévale (vi^e-xv^e siècles), W. Falkowski, Y. Sassier (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2018, «Rencontres, 364, Série Histoire, 4», 390 pp.

Le volume réunit les actes de deux journées d'études organisées dans le cadre de l'Institut Catholique d'Études Supérieures de La Roche-sur-Yon en 2011 et 2012, il comprend près d'une vingtaine de communications portant sur une notion qui est, dans la latinité classique et les auteurs médiévaux qui s'en réclament, la clé de voûte des relations sociales: «le comportement sincère et droit, notamment le respect de l'engagement pris, vertu essentielle, chez le gouvernant à la *fides* duquel (...) est confiée la *res publica*» (Yves Sassier et Woyciech Falkowski, *Avant-propos*, pp. 7-11, à p. 10). Dans le cadre de la *rassegna*, on retiendra plus particulièrement la contribution de Jacques Verger, «*Juramentum*» et «*fides*» dans les *statuts universitaires français du Moyen Âge*, pp. 275-291, sur les serments universitaires, et les suivantes, portant sur des textes

«littéraires». Hervé Oudart, *Le serment des cités des Gaulles au roi mérovingien du VI^e siècle. Un fondement oublié de la domination royale franque ?*, pp. 13-49, étude des récits de Grégoire de Tours. Pascal Gourgues, «Fides» et gouvernement de la «res publica» au X^e siècle, pp. 137-167, portant sur l'Histoire de Richer de Reims. Yves Sassié, *Fidélité au roi. Abbon de Fleury, Fulbert et Yves de Chartres*, pp. 179-191, s'appuyant notamment sur les lettres. Guillaume Bernard, «Fides» et royauté chez les moralistes du XIII^e siècle. L'exemple de Vincent de Beauvais, pp. 225-237, à propos du *De morali principis institutione* (1260-1264), «miroir du prince» dédié à Louis IX et à son gendre Thibaut de

Champagne. Martin Aurell, *Foi et perfidie à la croisade albigeoise selon les troubadours*, pp. 239-256, d'après la trentaine de chansons hostiles à la politique pontificale et aux envahisseurs septentrionaux. Mary C. Sommers, «Fides» as «Fidelitas» in Thomas Aquinas, pp. 341-355. Olivier Hanne, *La «fides» des Sarrasins et l'«īmām» des musulmans dans deux traductions latines du Coran (XII^e-XIII^e siècle)*, pp. 357-374, sur les traductions de Robert de Ketten (1143) et de Marc de Tolède (1210). *Index des noms communs et des noms de personnes* aux pp. 375-377 et 379-380.

[G. MATTEO ROCCATI]

Quattrocento

a cura di Maria Colombo Timelli e Paola Cifarelli

Anneliese Pollock Renck, *Female Authorship, Patronage, and Translation in Late Medieval France. From Christine de Pizan to Louise Labé*, Turnhout, Brepols, 2018, «Texts & Transitions», 13, 251 pp.

Situé au carrefour des études de genre et des théories sur la traduction, de l'histoire de l'enluminure et des enquêtes sur la littérature de la fin du Moyen Âge, ce beau volume nous présente les résultats des recherches d'A. Pollock Renck sur l'émergence de l'auctorialité féminine entre le XIV^e et le XVI^e siècle. Une grande cohérence de propos suggère à l'A. de réfléchir sur le rôle joué par le mécénat des grandes dames aussi bien que sur la réception et la réélaboration des traductions pivotant autour de la *querelle des femmes*. Les cinq chapitres dont l'ouvrage se compose suivent un ordre chronologique, ce qui permet de saisir facilement les déclinaisons du trinôme «lecture – interprétation – écriture» au fil des personnages féminins envisagés pour les différentes époques.

Dans les deux premiers chapitres, l'A. tisse la toile de fond de son argumentation en illustrant les bases théoriques qui la supportent (pp. 17-43) et en décrivant les milieux intéressés par le développement d'une sensibilité à l'égard des facultés intellectuelles des femmes (pp. 45-68). Elle précise d'abord les contours du rapport entre texte, lecteur et auteur à travers l'étude de quelques extraits tirés des ouvrages de philosophes classiques (Sénèque) et médiévaux (Augustin et Bonaventure); ensuite, elle nous livre un commentaire sur les aveux de Marie de France et de Jean de Meun, deux écrivains qui ne manquèrent pas de souligner l'importance d'être à la fois des lecteurs attentifs et de bons interprètes, en affirmant en conclusion leur propre *auctoritas*. La chercheuse se focalise alors plus spécialement sur le lectorat féminin. En s'arrêtant sur les enluminures qui agrémentent les Livres d'Heures destinés aux dames, elle remarque que les images représentant la Vierge ou les dédicataires des manuscrits dans l'acte de lire constituent des «mises en abyme», des invitations aux femmes afin qu'elles participent directement aux scènes sacrées. Christine de Pizan bâtit sur ce symbolisme religieux une nouvelle conception de la femme, en tant que lectrice critique, interprète et auteur, qui influença les travaux de traducteurs tels qu'Antoine Dufour et Octovien de Saint-Gelais.

Les *Vies des femmes célèbres* de Dufour, conservées par le manuscrit unique Nantes, Musée Dobrée 17, font l'objet du troisième chapitre (pp. 69-122). L'ouvrage, réalisé en 1504 à la demande d'Anne de Bretagne, constitue la traduction et le remaniement du *De mulieribus claribus* de Boccace et du *De plurimis claris selectisque mulieribus* de Jacopo Filippo Foresti. Après avoir éclairci les circonstances de sa composition, l'A. explore les particularités du texte et du cycle iconographique qui l'accompagne. En particulier, on observera que Dufour introduit des changements importants dans la description de ses personnages féminins; par exemple, les héroïnes cessent d'être des figures androgynes, caractérisées par un mélange de vertus masculines et de vices féminins, pour se transformer en une série de dames cultivées qui s'engagent dans des activités intellectuelles en exhibant leur féminité même sur le champ de bataille. Tout en étant ancrées dans la tradition artistique parisienne, les enluminures de Jean Pichore traduisent visuellement les récits de Dufour, en mettant en scène des femmes habillées à la mode, qui se distinguent par leur maintien.

Le quatrième chapitre est consacré à la traduction des *Héroïdes* d'Ovide que Saint-Gelais dédia entre 1492 et 1497 à Charles VIII sous le titre de *XXI Epistres d'Ovide* (pp. 123-165). Cet ouvrage, qui jouit d'un succès témoigné par seize copies manuscrites et plusieurs imprimés, se charge d'une importance culturelle accrue aux yeux de l'A., car la mise en français ne s'adresse plus explicitement à un public féminin. L'analyse de la traduction montre que les épîtres deviennent des modèles de lecture et d'écriture pour toutes les femmes; l'omission de détails concernant l'aspect physique des héroïnes, traditionnellement employés pour nouer des liens entre elles, correspondrait en effet au souhait de porter au premier plan leurs actions et leur individualité. L'analyse comparée des cycles iconographiques transmis par quatre manuscrits (Paris, BnF, fr. 873; Paris, BnF, fr. 875; San Marino, Huntington Library HM 60; Oxford, Balliol College, 383) révèle par contre deux lectures différentes de la traduction de Saint-Gelais: d'un côté, les images du codex parisien 873 et de celui d'Oxford mettent en scène des femmes bouleversées par les émotions; de l'autre côté, les enluminures des autres manuscrits, exécutées par Robinet Testard, représentent des dames mesurées qui sont en train d'écrire.

Dans le dernier chapitre, l'A. passe en revue la formation et la production littéraire de quatre dames cultivées du *xv^e* siècle: Anne de Graville, Marguerite de Navarre, Pernelle du Guillet et Louise Labé (pp. 167-218). En dépit de milieux culturels très différents – la cour et la ville de Lyon –, ces femmes s'approprient les leçons de Christine de Pizan et les débats gravitant autour de la *querelle des femmes* dans lesquels les traducteurs s'étaient engagés. L'étude des échos des *XXI Epistres d'Ovide* dans les lettres de Marguerite de Navarre à François I^{er} ainsi que dans les *Élégies* de Louise Labé permet enfin de dégager la réponse directe des femmes à l'invitation à lire et à écrire qui leur avait été adressée par Christine de Pizan.

[ELISABETTA BARALE]

La Question du sens au Moyen Âge. Hommage au professeur Armand Strubel, études réunies par D. Boutet et C. Nicolas, Paris, Honoré Champion, 2017, 773 pp.

Un nombre conséquent d'articles dans ce volume, dont nous rendons plus amplement compte dans la section «Medio Evo», porte sur le dernier siècle du Moyen Âge.

Sébastien Douchet présente un roman allégorique en vers en défense des femmes, *La Faulceté d'Amours*, composé entre 1428 et 1495 et publié entre la fin du *xv^e* siècle et 1540 (six éditions connues). Ses nombreuses particularités – personnel romanesque hétérogène, fonction de l'allégorie dans une critique de l'amour masculin – en font un «précieux témoignage pour comprendre la variété des discours féministes à la fin du Moyen Âge» (*Introduction à un roman allégorique et misandre de la fin du Moyen Âge: "La Faulceté, traison et les tours de ceux qui suivent le train d'amours"*, pp. 117-136, citation p. 135). *L'hystoire del saint Graal*, publiée à Paris en 1516, constitue un hapax dans la tradition médiévale; cette œuvre en deux volumes, objet de l'article d'Hélène Bouget, réunit en effet un ensemble de trois textes qu'aucun manuscrit n'a transmis tel quel: une version longue de l'*Estoire del saint Graal*, le *Perlesvaus* et une version abrégée de la *Queste*. Il s'agit d'une «sorte d'anthologie du saint *vessels*» qui ignore cependant l'histoire du règne d'Arthur: *Perlesvaus* y est intégré dans une recomposition qui renouvelle l'interprétation même du Graal (*Le "Perlesvaus" de 1516: des manuscrits à l'imprimé dans "L'hystoire du saint Graal"*, pp. 229-244, citation p. 232). L'écriture à la première personne à la fin du Moyen Âge suscite l'intérêt d'Élisabeth Gaucher-Rémond, qui vérifie le recours aux personifications, et par là à l'allégorie, par des auteurs tels que Guillaume de Digulleville, Huon de Méry, Christine de Pizan, Thomas de Saluces, René d'Anjou, Charles d'Orléans (*L'utilisation de l'allégorie dans l'écriture autobiographique*, pp. 259-273). Le rapport entre allégorie et prophétie revêt dans l'*Advision Christine* une importance et un sens particuliers, dont Fabienne Pomel souligne les enjeux pour l'interprétation même du rôle de l'auteure et du sens de son écriture (*L'allégorie «en l'esprit de prophétie» dans l'"Advision Cristine"*, pp. 275-291). Le corpus théâtral des cent-vingt-cinq «moralités» conservées entre 1430 et 1560 intéresse Estelle Doudet, qui s'interroge tant sur les mots utilisés pour les désigner que sur la circulation des pièces et des modalités de représentation en France, aux Pays-Bas, en Angleterre

(*Convergences, discontinuités, circulations: pour une histoire connectée du théâtre allégorique européen (xv^e-xvi^e siècle)*, pp. 363-377). Prédicateur du début du *xvi^e* siècle, Michel Menot a laissé des sermons où latin et français alternent: Bohdana Librova décèle dans l'alternance des deux langues un des facteurs qui structurent le sens même du texte (*L'alternance codique et la construction du sens dans les sermons du "Carême de Tours" de Michel Menot*, pp. 387-403). Mireille Demaules repère dans la personification de Mélancolie dans le *Livre du Cœur d'Amour épris* de René d'Anjou l'influence des traités médicaux, théologiques et philosophiques médiévaux. Par ailleurs Mélancolie, restée confinée dans le songe, ne marque pas la conclusion de la quête, ouverte au plaisir et à la joie (*Le "Livre du Cœur d'Amour épris" de René d'Anjou: un remède à la mélancolie?*, pp. 557-574). Jean-Claude Mühlethaler aborde la question de l'allégorie dans la satire politique en comparant *La Doleance de Megere* de Regnaud Le Queux (1469), reprise, dans un contexte politique différent, par Aymon de Montfalcon dans *La Satyre Megere* (1499): il y découvre deux actualisations de la personification du Mal (*Satire et recyclage littéraire: la fureur de Mégère, de Regnaud Le Queux à Antitus Favre*, pp. 605-623). L'emploi par Christine de Pizan du mot *droiture* – allégorie dans la *Cité des Dames*, mais aussi nom commun dans l'ensemble de son œuvre – intéresse Liliane Dulac et Earl Jeffrey Richards, qui en analysent le sémantisme: celui-ci s'avère essentiel dans l'idéologie chrétienne sur le statut de la femme (*Les nuances de «droiture» chez Christine de Pizan*, pp. 677-694). *Ruse et rusé* en moyen français suscitent la réflexion d'Olivier Millet: le sens mélioratif de ces mots, enregistré par Huguet et attesté dans bien des textes allant de la fin du *xv^e* au début du *xvii^e* siècle, correspond bien à 'compétence acquise' pour le substantif, à 'expert' pour l'adjectif (*Entre la chasse et la lecture, à propos des termes ruse et rusé en moyen français*, pp. 703-718). Françoise Giordani s'attache au thème de la Folie et aux vocables qui l'expriment dans les «sermons joyeux» de la fin du *xv^e* - début du *xvi^e* siècle: omniprésente et multiforme, la Folie provoque l'hilarité tout en dénonçant les défauts des hommes et la fausseté des apparences (*Fous et folie dans quelques sermons joyeux de la fin du xv^e siècle et du début du xvi^e siècle*, pp. 719-738).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Lucie Jollivet, *La résistance du milieu humaniste français à la "Justification" de Jean Petit et à sa diffusion (1408-1435)*, "Questes", 39, 2018, pp. 91-112.

Peu de mois après l'assassinat de Louis d'Orléans par Jean sans Peur (novembre 1407), la *Justification* de Jean Petit développa une véritable apologie du crime; diffusée d'abord dans les milieux de la cour de Bourgogne, elle continua de circuler – malgré les condamnations – tout au long du *xv^e* siècle dans des copies moins luxueuses. L.J. étudie les réactions virulentes que ce texte provoqua dans le cercle des humanistes français: Jean Gerson, Nicolas de Clamanges, moins directement Laurent de Premierfait, Alain Chartier, Pierre d'Ailly, intervinrent tour à tour pour exprimer leur «résistance» à la propagande bourguignonne et surtout une condamnation sans appel du meurtre au nom du droit et de la justice.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Alexandre Grosjean, *Toison d'or et sa plume. La "Chronique" de Jean Lefèvre de Saint-Rémy (1408-1436)*, Turnhout, Brepols, 2017, 390 pp.

Jean Lefèvre de Saint-Rémy (vers 1398-1468), originaire d'Abbeville, occupa pendant longtemps la charge de roi d'armes du duc de Bourgogne Philippe le Bon sous le nom de Toison d'or et, à ce titre, il assura plusieurs fonctions, dont la présidence des événements 'sportifs', l'organisation des cérémonies liées à l'entrée de nouveaux confrères dans l'ordre, mais aussi la transmission d'informations parmi les officiers lors des actions de guerre, l'accompagnement de personnages importants dans leurs déplacements et même des missions diplomatiques. Le prestige et la crédibilité que Georges Chastelain lui a reconnus dans l'un des chapitres de sa *Chronique des ducs de Bourgogne* permettent de saisir la raison pour laquelle, vers la fin de sa vie, il envisagea la rédaction d'un volume de *Mémoires*, restés inachevés. Conçus comme moyen pour «donner corps aux observations écrites» qu'il avait notées dans le cadre de ses activités en «transformant des informations décousues en une œuvre proprement dite» (p. 126), mais aussi pour laisser un témoignage de ses expériences en tant que serviteur de la politique des ducs, ce texte s'insère dans le cadre d'une historiographie bourguignonne laïque et curiale qui eut comme modèles principaux les *Mémoires* de Jean de Haynin, de Jacques du Clercq, d'Olivier de la Marche et surtout, à la fin du siècle, de Philippe de Commines.

Dans ce travail solidement documenté et foisonnant d'informations, A.G. analyse la personnalité de Jean Lefèvre et le texte issu de sa plume, intimement liés en raison de la nature même du genre choisi par «un des plus importants agents que la cour de Bourgogne ait vu en son sein» (p. 126). L'*Introduction*, particulièrement utile pour montrer l'évolution des fonctions du héraut d'armes au fil des siècles et l'importance croissante de son rôle au sein de la cour, passe en revue les œuvres généralement liées au nom de Toison d'Or, en débarrassant le camp d'attributions douteuses (tels le *Respit de la mort*, le *Traité de l'origine des rois d'armes* ou l'*Armorial de la paix d'Arras*). Les *Mémoires*, focalisés sur l'histoire récente et couvrant la période 1408-1436, sont au cœur des trois parties composant cette étude.

Dans la première partie («L'origine des *Mémoires*»), une description minutieuse des quatre témoins connus, tous réalisés après la mort de l'auteur (Boulogne-sur-Mer, BM, ms. 150; Florence, Bibliothèque Laurentienne, Med. Pal. 178; Douai, BM, fonds ancien 1193; Paris, BnF, fr. 1193) et des fragments relevant de travaux préparatoires permet de réfuter l'idée, avancée par la critique, d'une rédaction en deux volumes, dont un serait perdu, et de postuler une composition en deux phases. La reconstruction de la biographie de Toison d'Or, toute fragmentaire qu'elle est, a le but d'éclaircir les événements principaux auxquels celui-ci assista personnellement – dont la bataille d'Azincourt et la prise de Jeanne d'Arc – et d'énumérer les fonctions de plus en plus importantes qu'il assura jusqu'en 1468. Le «sédentarisme» progressif (p. 92) auquel l'âge l'obligea vers la fin de sa vie et la véritable consécration dont il fut l'objet seraient les raisons principales qui poussèrent le roi d'armes à s'adonner à l'écriture; dans le chapitre consacré au dessein de Lefèvre dans ses *Mémoires* (ch. III), c'est surtout le prologue qui est analysé dans sa structure, ses *topoi* et ses stratégies discursives, afin de déceler la démarche adoptée par le mémorialiste, l'optique dans laquelle l'œuvre fut conçue et les

points forts autour desquels Lefèvre de Saint-Rémy construisit son discours: le meurtre politique de 1407 et la venue du roi d'Angleterre, au service duquel l'auteur demeura pendant plusieurs années; le mariage de Philippe le Bon avec Isabelle de Portugal; les actions guerrières des chevaliers de la Toison d'Or.

La deuxième partie («Sources et héritages») s'ouvre sur une comparaison avec la source directe du texte de *Toison d'Or*, à savoir les *Chroniques* d'Enguerrand de Monstrelet, afin de vérifier l'hypothèse selon laquelle les *Mémoires* du roi d'armes ne seraient qu'une version remaniée de ces dernières. Si la mise en parallèle avec le ms. Paris, BnF, fr. 6486, copie de l'ouvrage de Monstrelet dont Jean Lefèvre se servit pour la rédaction de son propre texte, permet d'identifier les passages qui résultent d'une condensation de la source, ou qui corrigent des erreurs de celle-ci en la complétant, la démarche de témoin adoptée par Toison d'Or est à l'origine des différences qui séparent les *Mémoires* de son modèle immédiat. En particulier, le recours à la «mémoire sensitive» (p. 160), à savoir le souvenir des expériences vécues au cours de sa longue et riche carrière, justifie une attention particulière pour les manifestations les plus éclatantes du luxe et du faste caractérisant la vie de cour dans le duché, évoquées avec un véritable talent de narrateur. Pareillement, A.G. montre que la défaite d'Azincourt, à laquelle Lefèvre assista indirectement dans sa jeunesse lors de sa permanence au service du roi d'Angleterre, donne lieu à des jugements personnels sur les événements et sur les protagonistes de ce moment clé de la guerre de Cent Ans; le témoignage des *Mémoires* se révèle donc complémentaire à celui fourni par les *Chroniques d'Angleterre* de Jean, bâtard de Wavrin. Par ailleurs, Lefèvre confère à son ouvrage plusieurs traits d'originalité aussi grâce à son esprit critique et à la possibilité d'avoir accès à une documentation sérieuse et fiable, souvent de première main, comme les notes qu'il rédigea dans le cadre de ses fonctions ou le témoignage oral des chevaliers de l'ordre, parfois plus officielle comme les rapports des hérauts bourguignons, les traités diplomatiques ou encore les lettres officielles, qui ne figurent pas dans la chronique de Monstrelet. Un regard sur l'héritage historiographique des *Mémoires*, en grande partie dû au prestige et à la crédibilité dont l'auteur avait joui au sein de la cour de Bourgogne, permet de mesurer l'importance de cet ouvrage, qui eut une circulation curiale mais assez vaste et durable.

L'approche de Lefèvre de Saint-Rémy aux questions liées à la noblesse, objet d'un débat particulièrement vif à la cour de Bourgogne, fait l'objet de la troisième partie («Le héraut d'armes historiographe»). À ce propos, A.G. met en évidence la distance qui sépare les *Mémoires*, centrés sur la glorification de la noblesse de sang et sur les exploits individuels, des argumentations au soutien de la vraie noblesse. En outre, aucune vocation érudite ne caractérise le dessein du roi d'armes historiographe, qui ne fait aucune allusion à l'origine mythique de l'ordre de la Toison d'Or, ni aux raisons politiques de sa création; celui-ci est plutôt envisagé comme un organisme destiné à opérer une sélection parmi les membres de la noblesse, en fonction d'idéaux qui n'excluent pas la portée religieuse de la chevalerie. Toutefois, c'est bien sur la toile de fond de faits d'armes collectifs que les exploits individuels sont évoqués: la représentation de la guerre dans ses aspects concrets, comme les opérations militaires, l'organisation de l'armée en marche ou le déroulement d'un siège, fait de cet ouvrage un témoignage important sur

la réalité guerrière de la première moitié du XV^e siècle. Comme le souligne A.G., en raison du témoignage personnel de l'état d'âme de l'auteur, de la perspective particulière d'où il observe la politique, ainsi que de ses jugements nuancés sur les protagonistes de la guerre qu'il eut l'occasion de voir agir sur le terrain, ce texte peut être considéré un document important pour l'étude du principat de Philippe le Bon. Pour cette raison, on ne peut que féliciter l'A. pour avoir attiré l'attention de la critique sur un témoin significatif de l'appareil historiographique bourguignon.

La richesse de cette étude, envisageant les *Mémoires* sous plusieurs perspectives différentes, est encore accrue par les annexes qui complètent le volume, et particulièrement la liste des déplacements de Toison d'Or entre 1415 et 1468 (Annexe I), ainsi que par la bibliographie; celle-ci ne donne pas seulement la mesure de l'ampleur de la documentation sur laquelle ce travail se fonde, mais elle rendra aussi les plus grands services aux chercheurs qui s'occupent d'histoire et d'historiographie du duché de Bourgogne.

[PAOLA CIFARELLI]

"Carte Romanze", 6, fasc. 2, 2018.

Nous rendons compte ici des articles concernant le XV^e siècle parus dans ce fascicule.

Barbara Ferrari (*Dal leggendario alla leggenda: la prima circolazione francese a stampa delle vite di santi estratte dalla "Légende dorée"*, pp. 165-186) analyse les plaquettes gothiques qui diffusèrent isolément les vies de saints tirées de la traduction française de la *Légende Dorée* par Jean Bataillon, parues à partir de 1490 à Paris, Lyon et Rouen. Après avoir examiné les données concernant la typologie de saints privilégiés par les éditeurs, ainsi que le profil culturel de ces derniers, l'A. se concentre sur la collection conservée à la Bibliothèque Méjanes d'Aix en Provence pour aborder des questions de bibliographie matérielle (format, illustrations, mise en page, tirage, prix des plaquettes) et de tradition textuelle, en mettant en évidence à quel point ces volumes modestes contribuent à la connaissance de l'histoire éditoriale de la *Légende*.

Trois études, cohérentes et se répondant l'un l'autre, ont comme objet la personnalité littéraire de Jean Miélot. Maria Colombo Timelli (*Jean Miélot, bilan et perspectives*, pp. 105-120) trace un bilan des recherches récentes consacrées à ce copiste, adaptateur, traducteur et compilateur actif entre 1448 et 1480 à la cour de Bourgogne, en montrant que le renouveau de l'approche adoptée pour l'étude de sa production multiforme a permis d'élargir considérablement le nombre de manuscrits connus et d'ouvrages attribués à lui, ainsi que d'approfondir la connaissance de sa «dimension intellectuelle» (p. 112). En outre, grâce à une intense activité ecdotique, à laquelle l'A. a elle-même contribué puissamment, plusieurs éditions critiques de ses œuvres sont désormais disponibles, parmi lesquelles le corpus hagiographique dans son entier; quant aux perspectives de recherche, des analyses focalisées sur la conception originale que Miélot élabore dans ses autographes et une étude de la langue des textes dans leur passage à l'imprimé contribueront à élargir les connaissances d'un personnage «unique dans le panorama bourguignon et plus largement français du XV^e siècle» (p. 116).

L'article de Martina Crosio (*La "Passion de saint Adrian" de Jean Miélot*, pp. 121-141) permet de

constater la fécondité des pistes mises en évidence dans la contribution précédente: en effet, les recherches menées en vue de l'édition critique de ce texte hagiographique daté de 1458 ont permis de retrouver un témoin que l'on croyait perdu et d'étoffer ainsi la tradition textuelle, constituée de deux témoins (Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, 737 et ms. en mains privées); le programme iconographique du manuscrit retrouvé prouve l'intérêt que Miélot portait au rapport texte-image, tandis que la structure de l'ouvrage, composé à partir de deux sources latines distinctes, permet de rapprocher ce texte d'autres légendes hagiographiques du même auteur. Enfin, l'analyse de la technique de traduction utilisée met en évidence les qualités du traducteur, gardant toujours l'équilibre entre respect du texte de départ et lisibilité du texte cible, ainsi que la cohérence qui sous-tend la production hagiographique de Miélot.

C'est encore la posture traductive qui est au cœur du travail d'Elisabetta Barale (*Jean Miélot, "translateur" interlingual, intralingual et intersémiotique*, pp. 143-164), qui se focalise sur les pratiques de traduction mises en œuvre lors de la transposition en français des sources latines. Un classement par typologie, fondé sur les distinctions établies par R. Jakobson et figurant en annexe, permet de mesurer la variété des approches, allant de la traduction littérale à l'adaptation de textes vernaculaires précédents et jusqu'à la transposition en images. La *Vie de saint Foursy*, dont l'A. vient de procurer l'édition, est un exemple éclairant de cette diversité, car la comparaison avec des mises en français antérieures montre la dette de Miélot envers ses prédécesseurs; il ne renonce pourtant pas à vérifier le texte cible à l'aide de la source latine. Enfin, l'analyse d'un manuscrit en mains privées, qu'on ne connaissait qu'indirectement par des mentions, montre que ce témoin de la vie de saint Fursy constitue un exemple de traduction intersémiotique, à cause du rôle joué par les illustrations dans ce véritable récit par images.

[PAOLA CIFARELLI]

Arthur après Arthur. La matière arthurienne tardive en dehors du roman arthurien, de l'intertextualité au phénomène de mode, Chr. Ferlampin-Acher (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2017, «Interférences», 661 pp.

Une *Introduction* dense, intitulée *Après Arthur?* et due à Christine Ferlampin-Acher (pp. 7-21), vise à justifier la fourchette chronologique retenue (1270-1530), dates qui s'expliquent en amont par l'essoufflement de la production arthurienne, et en aval par l'affirmation d'un «nouveau» roman après le *Tristan* de Pierre Sala), et surtout à faire le point sur quelques interrogations préalables aux contributions réunies dans ce volume, issu d'un séminaire qui s'est tenu à l'Université Rennes 2 entre 2013 et 2016, dans le cadre du projet LATE. Ces questions portent sur la notion de «genre» et de «matière» arthurienne, sur la légitimité d'une recherche des «attestations arthuriennes» en dehors du roman, sur les actualisations diverses que la matière arthurienne a subies au cours des siècles.

Une première partie réunit les réflexions autour du temps arthurien: «Histoire(s) arthurienne(s)»; les contributions portent sur différents genres littéraires: le roman d'abord, l'épopée ensuite, puis l'hagiographie et enfin les chroniques et histoires. Michelle

Szkilnik s'attache à *Clériadus et Méliadice* (1440-1444): nullement «arthurien», ce roman évoque néanmoins le temps du roi Arthur dès la première phrase, et abonde en échos arthuriens: toponymes, anthroponymes, voire quelques motifs recombines par l'auteur anonyme et adaptés à la réalité du xv^e siècle – souvenirs du *Chevalier de la Charrette*, du *Conte du Graal*, du *Lancelot* en prose – contribuent à donner au texte une «couleur arthurienne» que les lecteurs devaient bien reconnaître, parallèlement aux allusions à l'époque contemporaine (*Vraies et fausses réminiscences arthuriennes dans "Clériadus et Méliadice"*, pp. 27-40). Joanna Pavlevski-Malingre se propose d'offrir une synthèse sur les attestations arthuriennes dans les romans consacrés à Mélusine: elle ne relève que peu de références directes, plutôt marginales, qui ne coïncident d'ailleurs pas chez Jean d'Arras et chez Coudrette. L'association de Mélusine et de son fils Geoffroy à la Grand' dent au monde arthurien demeure de fait très superficielle. Inscrits dans un espace post-arthurien, les deux personnages sont d'ailleurs destinés à une réception différente: Geoffroy finit par intégrer la matière historique, alors que la Mélusine de Jean d'Arras peut plus facilement être rattachée à l'univers breton (*Avalon, «l'île perdue»: la fin du temps arthurien dans les romans de Mélusine*, pp. 41-70). Si l'épopée tardive accentue les interférences génériques, la matière arthurienne lui demeure foncièrement étrangère. Claude Roussel relève pourtant quelques allusions ponctuelles, formulaires par exemple, quelques noms de personnages, de rares *ekprasesis*, et surtout des comparaisons mettant en jeu les héros arthuriens pour les dévaloriser vis-à-vis des personnages épiques; en outre, quelques manifestations de l'Autre Monde, et notamment le voyage dans le royaume de Féerie, qui se retrouve dans six chansons de geste, «marque une forme de consécration du héros» (p. 83); il s'agit cependant d'une Féerie christianisée, d'où le Graal est absent, et qui n'affecte jamais le cours ni la tonalité des récits (*Souvenirs de Bretagne dans les chansons de geste tardives*, pp. 71-89). Le corpus examiné par François Suard comprend des récits épiques en prose: dans *Huon de Bordeaux* la référence arthurienne s'avère modeste, Arthur se trouvant marginalisé; l'intrigue d'*Ogier le Danois* imprimé (1496) conserve le personnage de Morgue et surtout le destin final du héros en Avalon; conformément à son projet global, le *Myreur des Histoires* (1399) prétend inscrire les figures arthuriennes dans l'Histoire; alors que dans *Meurvin* (*editio princeps*: 1540) l'univers du roi Arthur n'est que le lieu d'origine du héros et de sa destinée finale. Globalement, l'analyse montre bien que la place réservée à l'univers arthurien est ici limitée, et que les références se concentrent uniquement sur les deux noms d'Arthur et de Morgue (*Les attestations arthuriennes dans les proses épiques*, pp. 91-105). Dominique Boutet se concentre sur la présence et sur le statut d'Avalon dans quelques textes épiques: *Esclarmonde*, les continuations d'*Ogier*, ou encore le *Myreur des Histoires* de Jean d'Outremeuse, conservent l'élément fondamental du motif – le séjour du héros en Féerie, éventuellement son retour en France –, mais en essayent une christianisation, avec parfois des différences remarquables (*Arthur et le monde épique en Avalon*, pp. 107-119). Sarah Baudelle-Michels interroge à son tour le corpus «Renaut de Montauban»: chanson de geste (début du xiii^e siècle), compilations-remaniements, mises en prose, imprimés du xvi^e siècle; la prise en compte d'une diachronie relativement

longue lui permet de suivre les étapes d'une incorporation, puis exclusion des éléments arthuriens, dans une matière épique qui continue d'évoluer. Dans ce parcours, c'est surtout le *Mabrien* du xv^e siècle qui mérite attention, et son voyage en Féerie, certainement «tributaire des schémas morganiens antérieurs» (p. 127) bien que christianisé; en revanche, les récits plus tardifs (*Mabrien, Conquête de Trébisonde*) semblent porter un regard distancé, voire franchement amusé, sur une matière arthurienne désormais perçue comme dépassée (*Les insertions arthuriennes dans la geste rinaldienne*, pp. 121-135). Christine Ferlampin-Acher s'intéresse aux insertions arthuriennes dans des textes divers: *Laurin* (seconde moitié du xiii^e siècle), *Sone de Nansay* (ca 1280), *Aquillon de Bavière* (vers 1379-1407). Surtout, elle souligne l'existence d'un procédé beaucoup moins étudié, l'«extrapolation», à savoir l'ajout d'épisodes arthuriens au début ou à la fin de textes non arthuriens; tel est le cas pour le prologue de la *Chanson de Roland* dans le manuscrit Lyon, B.M. 734, peut-être aussi pour la conclusion du roman *Eledus et Serene* (xiv^e siècle, inachevé, transmis par un manuscrit unique), et rappelle le cas particulier du manuscrit Bodmer 147 (fin xiii^e siècle), où les *Faits des Romains* sont interpolés dans un ensemble arthurien en prose (*Interpolations et «extrapolations»: études de quelques épisodes arthuriens en contexte non arthurien*, pp. 137-155). L'hagiographie anglo-normande constitue le corpus étudié par Françoise Laurent. Personnage dévalué dans quatre vies de saints latines, composées en Angleterre et conservées dans un manuscrit unique du xii^e siècle, le roi Arthur assume un rôle tout différent dans deux légendes vernaculaires: la *Vie de saint Edmond le roi* (vers 1180) et la *Vie de saint Édouard le Confesseur* de Matthieu Paris (1236-1245). Dans les deux cas, la présence du roi des Bretons s'explique tant par le milieu aristocratique dans lequel ces œuvres circulaient que par l'ancrage dans l'histoire qui caractérise cette production; néanmoins, loin de constituer une référence politique, Arthur semble y assumer le rôle de parangon des vertus chevaleresques et courtoises (*Le roi Arthur et la composante historique des vies de saints anglo-normands*, pp. 157-177). Catherine Croizy-Naquet consacre son analyse aux textes «historiques» rattachés à Troye et à Rome: si les matériaux arthuriens peuvent être sollicités dans les *Faits des Romains* (1213) ou dans *Pharsale* (1343, œuvre franco-italienne) en tant que motifs familiers au public ciblé, mais sont destinés à disparaître, le *Roman de Troie* et surtout ses avatars en prose détournent les renvois à la matière de Bretagne. Il s'agit de deux réceptions différentes d'un même héritage, qui s'avèrent pertinents pour départager histoire romaine et histoire troyenne vers la fin du Moyen Âge (*Traces arthuriennes dans les textes historiques et para-historiques de l'Antiquité*, pp. 179-196). L'œuvre de Froissart fournit à Patricia Victorin un riche terrain d'enquête. Elle envisage d'abord, au sein du corpus poétique, la présence / absence d'Arthur dans une énumération arthurienne et dans la liste des Neuf Heures, pour constater que seuls trois dits lui accordent une place explicite: le *Temple d'Honneur*, le *Joli Buisson de Jeunesse*, et le *Trésor Amoureux*. Pour ce qui est des *Chroniques*, les attestations arthuriennes se situent surtout au moment de la narration de la guerre de Succession de Bretagne, dans un cadre nettement anglophile: le lien est alors fait entre les rois Édouard I^{er} et Édouard III, et Arthur, tandis qu'une prophétie

de Merlin est évoquée à propos de la fin du règne de Richard II (*Remarques sur les attestations arthuriennes dans les "Chroniques de Froissart": devise littéraire ou indice d'un discours propagandiste au service de l'histoire de l'Angleterre?*, pp. 197-220). Quelques chroniques bretonnes rédigées en latin et en français entre 1394 et 1514 font une place au roi Arthur; si la source commune en est l'*Historia regum Britanniae*, ce rattachement de l'histoire à la légende entraîne nécessairement des aménagements allant dans le sens de la rationalisation: insertion des événements dans une chronologie historique et, en contrepartie, gommage de la topographie légendaire, le but de ces auteurs étant à la fois de glorifier le passé breton et de s'opposer aux ouvrages d'inspiration strictement «française» (Goulven Péron, *Arthur dans les chroniques bretonnes du XV^e siècle*, pp. 221-233). Le même Auteur s'attache ensuite à la chronique que Jean de Bourdigné a consacrée à l'Anjou (1529): ce texte aussi intègre des personnages de la légende arthurienne, tirés cette fois indirectement de l'*Historia regum Britanniae* par l'intermédiaire du breton Alain Bouchart, mais aussi du roman, le *Lancelot* en prose notamment. Ce qui apparaît plus original, c'est la sympathie affichée par Bourdigné à l'égard des Saxons (*Le matériau arthurien dans la "Chronique d'Anjou" de Jean de Bourdigné*, pp. 235-247). La matière arthurienne trouve aussi une place, aux XIV^e et XV^e siècles, dans certaines histoires universelles – par exemple chez Jean d'Outremeuse, qui reprend le *Brut de Wace* – voire dans les chroniques françaises, notamment chez Froissart; deux traductions de l'*Historia regum Britanniae* (par Jean Wauquelin et par un anonyme, celle-ci reprise par Jean de Wavrin) contribuent par ailleurs à sa diffusion. Comme le souligne Pierre Courroux, les efforts opérés par les auteurs pour intégrer une partie de ces éléments hétérogènes prouvent non seulement leur culture littéraire, mais surtout leur idée que ces sources recèlent au moins une partie de vérité historique (*Le règne d'Arthur vu par les chroniqueurs de langue française aux XIV^e et XV^e siècles (hors Bretagne continentale)*, pp. 249-263).

Figés et devenus exemplaires, les personnages arthuriens – le roi des Bretons au premier chef – font bien partie de l'imaginaire du XV^e siècle: leur présence et leur poids dans les textes littéraires font l'objet de la deuxième partie du volume, «Il n'y eut si petit qui à celle heure ne cuidast valoir Lancelot» («Le livre du cœur d'Amour Epris», XLV, L.4): modèles arthuriens. Présenté par son auteur comme un roman d'amour, *Jean de Saintré* contient de fait des discours disparates, didactiques et documentaires, outre que romanesques: en reprenant la question, plusieurs fois abordée par la critique, du rapport entre la première et la seconde partie du roman, Sylvie Lefèvre conclut qu'en dépit de ce qui sépare les deux héros, Antoine de la Sale «réussit à mettre en perspective le personnage qu'il a emprunté à l'histoire du XIV^e pour en faire un nouveau Lancelot du XV^e siècle» (*"Jean de Saintré" et les modèles arthuriens*, pp. 269-282, cit. p. 280). Aux yeux de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, le *Dit du Lyon* de Machaut «joue un rôle pivot», dans la mesure où le poète se sert de la tradition arthurienne, dont il reprend l'onomastique, pour la dissimuler dans des motifs (barques magiques, îles, fontaines) en même temps repris et détournés (*Traces arthuriennes chez Guillaume de Machaut*, pp. 283-294, cit. p. 293). Elisabeth Gaucher-Rémond retrouve dans six biographies pseudo-historiques du XV^e siècle (*Boucicaud,*

Jacques de Lalaing, Gilles de Chin, Jean d'Avesnes, Seigneurs de Gavre, Saintré) quelques traces discrètes d'une mémoire arthurienne, notamment dans des épisodes devenus topiques: tournois, pas d'armes, et plus en général épreuves qualifiantes et éducation du héros (*Les influences arthuriennes dans les biographies chevaleresques au XV^e siècle: la fabrication du grand homme au carrefour du réel et de l'imaginaire*, pp. 295-307). C'est dans le *Chevalier errant* de Thomas de Saluces que Florence Bouchet recherche la persistance de la matière arthurienne, qui se réalise dans le type même du protagoniste et dans le «personnel» arthurien évoqué: œuvre très composite, le *Chevalier errant* finit néanmoins par disqualifier cet héritage et ses illusions au profit d'un idéal fondé sur Connaissance. L'iconographie même des deux manuscrits (Paris, BnF, fr. 12559; Turin, BNU, L.V.6, endommagé) confirme la posture ambivalente d'un auteur qui subit l'influence d'une tradition tout en la mettant à distance (*Le chevalier désenchanté: les souvenirs arthuriens de Thomas III de Saluces*, pp. 309-326). Aurélie Barre relit la digression (plus de 700 vers) que constitue la description du pavillon de Renart dans *Renart le Contrefait*, où elle voit une image en miniature du roman tout entier et de ses hypotextes: en particulier, une des scènes de la tapisserie objet de l'*Épiphraise* s'inspire du combat de Lancelot contre Méléagant dans *Le Chevalier de la Charrette* (*Poétique de la description: Lancelot dans la tente de Renart ("Renart le Contrefait", branche II)*, pp. 327-340). La matière de Bretagne se trouve aussi intégrée à l'allégorie: Fabienne Pomel en évoque la présence dans le *Roman de la Rose* et dans le *Tournoiement d'Antéchrist* d'Huon de Méry, pour montrer ensuite l'évolution de cette intégration dans de nombreuses œuvres des XIV^e et XV^e siècles, entre autres dans le *Livre du Cœur d'amour épris* de René d'Anjou. Dans la production du Moyen Âge «tardif», la matière arthurienne s'avère en même temps éparpillée – par exemple dans l'onomastique – et concentrée dans un nombre réduit de textes; surtout, elle s'y trouve subordonnée aux visées didactiques et éducatives des différents auteurs (*Arthur en allégorie*, pp. 341-362). Le Moyen Âge n'a pas hésité à attribuer à Arthur ou à Merlin des textes alchimiques: Didier Kahn montre bien qu'il s'agit d'attributions superficielles, alors qu'à partir du XVI^e siècle ce sont des interprétations alchimiques de motifs arthuriens qui apparaissent, même si ce courant semble se tarir vers le milieu du siècle suivant (*Attestations arthuriennes alchimiques (XIV^e-XVII^e siècles)*, pp. 363-378).

Même après la «mort» du roman arthurien, la culture française du XV^e siècle accueille encore largement une matière qui s'adapte aux goûts et aux compétences d'auteurs et de lecteurs nouveaux: ce sont là les aspects abordés dans la troisième et dernière partie de ce recueil, *"Artus de Bretagne [...] et maint autre dont je sui certaine que vous avez oï parler"* (Guillaume de Machaut, *Le Voir Dit*, VII): une mode arthurienne? Écrivains officiels d'une cour princière, de Bourgogne, de Bretagne ou de France, les Rhétoriciens de la seconde moitié du XV^e siècle font l'objet de la contribution d'Estelle Doudet, qui décèle dans leur production – historiographie et poésie de circonstance – les traces d'un imaginaire arthurien pouvant constituer un «miroir» pour le temps présent (*La référence oubliée? La légende arthurienne chez les Rhétoriciens bourguignons, bretons et français*, pp. 383-396). Confrontée au constat

de l'absence, souvent affirmée, de la matière bretonne dans le théâtre médiéval, Véronique Dominquez en recherche néanmoins des traces, que ce soit dans les intitulés de pièces perdues ou dans le retour du personnel du Graal dans certaines *Passions (Attestations ou légendes? Les personnages arthuriens sur la scène dramatique française (xiii^e-xvi^e siècles)*, pp. 397-415). Arthur, Gauvain et Perceval font une brève apparition sur scène dans le *Mystère de saint Quentin*; l'analyse du contexte menée par Richard Trachsler montre bien qu'il faut y voir de véritables renvois à l'univers arthurien médiéval (*Arthur au théâtre? Les noms arthuriens dans "Le Mystère de saint Quentin"*, pp. 416-428). C'est le lectorat noble des romans arthuriens qui intéresse Sarah Fourcade: son corpus comprend les manuscrits du cycle *Lancelot-Graal*, les traductions de l'*Historia regum Britanniae*, le *Tristan* en prose, *Guiron le Courtois*, les romans de Chrétien, quelques textes arthuriens tardifs (*Les lecteurs nobles de la littérature arthurienne à la fin du Moyen Âge*, pp. 429-442). Recueil poétique publié en 1509, la *Chasse d'amour* offre un riche témoignage des lectures en vogue au début du xvi^e siècle: Jean-Claude Mühlethaler y relève les réminiscences arthuriennes, à mettre en rapport sans doute avec une partie importante de la production éditoriale d'Antoine Vérard (*Lyrisme courtois et mémoire arthurienne: la bibliothèque de l'amant parfait dans "La Chasse et le départ d'Amours" publié par Antoine Vérard en 1509*, pp. 443-462). Tania Van Hemelryck reprend la question de la diffusion d'*Erec* et de *Cligès* en prose – transmis, l'un et l'autre, par un manuscrit unique appartenant à Philippe le Bon – en la mettant en rapport avec la pratique sociale d'une lecture «aurale» à la cour de Bourgogne (*La matière arthurienne à la cour des ducs de Bourgogne, dans les mises en prose ("Erec" et "Cligès"), miroir de la «bourgondisation» littéraire?*, pp. 463-476). C'est dans un vaste corpus de romans du xv^e siècle que Danielle Quéruel recherche la résurgence de motifs arthuriens, souvent sous une forme affaiblie, mais preuve d'un souvenir plus ou moins conscient des œuvres du passé (*Réminiscences arthuriennes dans les romans de chevalerie du xv^e siècle: l'exemple des romans bourguignons*, pp. 477-489). L'*Escarboucle d'armes* de Roger de Stanegrave, est un projet de croisade rédigé entre 1320 et 1332 et fondé sur l'allégorie: son auteur y célèbre la notion de «prouesses», vertu morale par excellence, à travers des renvois, entre autres, à Arthur et à Merlin (Zrinka Stahuljak, *Merlin à Jérusalem: un traité de croisade pour les rois d'Angleterre*, pp. 491-500). L'utilisation des prophéties de Merlin dans le cadre de la propagande politique au temps des conflits franco-anglais est connue: Catherine Daniel en retrouve des traces nombreuses dans un vaste ensemble de textes juridiques et scientifiques, outre que littéraires (*Attestations des prophéties de Merlin en France (xiv^e-xv^e siècle): entre détournement et réécriture*, pp. 501-516). Christine Ferlampin-Acher s'interroge enfin sur la diversité des réemplois de la matière arthurienne dans le *Roman du Hem*, description d'un tournoi réel à scénario arthurien (1278), et dans *Guillaume d'Orange* en prose (1454-1456), qui fait place à de simples réminiscences et à des noms bretons (*À la mode de Bretagne: la culture arthurienne dans le "Roman du Hem" de Sarrasin et le "Roman de Guillaume d'Orange"*, pp. 517-538).

Onomastique, toponymie, motifs, allusions, constituent la preuve, parfois ténue, d'une survivance certaine de la matière arthurienne au-delà des xii^e-xiii^e

siècles: dans sa *Conclusion. En attendant le retour d'Arthur?* (pp. 539-560), Christine Ferlampin-Acher revient sur le contenu, aussi riche que varié, de ce gros volume pour souligner – au-delà des nouveaux acquis et de certaines confirmations – les perspectives qui s'ouvrent encore aux chercheurs, entre autres dans le domaine de l'histoire de l'art ou dans l'étude de la fonction référentielle au xvi^e siècle.

Une annexe volumineuse (pp. 561-611) réunit les «attestations arthuriennes» commentées dans chaque contribution, suivie d'une bibliographie raisonnée (pp. 613-631). Malgré la diversité des voix et des approches, ce recueil constituera nécessairement une référence essentielle dans les études ultérieures sur la survivance de la matière de Bretagne dans le long Moyen Âge et au-delà.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Sana Sassi, *Les Réécritures des romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Le Scribe L'Harmattan, 2018, 385 pp.

Dans ce volume, issu de sa thèse de doctorat soutenue en 2013, S. Sassi se propose d'explorer les rapports entre trois romans de Chrétien de Troyes – *Erec*, *Cligès*, *Chevalier de la Charrette* – et leurs mises en prose, rédigées entre le xiii^e et le xv^e siècle. L'étude est organisée en trois sections qui concernent respectivement l'évolution de l'aspect narratologique, le rôle joué par les procédés de nomination et la variation des structures phrastiques.

Dans la première partie, l'A. se focalise d'abord sur les manifestations de l'instance énonciative, en concluant que le narrateur à la première personne des romans en vers cède progressivement la place à un chroniqueur qui rapporte ce que «le conte dist» dans les réécritures en prose, sans renvoyer à l'auteur de la source, car l'intérêt se concentre désormais surtout sur l'histoire racontée (chapitre I, pp. 17-53). Ensuite, elle reconstruit les dynamiques d'une esthétique du mouvement fondée sur la présence d'analepses et de prolepses, en remarquant que celles-ci sont généralement courtes tant dans les réélaborations des romans de Chrétien de Troyes que dans les proses autres que celle du *Lancelot* (chapitre II, pp. 54-80). Enfin, elle examine comparativement les structures des textes, en s'appuyant sur les travaux critiques consacrés à la technique de l'entrelacement, ainsi que sur la réélaboration du concept de «progression à thème constant» proposé par B. Combettes (chapitre III, pp. 81-101).

Le deuxième volet du travail découle du constat que le passage du vers à la prose est dominé par un «souci d'élucidation» qui se traduit dans un foisonnement de propositions interrogatives et dans l'explicitation de l'onomastique. Après avoir passé en revue tous les types de questions que l'on rencontre dans les romans du corpus sélectionné (celles relatives au sujet, à l'objet, au lieu, à la cause, à la manière et au temps), en prêtant attention tant au choix des pronoms et des adverbies interrogatifs qu'aux apostrophes utilisées pour attirer l'attention des destinataires, S.S. se concentre sur les réponses aux stimuli et observe que les réactions positives et éclairantes sont plus nombreuses que les réponses négatives ou floues dans toutes les versions étudiées (chapitre IV, pp. 104-176). Pour ce qui est des procédés de nomination, les relevés des occurrences tirent profit des stratégies exploitées par F. Plet dans son analyse du *Tristan* en prose et offrent un aperçu des

noms propres simples et composés (anthroponymes et toponymes) insérés dans les textes examinés (chapitre V, pp. 177-237).

La dernière partie de l'ouvrage contient une analyse des aménagements syntaxiques qui caractérisent les différentes réécritures. En premier lieu, l'A. observe que l'une des variations à remarquer dans le passage du vers à la prose concerne le rythme qui vivifie le développement des épisodes racontés. En effet, sa régularité, déterminée par la reprise ponctuelle des mêmes scènes, est parfois affectée par une accélération dynamisante causée par l'abrègement et/ou la suppression de quelques passages, ou bien par un ralentissement qui se motive par un souci de vraisemblance et qui comporte un épanouissement de la description (chapitre VI, pp. 240-284). Quant à l'étude des structures phrastiques, la chercheuse fournit d'autres statistiques visant tant à évaluer l'emploi des modes et des temps verbaux qu'à réfléchir sur les modalités d'expression de l'acte d'énonciation (présence du discours direct/ indirect) et sur la nature des liens entre les propositions (chapitre VII, pp. 285-352).

Mises à part quelques négligences typographiques (formatage des caractères, manque d'une page dans la table des matières), on signalera que la bibliographie (pp. 361-384) présente des lacunes; en ce qui concerne plus spécialement les réécritures, tout chercheur est donc encouragé à compléter les références fournies par l'A. en faisant recours au répertoire en ligne «La Vie en Prose» (<http://users2.unimi.it/lavieenprose/>: bibliographie mise à jour).

[ELISABETTA BARALE]

Marie-Christine Payne, *La résistance des femmes face au lignage Darnant dans le "Roman de Perceforest"*, "Questes", 39, 2018, pp. 29-42.

Immense récit de conquête et de civilisation, *Perceforest* aménage une place aux femmes; les épisodes qui intéressent M.-Chr. Payne, centrés sur la thématique de la «résistance», se situent en particulier dans la première et dans les quatrième et cinquième parties du texte édité par Gilles Roussineau (2007-2014). Si, d'un côté, la résistance que les femmes peuvent opposer, en l'occurrence aux maltraitements de Darnant, est très rarement physique, elle s'avère néanmoins efficace dans la mesure où elles offrent leur appui, aide et hospitalité, à Perceforest et aux siens. D'autre part, leur participation active à l'action civilisatrice de l'Angleterre leur assure une place dans la société renouvelée instaurée par Perceforest lui-même.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

"Le Moyen Français", 80, 2017.

Ce dernier fascicule du "Moyen Français" ne comprend que quatre articles, parmi lesquels une contribution issue d'un mémoire de master et la présentation d'un projet de recherches en cours; nous en rendons compte volontiers, en soulignant l'intérêt particulier des deux contributions qui portent sur des textes non littéraires, et qui permettent soit de préciser certains acquis en matière de tradition textuelle, soit d'élargir notre connaissance du lexique médiéval.

La production d'Antoine Vérard, on ne saurait le nier, attire l'attention depuis longtemps: pour preuve,

le répertoire réuni par John Macfarlane (1900) et la remarquable synthèse de Mary Beth Winn (1997), suivis du fascicule 69/2011 du «Moyen Français», puis de la thèse en histoire de l'art de Louis-Gabriel Bonicoli (2015). Aline Colau se propose de rouvrir le dossier – dans le projet de recherches illustré ici – en sélectionnant le corpus des œuvres littéraires en langue française publiées par Vérard (une trentaine, conservées en quelque 300 exemplaires) et de les étudier dans une approche renouvelée: le célèbre éditeur parisien aurait mis en place, dans ses péri-textes surtout, une véritable stratégie lui permettant d'affirmer sa présence et son rôle à l'intérieur même des livres auxquels il assurait une nouvelle diffusion (*Les stratégies éditoriales des premiers libraires-éditeurs de textes français. Le cas d'Antoine Vérard (1485-1512)*, pp. 3-17).

Dans le cadre de la civilisation médiévale, qui oppose humilité chrétienne et affirmation de l'honneur et de la gloire féodale et chevaleresque, Corinne Denoyelle examine *Perceforest*, somme romanesque étendue sur quatre générations de rois. Elle décèle, dans le parcours de plusieurs personnages, la valorisation d'une humilité seule capable de mener de la dignité royale terrestre vers une royauté fondée sur les valeurs chrétiennes (*Le Roman de "Perceforest": un chemin politique vers l'humilité*, pp. 19-52).

Issu d'un mémoire de maîtrise soutenu en 2006 à l'Université McGill de Montréal, l'article de Jennifer Préfontaine porte sur un traité de gynécologie qui a connu une très grande fortune dans sa version latine, le *De secretis mulierum* attribué à tort à Alexandre le Grand, puis dans de nombreuses traductions (en anglais, allemand, français, néerlandais entre autres). Des trois manuscrits connus pour la rédaction française, deux seulement (Arsenal et Vaticane) transmettent le même texte, alors que le troisième (Mazarine) contient une adaptation différente, quoique sans doute apparentée. L'intérêt de ce genre de textes – qui n'est pas évoqué ici – tient à plusieurs aspects: culturel et historique certes (notamment pour l'histoire de la médecine), mais aussi linguistique et plus particulièrement lexicologique. L'absence d'éditions critiques nous prive de fait d'un pan riche et important de la production écrite en ancien et en moyen français (*La tradition manuscrite des "Secrets des femmes"*, pp. 53-76).

Un dernier article, à six mains, accompagné d'une riche bibliographie et de plusieurs tableaux, concerne la terminologie de l'œil dans un vaste corpus de traités du Moyen Âge et du XVI^e siècle. Le but en est double: mesurer l'influence des langues classiques dans la formation des nouvelles lexies (xénismes, emprunts de formes, emprunts de sens), et vérifier l'existence éventuelle d'une césure entre XV^e et XVI^e siècle. L'analyse montre, pour la première question, un mouvement synusoïdal, avec une option pour les xénismes vers la fin du Moyen Âge et le début de la Renaissance, et, inversement, un choix plus fréquent des emprunts intégrés au XIV^e siècle et dans la seconde moitié du XVI^e. La seule tendance qui marque le siècle de la Renaissance est l'introduction en masse de termes d'origine grecque, déterminée par la nouvelle disponibilité des traités de Galien (Céline Szeceet, Ildiko Van Tricht et Michèle Goyens, "*Uvee*" face à *choroïde: dénommer l'anatomie de l'œil au Moyen Âge et à la Renaissance*, pp. 77-134).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Cinquecento a cura di Sabine Lardon e Michele Mastroianni

Bibliothèques des humanistes français, "Arts et Savoirs", X (2018), in ligne <https://journals.openedition.org/aes/1235>

Numero monografico della rivista online "Arts et Savoirs" dedicato alle biblioteche degli umanisti francesi. All'avant-propos curato di Fr. Rouget seguono i contributi di Fr. Rouget, *La bibliothèque des Tabourot. Corrections et compléments*; L.-A. Sanchi, *La bibliothèque de Guillaume Budé*; H. Lannier, *Benoît Court en sa bibliothèque. Quelques indices du travail préparatoire à la rédaction des commentaires aux Arrêts d'Amours de Martial d'Auvergne*; O. Pédeflous, *Sur la bibliothèque de Rabelais*; R. Menini, *La bibliothèque du traducteur. Amyot et ses exemplaires de travail*; G. Schrenck, *Queue de renard, ficelle et plume: classer sa bibliothèque. Le cas de Pierre de l'Estoile: 1606 à 1611*.

Rouget si occupa della raccolta libraria della famiglia borgognona dei Tabourot e segnalava centocinquanta manoscritti e stampe appartenuti a essa. Sanchi stila una lista di duecentosette autori letti da Budé, per i quali sono stati identificati quarantasei manoscritti e stampe da lui posseduti o postillati. Lannier studia la biblioteca di Benoît Court e i lavori preparatori al suo commento agli *Arrêts d'amours* di Martial d'Auvergne. Pédeflous aggiunge cinque nuovi *item* ai volumi appartenuti a François Rabelais. Menini identifica alcune edizioni a stampa utilizzate da Jacques Amyot per le sue traduzioni dal greco. Schrenck discute della biblioteca e del collezionismo librario di Pierre de l'Estoile.

[GIANMARIO CATTANEO]

La douceur dans la pensée moderne. Esthétique et philosophie d'une notion, L. Boulègue, M. Jones-Davies et F. Malhomme (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2016, «Rencontres» 280, 408 pp.

Alla nozione di *douceur* nella prima modernità sono stati recentemente dedicati importanti lavori: pensiamo al numero inaugurale della serie dei "Cahiers du GADGES" (*Le doux aux XVI^e et XVII^e siècles*, ed. M.-H. Prat e P. Servet, Lyon, 2004) e al volume *La Douceur en littérature de l'Antiquité au XVII^e siècle* (ed. H. Baby e J. Rieu, Paris, Classiques Garnier, 2012). I diciotto contributi qui riuniti (che costituiscono gli atti del convegno di Parigi, 15-17 dicembre 2011) affrontano tale nozione da diverse angolature, rilevando la fecondità di un campo d'indagine non ancora sufficientemente esplorato. Poetica e retorica, filosofia, musica e arti visive sono gli ambiti presi in esame: ambiti, questi, dalle frontiere porose, come sottolineano Boulègue e Malhomme nella loro introduzione (pp. 7-22) ricordando la natura fondatrice dei paradigmi sonori della musica e della retorica antiche per lo sviluppo della riflessione umanista, rinascimentale e classica sulla *douceur*. Gli articoli raccolti sono i seguenti.

Première partie («Poétique et rhétorique de la douceur»): Pierre Laurens, *La violence de la douceur dans l'œuvre de Pétrarque*, pp. 25-39; Virginie Leroux, *Interprétations humanistes d'un précepte horatien. «Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt» (Art poétique,*

99), pp. 41-59; Jean-Frédéric Chevalier, *Douceur et ironie dans les tragédies latines des Trecento et Quattrocento*, pp. 61-77; Hélène Casanova-Robin, *Dulcidia et leuamen. Le prisme de la douceur dans l'œuvre poétique de G. Pontano, entre idéal poétique et visée éthique*, pp. 79; Michael Edwards, *Shakespeare et la douceur*, pp. 99-110; Daniel Dauvois, *Le conflit des douceurs au "Traité de la comédie" de Pierre Nicole*, pp. 111-126. Deuxième partie («Du son au sens. Philosophies de la douceur»): Laurence Boulègue, *Douceur, otium et vie contemplative dans le premier livre des "Disputationes camaldulenses" de Cristoforo Landino*, pp. 129-145; Alicia Oïffer-Bomsel, «*Revêtir l'humanité, dépouiller la sauvagerie...*»: vers l'idéal d'*humanitas*. La sagesse alliance entre la parole et la vie dans l'œuvre de Juan Luis Vives, pp. 147-168; Edith Karagiannis-Mazeaud, *La douceur dans l'œuvre de Jacques Peletier du Mans*, pp. 169-181; Éric Méchoulan, «*Garroter doucement*». *Droit contre sociabilité chez Montaigne et Saint-Evremond*, pp. 183-196; Pierre Magnard, *Le sens de la terre*, pp. 197-207; Hélène Michon, *La suavité salésienne*, pp. 209-221; Jérôme Lagouanère, *Terrorum potius quam religionem. Douceur, grâce et conversion: sur une citation augustinienne chez Pascal*, pp. 223-247; Maurizio Malaguti, *Victrix mitissima veritas. D'après une suggestion de J.R.R. Tolkien*, pp. 249-263. Troisième partie («Du mouvement à la couleur. Esthétique de la douceur»): Florence Malhomme, *L'éloquence du centaure. Douceur et musique dans l'art équestre à l'âge humaniste et classique*, pp. 267-304; Émilie Sérès, «*Dulciter tamen*». *Douceur et utilité du nu à la Renaissance*, pp. 305-326; Lauro Magnani, *Montrer la douceur. Formes et gestes d'un sentiment dans la peinture religieuse entre XVI^e et XVII^e siècle*, pp. 327-344; Catherine Fricheau, *Ut pictura poesis? La notion de douceur dans la critique d'art au XVII^e siècle. Les exemples de Perrault, Rapin et Félibien*, pp. 345-364.

Due contributi guardano specificamente al Cinquecento francese. Karagiannis-Mazeaud ripercorre l'opera di Peletier du Mans osservando come, dalla traduzione dell'*Ars* oraziana (1541) alle *Louanges* (1581), la *douceur* sia regolarmente evocata come ideale al contempo poetico ed etico. Legata alla chiarezza e alla moderazione, la *douceur* di Peletier trova i suoi modelli in Orazio e Castiglione e si oppone alla *mollesse* e alla *mièvrerie* petrarchista e cortigiana. Méchoulan si interroga invece sul valore sociale, giuridico e politico della *douceur* negli *Essais*. L'A. rileva come Montaigne affermi la necessità di una *douceur* che, sul piano politico, implichi la «neutralisation institutionnelle des relations personnelles» (p. 189), valorizzando i rapporti di diritto e i dispositivi giuridici all'interno della comunità politica a discapito delle forme della sociabilità fondate sull'amicizia e sullo scambio di favori. È doveroso precisare che, se gli articoli dedicati al Rinascimento francese sono due soltanto, gli studiosi troveranno materiali preziosi anche nelle pagine dedicate all'umanesimo italiano, al Petrarca latino e volgare, all'opera di Vives, alla pittura e all'arte equestre. Il volume ha infatti il merito di mettere in luce il carattere sfaccettato e mutevole di una categoria fondamentale per l'elaborazione di un ideale di *humanitas* e per la riflessione sulla lingua, sull'arte, sul sapere e sulla morale fra i secoli XV

e XVII in Europa. Gli studi raccolti, peraltro, mostrano chiaramente l'interesse di prolungare le ricerche sulla *douceur* superando barriere disciplinari e cronologiche eccessivamente rigide.

[MAURIZIO BUSCA]

Matteo Leta, *Le pouvoir éphémère de l'illusion: le charlatan dans le théâtre du XVI^e siècle*, "Le verger - bouquet XIV" (novembre 2018), en ligne, 22 pp.

Il tema della magia e dei poteri soprannaturali ha ottenuto, nel teatro rinascimentale, un successo tale da divenire uno dei *topoi* più utilizzati in questo genere. Soprattutto nella commedia e nelle rappresentazioni popolari, vengono spesso messi in scena personaggi di ciarlatani che millantano poteri magici per ingannare e derubare vittime ingenui e creduloni. È proprio sulla figura del mago ciarlatano nella commedia, che si concentra il presente contributo: di questa figura viene fornita una descrizione generale, in cui si evidenziano le caratteristiche ricorrenti. In primo luogo, come il mago sia anche venditore di rimedi, che avrebbero la pretesa di guarire o di offrire benefici. Inoltre, il personaggio simula un'erudizione ai limiti del pedantismo, grazie a citazioni plurilingue finalizzate a ingannare il pubblico. L'A. evidenzia come si crei una sorta di contrasto fra la xenoglossia ispirata da Dio nelle Sacre Scritture e questa capacità, quasi satanica, di simulare la conoscenza di lingue straniere grazie alla magia. Questa tendenza alla mescolanza di lingue diverse è ancora più evidente se si considera che spesso i ciarlatani del teatro comico sono vagabondi e stranieri, quali gli zingari. Anche il rituale messo in atto da questi sedicenti maghi è analizzato dal punto di vista letterario e ne vengono fornite le ricorrenze più frequenti, quali l'uso del cerchio magico, che passa da luogo di protezione dalle forze del male a spazio di inganno e di frode. In ogni caso, emerge con chiarezza che la *sorcellerie* evocata dai ciarlatani delle commedie è quasi sempre inefficace e produce un effetto comico dato dalla contrapposizione con la figura del mago autentico, ricorrente e topica nella letteratura medievale e rinascimentale.

[FILIPPO FASSINA]

Guillaume Budé, *De asse et partibus eius. Las et ses fractions. Livres I-III*, édition critique du texte de 1541 et traduction française par L.-A. Sanchi, Genève, Droz, 2018, «Travaux d'Humanisme et Renaissance» 590, CXLVIII + 592 pp.

Il volume contiene l'edizione critica con traduzione francese dei primi tre libri del *De asse* di Guillaume Budé, a cura di Luigi-Alberto Sanchi. Si tratta di un lavoro di importanza notevole, giacché il *De asse*, concepito come un trattato sulle monete e sulle misure antiche, è uno dei testi fondanti dell'erudizione umanistica francese e rappresenta una vera e propria *summa* del sapere degli antichi Greci e Romani. Il testo con traduzione è preceduto da una ricchissima introduzione, che costituisce un vero e proprio saggio monografico sul *De asse*. Sanchi analizza il contenuto dell'opera (pp. VIII-XIII), i lavori preparatori (pp. XIII-XVIII) e le differenti edizioni del *De asse* licenziate da Budé (pp. XVIII-XXIX): si tratta di sette edizioni, l'ultima delle quali uscì postuma nel 1541. Il *De asse* fu poi ripubblicato a Lione nel 1550-1551 e negli *opera omnia* di Budé usciti a Basilea nel 1556.

Un capitolo è dedicato alle fonti principali utilizzate da Budé, ovvero il *De figuris numerorum* di Prisciano,

il *Carmen de ponderibus et mensuris*, il *Digesto*, la *Storia naturale* di Plinio il Vecchio e altri autori, tra cui Strabone e Plutarco (pp. XXIX-XLI). A proposito di Plinio il Vecchio, in *De asse*, 142a Budé dice che Plinio e Festo avevano utilizzato *sestertium* al nominativo, anziché *sestertius*, quindi avevano ritenuto *sestertium*. Mentre non siamo riusciti ad individuare il passo di Festo, possiamo dare qualche informazione ulteriore a proposito di Plinio. È possibile che in questo caso Budé alluda a Plinio, *Storia naturale*, 33, 44: infatti, anche se nell'edizione corrente di Ian e Mayhoff si legge «*placuit denarium pro X libris aeris valere, quinarium pro V, sestertium pro dupondio ac semisse*», nelle edizioni pliniane quattro-cinquescentesche si leggeva «*placuit denarius pro X libris aeris valere, quinarius pro V, sestertium pro dupondio ac semisse*», quindi *sestertium* veniva interpretato come nominativo, al pari di *denarius* e *quinarius*. Del resto, Budé dice, a proposito di questo passo pliniano: «*sed ex collatione antiquorum voluminum suspectum locum Plinii animadverti*».

Segue un capitolo sulle modalità di citazione (pp. XLI-XLV), uno sulla fortuna del *De asse* in autori come Rabelais e Jean Bodin (pp. XLV-XLVIII), uno sul genere letterario del *De asse* (pp. XLI-LII). Chiude l'introduzione un capitolo sui criteri editoriali (pp. LII-LVI). Nelle *annexes* all'introduzione si leggono un dettagliatissimo sommario dell'opera (pp. XXXIX-LXV), la descrizione delle monete antiche nel *De asse* (pp. LXVII-LXX), la corrispondenza tra i fogli delle varie edizioni (pp. LXXI-XC), la lista degli autori citati con i passi di riferimento (pp. XCI-CXLVI) e l'elenco dei riferimenti a realtà ed espressioni contemporanee a Budé (pp. CXLVII-CXLVIII). Tra le fonti lasciate in sospenso dall'editore, segnaliamo che Plutarco, *Vita di Antonio*, 4, 7-9 in *De asse*, 130b è citato secondo la traduzione latina di Leonardo Bruni e che questo passo, come osservato da Budé, viene ripreso anche da Marcantonio Sabellico, precisamente in *Commentationes in Suetonium Tranquillum*, Parisiis 1512, f. 22r: «M. ANT.: [...] Plutarchus in *Antonio* quinque ait et viginti millia dari iussit, quod Romani decies sestertium appellant». Inoltre, il passo di Dioscoride in *De asse*, 577b proviene da *De materia medica* 5, 72, 17: la frase in questione non è accolta a testo nell'edizione di Dioscoride di Max Wellman, ma è testimoniata da alcuni manoscritti ed è contenuta nell'edizione aldana del 1499, f. v8r, che potrebbe essere stata usata da Budé come testo base.

Il nucleo del libro (pp. 1-589) è costituito dall'edizione critica dei primi tre libri del *De asse*, davvero esemplare per rigore filologico, con traduzione francese a fronte. Nell'apparato critico vengono segnalate le varianti tra l'edizione del 1541 e le precedenti, mentre le fonti citate da Budé sono indicate direttamente all'interno della traduzione, che è anche corredata da note di commento. In conclusione, in attesa dell'edizione e la traduzione dei libri quarto e quinto del *De asse*, questo volume rappresenta un contributo fondamentale per lo studio dell'opera di Budé e del primo Umanesimo francese.

[GIANMARIO CATTANEO]

Mireia Castaño, *Le pontifical d'Amédée de Talaru et les débuts de Jean Bapteur*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXX, 2, 2018, pp. 353-361.

Il presente contributo offre una descrizione, corredata da un ricco apparato fotografico, del manoscritto conservato alla biblioteca diocesana di Besançon con-

tenente un pontificale redatto da Amédée de Talaru, Arcivescovo di Lione a partire dal 1415, pontificale utilizzato dai suoi successori fino almeno al 1573, data della morte dell'Arcivescovo Antoine d'Albon. Dopo aver fornito alcune indicazioni biografiche su Talaru, vengono descritte le splendide miniature contenute nel pontificale, sottolineando come sia possibile identificarvi le caratteristiche dell'arte di Jean Bapteur, attivo sia nella corte di Savoia, sia a Ginevra. L'area di produzione di questo pontificale, che ha subito numerose annotazioni per tutto il Cinquecento, non è di facile identificazione: esso potrebbe aver visto la luce a Lione, proprio grazie a Talaru, ma sembrerebbe più probabile collocarlo a Ginevra, sulla base di alcune miniature che raffigurano avvenimenti relativi a questa città.

[FILIPPO FASSINA]

“L'Année rabelaisienne”, Paris, Classiques Garnier, n. 1, 2017, 500 pp.

La ricchezza degli apporti recenti della ricerca alla conoscenza di Rabelais e delle sue opere ha suscitato il bisogno, presso gli specialisti, di uno strumento che rendesse conto delle novità critiche e bibliografiche con cadenza regolare, stimolando e agevolando gli scambi fra gli studiosi. Un secolo dopo l'esperienza della “Revue des études rabelaisiennes” nasce quindi una nuova rivista rabelaisiana, pubblicata dall'editore Classiques Garnier e diretta da Mireille Huchon, che proporrà un numero all'anno. Ogni numero si componerà di cinque parti principali: una sezione tematica (assente, però, in questo primo volume) e una sezione di saggi slegati dal tema principale («Miscellanées»); una serie di brevi annotazioni volte a chiarire aspetti puntuali delle opere o della biografia rabelaisiana («Annotatiunculæ»); una raccolta di recensioni di studi e schede informative su mostre e spettacoli dedicati all'autore («Chroniques»); infine, una sezione di carattere non accademico destinata ad accogliere interventi leggeri e ludici («Fanfreluches»). Salutando questa meritoria iniziativa, forniamo l'indice del volume e una breve presentazione dei contributi raccolti nella sezione «Miscellanées».

François Rigolot *Quelles saisons pour “L'Année rabelaisienne”?*, pp. 21-27. «Miscellanées»: Nicolas Le Cadet, *Rabelais et les rabelaisants. Pour une histoire des querelles critiques au XX^e siècle*, pp. 31-83; Mireille Huchon, *Stéganographie rabelaisienne. Des endroits secrets désignés par le maître*, pp. 85-99; Richard Cooper, *Rabelais et la parodie littéraire*, pp. 101-119; Raphaël Cappellen, Paul J. Smith, *Entre l'auteur et l'éditeur. La forme-liste chez Rabelais*, pp. 121-144; Paola Cifarelli, *Ecriture de la discontinuité? À propos de la liste des cuisiniers du “Quart livre”*, pp. 145-159; Bernd Renner, *Qu'un fol enseigne bien un saige. Folie et ironie dans le “Tiers livre de Pantagruel”*, pp. 161-181; Scott Francis, *La publicité iatrosophiste de Rabelais. Captatio benevolentiae et persona de l'auteur du “Tiers livre” au “Cinquiesme livre”*, pp. 183-202; Claude La Charité, *Venes jugulares, et arteres sphagitides. Rabelais annotateur de “Nature de l'homme” d'Hippocrate dans la traduction d'Andrea Brenta*, pp. 203-227; Romain Menini, *«Noster Gryphius». Rabelais et son ami Bertholf dans l'atelier de Grypbe (1532-1533)*, pp. 229-258; Charlotte Stoëri, *Vous reprendrez bien un peu de fiction? Les contrefactuels dans les “Tiers” et “Quart livre”*, pp. 259-274; Olivier Pédeflous, *«Un mot panomphée» (Rabelais, “Cinquiesme livre”, chap. XLV)*,

pp. 275-296; Raphaël Cappellen, *Ni Lyon, ni Paris? Sur quelques impressions gothiques des textes rabelaisiens et para-rabelaisiens*, pp. 297-331. «Annotatiunculæ»: Myriam Marrache-Gouraud, *Maroufles et marauds. Des anonymes en (bas)-relief*, pp. 335-345; Romain Menini, François Poplin, *Os et ost (Pantagruel, XV)*, pp. 347-349; Nicolas Le Cadet, *L'Enfer d'Epistemon et les cris de Paris*, pp. 351-356; Francesco Montorsi, *«Et mille autres petites joyeusettes toutes véritables». Le dernier chapitre de “Pantagruel” et “Guérin Mesquin”*, pp. 357-364; Anne-Pascale Pouey-Mounou, *Cloches, torbeculs et pantoufles. Copia érasimienne et poétique du mot*, pp. 365-370; Élise Valarini Oliver, *Propositions pour deux expressions du “Quart livre” à partir de Cotgrave*, pp. 371-376; Claude La Charité, *Rabelais élève de Jacques Cartier ou Doremé disciple de Bertrand d'Argentré?*, pp. 377-382; Carole Primot, *Rabelais lecteur de la troisième rédaction des “Macaronées” de Folengo*, pp. 383-385; Raphaël Cappellen, *«La coquille tue». Note sur un passage de l'épître à d'Estissac (1532) cité par Bigot dans le “Botanologicon” d'Euricius Cordus (1534)*, pp. 387-390; Guillaume Berthou, *Rabelais, Marot et la tentation anti-courtoisane. Sur une épigramme imitée de Martial*, pp. 391-403. «Chroniques»: «Comptes rendus», pp. 407-473; «Rabelais en scène», pp. 475-482. «Fanfreluches»: Anepistemon, *Arithmétique rabelaisienne*, pp. 485-487; Maïstre S. Pyrathe, *Librairie néo-victorienne*, pp. 488-490.

Il contributo preliminare di Rigolot apre il volume con una serie di riflessioni rigorose ma condotte con tono leggero intorno al tema delle stagioni in Rabelais. Le Cadet espone in un'estesa panoramica dieci grandi querelles rabelaisiane che hanno animato i dibattiti critici nell'ultimo secolo, da Abel Lefranc ai giorni nostri: è l'occasione per proporre un bilancio aggiornato degli studi sulle opere e sull'autore. Huchon ritorna sul tema della steganografia e delle immagini doppie (ricordiamo il suo lavoro su Thélème), concentrandosi in queste pagine sulle parole che connotano gli «endroits secrets» dei *Tiers*, *Quart* e *Cinquiesme livres*, parole «qui permettent au regard de percevoir l'image autre» (p. 93). Cooper rileva la natura problematica della categoria di «parodia» applicata a Rabelais, in particolare per quanto riguarda la ripresa e la rielaborazione di generi e modelli stilistici: non sempre, osserva l'A., quando si tratta di giocare con le forme letterarie, il riso nasconde intenti satirici. Cappellen e Smith dedicano il loro studio ad uno dei dispositivi più caratteristici della scrittura di Rabelais, la lista: ripercorrendo le differenti edizioni dei primi quattro *Livres*, gli A. giungono a concludere che, se Rabelais è maestro nella tecnica dell'enumerazione, sono i suoi editori a «inventare» la disposizione in colonna. La poetica della lista è ancora al centro del contributo di Cifarelli, che si fonda sulla sequenza di nomi di cuochi del *Quart livre*: dopo aver mostrato la natura solo apparentemente incoerente di alcuni di essi (che in realtà nascondono allusioni alla sfera del cibo), la studiosa analizza gli aspetti linguistici e retorici della lista che concorrono a creare un effetto di prossimità alla poesia. Il lavoro di Renner mette in relazione le categorie di ironia, dissimulazione e follia relativamente al personaggio di Panurge, di cui vengono analizzati alcuni esempi di discorsi epidittici paradossali. Tali analisi trovano dei punti di riscontro nell'articolo di Francis, in cui sono presi in esame i prologhi degli ultimi tre *Livres* per definire il percorso di elaborazione della persona autoriale: la professione medica viene inizialmente rivendicata per poi subire un trattamento ambiguo, culminante con l'invito alla diffidenza nei confronti dell'autore stesso e dei suoi

tentativi di *captatio benevolentiae*. Questioni legate alla medicina sono oggetto anche delle indagini di La Charité, che si interessa ai commenti marginali inseriti da Rabelais nella sua edizione della traduzione latina procurata da Andrea Brenta del trattato ipocratico sulla *Natura dell'uomo* (1532): da questa prospettiva particolare si osserva il Rabelais filologo, editore e scrittore al lavoro (il contenuto di una *manchette* andrà infatti a nutrire il testo di *Gargantua*). L'ambito dell'editoria ritorna nel contributo di Menini: l'A. ricostruisce la rete dei collaboratori dell'editore Gryphe tra gli anni venti e trenta del Cinquecento, in cui accanto a Rabelais opera l'«érasmien cosmopolite» Hilaire Bertholf, e si concentra sui lavori editi fra il 1532 e il 1533, anni decisivi per la carriera dello *cbinonais*. Stoëri propone un'analisi degli enunciati contrfattuali nel *Tiers* e nel *Quart livre*, rilevando come l'impiego diffuso di tali strutture contribuisca a minare l'unità diegetica e cronologica, aprendola a tutta una serie di possibili ramificazioni. Pédeflous dedica il suo studio alla parola «panomphée» che compare nel *Cinquesme livre*: già epiteto omerico, l'aggettivo nel corso dei secoli viene investito di nuovi significati e, nell'episodio dell'iniziazione, apparirà come un dispositivo di «mise en scène d'un carrefour linguistique» (p. 285). Infine, Cappellen esamina alcune edizioni in caratteri gotici di testi rabelaisiani o di materia pantagruelina apparse fra il 1532 e il 1542 al di fuori dei grandi centri editoriali (Parigi e Lione), edizioni che attestano una diffusione più ampia di quanto si credesse, e già in epoca alta, delle opere di Rabelais.

[MAURIZIO BUSCA]

Guillaume Alonge, *Condottiero, cardinale, eretico. Federico Fregoso nella crisi politica e religiosa del Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, 388 pp.

L'imponente e rigoroso studio di Guillaume Alonge ripercorre, in nove densi capitoli, l'avventura biografica, politica, letteraria e religiosa del patrizio genovese Federico Fregoso, personalità complessa che attraversa «una stagione di epocali trasformazioni religiose, politiche e culturali per l'Europa intera e, in particolare, per la penisola italiana, ridotta a un campo di battaglia tra le grandi potenze continentali» (p. ix). Lo studio colma una lacuna nella conoscenza del contesto dell'Italia allo scoppio della Riforma e nel periodo del delinearsi delle prime reazioni della Chiesa. Il taglio scelto dall'autore, sostanzialmente biografico, permette di dare unità all'insieme notevole dei dati raccolti e si apre, in molti punti dello studio, alla dimensione contestuale e collettiva e all'analisi di dinamiche più ampie. I contatti con umanisti, alti prelati, pittori e letterati, gli spostamenti e i contatti soprattutto con l'ambiente riformato d'Oltralpe sono determinanti nella crisi spirituale del Fregoso; spiccano quelli con Lefèvre d'Étaples e Margherita di Navarra, oltre che con Alamanni, Brucioli, e molti altri fuoriusciti.

I nove capitoli, seguendo la biografia di Fregoso incrociano alcune delle questioni, delle opere e dei personaggi più interessanti del periodo. Uomo di corte per storia familiare, nipote di Guidobaldo da Montefeltro, cresciuto nei primi anni della sua vita alla corte di Urbino, Federico ebbe un percorso che si snodò tra Urbino, Roma, Torino, Firenze, oltre che in Francia. Come suo fratello il doge Ottaviano (il periodo del governo di Ottaviano a Venezia «attende ancora uno studio esaustivo», n. 2, p. 31), Federico è anche uno

dei protagonisti di maggior interesse del *Cortegiano* di Castiglione. Le ragioni della scelta dei personaggi che nell'opera fece Castiglione si perde per il lettore moderno. Ancora prima che sul contenuto dei dialoghi, occorrerebbe «interrogarsi sul perché Castiglione prediligia tra le numerose frequentazioni urbinatane alcuni anziché altri» (p. 19).

Già dagli anni genovesi e dai legami con la confraternita del Divino Amore, le istanze di rinnovo della spiritualità cattolica che condurranno Fregoso alla crisi religiosa e al monastero nella seconda metà degli anni venti, si fanno strada in un afflato comune che lo avvicina molto allo spirito evangelico d'oltralpe. Tra questi due momenti l'esilio in Francia, puntellato da uno fitto scambio epistolare col Bembo, gli permette di stabilire contatti con l'entourage di Margherita di Navarra e dei fratelli Guillaume e Jean du Bellay («Nel mondo di Margherita», cap. III), come dimostrano le dediche dei suoi *Poemata* (pubblicati postumo da Salmon Macrin) e degli *Hymnes*. Egli entra inoltre nel ricco mondo culturale lionesse. Il possesso della diocesi normanna di Coutances, che il re volle affidargli nonostante l'ostilità di Leone X, prova il grado di familiarità a cui Fregoso era arrivato alla corte di Francia; fino al 1527, quando egli rinunciò al vescovato per «la commendata dell'abbazia benedettina di Saint-Bénigne a Digione» (p. 85), la corte gli fu debitrice per i suoi servizi soprattutto militari. A Lione le strade di Fregoso si incrociarono con quelle di molti esuli e fuoriusciti, dal Brucioli all'Alamanni e al Della Palla, condividendo con loro «sensibilità apocalittiche e profetiche» (p. 117) che si saldarono con la visione del mondo suggerita da Lefèvre d'Étaples. Alonge ripercorre nel dettaglio i rapporti con gli esuli («Lione», cap. IV).

A partire dal capitolo V, l'analisi si concentra sull'esame degli scritti del Fregoso, quattro opere tra quelle a stampa e manoscritte, ognuna delle quali rappresenta una tipologia diversa di scrittura. Le meditazioni sui Salmi e l'analisi del Padre Nostro, il *Pio et christianissimo trattato dell'orazione* e i due trattatelli *Della gratia et libero arbitrio* e *Della fede e delle opere*. Una quinta opera, di cui molte testimonianze attestano l'esistenza, non è mai stata ritrovata (*Tractato della vita christiana*). La meditazione della Scrittura, la riflessione sulla passione di Cristo e le connessioni con la Riforma, con l'area valdesiana, con la sensibilità riformista emergono dalla lucida ed erudita analisi di Alonge, che si apre alle connessioni con gli scritti di Erasmo, di Lefèvre, del Savonarola, di Ochino e del frate ferrarese Sante Pagnini.

Al ritorno in Italia nel 1529, a seguito della notizia della malattia di sua madre, Fregoso cercò di recuperare la diocesi salernitana di cui era titolare già dal 1507 ma di cui l'opposizione degli imperiali che gli rimproveravano la sua fedeltà alla Francia gli aveva sempre impedito di percepire le rendite. A partire dal 1530, Fregoso risiedette stabilmente a Gubbio, l'altra diocesi di cui era titolare dal 1508 e si dedicò alla cura dei poveri e alla riforma della Chiesa, punti cardine della sua pastorale. Insieme al Giberti e al Gonzaga, egli promosse una serie di riforme e rinforzò con l'esempio l'idea della necessità per i vescovi di risiedere nella propria diocesi. La dettagliata analisi «contestuale» del ruolo del Fregoso nella parabola dell'evangelismo italiano, è determinata anche dai contatti con Pole, Vittoria Colonna, Carlo Gualteruzzi, Marcantonio Flaminio ecc. Il «corso del verbo divino» (p. 223 sgg.) non esclude riferimenti più pregnanti alla cultura biblica e linguistica, versante erudito del percorso. In contatto con ebraisti già dalla corte di Urbino, Fregoso si fece

affidare, in una serie di opere, la trattazione di problemi di natura teologica proprio dalla sua discepola prediletta, la duchessa di Urbino Eleonora Gonzaga. La loro relazione spirituale assomiglia a quella di «altre coppie spirituali della vita religiosa italiana di quegli anni» (p. 251) come Vittoria Colonna e Reginald Pole o Juan Valdés e Giulia Gonzaga. Gli scritti di Fregoso incontrano dunque le questioni della Sacra Scrittura e della teologia della misericordia ad ampio spettro. Le frequentazioni di Fregoso, specialmente negli ultimi anni, inseriscono la sua figura e la sua famiglia in un contesto «in odor di eresia» (p. 272).

Gli ultimi capitoli permettono ad Alonge di disquisire della posizione dottrinale ma anche episcopale di Fregoso, soprattutto sulla questione del libero arbitrio; la posizione che egli assume lo colloca verosimilmente «tra Contarini e Valdés» (cap. VIII). L'idea della carità, l'influenza francese e il peso delle connessioni con il *Beneficio di Cristo* di Marcantonio Flaminio sembrano disegnare la parabola di un percorso al di fuori dell'orbita ortodossa. E infatti la corrispondenza del Fregoso prova molta della sua insoddisfazione rispetto alla «linea cauta e oscillante» (p. 329) che Paolo III aveva avanzato per la Riforma della Chiesa in risposta al movimento protestante. Accettò il cardinalato nel 1539, raggiungendo a Roma i suoi amici di sempre, come Pietro Bembo, Iacopo Sadoleto e Ercole Gonzaga. Il testamento, stilato il 18 luglio 1541, pochi giorni prima della morte, solleva il velo sul rapporto tra Fregoso e la cerchia degli spirituali, semmai ve ne fosse bisogno.

Lo studio di Alonge, attraverso la parabola di Fregoso, permette di fare un punto lucido anche su alcune questioni relative agli studi storici che riguardano il periodo in questione, dall'utilizzo del concetto di Evangelismo in Italia, alla lettura della diffusione delle idee religiose nel Cinquecento in chiave europea, «secondo l'insegnamento di Febvre» (p. xix). Alonge riesce a condurre l'analisi con grande rigore e lucidità, senza limitare lo spessore delle problematiche e muovendosi sempre con misura e apertura nella lettura delle posizioni spesso ambigue o complesse che hanno contraddistinto l'esperienza di questa grande personalità politico-religiosa dell'Italia della prima metà del Cinquecento.

[CONCETTA CAVALLINI]

André Bayrou, *Distance et reconnaissance dans l'écriture de soi: le cas des poèmes judiciaires de «L'Adolescence Clémentine» (1538)*, "Le verger - bouquet XIV" (novembre 2018), en ligne, 14 pp.

Dal punto di vista letterario, l'utilizzo del concetto di "distanza", intesa come tendenza al nascondersi e al mascherare una verità, è frequente soprattutto in relazione all'ironia con cui un autore affronta tematiche difficili o dolorose dal punto di vista autobiografico. Tale artificio è ancora più evidente in un autore come Clément Marot, considerato un vero e proprio maestro nell'uso della *distance*, grazie all'umorismo e all'ironia con cui egli affronta gli argomenti più delicati. In particolare, all'interno dell'*Adolescence clémentine* del 1538, i componimenti relativi alle sue disavventure giudiziarie sono gli esempi più evidenti di questa tecnica, soprattutto se si considera il fatto che si situano nel contesto della repressione religiosa antiriformista, susseguente allo scandalo dei *placards*, che costrinse il poeta a due anni di fuga dall'Italia. Benché il rischio di incarcerazione sia più che concreto, Marot tratta il suo dramma personale secondo

un processo che l'A. definisce di "carnealizzazione", andando nella direzione di un linguaggio triviale che mette in discussione l'autorità stessa della giustizia. Vengono dunque forniti numerosi esempi di come i dettagli autobiografici, nell'*Adolescence clémentine*, siano contaminati da una vena satirica finalizzata ad attenuare la gravità degli eventi e a rendere al lettore più piacevole e meno angosciata la lettura. In questo modo, si instaura un rapporto fra autore e pubblico che permette di offrire un'interpretazione più lucida degli eventi proprio perché analizzati in maniera distaccata e dunque più oggettiva.

[FILIPPO FASSINA]

Frank Lestringant, *Rondeaux en ronde, ronde de rondeaux*, "Le verger - bouquet XIV" (novembre 2018), en ligne, 8 pp.

Il *rondeau*, che deve il nome alla circolarità della sua forma, assume all'interno dell'*Adolescence clémentine* un ruolo fondamentale, seppure di difficile interpretazione. Principalmente perché questa tecnica si configura come un gioco sia di parole, sia di versi, sia di ruoli: l'immagine di Marot infatti in questi componimenti cambia continuamente di aspetto e di funzione, rendendo ancora più complessa una definizione univoca. Di questi testi vengono forniti alcuni esempi che mettono in luce la doppia valenza dei *rondeaux*, come nel caso del componimento sul venerdi santo (XXX), in cui si alternano il lamento per la morte e la gioia per la resurrezione o quello in onore di Anne d'Alençon, nipote di Francesco I (XXXIX), in cui il martedì grasso è presentato come giorno di castità e carestia, ma anche giorno di festeggiamenti carnevaleschi. Viene infine sottolineato come la natura stessa del *rondeau* non sia soltanto legata alla scrittura, ma presenti caratteristiche tipiche della musica, come il ritornello. Si tratta dunque di una tecnica di composizione estremamente moderna, che racchiude in sé la semplicità della conversazione popolare e la complessità delle grandi forme poetiche rigidamente codificate.

[FILIPPO FASSINA]

David Moucaud, *La mesure du badin: pour une infrastylistique de l'élégance marotique*, "Le verger - bouquet XIV" (novembre 2018), en ligne, 19 pp.

Una delle caratteristiche fondamentali dello stile di Marot è l'uso di alcuni marcatori che permettono di abbassare il livello sintattico ed enunciativo, dando vita a quel *sermo humilis* che rende unica la sua scrittura. L'A. analizza dunque dal punto di vista lessicale e sintattico le scelte effettuate da Marot per dare ai suoi testi quella sobria eleganza e quello stile familiare che li contraddistinguono: in primo luogo, i cosiddetti *modifieurs de l'intensité basse*. Si tratta di averbi quali *peu*, *petit* oppure *trop*, *bien*, di negazioni o di falsi comparativi (*plus...que, comme*) che hanno la funzione di smorzare e rallentare il ritmo della narrazione, per creare questo effetto, che l'A. definisce un elegante abbassamento del livello stilistico. In secondo luogo, Marot opera una sorta di controllo misurato dei versi, il quale conferisce ai suoi componimenti una *brevitas* e una precisione rigida e referenziale. Si tratta di una tecnica, mutuata dai *Grands rhétoriciens*, che consiste nel comporre versi alla maniera della litania, del *serventois* o del *chant royal*, con una perifrasi regolarmente ordinata all'interno della se-

zione, creando una vera e propria formula ricorrente che spezza il ritmo. Infine, viene sottolineato come tutte queste tecniche vengano utilizzate in maniera combinata e interscambiabile fra loro, tanto che lo studio delle varianti fra un'edizione e l'altra dell'*Adolescence* permette di comprendere in maniera ancora più evidente il lavoro che Marot compie sui suoi testi. Lo stile dunque, in apparenza semplice, è in realtà frutto di una costruzione ricercata che trasmette al lettore l'idea di limpidezza e naturalezza tipiche del *sermo humilis* di Marot.

[FILIPPO FASSINA]

François Rouget, *Notule sur l'“Exhortation aux princes chrestiens pour le fait de la paix” (1558) de Jacques Peletier*, “Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance” 2, LXXX (2018), pp. 345-351.

La figura di Jacques Peletier è estremamente interessante per il suo eclettismo e per la vastità dei suoi interessi, che spaziano dalla traduzione, alla grammatica e alla poesia, dalla medicina alla matematica. In questo lavoro, l'A. si concentra sulla *filière* polemistica, analizzando la traduzione francese della *Cohortatio pacificatoria* del 1555 e l'*Exhortation aux princes chrestiens*, del 1558. Dopo aver introdotto il contesto storico in cui vengono scritte le due opere (lo scontro fra Enrico II e Carlo V in seguito all'occupazione di Napoli da parte degli Spagnoli), viene analizzato il testo dell'*Exhortation*. In particolare, vengono evidenziate le differenze sostanziali della traduzione rispetto al testo latino, e soprattutto viene analizzata la *préface*, presente solo nell'*Exhortation*. Essa è interessante in primo luogo per la dedica a Antoine de Saint-Anthot, zio di Pontus de Tyard, amico di Peletier; in secondo luogo poiché permette di inserire il testo nel periodo più buio della guerra, quello immediatamente successivo alla sconfitta di Saint-Quentin. Tale prefazione contiene un appello accorato alla pace, indirizzato al figlio di Carlo V, Filippo, appello che rivela il debito di Peletier con l'umanesimo di Erasmo.

[FILIPPO FASSINA]

Manon Gac, “Les articles du traité de la paix entre Dieu et les hommes” d'Artus Désiré, “Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance” 2, LXXX (2018), pp. 363-383.

Artus Désiré, prete cattolico schierato contro il protestantesimo all'epoca della Contro-Riforma, pubblica una serie di *Articles, pamphlets* indirizzati al re e ai suoi consiglieri. Di questi conosciamo cinque edizioni pubblicate fra il 1558 e il 1562. L'edizione del 1558 è divisa in tre parti: una dedica al consigliere del re Simon Fizes, un prologo in prosa, che presenta il contesto storico con toni apocalittici, e l'elenco dei 53 *articles*. L'edizione del 1562 sostituisce il prologo con un'*épître au lecteur*, mentre le varianti fra le due edizioni risultano minime. L'A. si sofferma in particolare sul prologo e sulla lettera, che costituiscono una vera e propria introduzione all'opera: in essi viene ribadito il concetto fondamentale del pensiero di Désiré, la necessità di una *réforme de tous*, che riunifici il popolo sotto il corpo ecclesiastico. Inoltre, oltre all'obbedienza spirituale al Papa, viene indicata come fondamentale l'autorità temporale del principe, la cui onestà e probità sono necessarie all'equilibrio della società.

Tuttavia, benché il titolo del testo sia un'invocazione alla pace, i toni dell'opera sono decisamente bellicosi e poco concilianti. Gli *Articles* ebbero un notevole successo e furono ripresi anche da altri autori, fra i quali viene menzionato Jacques Viard, che pubblica a Lionne gli *Articles généraux de la paix*: in essi vengono ripresi i contenuti di Désiré, ma con un'edulcorazione di fondo che elimina l'invito alla repressione armata e tende a presentare i protestanti sotto una luce meno eretica. Del testo degli *Articles* di Désiré viene fornita, in appendice, la trascrizione completa con annotazioni e apparato critico.

[FILIPPO FASSINA]

Jonathan Patterson, *Les fous, les idiots, et les gens de basse condition chez Guillaume Bouchet, lecteur de Huarte*, “Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance” 2, LXXX (2018), pp. 249-264.

Nelle descrizioni letterarie della follia occupa un posto di rilievo il medico spagnolo Juan Huarte de San Juan, autore del celebre *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), tradotto in Francia da Gabriel Chapuy nel suo *Anacrise: ou, Parfait jugement et examen des esprits propres et naiz aux sciences* (1580) e rielaborato da Guillaume Bouchet, nel testo *Les Serées*. Si tratta di un dialogo in tre libri modellato sui grandi classici della filosofia, quali il *Simposio* di Platone, in cui ciascun personaggio presenta la propria opinione e dibatte con gli interlocutori, sotto la mediazione dell'autore-narratore. La trentaquattresima serata è incentrata proprio sul tema della follia e l'A. sottolinea il debito che questo passo ha nei confronti dell'*Anacrise*, benché alcuni punti centrali di questa opera, ripresi da Huarte, non convincono completamente Bouchet, in particolare l'uso degli aneddoti per descrivere i nati folli. Sempre secondo l'A., la dicotomia saggezza-follia sembra ripresa più da Montaigne che dal medico spagnolo. Nel complesso, le idee fondamentali di Huarte vengono mantenute nelle *Serées*.

[FILIPPO FASSINA]

Richard E. Keatley, *Textual Spaces. French Renaissance Writings on the Italian Voyage*, State College, The Pennsylvania State University College, 2019, 234 pp.

Il recente volume di Richard Keatley ritorna sull'opera “minore” di Michel de Montaigne, il suo *Journal de voyage*, per analizzarla dal punto di vista di quelli che l'autore chiama «textual spaces», e cioè i punti di intersezione tra la scrittura e lo spazio percorso dal viaggiatore. Si è più volte in passato sottolineato quanto Montaigne in Italia, nel 1580 e 1581, si muovesse lungo delle «mappe» mentali, acquisite a seguito di letture, di racconti, ma anche del lavoro dell'immaginazione; si è discusso su quanto queste mappe influenzassero il suo discorso e la sua narrazione. Il volume in questione riprende in modo analitico queste idee e le sviluppa in sei capitoli ricchi di riferimenti al testo ma anche e soprattutto al contesto sottolineando, se ancora ve ne fosse bisogno, che il *Journal*, oltre che un'opera letteraria, è un documento sulla quotidianità del viaggiatore francese in Italia all'inizio degli anni 1580.

Il testo di Montaigne presenta, già nell'introduzione, le problematiche che interessano i testi relativi al viaggio nel Rinascimento, ovvero la difficoltà di repe-

rire un *corpus* omogeneo di opere e, in secondo luogo, lo statuto «ambiguous» di queste relazioni, «whose political profiles are often masked by pleasant ramblings through Italy» (p. 2). Questo è particolarmente vero nel caso di Montaigne, di cui gli ultimi studi sottolineano le implicazioni nella vita politica del suo tempo. Il volume ha struttura circolare in quanto il capitolo iniziale («Montaigne inside and out») e finale («Mapping Montaigne's Rome») si concentrano, nella disamina del rapporto spazio/narrazione, su due tappe particolari del viaggio: il passaggio delle Alpi e il soggiorno a Roma. Il soggiorno romano resta la tappa centrale del viaggio di Montaigne, che Keatley analizza anche basandosi su fonti topografiche e mappe coeve come il *Missale romano* del 1570 e la *Historia delle Stazioni di Roma* di Pompeo Ugonio (1588); attraverso queste analisi l'autore ipotizza spostamenti e frequentazioni che possano chiarire la visione che Montaigne aveva di Roma. Per il passaggio delle Alpi, che invece riguarda la prima parte del viaggio (un viaggio «nonlinear» lo chiama Keatley, p. 19), bisogna aggiungere alla complessità testuale e contestuale la duplicazione della voce narrante, con la presenza del segretario che redige la prima parte del testo.

Proprio alle caratteristiche di testi di viaggio redatti da segretari che possano essere messi a confronto con il testo di Montaigne sono dedicati i capitoli 2 («Textuality, Sexuality, and Political Geography: André de la Vigne and the French Conquest of Naples») e 3 («Space, Travel, and Work»). Pur concentrandosi sui momenti diversi della storia del viaggio in Italia, le due analisi proposte chiariscono gli scopi e le modalità descrittive che fanno parte dell'«arsenale» del viaggiatore-scrittore, per esprimere nel modo più chiaro e preciso la realtà fisico-culturale dello spazio attraversato. Mentre il *Voyage de Naples* di André de la Vigne descrive le terre del sud in occasione delle guerre d'Italia e dell'arrivo di Carlo VIII e sembra avere delle connessioni testuali e tipologiche più evidenti con il *Journal* di Montaigne, i *Regrets* di Du Bellay analizzati come testo di viaggio nel capitolo successivo potrebbero spiazzare il lettore. Tuttavia la raccolta di Du Bellay è presa in conto solo per concentrarsi sui momenti descrittivi, soprattutto della Roma papale e della sua corruzione. La poesia dunque come quadro sociale della città eterna.

Gli altri due capitoli si soffermano sull'uso del discorso antiquario per creare un quadro spaziale e narrativo («The Topographical Narratives») e sulla situazione del viaggiatore francese e sul suo immaginario a seguito delle svariate letture («Spaces and Places of the Voyage d'Italie»). Già dalla pubblicazione di Bartolomeo Marliani, *Topografia della Roma antica* (la prima edizione è del 1534), che influenzò tanti scrittori e viaggiatori, l'uso della topografia delle rovine nel discorso narrativo permette di individuare un vero e proprio filone espressivo che si serve delle innumerevoli pubblicazioni, anche illustrate, sull'argomento. Allo stesso modo gli sforzi di molti signori italiani per trasformare le loro città, decorandole di castelli, dipinti, affreschi, giardini, torri, chiese, nuove strade, dai Savoia ai Medici, dai Gonzaga agli Este, al Papa, ai Della Rovere, ai vicere di Napoli, creano per i viaggiatori una tela di fondo estremamente ricca e variegata, sia dal punto di vista artistico che tecnologico (basti pensare al fascino che l'idraulica con i giochi d'acqua e di fontane crea nel viaggiatore Montaigne).

In maniera interessante, il volume di Keatley riesce a convogliare in una riflessione unitaria problematiche teoriche e problematiche testuali. Le prime sono riferi-

te alla proiezione dell'individuo viaggiante e narrante, delle sue conoscenze, delle sue letture, del suo immaginario, nell'opera che redige; le seconde sono riferite ad uno spazio di scrittura dove operano tecniche narrative proprie della retorica, in un flusso di riflessione comune a scrittore e lettore. Sullo sfondo resta la specificità del testo di viaggio nel Rinascimento; esso appartiene a un *corpus* (sarebbe difficile per questo periodo parlare di genere letterario) narrativo-documentario, che prende la sua importanza essenzialmente dai legami con il contesto e dal confronto con altri testi simili. Poiché quella del viaggio in Italia resta, per il Rinascimento, una esperienza fondamentalmente collettiva. Tra tutti questi distinguo, l'analisi di Richard Keatley si muove con eleganza e rigore, restituendo una prospettiva di sintesi sugli «spazi testuali» nel *Journal de voyage* di Montaigne.

[CONCETTA CAVALLINI]

Fictions narratives en prose de l'âge baroque. Répertoire analytique. Première partie (1585-1610), F. Greiner (dir.), avec la collaboration de J.-Cl. Arnould, M. Closson, C. Esmein-Sarrazin, F. Lavocat, B. Méniel, N. Oddo, M. Szkilnik et E. Ziercher, Paris, Classiques Garnier, 2018, 1002 pp. (1^{re} éd. 2007, «Bibliothèque littéraire de la Renaissance»).

Porté par une équipe de 38 contributeurs, cet ouvrage est né «du désir d'établir la topographie minutieuse d'un paysage littéraire trop souvent réduit à quelques œuvres emblématiques» («Préface», p. 7), mais également trop longtemps prisé.

La «Préface» de Frank Greiner (pp. 7-17) dégage les lignes de force de la littérature romanesque baroque de cette première période: le développement de la littérature sentimentale, leur pendant comique, parodique ou tragique, la présence des codes et règles de civilité, le reflet des courants de pensée (protestantisme, jansénisme, libertinage), l'importance accordée à la rhétorique et aux ornements qu'elle apporte à l'intrigue. La préface présente ensuite les bornes temporelles retenues: 1583-1643. Elles correspondent respectivement au début de la huitième et dernière guerre de religion, pour le *terminus a quo*, et à la mort de Louis XIII pour son *terminus ad quem* et elles se déclinent en trois parties, 1585-1610, 1611-1623 et 1624-1643, le présent volume correspondant à la première partie, pour s'étendre de la dernière guerre de religion à la mort de Henri IV. Enfin, FG aborde la difficulté principale à sélectionner les œuvres selon les trois critères posés par le titre *Fictions narratives en prose de l'âge baroque*. La distinction prose/vers «révèle sa relative pertinence» (p. 14) dans la mesure où les œuvres narratives en vers constituent désormais des exceptions, comme celle de Pierre de Deimier (*Illustres Aventures*, 1603), simplement mentionnée en préface (p. 15), ou encore la traduction anonyme des *Guerres civiles de Grenade* de Ginès Pérez de Hita, qui fait en revanche l'objet d'une notice (pp. 444-455), les passages en vers y alternant avec la narration en prose. La distinction fiction/vérité est plus problématique et demande à «être fortement nuancée» (p. 15) dans la mesure où l'histoire et les faits réels peuvent être retravaillés et déformés. Enfin, la dimension narrative est tout aussi problématique, en raison de l'importance du modèle oratoire, qui amène à retenir les secrétaires, les discours, les dialogues dès lors qu'ils prennent place dans un cadre narratif, insèrent des récits ou encore sont désignés

par leurs auteurs comme des vecteurs d'une narration. FG propose alors une définition: «*la fiction narrative en prose de l'âge baroque est le produit d'une activité littéraire visant le divertissement, l'instruction ou l'édification du lecteur par l'énonciation éloquente d'histoires inventées ou offrant de la réalité une vision aux couleurs romanesques*» (p. 16), tout en précisant que celle-ci ne saurait proposer de critères définitifs: «Reste à savoir quels textes correspondront à une catégorie littéraire aussi floue. Disons immédiatement qu'en l'occurrence il n'existe aucune solution idéale, dans la mesure même où les limites de notre objet se dérobent» (*ibidem*). À côté des œuvres incontestablement fictionnelles et narratives, la visée exhaustive de ce répertoire a donc conduit à élargir le champ du romanesque à des domaines connexes qui le croisent en partie, comme les canards, secrétaires, discours, dialogues, miscellanées, histoires dévotives, livres de propagande religieuse ou politique «c'est-à-dire des textes n'entrant pas dans le cadre de notre définition moderne de la prose fictionnelle, mais qu'il aurait été dommage d'oublier, dans la mesure où ils témoignent d'une manière ancienne et différente d'envisager la geste narrative» (p. 17). C'est donc tout texte contenant une dimension fictionnelle et narrative en prose qui est ici retenu, de façon à offrir le panorama de recherche le plus large, et partant le plus riche, sur la question.

L'ouvrage rassemble 242 notices, classées par ordre alphabétique des titres. Chaque notice s'appuie sur une édition précise, soit l'édition *princeps*, soit une édition postérieure dont le choix est justifié. Un système de codage symbolique permet de préciser les caractéristiques, simples ou croisées, de l'œuvre (fiction, traité, discours, dialogue, texte épistolaire, traduction, intrigue sentimentale ou aventure chevaleresque...). Le contenu de l'édition de référence est ensuite détaillé, en prenant en compte tous les éléments paratextuels et en proposant un résumé de ou des histoire(s). En fin de notice sont précisés, selon le cas, et de manière non exhaustive, les principaux autres exemplaires de l'édition ou les principales autres éditions, les sources (avérées ou supposées, fictionnelles ou historiques, principales ou accessoires), mais également, le cas échéant, la fortune de l'œuvre, et enfin les principales références bibliographiques.

En fin d'ouvrage, de précieuses annexes sont destinées à faciliter les recherches (par auteur, par date, par typologie) et permettent d'ouvrir des pistes d'étude spécifiques.

«Survivance de la littérature médiévale à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle» (pp. 799-802);

«L'illustration de la fiction narrative en prose en France, 1585-1610» (pp. 803-809);

«Classement des œuvres par noms d'auteurs» (pp. 811-819);

«Classement chronologique des œuvres» (pp. 821-835), liste par auteur et titre;

«Livres illustrés» et «Canards illustrés» (pp. 837-852), avec classement par date/auteur/titre;

«Répertoire: liste des textes non retenus ou introuvables» (pp. 853-863);

«Canards (1885-1610)» (pp. 865-880).

La bibliographie (pp. 881-911) rassemble les ouvrages utilisés pour l'élaboration des notices, en excluant les études spécifiques déjà signalées pour chaque œuvre. Elle se subdivise en trois sections «Bibliographies, dictionnaires et catalogues»; «Bibliographie critique» et «Textes en ligne sur Gallica» (classement alphabétique par nom d'auteur).

Trois importants index complètent les annexes en permettant également de faciliter une recherche ou d'ouvrir une piste d'étude:

L'index des noms (pp. 915-964) répertorie les noms de personnages historiques, fictionnels ou mythologiques, les noms de peuples et les toponymes.

L'index thématique (pp. 965-982) liste les thèmes et motifs remarquables ou récurrents.

L'index des titres (pp. 983-993) permet une recherche rapide en renvoyant pour chacun aux pages concernées.

En *Addenda*, après la table, six notices ont été ajoutées. Si elles gagneraient à être intégrées au corps de l'ouvrage dans une éventuelle réédition, elles illustrent, en l'état, le champ ouvert et fructueux des recherches sur la littérature narrative de cette période.

Il est donc indéniable que ce répertoire, fruit d'un beau travail collectif dirigé par Frank Greiner et mobilisant une équipe de spécialistes, constitue un outil de recherche extrêmement utile. Sa richesse et ses qualités amènent à émettre trois suggestions: que les références aux éditions numérisées soient données au niveau des notices (plutôt que de la bibliographie générale); que la typologie des œuvres, identifiées par un ou plusieurs symboles, puissent donner lieu à des index de façon à exploiter pleinement les pistes de recherche par genre ou thème que ce système permet; et enfin qu'une édition numérique puisse en être parallèlement proposée en exploitant tous les critères de recherche qu'offre ce précieux répertoire. Dans tous les cas, et en l'état, ce répertoire constitue un remarquable ouvrage de référence aussi riche qu'utile pour toute recherche relative à la prose narrative, au sens large.

[SABINE LARDON]

Seicento a cura di Monica Pavesio e Laura Rescia

Michèle Clément, *Une poétique de crise. Poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 434 pp.

Segnaliamo la ristampa del volume apparso nel 1996 nella collana «Bibliothèque littéraire de la Renaissance». Vent'anni dopo, alcune parti di questo ragguardevole lavoro necessiterebbero di revisione, quali l'intero primo capitolo, dedicato alla discussione della nozione di barocco, il sesto, improntato a nozioni di linguistica che oggi sembrano meno interessanti di allora, oltre, naturalmente, alla bibliografia generale e critica. Tuttavia, la bibliografia primaria, centrata sulle poesie mistiche e gli scritti spirituali di poeti noti e meno noti, mantiene un sicuro interesse, che probabilmente giustifica l'operazione editoriale dei Classiques Garnier.

[LAURA RESCIA]

Les études dix-septièmistes en Italie, B. Papisogli (dir.), "XVII^e siècle", 281, octobre-décembre 2018, pp. 573-687.

Proporre un bilancio della critica italiana sul Seicento francese negli ultimi trent'anni è l'impegnativa impresa, voluta dalla direzione della rivista "XVII^e siècle", che da tempo ha inaugurato una serie di numeri dedicati agli studi di francesistica all'estero. I contributi raggruppano la cartografia critica in base a un criterio misto, che meglio si presta al tentativo di esaustività, risultando incentrati su un genere (narrativa, commedia, tragedia e tragicommedia, pastorale e opera), oppure su grandi autori (è il caso di La Fontaine e di Pascal) o ancora su una corrente di pensiero (cartesianesimo, libertinaggio) o su uno specifico settore non riconducibile a un unico genere letterario (moralisti, mistici). Nella premessa la curatrice sottolinea le caratteristiche trasversali della critica seicentista in Italia nel periodo considerato: la tendenza a oltrepassare i limiti dello sguardo specialistico, cercando il dialogo tra testi, tradizioni e culture, e privilegiando l'ottica diacronica che spinge il ricercatore a seguire l'evoluzione delle forme letterarie attraverso i secoli, coniugando l'analisi più minuziosa con l'apertura su orizzonti di ampio respiro. Il comparativismo e la propensione a una scrittura sagittica descrittiva e interpretativa completano i punti comuni della grande messe di contributi critici qui repertoriati, che testimoniano la permanenza in Italia dell'attenzione verso un secolo che, insieme ad altri, è attualmente penalizzato dal restringimento dell'ampiezza del canone nell'insegnamento universitario. Ne emerge un quadro d'insieme ricco ed estremamente articolato.

G. Belgioioso, *Les études cartésiennes en Italie: 1996-2017*, pp. 575-586, descrive l'attività e la produzione scientifica dei tre centri di ricerca (Università del Salento, di Roma "La Sapienza" e di Bologna) che si occupano degli studi sul cartesianesimo e su Descartes, diventati oggi internazionali; si sono realizzati progetti editoriali di ampio respiro (quali la *Bibliographie*

cartésienne, la ristampa delle *Lettres de Monsieur Descartes* di C. Clerselier, e l'edizione bilingue completa della *Correspondance* e delle *œuvres* del filosofo) oltre a una serie di giornate di studio e monografie. A. Del Prete, *L'Italie et la libre-pensée: un amour durable (1990-2017)*, pp. 587-598 sottolinea che gli studi italiani sul libertinaggio attingono a una tradizione che esplora le contaminazioni tra diverse tradizioni filosofiche, privilegiando l'ottica storica, la critica testuale e il comparativismo; questi studi sottolineano la continuità tra Rinascimento, libertinaggio e Illuminismo. L. Rescia, *D'un théâtre, l'autre: tragédie, tragi-comédie, pastorale et opéra français dans les études italiennes*, pp. 599-610, mette in luce la prosecuzione degli studi sul Barocco nei testi drammaturgici (ad eccezione della commedia, per la quale si veda *infra*), grazie ai quali la critica si è rinnovata, con l'analisi dei paratesti e delle poetiche. Gli studi comparatisti dedicati alla circolazione di temi e miti in area romanzo, accanto a un intenso lavoro di edizioni o riedizioni di testi drammaturgici, hanno contraddistinto l'attività degli ultimi anni. F. Fiorentino, M. Pavesio, *Triptyque sur la comédie*, pp. 611-621, hanno optato per una tripartizione della bibliografia sul genere della commedia, che conferisse agli studi moliereschi il ruolo eminente che ad essi spettava. Se gli studi su *Tartufo* e *Don Giovanni* di Macchia, sul *Misanthropo* in ottica freudiana di Orlando, sui rapporti con la commedia dell'Arte di Gambelli e sulla concezione del comico di Fiorentino contraddistinguono la sezione centrale, i precursori di Molière sono stati prevalentemente studiati in relazione alla circolazione dei temi spagnoli e italiani in Francia, mentre gli epigoni e i successori soprattutto per quanto riguarda l'influenza della commedia dell'Arte ultralpe. G. Giorgi, *Le genre narratif et ses poétiques*, pp. 623-637, esplora gli studi italiani sulla narrativa articolandoli su un doppio asse: quello cronologico (in base alla distinzione tra Barocco e Classicismo) e quello per sottogeneri (dall'epopea al romanzo, dalla novella al *conte de fée*), rivelando una pluralità di approcci metodologici e di proposte interpretative. F. Corradi, *La Fontaine poète italien? Le fabuliste vu par la critique d'outre-monts*, pp. 639-650, suddivide gli studi su La Fontaine in quattro filoni: critica genetica e studi sulle fonti, riflessioni sulla poetica e i generi letterari, studi tematici, analisi testuali, a cui si aggiunge una sezione dedicata alle traduzioni. B. Piqué, *Les moralistes: un domaine ouvert*, pp. 651-662 organizza la rassegna critica dedicata agli studi sui moralisti in due sezioni, relative alle forme brevi e ai trattati, dalle quali emergono tre diverse prospettive critiche: un interesse specifico sulle forme brevi, che oltrepassa i limiti cronologici del secolo, il filone che inquadra la letteratura morale nell'ambito della storia delle idee, e un'ottica relativa agli aspetti più squisitamente filosofici degli scritti moralistici. M.V. Romeo, *Un foyer de recherches sur Pascal et Port-Royal*, pp. 663-673, si concentra sul centro di studi su Pascal e il Seicento nato nel 2016 presso l'università di Catania, che sta sviluppando una serie di studi volti a oltrepassare la visione del pensiero pascaliano come frammentario, decostruito, contradd-

distinto da un'antropologia negativa e un approccio relativista ai problemi della conoscenza, e che prepara attualmente una traduzione italiana completa delle opere del filosofo. Lo stesso centro si occupa altresì di approfondire gli aspetti filosofici dei pensatori di Port-Royal. B. Papasogli, *La voie lactée de la mystique*, pp. 675-687, fa rilevare come, malgrado la configurazione apparentemente frastagliata degli studi italiani dedicati ai testi spirituali e mistici, vi siano stati alcuni lavori che hanno inaugurato dei percorsi di ricerca fondamentali (Carlo Ossola, Mino Bergamo, Benedetta Papasogli stessa). François de Sales, Bérulle, le mistiche, Maria dell'Incarnazione, la corrispondenza delle missionarie Orsoline in America, infine Fénelon rappresentano altrettanti filoni specifici, indagati spesso in ottica pluridisciplinare. La fecondità dei lavori dei critici italiani si misura inoltre con l'abbondante produzione di edizioni critiche.

[LAURA RESCIA]

«*Muses naissantes*». *Écrits de jeunesse et sociabilité lettrée (1645-1655)*, édition critique établie et annotée par K. Abiven et D. Fortin, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2018, «Héritages critiques», 296 pp.

Il volume riunisce gli scritti giovanili di un gruppo di scrittori che i critici hanno chiamato i "Palatins" o "Paladins" della "Table-Ronde". Si tratta di Antoine Furetière, François de Maucroix, Gédéon Tallemant des Réaux, François Charpentier, Jean de La Fontaine, Paul Pellisson-Fontanier e François Cassandre, giovani letterati, alcuni dei quali diventeranno poi importanti membri dell'*Académie Française*, che si sarebbero riuniti a Parigi, regolarmente tra il 1645 e il 1655, per conversare di poesia e di letteratura. Il condizionale è d'obbligo, perché non vi sono prove certe né dell'effettiva esistenza, né della frequenza di questi incontri: sicuramente questi scrittori furono legati, in età giovanile, da un'amicizia che li portò a comporre alcune traduzioni e numerosi poemi di circostanza, rimasti fino ad ora inediti.

I due curatori del volume pubblicano, dunque, l'edizione critica dei trenta *poèmes*, galanti e mondani, composti da Pellisson, Maucroix e Cassandre, i cui testi risalenti al 1645, riuniti ed annotati da Tallemant des Réaux e conservati nel manoscritto 19142 della Biblioteca Nazionale di Francia, presentano alcune chiare allusioni ad un'attività collettiva, anche se effimera, del circolo di giovani letterati.

Il lavoro di edizione è completato da due annessi con altri due manoscritti: il primo, con alcuni poemi inediti di Maucroix, è stato scoperto alla Biblioteca di Reims; il secondo, ritrovato negli Archivi municipali di Castres, è il regolamento dell'*Académie de Castres*, una delle più antiche accademie di Francia, fondata nel 1648 e chiusa nel 1670, di cui faceva parte Pellisson. Alcune riproduzioni del manoscritto e una *Postface* di Karine Abiven sui *poèmes* dei giovani letterati chiude la prima parte del volume.

La seconda parte contiene alcuni studi critici sull'argomento, riuniti sempre dai due curatori. Emmanuel Bury (*Les "Palatins" et les "Belles infidèles"*, pp. 169-188) presenta un interessante lavoro sulle traduzioni giovanili di alcuni degli autori appartenenti al gruppo dei "Palatins"; Helwi Blom (*Une compagnie de "nobles chevaliers"*. *Les "Palatins" et la littérature chevaleresque médiévale*, pp. 189-206) studia la conoscenza e

la ricezione dei romanzi cavallereschi medievali negli ambienti mondani frequentati dai "Palatins"; Claudine Nédélec (*Écrire en burlesque. Jeux et enjeux*, pp. 207-217) analizza la scrittura burlesca presente nei *poèmes*. Al genere dell'*épître en vers*, in cui sono scritti i testi, è dedicato lo studio di Sophie Tonolo (*Épître et identité poétique*, pp. 219-236); mentre Nicolas Schapira (*Tallemant des Réaux et ses amis dans le manuscrit 19142. Le groupe par la mise en recueil*, pp. 237-246) e Damien Fortin (*Un compagnonnage poétique. Pellisson et La Fontaine*, pp. 247-264) si occupano dei rapporti tra i letterati del gruppo.

Una ricca e completa bibliografia stilata da Damien Fortin ed un indice dei nomi completano il volume.

[MONICA PAVESIO]

«*Jusqu'au sombre plaisir d'un coeur mélancolique*». *Études de littérature française du XVII^e siècle offertes à Patrick Dandrey*, D. Amstutz, B. Donné, G. Peureux, B. Teyssandier (dir.), Paris, Hermann, 2018, 450 pp.

Le miscellanee accademiche corrono spesso il rischio di assemblare contributi vari e disparati, talvolta semplici omaggi alla carriera di un eminente accademico, e non sempre profittevoli dal punto di vista scientifico. Non è questo il caso del volume offerto a Patrick Dandrey: sia per compattezza che per qualità dei numerosi interventi, il libro offre anche un utile stato dell'arte su una porzione considerevole della critica secentesca attuale. Tre le sezioni in cui si articola il testo: la prime due sono dedicate ai suoi autori d'elezione, e quindi l'una a Molière, ma anche alla teatralità, al comico e agli aspetti sociologici della drammaturgia secentesca, l'altra a La Fontaine, e al genere favolistico e morale; l'ultima sezione, intitolata «*Sous le signe de Saturne*. Savoirs, anthropologie, imaginaires» riprende il tema della malinconia, altro cavallo di battaglia di Dandrey, amplificandolo in numerose direzioni.

Gli studiosi – prevalentemente francesi, ma altresì inglesi, italiani, statunitensi, canadesi – si sono attenuti dunque ai principali filoni di ricerca del collega omaggiato, ma utilizzando strumenti, temi, connessioni a loro congeniali: in tal modo, i trentotto contributi si diramano e intessono una fitta rete di corrispondenze, realizzando un affresco importante, se non esaustivo, sulla critica della francesistica europea e statunitense degli ultimi anni.

Nell'impossibilità di dar conto dell'intero contenuto del volume, citeremo qualche esempio per ogni sezione: se Charles Mazouer esamina le commedie molieresche alla luce delle deviazioni e perversioni religiose dei suoi personaggi, Michèle Rosellini si applica a rintracciare i segni di un motivo licenzioso in Molière e La Fontaine; Philippe Sellier si concentra sull'influenza della raccolta di poemi e preghiere *Heures de Port-Royal* su Corneille, Racine e La Fontaine, mentre Christian Biet cerca i segni della teatralità in alcuni testi esemplari di *entretiens des vivants et des morts*. Guillaume Peureux riprende una proposta che già fu di Dandrey ed esplora due manoscritti delle *Fables* attraverso l'approccio genetico, e mentre Gérard Ferreyrolles identifica la presenza delle Sacre Scritture nelle favole lafontaniane, Federico Corradi interroga i paratesti dell'opera del poeta per rintracciarvi la postura autoriale. Nell'ultima sezione, Delphine Denis indaga gli elementi ascrivibili alla malinconia nell'*Astrée*, mentre Cécile Toublet, che con Dandrey ha approntato l'edizione moderna di

Polyandre, ne indaga gli aspetti relativi alla corporeità, tra idealità ed *extravagance*; Bruno Tribout esplora il ruolo della melanconia nella scrittura storiografica del Classicismo, e Bernard Beugnot esamina il tema della vecchiaia nel Seicento Francese.

Il volume contiene, com'è consuetudine, la biobibliografia del festeggiato, a testimonianza di un'instantabile attività didattica, scientifica ed editoriale a livello internazionale, che ha reso Dandrey una delle voci critiche più eminenti della sua generazione.

[LAURA RESCIA]

Georges Forestier, *Molière*, Paris, Gallimard, 2018, «Biographie NRF», 541 pp.

Dopo la biografia di Racine, pubblicata nel 2006, sempre nella collana dedicata alle biografie dell'editore Gallimard, Georges Forestier si appresta al difficile compito di ricostruzione della vita di uno dei più grandi commedianti europei. Compito arduo, dicevamo, perché attorno alla figura di Molière si sono imbastite leggende, spesso artificiose e stravaganti, che sono ormai difficili da cancellare. Descritto come un marito vecchio e geloso con un temperamento malinconico, come un attore dotato solo per il comico, incapace di versificare correttamente e di salute cagionevole a causa di una malattia polmonare, ritrovare oggi il vero Molière, ossia l'uomo, l'attore e il drammaturgo che i suoi contemporanei hanno conosciuto ed amato, è un lavoro quasi impossibile.

Le false leggende, create dai primi biografi del drammaturgo, nacquero, infatti, per colmare la mancanza di dati certi sulla sua vita: Molière non lasciò né lettere, né appunti, né diari, né manoscritti delle sue opere. Non ebbe neanche la fortuna di Racine, i cui figli raccolsero e pubblicarono le lettere e i manoscritti del padre. C'è il vuoto attorno alla vita di Molière, un vuoto colmato, in maniera maldestra, dal suo biografo, il Sieur de Grimarest, che pubblicò nel 1705 la prima *Vie de M. de Molière*. Fu Grimarest che, come sostenne fin da subito Boileau, nulla sapeva della vita di Molière, a creare le prime leggende che si sostituirono velocemente alla verità. I biografi successivi, troppo timorosi per dare contro al mito che ormai si era creato attorno alla figura di Molière, hanno cercato di accomodare i documenti di archivio da loro scoperti alle leggende create da Grimarest.

Georges Forestier ha dovuto, quindi, stradicare uno ad uno i falsi miti, gli aneddoti, i dettagli pittoreschi e soprattutto la pratica diffusa nei biografi di Molière di collegare la vita alle opere. Fare *tabula rasa*, insomma, di tutto quello che è stato detto, come scrive l'autore nell'introduzione, per attenersi solo alla verità attestata ed utilizzare unicamente i documenti d'archivio, il famoso «Registre de La Grange», le testimonianze contemporanee, non sempre imparziali, ma significative della ricezione delle *pièces* del drammaturgo e, soprattutto, le sue commedie.

Un lungo e dettagliato lavoro, dunque, che ricostruisce la formazione di Molière e studia il suo *modus operandi*, il processo di fabbricazione delle sue opere, perché ogni commedia è direttamente collegata alla precedente e nasce da una sorta di negoziazione tra le aspettative del pubblico e l'immagine artistica in costruzione del drammaturgo. Forestier ha voluto riscoprire l'uomo, studiando l'artista, e possiamo dire che ci è riuscito egregiamente.

[MONICA PAVESIO]

Alain Riffaud, *L'aventure éditoriale du théâtre français au XVII^e siècle*, Paris, PUPS, 2018, 346 pp.

Specialista riconosciuto di storia dell'editoria teatrale nel Grand Siècle, l'A. riunisce in questo volume alcuni articoli apparsi nell'ultimo decennio della sua attività di ricercatore, rivisti nel quadro di un discorso complessivo, centrato sull'approccio della bibliografia materiale. Come nei suoi precedenti lavori, inclusi i repertori dei testi teatrali del Seicento francese, Riffaud coniuga l'acribia filologica e storica con l'interpretazione, appassionata e convincente, dei dati risultanti dall'analisi materiale dei testi, inserendoli in una visione complessiva del panorama teatrale. Questo volume presenta, dopo un'introduzione necessaria per contestualizzare le sezioni successive, quattro parti, organizzate intorno alle figure essenziali del campo d'indagine prescelto: autori, tipografi, editori, a cui si aggiunge la figura del ricercatore.

Nella prima parte, si esaminano gli atteggiamenti di quattro tra i maggiori drammaturghi dell'epoca nei confronti delle edizioni delle loro *pièces*. Ne emergono posizioni che vanno dalla più totale indifferenza di Jean de Rotrou, alla moderata vigilanza di Jean Mairet, fino alla più attiva partecipazione di Tristan l'Hermitte, e al progressivo e totale controllo di Pierre Corneille. Nella seconda, si affrontano problemi e pratiche specifici legati alla stampa del testo, alla composizione del frontespizio e alla pratica della stampa suddivisa tra diversi tipografi, per poi concentrarsi sull'attività e i materiali di due tra i maggiori ateliers. La terza sezione, dedicata agli editori, analizza le problematiche inerenti i *privileges* e le copie pirata delle *pièces*, per poi ripercorrere le vicende dei cugini di Racine, Vitart e Desseaux, e di Jean Ribou, editore di Molière. L'ultima parte affronta invece questioni metodologiche, perorando la causa dell'archeologia libraria, rivelando le ricchezze del fondo drammaturgico del Trinity college di Dublino, per poi dimostrare, attraverso gli studi sull'edizione originale di *Sertorius* e delle prime edizioni del *Malade imaginaire*, la validità dell'approccio privilegiato dall'A. Il volume è riccamente illustrato, e corredato da una buona bibliografia e ottimi indici.

[LAURA RESCIA]

La question du répertoire au théâtre, Ch. Biet (dir.), «Littératures classiques», 95, 2018, 216 pp.

Il numero 95 di «Littératures classiques» è una riflessione collettiva sul repertorio teatrale francese dal XVII secolo fino ai giorni nostri. La riflessione proposta è direttamente collegata ad un progetto di ricerca internazionale sui Registri della *Comédie-Française* del XVII e XVIII secolo, i cui risultati sono consultabili sul sito <http://cfregisters.org>.

Christian Biet, nel primo contributo intitolato *Introduction. La question du répertoire au théâtre* (pp. 7-14) riflette sui concetti di «répertoire» e «patrimoine» e auspica una riscoperta e l'allestimento teatrale delle opere escluse fino ad oggi dal repertorio del teatro francese. Seguono tre «conversations» dello stesso Biet con gli attori e registi della *Comédie-Française* Marcel Bozonnet, Stéphane Braunschweig e Clément Hervieu-Léger.

Il volume prosegue con uno studio di Agathe Sanjuan (*Lecture du répertoire dans les archives de la Comédie-Française*, pp. 45-54) che, partendo dall'analisi

dei primi repertori della *Comédie-Française*, fondata con decreto di Luigi XIV nel 1680, nati dalla necessità della compagnia di programmare ed alternare le *pièces* da rappresentare, si sofferma poi sulla sacralizzazione, verso la fine del secolo, di alcune opere e di alcuni autori. Guy Spielmann (*Le répertoire, un concept flou? Réalités des pratiques et perspectives théoriques*, pp. 55-66) analizza, invece, il concetto di repertorio, che per un francese è necessariamente il «*répertoire classique*», per comprenderne il funzionamento, evidenziando le incoerenze tra la pratica delle compagnie e le concezioni odierne del termine. Sophie Marchand (*Réflexions sur le succès théâtral à partir des nouvelles perspectives ouvertes par la base des données des registres de la Comédie-Française*, pp. 67-76) definisce il successo delle *pièces* e degli autori, partendo dal database dei registri della *Comédie-Française*, ma sottolinea le precauzioni necessarie da prendere, nel momento in cui si vogliono stilare classifiche e decretare vittorie e sconfitte. Jean Clarke (*La création d'un répertoire national: la Comédie-Française de 1680 à 1689*, pp. 77-88), nel suo studio, ricostruisce le prime fasi della creazione di un repertorio nazionale; Sarah Harvey (*La genèse stratifiée du répertoire de la Comédie-Française entre 1680 et 1730*, pp. 89-103) studia, a livello statistico, la conservazione delle *pièces* più antiche e l'inserimento di nuove creazioni all'interno del repertorio di un teatro, quello della *Comédie-Française*, che ha ormai la missione istituzionale di primo teatro di Francia; Pannill Camp (*Le répertoire comme registre de la transformation de l'espace*, pp. 105-117) utilizza il repertorio di 29 stagioni, tra il 1760 e il 1789, per studiare le trasformazioni dello spazio scenico.

Due articoli sono dedicati alle rappresentazioni delle opere di Molière da parte della compagnia della *Comédie-Française*: quello di John Powell (*Histoire des représentations des comédies-ballets de Molière depuis leur création jusqu'en 1700: le témoignage des registres de la compagnie*, pp. 119-150) si occupa della messa in scena delle *comédies-ballets*; il successivo di Mark Darlow (*La place des œuvres de Molière dans le répertoire du XVIII^e siècle*, pp. 151-165) studia la presenza delle opere del grande attore e drammaturgo nel repertorio settecentesco.

Gli ultimi articoli sono dedicati all'ingresso di autori stranieri nel repertorio francese a partire dal XVIII secolo o alla presenza di autori francesi in repertori dei teatri stranieri. Segnaliamo, tra questi, lo studio di Ons Trabelsi (*La naissance de Sidi Molière: le premier répertoire arabo-molièresque au XIX^e siècle*, pp. 199-210) sull'importanza di Molière nella costituzione di un repertorio arabo nella seconda metà del XIX secolo.

[MONICA PAVESIO]

Les "intraduisibles" du vocabulaire critique (XVI-XVIII siècle), D. Denis, C. Barbaferi, L. Susini (dir.), «*Littératures classiques*», 96, 2018, 192 pp.

Dedicato a un numero significativo per quanto ristretto di concetti storiografici, estetici e poetici nell'ancien régime, questo numero si iscrive, per espresa volontà delle curatrici, nel solco del modello che Barbara Cassin ha proposto in campo filosofico con il suo *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (2004). Come ricordato nell'introduzione, per tracciare la storia di un concetto non è sufficiente enumerarne le attestazioni e le evo-

luzioni semantiche, ma si tratta altresì di interrogarsi sugli effetti prodotti dalla circolazione, dall'uso, dalle diverse appropriazioni di un termine. Approcciare i testi del passato, dunque, abituando lo sguardo all'opacità lessicale significa contemporaneamente ridurre le distanze tra il lettore contemporaneo e i testi stessi, disegnando i precisi contorni dei termini che oppongono resistenza alla comprensione immediata: viene riproposta dunque una pedagogia dell'interpretazione che contrasta le attuali tendenze didattiche alla semplificazione e alla banalizzazione degli insegnamenti linguistico-letterari.

I primi tre contributi riguardano la terminologia storica, mentre i successivi, di cui riportiamo i contenuti, sono dedicati alla terminologia della critica letteraria.

S. Duval e A. Petit, *Que veut dire "fiction" sous l'Ancien Régime?*, pp. 41-51, esaminano il concetto di *fiction*, ponendolo dapprima in relazione con quello di *poésie*, poi con quelli di *figure* e *feinte*, per giungere a constatare il progressivo imporsi di una funzione estetica del termine a fine secolo. E. Vernet, *L'éclipse de la "merveille"*, pp. 53-62, osserva l'evoluzione di un concetto giunto in Francia, come molti altri, attraverso i trattatisti italiani cinquecenteschi, e destinato ad assumere in sé un polisemantismo che lo renderà, con il progredire del *Grand Siècle*, sempre meno trasparente. Sono le *bienséances* al centro dell'interesse di J.-Y. Vialleton, *Les bienséances: concept intraduisible ou notion apocryphe?*, pp. 63-72, che considera come la nozione fosse appropriata, per i testi teatrali settecenteschi, a designare la verosimiglianza interna più che il rispetto del senso del pudore – ovvero la *bienséance externe*, meno univoca all'epoca di quanto non sia stato fatto valere dalla critica letteraria successiva. L. Charles, *De la suspension au suspense*, pp. 73-84, esamina il progressivo oblio del primo termine, proprio del vocabolario critico settecentesco, a favore del secondo, di derivazione anglosassone e utilizzato a posteriori, determinando un malinteso nel considerare gli effetti di una narrazione o di uno spettacolo. Se la sorpresa è il tratto inerente a entrambi i termini, *suspension* implica il piacere mentre *suspense* piuttosto l'angoscia. C. Noille, «*Narratio/narration? La rhétorique et la langue française*», pp. 87-97, esamina lo slittamento semantico dovuto al passaggio dal neolatino della retorica al francese moderno della narratologia; analizzando la narrazione retorica, l'A constata che il traduttore migliore per *narratio* è *dispositif narratif*. O. Millet, *La véhémence, entre force éloquente et violence pamphlétaire*, pp. 99-108, esplora la tradizione retorica, dall'Antichità al Rinascimento, della nozione di veemenza, rintracciandone i diversi slittamenti semantici e ideologici, fino all'utilizzo di Montaigne, che la rende prossima al sublime. F. Goyet, *La traduction du latin «mouere» par «faire impression»: une anti-rhétorique?*, pp. 109-117, dimostra che l'accezione latina di *movere* contiene un nucleo dinamico che è assente dal traduttore francese *impression*, di cui la stabilità è un seme inerente. Sembra essere Montaigne ad aver indirizzato tale slittamento semantico, come sintomo di un suo generale rifiuto della retorica ciceroniana. L. Susini, *L'insinuation classique en question*, pp. 119-127, indaga gli ultimi anni del XVII secolo per ritrovare i segnali dell'evoluzione del senso retorico di *insinuation* verso la moderna accezione linguistica di sottinteso. S. Hache, *Le style puéril. Critique d'un défaut de jeunesse*, pp. 129-138, dimostra che nei trattati di eloquenza dell'ancien régime tale stile si connota come viziato per eccesso o per difetto,

e soprattutto considerato ridicolo per l'eccessiva tendenza alla novità contro la tradizione. R. Romagnino, *Décrire sans montrer, L'«bytopographie», une catégorie oubliée*, pp. 139-149, ripercorre l'evoluzione storica di una categoria che la retorica neolatina e vernacolare dimenticano, cercandone i tratti distintivi dalle vicine *descriptio* e *definitio*. L.F. Norman, *Qu'est-ce que le classicisme? Étude comparée des vocabulaires critiques nationaux*, pp. 153-161, presenta uno studio comparato dei termini *classicisme* e *classique* e dei suoi possibili traduttori inglesi (*classic, classical, neoclassical*) prendendo in esame la letteratura critica dal Romanticismo alla contemporaneità. G. Siouffi, *Le «génie de la langue» entre les langues*, pp. 163-174, si propone di esaminare come l'espressione considerata, nata nel XVII secolo, sia stata tradotta in diverse lingue europee, per poi porre la nozione in rapporto al concetto di intraducibilità.

[LAURA RESCIA]

Céline Candiard, *Esclaves et valets vedettes dans les comédies de la Rome antique et de la France d'Ancien Régime*, avec une préface de G. Declercq, Paris, Champion, 2017, «Lumières classiques», 517 pp.

Come sottolinea nella *préface* Gilles Declercq, dell'*Institut de Recherches en Etudes Théâtrales* della Sorbonne, il libro di Céline Candiard vuole rinnovare gli studi sul repertorio comico francese del XVII e XVIII secolo, collegando la figura principale di tale repertorio, ossia il *valet vedette*, al suo principale modello, il *servus* comico della commedia romana. I due personaggi, pur appartenendo a due dispositivi teatrali differenti, si presterebbero, infatti, ad interpretazioni simili e la conoscenza del *servus* romano potrebbe aiutare a comprendere, sia per contrasto, sia per analogia, la figura del *valet* francese.

L'autrice, dopo averne fatto cenno nell'introduzione, non si lascia fortunatamente tentare da letture antropologiche, psicanalitiche e sociologiche, ma si limita allo studio del fenomeno teatrale, analizzando la funzione dei due personaggi *servus ludificator* e *valet vedette*, all'interno dei dispositivi teatrali corrispondenti, ossia la commedia latina e quella francese seicentesca e settecentesca. Lo scopo è quello di portare nuovi elementi alla comprensione del genere della commedia, attraverso lo studio di uno dei suoi motivi convenzionali più caratteristici. Si vuole, anche far emergere una serie di principi estetici collegati al genere della commedia, in radicale rottura con il modello teorico del classicismo.

La prima parte del volume, composta da più di 200 pagine, è dedicata al *servus ludificator*, ovvero al personaggio dello schiavo comico «*maître des jeux*» nella commedia latina. Approccio difficile quello nei confronti del teatro latino, perché i francesi, come riconosce la studiosa, tendono a giudicare tutti i dispositivi teatrali mettendoli in relazione con il proprio, ossia

con la commedia classica francese. Questa difficoltà avrebbe potuto essere facilmente superata con una bibliografia sulla commedia latina più ampia, sulla quale la studiosa avrebbe potuto appoggiarsi maggiormente. La trattazione sul personaggio del *servus* latino è, dunque, un po' compromessa da una serie di remore, legate alla paura di giudicare la commedia latina antica «comme une simple version ancienne de la comédie française classique». Più convincente è, invece, il secondo capitolo dove la studiosa si dedica all'analisi del ruolo dell'*esclavus* nelle ventisei commedie di Plauto e Terenzio.

Tra il teatro latino e quello francese del XVII secolo non vi è una continuità temporale, né culturale, né geografica, e il *valet* della commedia francese non deriva direttamente dall'*esclavus* della commedia latina. Nel XVI secolo, gli umanisti risuscitarono la commedia latina, ma non produssero testi con *valets vedette*. Bisognerà attendere il Seicento, come si sa, e l'influenza di due grandi teatri, quello italiano e quello spagnolo, perché il personaggio del *valet* trovi una sua caratterizzazione, che scaturisce dall'influenza di almeno quattro fonti diverse: la commedia latina, la farsa, la commedia dell'arte e la *comedia* spagnola.

Candiard si rende conto del problema e cerca di affrontarlo, dedicando diverse pagine della seconda parte alla ricezione della commedia latina in Francia, alla farsa, alla commedia dell'arte, al teatro spagnolo. Tutti questi elementi vengono, però, presentati separatamente e le pagine sul servo latino e quelle successive sui *valets vedette* francesi non sono collegate tra loro, perché manca l'elemento di connessione, ossia le reinterpretazioni italiane (ma anche spagnole) della commedia latina che hanno portato alla nascita delle varie tipologie di servitori, diffuse poi dalla commedia dell'arte, attraverso la quale la Francia ha conosciuto la figura del servo «*maitre de jeux*».

Spiace constatare che la studiosa non abbia consultato il numero 173 di Studi Francesi intitolato *Servo* (*serf, servant, valet, serviteur, laquais, servante, soubrette, bonne...*), a cura di Daniela Dalla Valle. Lì avrebbe trovato una chiave di lettura che avrebbe potuto aiutarla ad affrontare la complessa tematica concernente il ruolo del servo vedette nella letteratura teatrale francese seicentesca, che non deriva solo dal teatro latino e dal *servus ludificator*, ma è il risultato, come ben illustra F. Fiorentino nel suo articolo presente nel numero citato di Studi Francesi (*Il servo coadiuvante nel teatro di Molière. Mascarille e Scapin*, pp. 249-256) di «un quadruplice lignaggio» che si intreccia ben prima del Seicento e di arrivare in Francia.

Nonostante queste lievi pecche, lo studio di Candiard ha il pregio di aver aperto in Francia una nuova via negli studi teatrali, che riconosce, finalmente, le molteplici influenze nella nascita e nello sviluppo di un ruolo chiave del teatro comico seicentesco, quello del *valet vedette*.

[MONICA PAVESIO]

Settecento

a cura di Franco Piva e Vittorio Fortunati

Gabor Gelléri, *Philosophies du voyage. Visiter l'Angleterre aux 17-18^e siècles*, Oxford, Voltaire Foundation, 2017, 297 pp.

Nel paesaggio della letteratura di viaggio europea prodotta tra Sei e Settecento, l'Inghilterra appare, appena prima dell'Italia, come la destinazione più importante per numero di pubblicazioni. Anche per quanto riguarda il numero di viaggiatori francesi nel XVIII secolo, si può stimare che essa sia tra le mete più frequenti. Le connotazioni testuali suscitate dai due paesi sono ampiamente divergenti: se il viaggio nella penisola mediterranea è associato alle ricerche in ambito artistico e storico, l'Oltremarica è inseparabile da uno sguardo politico e intellettuale. L'ampia bibliografia su cui lo studio è basato consente un'attenta ricostruzione della storia del viaggio in Inghilterra, proprio di quel "pellegrinaggio intellettuale" che, nonostante il mito storiografico, non è stato inventato da Voltaire, ma si costituisce a partire da pratiche e discorsi su un arco di almeno due secoli. Il libro s'interessa non soltanto al discorso dei visitatori francofoni, ma anche agli usi del viaggio in quanto pratica testuale, con uno sguardo particolare sugli aspetti editoriali, come il mercato del libro e il gusto del pubblico. Questi ultimi confermano la pertinenza del volume, che situa il proprio oggetto in un contesto ampio e articolato, rivelandone aspetti poco studiati, come le logiche estetiche ed economiche che precedono tanto la produzione come la fruizione dei testi. L'indagine intorno a tali problemi porta a riconsiderare la natura stessa della letteratura di viaggio, diventata da qualche tempo un oggetto estetico, storico, politico e filosofico in grado di mettere in discussione le categorie attraverso cui il genere stesso è pensato. In nessun caso si tratta di misurare i testi di viaggio con la realtà che questi pretendono di descrivere: per l'autore occorre interrogare l'intenzionalità chiedendosi piuttosto perché un viaggiatore mostri al lettore dei luoghi in un certo modo. Questa letteratura in lingua francese sull'Inghilterra produce un'ampia varietà di testi: alcuni, al seguito di Voltaire, vi si recano per scoprirne la modernità scientifica, altri lo fanno per denunciare l'inganno di un paese idealizzato, altri ancora per aderire alla moda aristocratica del *tour en Angleterre*. Sotto questa angolatura vengono esaminate cronologicamente le pratiche e i discorsi di una consuetudine letteraria destinata a soddisfare il gusto di alcuni lettori e a deludere le aspettative di altri, a problematizzare i canoni e le loro trasformazioni dall'anglomania all'anglofobia, passando per il prisma della Chiesa, dello Stato, della nave mercantile, del salotto e della biblioteca. Per conoscersi meglio, la Francia del XVII e XVIII secolo legge con interesse l'Inghilterra per vedere il proprio riflesso in testi i cui effetti vanno ben oltre la letteratura, senza la quale altri mondi non si sarebbero mai manifestati.

[SIMÓN GALLEGOS GABILONDO]

Richard Spavin, *Les Climats du pouvoir. Rhétorique et politique chez Bodin, Montesquieu et Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, 2018, 256 pp.

Come viene teorizzato storicamente il rapporto tra diversità umana e varietà climatica? Quali sono le ra-

gioni e gli usi di questa teoria? La prospettiva deterministica, che afferma l'esistenza di un legame diretto tra le caratteristiche geografiche di un luogo e il carattere di un popolo, è antica e la sua persistenza ha interrogato più di un lettore moderno, stupito di fronte all'idea secondo la quale il destino degli uomini, che avrebbe cause fisiche e oggettive, non sarebbe altro che l'effetto della loro ubicazione geografica. Dal punto di vista dell'antropologia storica, l'irriducibile pluralità delle società umane ha trovato spesso nella teoria dei climi una spiegazione che non può certo essere considerata come un semplice errore. Come evidenzia l'autore, se questa spiegazione ci dice poco sul preteso oggetto di questa teoria, essa può rivelare le strategie enunciative e i risvolti politici propri alla retorica del determinismo climatico. Si tratta allora di sondare questa trama di discorsi non per verificare l'oggettività scientifica delle descrizioni, né per mettere a confronto le teorie politiche con le pratiche sociali, ma per aprire delle prospettive critiche, considerando il "carattere climatico" dei popoli come un singolare gioco di specchi. L'idea che il clima spieghi le virtù e i difetti delle società umane non è più un luogo comune dal momento in cui ci chiediamo perché esso sia stato considerato una spiegazione storiograficamente valida, da un punto di vista non soltanto epistemologico ma anche e soprattutto politico.

L'analisi dei segni geografici da luogo a una semiologia dello spazio, a una lettura metaforica di un oggetto deformato intenzionalmente dallo stile di scrittura, lontano dalla semplice ripresa di un *topos* e utile a dissimulare le critiche all'ordine sociale e politico sfuggite all'esame di censori talvolta distratti. Seguendo il percorso della dimostrazione nello studio della teoria climatica come visione del mondo, il pensiero politico viene sottoposto a un'ermeneutica letteraria che s'interessa anche all'estetica del discorso climatico e alle concezioni del potere che esso presuppone. I testi presi in esame da R. Spavin condividono secondo lui la necessità di dover essere rilette dal punto di vista della performatività proprio per l'importanza del loro contributo alla teoria dei climi. L'analisi della retorica intertestuale nel discorso climatico cerca di fare luce tanto sulle modalità attraverso cui esso costruisce una critica del potere, facendo quindi un uso intenzionale della teoria, quanto sulla complessa trama di rapporti tra climi e sistemi politici diversi.

Se nel pensiero di Bodin la flessibilità della teoria dei climi mostra come essa possa adattarsi politicamente a esigenze diverse, in Montesquieu la tensione tra potere ed economia appare nell'opposizione tra regioni fredde e calde, oltre che nel binomio costituito da libertà e schiavitù. Rousseau si opporrà al filosofo di La Brède rovesciando il rapporto tra potere e società, affermando la necessità di sottrarsi collettivamente alle determinazioni della schiavitù e utilizzando, a modo suo, la stessa retorica climatica. I tre autori riflettono dunque sulle forme di governo della propria società anche quando riflettono sull'alterità geografica e antropologica dei popoli del mondo. Il lettore troverà un invito pertinente a considerare gli usi della teoria climatica nel loro contesto di enunciazione, in una scrittura implicita, nascosta dietro allegorie spaziali e metafore familiari, che afferma indirettamente un pensiero che dovremmo considerare più vicino alla retorica e alla

politica che alla scienza e a l'epistemologia. Il preliminare metodologico, tuttavia, non toglie il sospetto di un significato almeno duplice nell'oggetto del discorso climatico: in quanto interpretazione del determinismo, la retorica e la politica "negative" sembrano escludere lo sguardo di chi volesse guardare oltre lo specchio.

[SIMÓN GALLEGOS GABILONDO]

Christophe Regina, *Dire et mettre en scène la violence à Marseille au XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2017, 423 pp.

Il problema della visibilità delle donne nella storia costituisce un ampio filone di studi che ha dato luogo negli ultimi anni a un crescente numero di ricerche. Il contributo che presentiamo s'iscrive in tale orizzonte e si presenta come un tentativo di costituire un campo d'indagine singolare e originale ad un tempo. Esso colpisce il lettore per l'interesse che esso rivolge ad un duplice oggetto: da un lato, lo studio della condizione femminile, dall'altro la questione della violenza nella Marsiglia del XVIII secolo. Dimenticata oppure incolpata delle disgrazie del genere umano, la figura della donna ha spesso costituito, nella cultura tradizionale, un enigma dall'ambiguità persistente, tanto più se essa si presenta in maniera violenta. Se la medicina ottocentesca ha visto nella violenza femminile una patologia da curare, il XX secolo si è invece interessato alla questione della dominazione maschile, spesso riproponendo a sua insaputa il preconcetto della superiorità maschile. Più recentemente, gli studi di genere hanno consentito di elaborare il problema della violenza attraverso nuovi strumenti teorici. Lo studio che qui presentiamo propone un approccio decisamente storico della questione: esso si basa infatti sugli archivi giudiziari d'*ancien régime* di Marsiglia. La prima osservazione che salta agli occhi è che le donne sono sottorappresentate: se ne deve concludere, si chiede l'autore, che la punizione della violenza sarebbe stata applicata alle donne soltanto in minima parte rispetto agli uomini? Certamente no, fa osservare, nella misura in cui questa presenza ridotta è significativa rispetto alla posizione femminile, quasi occultata da un disinteresse dei tribunali.

L'analisi di questo duplice oggetto s'interessa alle modalità e agli effetti sociali del rapporto tra le donne e la violenza, che non è soltanto quello di un soggetto passivo su cui eventualmente il potere maschile può esercitarsi, ma è anche quello della violenza operata attivamente dalle donne. Quest'ultima forma di violenza richiede il superamento di norme culturali e sociali anche per essere definita come oggetto di studio. Il lettore troverà un approfondimento del complesso vincolo tra le donne e la violenza, nel contesto di una Marsiglia che, nonostante i limiti delle fonti d'archivio, consente di fare luce sui discorsi e sulle pratiche della violenza femminile.

L'analisi di fonti tanto manoscritte quanto stampate permette all'autore di riflettere non soltanto sulle procedure istituzionali, ma di costruire una prospettiva originale tanto sui discorsi che si celano dietro l'archivio, quanto sulla teatralità che si mette in scena intorno al giudice, entrambi elementi fondamentali per ricostruire la trama dei rapporti tra condizione femminile, giustizia e violenza. Quest'ultima è studiata nelle sue declinazioni verbali e fisiche: l'analisi dei rapporti tra parole, gesti e atti suppone una riflessione sulla normatività culturale e sulla misura delle contraddizioni tra l'essere e il dover essere imposto alla donna. L'ori-

ginalità dello studio risiede nel mettere l'accento sulle condotte femminili in modo da uscire dalla prospettiva della vittimizzazione e ridefinire in qualche modo la storia dei rapporti tra i generi. La semplicità della rappresentazione della violenza come incidente della vita civile è in tale modo compensata da un'idea di violenza come norma sociale. Il volume mostra che, nel luogo e nell'epoca studiati, lo schema che assegna alla donna il ruolo di vittima è riduttivo e ostacola la comprensione del fenomeno della violenza. L'esame degli archivi restituisce al lettore la testimonianza delle donne, tanto delle vittime quanto delle colpevoli, e mostra la sensibilità di un'epoca rispetto a determinati comportamenti confrontandoli alla costruzione sociale di una cosiddetta "natura femminile".

Sullo sfondo di questa complessa rappresentazione dell'identità femminile e del ruolo dei generi nella società, viene messo in evidenza che è proprio la loro messa in discussione a essere fonte di un conflitto nel quale le donne, come gli uomini, hanno un ruolo attivo. È interessante notare che l'analisi quantitativa dei dati non evidenzia una pratica della violenza più pronunciata in un genere piuttosto che in un altro. L'idea di dominazione maschile è in effetti relativizzata dal fatto che le donne si difendono nei tribunali molto più spesso da violenze provenienti da altre donne e che la violenza tra i sessi è meno frequente rispetto a quella commessa tra individui dello stesso sesso. Nessun elemento nelle fonti studiate da Ch. Regina indica dunque la presenza di un conflitto tra i generi, in un secolo in cui la violenza femminile è tutt'altro che rara. Il volume rende visibile lo scarto tra la violenza effettiva e le sue rappresentazioni, e insegna che credere che la violenza femminile sia poco frequente non ci dice nulla sulle sue pratiche. Questa credenza, infine, evidenzia piuttosto la prescrizione normativa dei ruoli e le irrisolvibili contraddizioni dell'universalismo "di genere".

[SIMÓN GALLEGOS GABILONDO]

Claudio Vinti, *Au bon vieux temps du théâtre de la Foire*, Roma, Istituto Armando Curcio University Press, «Curcio Università» 2, 2018, 186 pp.

Ce volume rassemble huit essais consacrés au théâtre de la Foire entre le XVII^e et le XVIII^e siècle. En suivant le fil conducteur de l'influence de la *commedia dell'arte* en France, Claudio Vinti se livre à une analyse approfondie jalonnant les étapes du parcours qui va des premières pièces ayant des traits «forains», comme le «divertissement comique» *Les Forces de l'Amour et de la Magie* (1678), jusqu'aux pièces les plus mûres de la Foire qu'Alain-René Lesage publia dans les dix volumes du *Théâtre de la Foire* (1721-1737), en passant par le *Scenario* de Dominique (Domenico Biancolelli) et le *Théâtre Italien* (1700) d'Evaristo Gherardi. Magie, exotisme et merveilleux comptent parmi les éléments majeurs du théâtre de la Foire qui prend sa source non seulement dans les auteurs classiques et les mythes anciens, mais aussi dans l'actualité. Au début du XVIII^e siècle, la danse et la musique complètent la pièce foraine, qui atteint sa perfection avec Lesage, même si la pantomime, l'acrobatie et l'improvisation continuent à y occuper une place remarquable.

Dans le premier essai du volume (*Tout par amitié et rien par force*, pp. 11-27), Vinti souligne à bon escient que le théâtre de la Foire, bien avant les débats philosophiques sur le bonheur, s'est fait le porte-parole des aspirations des hommes à un âge d'or mythique par le

biais de mises en scène magiques, mythologiques ou fabuleuses. L'âge des Lumières transformera ces aspirations en idéologies conscientes se manifestant dans des textes utopiques à tendance égalitaire et se déroulant fréquemment sur des îles lointaines où règnent la justice et le bonheur, comme dans *Arlequin sauvage* de Lisle de la Drevetière ou dans *L'île des Esclaves* de Marivaux (p. 25). Les spectateurs sont de plus en plus transportés dans des lieux heureux et merveilleux et le répertoire forain passe progressivement d'une évasion de type uchronique à une évasion de type utopique (p. 35). Ce tournant fait l'objet d'une réflexion attentive et articulée dans le second essai du volume (*De l'uchronie à l'utopie*, pp. 29-38), dans lequel l'A. fait valoir que ces pièces ne sont pas de simples divertissements. Elles ont une valeur sociale et politique et portent souvent un message critique vis-à-vis de la cour (p. 34). De la même manière, la création d'un langage artificiel, riche en mots bas ou familiers et en locutions désapprouvées par les puristes, n'a pas seulement pour but de produire des effets comiques, mais elle a également une visée critique et d'opposition à l'effort d'épuration linguistique mis en place par l'Académie française. Vinti s'attache à l'exploration de la dimension linguistique dans des essais très denses qui confirment l'importance majeure qu'elle revêt dans le théâtre forain. À ce titre, dans l'analyse de la lexicographie conduite dans *Le comique à l'aide de la lexicographie de la langue française* (pp. 91-113), il fait bien ressortir l'apport donné à la langue française par le «patois rustique» utilisé par les Forains. Ridiculisés par les comédiens officiels et par les hommes de la cour à cause de ses imprécations, de ses proverbes, de ses exclamations, de ses quolibets, de ses mots archaïques et familiers et de ses néologismes, il a néanmoins su faire preuve d'une réelle vitalité créatrice. En effet, la richesse extraordinaire du langage de ce genre de théâtre apparaît de toute évidence dans le dictionnaire de la Foire que l'A. esquisse dans son très stimulant essai intitulé *À la recherche du dictionnaire de la Foire* (pp. 115-133). Tout en respectant l'ordre alphabétique, la structure qu'il propose n'est pas traditionnelle; l'ordre des sections va des lexies-phrases aux mots, des locutions aux proverbes et des expressions figées aux formules. Celle-ci s'impose, précise Vinti, car, dans le cas de ce genre de théâtre, il est question de «reconstruire l'histoire d'une espèce de société à part» (p. 120) et de mettre en avant les procédés de création et l'inventivité de la langue des Forains.

Toutefois, d'autres aspects de l'expression verbale sont passés au crible dans ce volume. Après avoir précisé l'incidence bien différente sur le théâtre populaire français du xvii^e et du xviii^e siècle du comique verbal d'origine italienne et de celui d'origine française, dans *Le comique verbal en France. Du "Scenarior" de Biancolelli à la Foire* (pp. 63-90), l'A. enquête sur le comique verbal et sur les innovations introduites par Dominique (Domenico Biancolelli) après son arrivée à Paris en 1661 pour mieux cerner la présence des lazzi de la tradition italienne dans le théâtre forain. Ceux-ci sont étudiés et classifiés dans *Les lazzi dans le théâtre de la Foire* (pp. 39-61). Cette contribution prend aussi en examen les «lazzi verbaux», locution à entendre dans le sens de «lexique comique», qui ne se retrouvent que de manière limitée dans ce genre de théâtre, et les lazzi forains. Ces derniers sont de lazzi verbaux propres au «Suisse», un personnage de la Foire, qui parle une langue suisse inventée, mais avec de vraies bases linguistiques.

La dimension onomastique est investiguée dans *Onomastique et onomancie dans "Le théâtre italien" de*

Gherardi (pp. 151-172). L'A. constate que la création des noms propres répondait à des exigences «stratégiques» et «théâtrales» (p. 153). Autrement dit, ne pouvant pas critiquer ouvertement les nobles ou les puissants à cause de la censure, on les ridiculise par des noms de fantaisie avec des sonorités patronymiques évoquant leurs qualités et, plus souvent, leurs défauts, comme si leur destin était inscrit dans les lettres qui composaient leur nom. À ce titre, Vinti parle d'onomancie et fournit beaucoup d'exemples tirés du *Théâtre italien ou Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le théâtre italien de l'Hôtel de Bourgogne* (1700) du comédien italien Évariste Gherardi, publication en six volumes rassemblant la plupart des pièces jouées par la troupe italienne installée à Paris en 1653.

Un essai (*Le vin au théâtre*, pp. 135-150) portant sur la gastronomie et notamment sur le vin enrichit le volume. Dans les pièces réunies dans le *Recueil*, celui-ci occupe une place privilégiée et de nombreux personnages sont représentés dans l'acte de boire, alors que dans plusieurs airs du théâtre de la Foire les paroles évoquent le vin et le plaisir de boire. Le vin remplit aussi d'autres fonctions, par exemple, celle de transporter les hommes dans un autre monde, comme dans *Les trois commères*, et il devient le compagnon d'aventure de nombre de personnages forains, par exemple dans *L'Impromptu du Pont-Neuf* (p. 148). Le livre se clôt par une bibliographie informée (pp. 173-180), par l'index des pièces foraines citées d'après l'ouvrage de Lesage et D'Orneval (pp. 181-184), ainsi que par l'index des pièces citées d'après l'ouvrage d'Évariste Gherardi (pp. 185-187).

Cet ouvrage de Claudio Vinti, qui couronne environ trente ans d'études dans le domaine du théâtre de la Foire (son premier travail, *Alla Foire e dintorni*, parut en 1989), nous offre un parcours rigoureux et personnel qui ne manque pas de faire le point sur ce genre «trop souvent méconnu et dénigré» (p. 25) et d'ouvrir des pistes de réflexion tout à fait originales.

[FRANCESCA PISELLI]

Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760-1830), M. Fazio, P. Frantz et V. De Santis (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2018, 402 pp.

Questo interessante volume riunisce i contributi del convegno organizzato congiuntamente dai ricercatori delle Università di Paris-Sorbonne e di Roma-La Sapienza (tenutisi rispettivamente il 14-15 dicembre 2012 e l'8-9 febbraio 2013) sulla ripresa del riferimento antico durante gli anni 1760-1830. Nel periodo in oggetto, non solo le arti figurative ma anche il teatro e *les arts du spectacle* sono caratterizzati – a livello di decorazioni, costumi, soggetti tragici, operistici e coreutici – dalla *vogue* della cultura greco-romana e, in misura minore, egiziana o assirica. Nell'«Introduction» (pp. 7-12), i curatori sottolineano l'originalità del loro approccio, che focalizza l'analisi su una produzione finora trascurata dalla critica, e propongono la definizione di teatro «d'inspiration antique» (p. 9) come preferibile a quella, più tradizionale, di «théâtre néo-classique», che non risulta priva di aporie concettuali tra cui quella di «penser le nouveau sur le mode du retour et [...] de référer implicitement ce retour au "classicisme" français alors même qu'il n'en était pas question» (p. 7).

Inaugura la prima parte, intitolata «Dramaturgie et référence antique», l'articolo di Renaud Bret-Vitoz,

che in *"Spartacus" (1760) de Saurin ou l'envers de l'histoire romaine* (pp. 13-28) sottolinea l'originalità di un autore che porta in scena un personaggio romano la cui bassa condizione sociale lo rende dissonante rispetto ai canoni classici e quindi paradigmatico di un «nouvel héroisme qui détruirait les préjugés, et servirait, dans l'esprit du drame philosophique, à l'apparition sur la scène du héros plébéien» (p. 16). Michel Delon (*"Térentia" ou le "monument qui montre"*, pp. 29-38) si focalizza invece sul *Plan* composto nel 1775 da Diderot per una tragedia omonima di Tronchin, evidenziando come lo stesso meriti di essere apprezzato «en tant qu'esquisse, en tant qu'interprétation féminine de l'Antiquité, en tant que méditation sur le serment» (p. 30) e come esso restituiscia, proprio come le rovine, il "monumento" nella sua semplicità architettonica. Per parte loro, Thibaut Julian (*L'ambivalence de la référence antique pour la tragédie nationale au XVIII^e siècle*, pp. 39-52) e Eva Bellot (*Les tragédies à sujet antique de la Révolution. Mythes et limites de la métaphore*, pp. 53-68) si concentrano soprattutto sul decennio 1789-1799: il primo confronta il modello tragico dei soggetti antichi e nazionali nella produzione di J.-M. Chénier, mentre la seconda ricorda come durante la Rivoluzione l'antichità non costituisca un mero campionario di soggetti e canoni formali ma si presti a una metaforizzazione «critique et subversive» (p. 53) del processo storico coevo rispondente ad un preciso progetto politico. Se Sophie Marchand (*"Virginie". Evolution du traitement d'un sujet antique*, pp. 69-82) prende in esame la diversa trattazione del soggetto del titolo mostrando come da Voltaire fino ai primi decenni del XIX secolo il riferimento antico costituisca sì un pretesto ornamentale o uno strumento di allusione ideologica, ma anche (e soprattutto) una possibilità di rigenerare il modello tragico quanto a tematiche ed efficacia spettacolare, Marie Saint-Martin (*"Venger Sophocle". De Crébillon à Diderot, un siècle d'imitation de l'antique*, pp. 83-96) mostra come la polemica relativa alla *pièce* di Crébillon sottenda una «redécouverte de l'Antiquité dans ses aspects les plus esthétiques» (p. 83) di cui ritracciare l'evoluzione da Voltaire fino alla seconda metà del secolo. In *Le peuple romain dans la tragédie française post-révolutionnaire* (pp. 97-108), Maurizio Melai analizza un *corpus* cronologicamente successivo, spiegando come tra il 1820 e il 1840 l'immagine del popolo rifletta l'evoluzione del concetto di tragedia e dell'ideale socio-politico coevo, in quanto «la référence à l'antique est un moyen de promouvoir l'action du peuple et son droit à la rébellion, de réinterpréter la Révolution française en tant que moment fondateur de l'identité du Peuple et de la nation française» (p. 107). Gli ultimi contributi della prima parte allargano la riflessione alla drammaturgia straniera: in *Le renouvellement de la couleur antique dans les "Médée" de Richard Glover (1761) et de Jean-Marie-Bernard Clément (1779)* (pp. 109-126), François Lecerche compara le due *pièces* in oggetto precisando la diversa concezione che le sottende, mentre Andrea Fabiano (*"La Figlia dell'aria ossia l'Innalzamento di Semiramide" de Carlo Gozzi*, pp. 127-136) e Beatrice Alfonzetti (*La Grèce dans la tragédie italienne à l'époque de Napoléon*, pp. 137-148) si occupano di testi italiani, riflettendo rispettivamente sull'originalità del testo di un autore che porta in scena una Semiramide non ancora licenziosa e corrotta ma giovane e alla scoperta del mondo e sulla stretta correlazione esistente tra l'attualità storico-politica e la scrittura tragica in Italia tra il 1796 e il 1813. Conclude la sezione l'interessante articolo di Gérard Laudin (*Primitivisme et classicisme.*

La diversité des antiquités dans le théâtre allemand des années 1760-1830, pp. 149-168), che si interroga sulla reale importanza del riferimento antico in un *corpus* tedesco molto esteso che include anche *pièces* non rappresentate.

La seconda parte, «L'Antiquité et la scène», riunisce contributi maggiormente incentrati sulla dimensione scenica, e si apre con l'ottimo articolo di Pierre Frantz (*L'Antiquité visible, la dramaturgie de l'espace et du décor antique pendant la Révolution et l'Empire*, pp. 169-180). Il critico mostra come nel periodo evocato l'antichità acquisì un nuovo significato e come la sua rappresentazione implichi una riflessione estetica rimandante più ad un modello di comprensione del presente che a una ripresa del passato: decori, costumi e riferimenti propongono ormai varie immagini di una Grecia antica che contribuiscono a modernizzare e a presentare, oltre che a rappresentare. Se Jacqueline Razgonnikoff (*Décor et costumes pour les tragédies antiques de Racine. Evolution/révolution (1760-1830)*, pp. 181-198) si concentra sulla «rivoluzione del costume» che caratterizza il repertorio tragico e le arti plastiche durante il *tournant des Lumières* partendo dalle rappresentazioni di *Andromaque*, *Iphigénie en Aulide*, *Britannicus* alla Comédie-Française, di un altro genere di evoluzione si occupa Vincenzo De Santis (*La famille des Atrides sur la scène française (1797-1822)*, pp. 199-212), secondo cui la diversa ripresa di un mito la cui ricorrenza costituisce un elemento di continuità riflette il cambiamento del motivo attestando l'avvento di «une liberté nouvelle envers la tradition qui ouvre clairement la voie au Romantisme» (p. 212). Anche Gauthier Ambrus (*De la scène au tableau. David, Chénier et le "Léonidas" de l'an II*, pp. 213-232) e Mara Fazio (*La mise en scène de "Léonidas" en 1825*, pp. 233-246) si occupano della ripresa di un episodio legato all'antica Grecia: il primo ritraccia i rapporti tra i due artisti del titolo per spiegare come la stretta interrelazione esistente tra arte e *arts de la scène* renda il *Léonidas* in oggetto – inteso come soggetto drammatico e iconografico – una specie di «testament politique» dell'uno e dell'altro, mentre la seconda esamina una messa in scena più tardiva, molto innovativa per la troupe della Comédie Française e già romantica quanto a ricostruzione storica, luci, scene corali, battaglie: «C'est en développant au maximum la composante visuelle, en associant et en fondant admirablement, dans un tableau pictural, le tableau sculptural de David-Talma, que Taylor fait de *Léonidas* un hymne à la Liberté, dans son contenu et dans sa forme contradictoire, de tragédie néoclassique romantiquement mise en scène» (p. 244). Terminano questa seconda sezione Laurence Marie (*Sculpture antique et théorie du jeu tragique*, pp. 247-262), che ritraccia l'interrelazione teorica tra arti plastiche e figurative e modelli recitativi durante la seconda metà del Settecento, Sonia Bellavia (*L'art dramatique à Weimar*, pp. 263-274), che ritrova nel modello antico il recupero di una spontaneità primitiva caratterizzante lo stile recitativo weimariano, Fabrice Moulin (*Bâtr à l'antique ou écrire à l'antique. La présentation du théâtre de Besançon dans l'"Architecture considérée"...* de C. N. Ledoux, pp. 275-290), che sottolinea l'importanza e la vitalità dei riferimenti antichi e mitologici nella prosa dell'architetto Ledoux, ritrovando una specie di «jeu de transfert, de correspondance, entre l'espace architectural et l'espace littéraire, qui assure leur profonde unité» (p. 277).

«Chanter et danser l'antique», la terza e ultima parte del volume, inizia con *Du fantasme héroïque à la quête d'une couleur antique. Remarques sur la référence antique dans l'opéra seria de Metastasio/Caldara à Sografi/Cimarosa* (pp. 291-304), in cui François Lévy analizza le due opere in oggetto per ricordare come tra il 1730 e

il 1800 in campo operistico non si possa parlare di una vera e propria riscoperta dell'Antichità ma piuttosto di un nuovo modo di trattarne i modelli a livello di scrittura, rappresentazione scenica e musicale. Se Antonio Rostagno (*Sappho dans le mélodrame du XIX^e siècle. De la dénonciation au renouveau, Giovanni Pacini et Charles Gounod*, pp. 305-324) sottolinea la diversità della trattazione della storia di Saffo in due opere cronologicamente vicine e tuttavia antitetice per stile musicale, concezione drammaturgica e contenuti – per il critico, la medesima tradizione testimonia di «deux réalités sociales, politiques et culturelles très distantes à l'époque» (p. 306) –, Marie-Cécile Schang («*Ne faites pas chanter Apollon ni Orphée. Les enjeux de la référence antique dans "Le Jugement de Midas", opéra-comique d'Hele et Grétry*» (1778), pp. 325-336) ritrova nello spettacolo del titolo un'ideale risposta di Grétry alla «riforma» dell'opera di Gluck, mentre Marco Stacca (*Déclinaisons de l'antique dans l'opéra italien. Le cas du triomphe et l'intrusion comique*, pp. 337-352) spiega come la ricezione del motivo antico veicolata dall'estetica neoclassica e dall'eredità di Metastasio muti nei primi decenni del XIX secolo perdendo ogni implicazione drammatica e diventando una sorta di «toile de fond fanée devenue incapable de transmettre aucune valeur ou passion, sentiment, affect ou contraste» (p. 350). Inserirli prima dell'utile «Bibliographie sélective» (p. 375), i contributi di Flavia Pappacena (*Le mythe comme prétexte. Les "Télémaque" de Gardel et de Dauberval (1790, 1791)*, pp. 353-362) e Claudia Celi (*"La Vestale", ballo tragico de Salvatore Viganò. Un montage en fondu entre l'ancien et le romantique*, pp. 363-374) concludono questo bel volume analizzando, rispettivamente, la differenza interpretativa e coreografica di due balletti ispirati allo stesso tema ma rappresentanti «deux emblèmes des révolutions profondes qui touchent [...] la technique et la chorégraphie au cours des dix dernières années du XVIII^e siècle» (p. 354) e la rappresentazione alla Scala de *La Vestale* del 1818, considerata come l'esempio di un evidente superamento della dicotomia classico-romantico.

Questo volume appare molto interessante sotto molteplici aspetti. Da segnalare, oltre alla qualità degli articoli, l'idea di allargare la riflessione sulla ripresa dell'antico alla produzione teatrale e degli *arts de la scène*, non solo francesi ma anche stranieri. L'esame attento e rigoroso di testi, repertori e pratiche sceniche contribuisce in modo fruttuoso al pensiero critico evidenziando non tanto l'opposizione, ma la compresenza e la prossimità tra il teatro di ispirazione antica e altre forme artistiche ispirate da Shakespeare, dallo *Sturm und Drang*, dal dramma nazionale o borghese, sfatando così un'ancora troppo persistente *doxa* critica che oppone una fine del XVIII secolo «neoclassica» ai furori romantici, senza tener conto di quello che i curatori definiscono come un tema certo caratterizzante la seconda metà del XVIII secolo, ma che resta «présent pour le spectateur de théâtre européen bien plus tard qu'on ne l'a pensé parfois» e che in effetti «cohabite avec le romantisme» (p. 10).

[PAOLA PERAZZOLO]

Arianna Beatrice Fabbricatore, *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, 471 pp.

Il volume, che si compone di sei capitoli e di una appendice documentaria, ha per oggetto il dibattito settecentesco che vide protagonisti i coreografi Jean-

Georges Noverre e Gasparo Angiolini, fra il 1773 e il 1776. La polemica viene ricostruita e analizzata, nel contesto culturale dell'illuminismo lombardo e francese.

In concomitanza con questo dibattito, fa osservare dettagliatamente l'autrice, si stava svolgendo un cammino verso l'autonomia teorica dell'arte dell'attore; esemplare da questo punto di vista è l'opera svolta da Louis Riccoboni e dal figlio François, che valorizzano l'attore in quanto artista. Non a caso la *querelle* Angiolini/Noverre coinvolge un francese e un italiano. Negli anni centrali del secolo, il mondo musicale e teatrale era stato agitato dalla *Querelle des Bouffons* che opponeva i sostenitori dell'opera musicale francese, come Rameau, ai difensori della musica italiana, Rousseau *in primis*. Dopo quegli anni, il clima di rivalità fra le due nazioni sembra dunque estendersi dall'ambito musicale a quello coreografico e coreutico. Due modelli culturali diversi si confrontano, in un secolo che vede l'Italia intenta nel progetto collettivo di costruzione di una identità culturale, molto diversa in questo dalla nazione francese, che si riconosceva nelle sue consolidate istituzioni accademiche. Gli spettacoli hanno in ciò una particolare funzione: contribuiscono a fissare il gusto di una nazione.

Il saggio dimostra che, nel dialogo acceso fra i due riformatori della danza, si mettono in gioco anche dinamiche sociali e politiche, che vedono il tema dell'integrazione o dell'espulsione della presenza culturale italiana nel territorio francese. Ma l'impegno polemico di Noverre e di Angiolini ha una motivazione più specifica, ovvero l'esigenza di una legittimazione dell'arte della danza, analogamente al processo che ha visto la ricerca di una «dignità culturale» per l'arte attorica, che all'inizio del XVIII secolo era ancora radicata nella disciplina retorica e oratoria.

La riflessione teorica di Angiolini comincia nel 1761, nei libretti dei balletti creati in collaborazione con lo scrittore Calzabigi e il compositore Gluck. Quella di Noverre si distende nelle ampie *Lettres sur la danse* la cui prima edizione è del 1760. Il modello estetico di riferimento per il coreografo italiano, evidenzia il saggio che presentiamo, è la poesia e questo motiva Angiolini nella sua ricerca di dare innanzitutto corpo, con la danza e con la pantomima, alle passioni dei personaggi; egli propone l'*eloquentia corporis* all'interno di una cornice visiva semplice. Il modello del coreografo francese è invece la pittura; tale posizione colloca il pensiero di Noverre accanto all'enciclopedista e teorico della danza Louis de Cahusac, nel solco dell'estetica diderotiana del *tableau*. L'attenzione ossessiva per la tecnica, per l'insieme scenico, compresi i costumi, giunge in Noverre al gusto per la pompa e la magnificenza.

L'analisi dei libretti (o programmi), che parte da una riflessione terminologica, giunge a una teorizzazione di questo specifico genere teatrale e si focalizza su due esempi significativi: *Didone abbandonata*, ballo tragico pantomimo di Angiolini su testo di Metastasio (1772) e *Apelle et Campaspe, ballet héroïque-pantomime* di Noverre con musica di Aspelmayr (1773). Sono segnalate le fonti di questi soggetti e vengono indagate la struttura drammaturgica, musicale e coreografica.

Gli «Annexes» contengono alcuni testi significativi e poco noti della polemica. Essi sono la traduzione anonima in francese, conservata all'Opéra di Parigi, del libello di Angiolini (*Lettres critiques adressées à M. Noverre*), la *Introduction au Ballet des Horaces ou petite réponse aux grandes lettres de Sr Angiolini* di Noverre (Milano, 1774), l'anonima *Lettre d'un des petits oracles de M. Angiolini au Grand Noverre* (Milano, 1774) e un testo

anonimo e satirico, *Le Pacificateur Lombard*, conservato negli Archivi Verri (1775).

[PAOLA MARTINUZZI]

Silvia Lorusso, *L'ultima lettera di Julie. Interpretazioni di un conflitto (Rousseau, Cottin, Balzac)*, "Il Confronto letterario", anno XXXV, 70, 2018 – II, pp. 261-274.

Uno dei temi principali e più dibattuti della *Nouvelle Héloïse* di Jean-Jacques Rousseau è il conflitto fra *l'amour passion* e la fedeltà coniugale. La protagonista Julie, com'è noto, non tradisce il marito pur essendo innamorata di Saint-Preux e spera inutilmente di poter sublimare, trasformandolo in una casta amicizia, un sentimento che sente come colpevole: solo la morte sarà «l'estrema via d'uscita di un conflitto insolubile» (p. 266). L'articolo di cui rendiamo conto analizza due diverse risposte allo stesso problema, all'interno di due opere che si collegano, più meno direttamente, al capolavoro di Rousseau: il romanzo epistolare *Claire d'Albe* (1799) di Isabelle Cottin e il più celebre *Lys dans la vallée* (1835-1836) di Honoré de Balzac. Nel primo, la cui giovane eroina è sposata a un uomo che assume quasi un ruolo paterno, la ricerca della felicità individuale giustifica la ribellione a un ordine repressivo; nel romanzo di Balzac, invece, il rimpianto della protagonista Henriette, morente, per un amore non pienamente vissuto rivela come proprio il rispetto dell'ordine sia causa, soprattutto per la donna, di profonda e immeritata infelicità. Secondo l'A. questa differenza può essere letta come segno di un cambiamento epocale: «La Rivoluzione è fallita, trentasei anni dopo Cottin avanza il Secolo borghese» (p. 274).

[VITTORIO FORTUNATI]

Marisa Ferrarini, *(Auto)ritratto di Rousseau*, "Il Confronto letterario", anno XXXV, 70, 2018 – II, pp. 243-260.

Opponendosi esplicitamente a un annoso pregiudizio, secondo il quale la personalità e le idee di Rousseau si collocano su piani distinti, se non inconciliabili, l'A. intende dimostrare che «esiste una profonda coerenza tra il sistema e l'uomo» (p. 244). A questo scopo esamina due delle immagini che lo scrittore dà di se stesso: cittadino di Ginevra, occidentale abbigliato all'armena. In molti passi delle sue opere (si pensi in particolare alla dedica del *Discours sur les sciences et les arts* e all'*incipit* delle *Confessions*), Rousseau rivendica la propria appartenenza alla città libera elvetica, contrapposta alla monarchia francese: si raffigura, cioè, come lo straniero, il "barbaro" che critica una civiltà raffinata ma corrotta. Come sappiamo, fu in parte questa ostentazione di estraneità ad attirargli l'avversione dei *philosophes*, molto più inclini ad adeguarsi agli usi della società in cui vivevano. Anche l'adozione dell'abito armeno fu, da parte di Rousseau, un modo per sottolineare la propria differenza (e non solo per avviare a cer-

ti problemi di salute). Inoltre, la lunga veste quasi muliebre gli consentiva di «rituffarsi nell'asessualità dell'infanzia, dove non esistono distinzioni di genere» (p. 254), condizione per liberare lo spirito dai limiti e dai condizionamenti del corpo.

[VITTORIO FORTUNATI]

Robert-Martin Lesuire, *Robert, ou Confessions d'un homme de lettres pour servir à l'étude de la nature*, B. Obitz-Lumbroso (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2018, 479 pp.

Il est difficile, pour le lecteur actuel, de cerner complètement la figure et l'œuvre de Robert-Martin Lesuire (1736-1815). Cet embarras vient tout d'abord de la place trop exigüe que leur accordent les dictionnaires biographiques, dont les notices sur ce Rouennais de classe moyenne demeurent minces et lacunaires. À cet aspect s'ajoute une mauvaise circulation de ses ouvrages (pièces, poèmes, romans, confessions imaginaires), qui, faute de rééditions, restent aujourd'hui rarement ou difficilement accessibles.

Fruit d'une recherche philologique soignée, l'édition des *Confessions d'un homme de lettres* par Bénédicte Obitz-Lumbroso contribue à combler ce vide. Relevant à la fois de l'autobiographie, du récit de voyage et de la fiction romanesque, ces mémoires, rédigés probablement vers 1802 et jusqu'ici inédits, retracent le parcours de l'auteur depuis son enfance normande jusqu'à la période post-révolutionnaire: lecteur à la cour de Parme, puis voyageur en Angleterre, Lesuire s'y plaît à tracer ses aventures rocambolesques, sa carrière dans les lettres et ses rencontres marquantes. On voit défilier, au cours des pages, ministres et philosophes, souverains et femmes illustres. On y voit surgir Versailles (II^e partie, chap. 34), d'Argental (III^e partie, chap. 16) ou encore Voltaire (III^e partie, chap. 21). Enfin, c'est une plongée dans le XVIII^e siècle que nous offrent ces *Confessions*, par un regard qui nous transporte du peuple à la noblesse, de la province à Paris, de la France à l'étranger. Le sous-titre donné à l'ouvrage est en ce sens parlant; faits «pour servir à l'étude de la nature et de la société», ces mémoires ont une fonction multiple: interpréter une époque de l'histoire européenne et réfléchir aux figures qui la peuplèrent, élaborer un discours sur l'écriture et faire œuvre littéraire. On ne saurait comprendre *Les Sauvages de l'Europe* ou *L'Aventurier français* (romans de Lesuire parus respectivement en 1760 et 1782) sans relire les *Confessions*: «œuvre-miroir» aussi curieuse que passionnante, elles captivent sans jamais faiblir, instruisent sans jamais déplaire.

Au vu de ces constats, nous ne pouvons donc que saluer le travail réalisé par B. Obitz-Lumbroso, dont le sérieux et l'exactitude sont les traits les plus saillants. Une longue présentation (pp. 9-43) et une bibliographie exhaustive (pp. 435-447) enrichissent ce volume mettant au jour de nouvelles sources et de nouveaux questionnements pour la recherche sur le XVIII^e siècle. On n'aurait su mieux faire face au défi d'éditer un texte à la fois trop peu connu, d'une grande complexité, et d'une valeur irréfutable.

[PIERINO GALLO]

Ottocento
a) dal 1800 al 1850
a cura di Lise Sabourin e Valentina Ponzetto

Les Voyages en Europe des écrivains polonais (XIX^e-XXI^e siècles), A.-M. Monluçon et A. Saïgues (dir.), Grenoble, Presses de l'Université de Grenoble, 2016, «Recherches et travaux», 89, 166 pp.

Dans ce volume de large amplitude, puisque conçu en trois sections «Les Voyages en Europe de l'Ouest: de l'idéalisation à la démythification», «Les Voyages en Europe centrale: le temps de la redécouverte», «Les Voyages en Pologne: étranger chez soi», et un «Épilogue: brûler de l'essence», sur une période allant des années 1800 à nos jours, signalons l'article qui concerne notre champ du premier XIX^e siècle.

Olga Plaszczyńska s'intéresse aux «*Voyages d'Italie*» comme espace de rencontre entre la Pologne littéraire et l'Europe: autour du «*Voyage d'Italie*» (1826-1827) de la comtesse Anna Potocka-Wasowicz (pp. 19-27). Cet «itinéraire» écrit et publié en français à Paris en 1899 relève bien sûr du genre romantique, mais montre surtout la profondeur de l'héritage européen dans la pensée polonaise, incarné par la culture, la littérature et l'art italiens aux yeux de cette aristocrate. Tout en cherchant consolation à ses souffrances personnelles, la comtesse découvre une société nuancée et complexe, exprime son indépendance avec un talent littéraire qui retrouve certains accents de Lamartine ou Stendhal dans sa pratique de ce genre narratif international.

[LISE SABOURIN]

Le Bien. Édification, exemple et scandale dans le roman du XIX^e siècle, M. Bertrand et P. Tortonese (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, 276 pp.

Dans un siècle que la banalité du mal n'avait pas encore atteint, les critiques moralisateurs ont accusé les romanciers de pessimisme et de complaisance à montrer ce qui ne devrait pas être montré, et ils ont dénoncé leur propension à ne pas favoriser la vertu ou à céder à l'apparat du mal. Soucieux de conformité au réel plutôt que d'efficacité morale, la plupart des romanciers, devant le scandale du mal ou du mal caché sous les apparences du bien, se sont demandé comment intéresser au bien le lecteur, comment mettre en scène le bien, si ce n'est comme repoussoir du mal. Dans son introduction, Paolo Tortonese répond qu'ils n'ont pu y parvenir qu'en gratifiant les bons d'une petite dose de mal. Sans doute peut-on nuancer ce propos en examinant l'argumentation de quelques romanciers français, notamment Balzac, Flaubert, Sand et Barbey d'Aurevilly, et les diverses et parfois contradictoires représentations du bien et des valeurs exemplaires que donnent leurs œuvres et d'autres choisis dans le domaine fictionnel européen. Les sept sections de ce recueil d'actes suggèrent que le bien pourrait être au cœur de la littérature: «Roman et morale», «Visages du bien», «Bienfaisance et charité», «Les bonnes intentions», «Le sublime de la bonté», «Du bien et du mal dans le roman catholique», «Le mieux est l'ennemi du bien».

Roman et morale font-ils bon ménage? Y aurait-il un impératif *Appel du bien* dans lequel Thomas Pavel distingue ce que la littérature a de mieux à nous offrir, de «*Rodogune*» à «*La Guerre des étoiles*»? (pp. 21-31). Plutôt que de se satisfaire de la réponse de Flaubert déclarant «ennuyeux et faux» les livres vertueux, Carole Talon-Hugon examine dans *L'édification en littérature: finalités éthiques et impératifs esthétiques* (pp. 33-45) les moyens de moralisation, d'ailleurs aléatoires, et les nombreuses objections à l'idée d'édification par la littérature formulées au XVIII^e siècle. L'abandon de la règle de *l'utile dulci*, au moment où l'autonomie de l'art est revendiquée, ne supprime pas l'efficacité éthique de la littérature. Alors qu'on disait le roman corrompu et corrupteur – Rousseau jugeait «très dangereuses aux filles» la lecture des romans, y compris le sien –, certains auteurs ont associé roman et moralité. Après avoir rappelé le succès des *Contes moraux* de Marmontel et de la *Clarisse* de Richardson (les larmes du lecteur prouvent la moralité de l'œuvre «et en même temps celle du lecteur»), Francesco Fiorentino distingue *Quatre modèles de moralité romanesque à l'orée du XIX^e siècle* (pp. 47-55) dans le débat sur la finalité morale du roman: le roman pédagogique où tous les personnages sont bons (*Adèle et Théodore*, *Les Mères rivales*, de Mme de Genlis, exemple parfait du «beau moral» selon Bonald), le roman qui pousse le lecteur vers le bien quoiqu'il présente des personnages négatifs qui peuvent menacer les bons (*Clarisse Harlowe*, *Pierrette*, *David Copperfield*), le roman où la vertu s'affirme en l'emportant sur la passion (Rousseau, Chateaubriand, Mme Cottin, Balzac avec *Le Lys dans la vallée*), enfin le roman de l'expiation où la vertu gagne contre un passé de corruption (*Le Médecin de campagne*, *Le Curé de village*).

Le personnage qui représente le bien «comporte toujours une part agressive», pose d'emblée Antonia Fonyi qui, abordant cette opposition du point de vue psychanalytique, débusque les métaphores orales et anales (*Quelques variantes du bien au XIX^e siècle et leurs racines inconscientes*, pp. 59-72), par exemple l'incarnation du bien et l'incarnation du mal dans les figures de la mère aimante et aimée (Mme de Mortsauf) et de la mère frustratrice et cruelle (celle de Félix de Vandenesse), les deux types de femmes que Barbey oppose dans ses récits (la Céleste et la Diabolique), ou ces autres incarnations du bien que sont le saint Julien et la Félicité de Flaubert, ou Jean Valjean, et même ces personnages de Maupassant, pleins de pitié et de bonté, mais qui ne sont pas toujours exemplaires. Dans la représentation de la vie, de Balzac aux naturalistes, comment rend-on compte du bien? Le romancier expose une conception idéale du monde – il est alors, comme Sand, du côté de la *consolation* –, ou bien il met en scène le désenchantement – il est alors du côté de la *désolation*, comme Flaubert qui veut avoir sur le monde «un point de vue *humain*» et non point moral et religieux. Cette opposition du bien et du mal, Isabelle Daunais (*Le roman et le bien aléatoire*, pp. 73-83) la saisit d'abord dans la parodie des récits édifiants qu'est l'épisode de Victor et Victorine dans

Bouvard et Pécuchet, puis dans ces récits, comme *Une Vie* ou *Dominique*, où le bien ne peut être qu'incertain, «inexemplaire».

Le bien, c'est aussi l'acte de bonté récompensé par le prix Montyon dont Balzac rêva pour payer ses dettes. Mais *Le Médecin de campagne*, *L'Envers de l'histoire contemporaine* et *Le Curé de village* sont-ils des romans édifiants? Patrizia Oppici aborde l'apologétique balzacienne qui se proclame chrétienne (*Philantropie, bienfaisance et charité dans "La Comédie humaine"*, pp. 87-97). Par-delà les poncifs de la bienfaisance, dans ces trois romans la clef de l'altruisme c'est le sentiment de culpabilité. La portée éthique de la littérature, Jean-Louis Cabanès la considère selon le schéma «Donner, recevoir, rendre», dans les trois romans balzaciens de la bienfaisance (les deux premiers ne sont pas des romans de la charité) et dans les derniers romans de Dickens, *Bleak House*, *Great Expectations*, *Little Dorrit* et *Our Mutual Friend*, où les actes de bienveillance dans leur présentation ont une dimension polémique, notamment quand il s'agit de la bienfaisance d'État ou des équivoques du discours philanthropique (*Le romanesque de la charité chez Balzac et chez Dickens*, pp. 99-124). Éléonore Reverzy fait une autre incursion dans la scénographie des pratiques complaisantes et suspectes du don et de l'aumône, avec la représentation de la femme qui donne et qui incarne le bien *a priori* ennuyeux, Pauline dans *La Joie de vivre*, Mme Caroline et la princesse d'Orviedo dans *L'Argent* («*Tous bons et tous se dévorant*»). *Formes et figures de la bonté chez Zola*, pp. 125-137).

Dans la presse populaire catholique, le «roman-journal» connut un grand succès durant la seconde moitié du siècle. Daniel Compère a choisi un hebdomadaire qui voulut entre 1863 et 1920 instruire les ouvriers et plus largement un lectorat populaire, par des romans, contes, poésies et chroniques conformes aux valeurs catholiques (*Défense et illustration des «bons romans populaires»: l'exemple de "L'Ouvrier"*, pp. 141-155). Disposant d'auteurs-maison épaulés par quelques noms connus (la comtesse de Ségur, Paul Féval, revenu à la religion en 1876, Zénaïde Fleuriot, Delly), «L'Ouvrier» devint rapidement une machine de guerre contre les «mauvais romans» publiés dans la presse populaire, notamment les feuilletons de Ponsou du Terrail qui menaçaient «la dignité des lettres et la sûreté des familles». Pierre Zaccone, Élie Berthet, Paul Meurice, George Sand, Émile de Girardin, Flaubert et les Dumas étaient mis dans le même sac. Dans son combat pour le bien «L'Ouvrier» publie des «bons romans» qui sont autant de contre-exemples: *Les Camisards* (1866) s'opposent au *Jean Cavalier*, ou *les Fanatiques des Cévennes* d'Eugène Sue (1839-1840) et en rectifie les erreurs; plus tard il donnera une réécriture des romans de Jules Verne et une nouvelle version des aventures de D'Artagnan qui, bien sûr, ne sera pas mise à l'Index. À partir de 1880, la publication adopte une ligne nationaliste puis antisémite et antidreyfusarde dans son combat contre les ennemis de l'Église. Le combat échouera car le roman populaire, majoritairement républicain, l'emportera. La littérature nourrie de bonnes intentions a prétendu préserver et valoriser le bien selon un manichéisme simpliste. Jean-Marie Seillan a choisi dans la décennie marquée par les succès de l'avant-garde naturaliste (*Trois romanciers de la bien-pensance: Octave Feuillet, Ludovic Halévy, Georges Ohnet*, pp. 157-171). Alors que Zola ou Daudet étaient stigmatisés comme des partisans de l'anti-morale, accusés de privilégier la laideur sur la beauté et de «livrer le lecteur à une indécision favorable au

mal». *Un Mariage dans le monde* de Feuillet (1875), *L'Abbé Constantin* d'Halévy (1882) et *Lise Fleuron* d'Ohnet (1884) racontent les aventures du bien dans la France éternelle dont le conservatisme social et moral est menacé par des influences allogènes. S'il arrive que sous les assauts du mal l'intrigue tourne au malheur, le martyr de l'héroïne finit en assumption ou les héros sont sauvés *in extremis*. Mais cette poétique de la bienfaisance, qui connut un temps de très forts tirages, ne va pas sans contradictions idéologiques et, même, esthétiques.

La question du bien ne se réduit pas aux clichés de Feuillet ou d'Ohnet! Chez Hugo elle paraît réglée d'avance car, comme le dit Henri Scepi, dans *Les Misérables* «jamais ne se dément» la visée moralisante et éducatrice (*Misère et bonté: l'épopée de la conscience dans "Les Misérables"*, pp. 176-189). Baudelaire et Flaubert ont raillé l'intention morale du roman alors que la morale hugolienne, nullement dogmatique, s'en prend à la morale convenue. Deux moments illustrent particulièrement l'odyssée du bien ou la lutte subversive de la bonté: «Une tempête sous un crâne» et «Javert déraillé». En guise de *captatio*, et avant d'évoquer *Flaubert: le regard et le cœur* (pp. 190-203), Luca Pietromarchi rappelle que si Flaubert partage le point de vue de Sade sur la nécessité de mettre en scène le mal, chez lui les personnages qui incarnent la bonté ont pour fonction de mettre en évidence la noirceur des personnages d'un tout autre relief. Il y a le généreux Dussardier qui, tel Gavroche, «le grand modèle romanesque de l'épique de la bonté», meurt sur la barricade – mais Sénécal triomphe! –, il y a aussi le bon et stupide Charles Bovary, Catherine Leroux et son «demi-siècle de servitude», et Félicité dont la simplicité évangélique peut être une réponse à la proposition de poétique formulée par George Sand qu'animait la «volonté du bien». Pour Sand, la littérature a une finalité édifiante: elle doit contribuer à l'effort d'élevation, et même le diriger, vers «la nécessité du bien, du bon, du vrai et du beau», alors que Flaubert lui répond qu'il reste «collé sur la terre par des semelles de plomb». D'où le reproche de Sand: «Vous montrerez froidement le mal sans montrer jamais le bien». C'est dans *Un Cœur simple* que Flaubert, tout en défendant sa poétique, rejoint Sand: il n'a pas écrit un récit édifiant mais, comme il le dit en le dédiant à son amie, un récit dont la «tendance morale, ou plutôt le dessous humain» lui sera agréable.

Une belle place est accordée aux fictions de Barbey d'Aurevilly qui entend moraliser par la terreur. Maud Schmidt («*Ces atroces histoires qui font frémir*»: *tragique et édification dans les romans de Barbey d'Aurevilly*, pp. 207-225) a choisi sans peine quelques cas d'édification par le mauvais exemple dans le recueil de 1874, dans *L'Enfermé, Un Prêtre marié* et *Une Vieille Maîtresse*, œuvres où l'intention moralisatrice est exhibée face à l'évidente toute puissance du mal illustrée par le diabolisme de la passion. Non sans ironie, Barbey a rêvé d'un pendant au bien: «Après les DIABOLIQUES, les CÉLESTES...»; il a même tenté de donner le spectacle du bien avec ces rares et séraphiques vierges chrétiennes que sont Aimée de Spens dont l'impudore héroïque a choqué bon nombre de catholiques, et Calixte vouée à expier le crime de son père selon la logique maïstrienne du châtement. Mathilde Bernard explore cette mise en scène dans «*Ni diabolique, ni céleste*». Barbey d'Aurevilly et les «*immunités littéraires*» (pp. 228-240). Le «peintre du diable» s'est donc demandé s'il était capable de peindre la vertu. Zola en a douté qui l'a traité de «catholique hystérique» et qui a vu dans

la sainte Calixte une malade répugnante. Alexandre Delattre traite la question de la morale chrétienne dans le roman sous un angle inattendu: *La «dévotion virile» au miroir des valeurs républicaines* (pp. 242-250). Face à «l'identité sexuelle douteuse de ces hommes diminués que sont les dévots», ou à la féminisation volontaire des prêtres au contact d'un public quasiment féminin, la virilité républicaine prétend supplanter les valeurs chrétiennes. C'est à la «clique des pécores pieuses» et au «bégueulisme» des valeurs chrétiennes que le misogynne Huysmans s'en prend dans son cycle chrétien: Durtal, l'esprit fort, se convertit à la doctrine chrétienne et adopte simultanément «un principe censé lui rendre sa puissance usurpée: la virilité». La difficulté d'être catholique et viril, Barbey l'a surmontée par son intransigeance, de même Bloy par son héroïsme batailleur et ses imprécations. Discutant un propos de De Vogüé sur le renouvellement de la représentation du bien dans le roman russe, Karen Haddad (*L'«échec» du bien chez Tolstoï*, pp. 253-261), précise que le Tolstoï de *Résurrection* et de *Qu'est-ce que l'art* (publiés en 1898), celui du «renoncement» à la littérature qui *est ou fait le mal*, considère néanmoins que dans le déchiffrement du réel, l'art fait le bien. Mais il arrive que le souci d'édification ou d'efficacité morale, comme dans *Résurrection* où le romancier «se préoccupe uniquement de l'action de l'œuvre, de son utilité», fasse perdre le sens du réel. Un autre cas paradoxal apparaît quand le mieux devient l'ennemi du bien. Jean-Pierre Naugrette l'aborde par le biais de la pulsion de perfection ou «l'*hubris* du bien», dans les romans de R.-L. Stevenson, de Th. Mann et une pièce d'O. Wilde, *Un Mari idéal*, satire de l'idéal de perfection qui crée des monstres dans un ménage victorien (*Par-delà le bien: du Dr Jekyll à Gustav von Aschenbach, éloge de l'imperfectionnisme*, pp. 264-275). Déjà mis à mal par Nietzsche, le perfectionnisme est remis en cause dans *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde* où l'idéal de perfection morale qui anime le docteur finit par supprimer les oppositions entre le bien et le mal, le juste et l'injuste, la vérité et l'erreur; de même dans *La Mort à Venise* où l'idéal de perfection du vieil écrivain s'étendue dans la contemplation de l'éphèbe. Les récits de Stevenson et de Mann sont contemporains de la doctrine de l'eugénisme à l'origine du perfectionnisme racial et génétique qui engendra les crimes nazis. Le perfectionnisme perdure sous d'autres formes apparemment innocentes, du souci aberrant qu'ont certains parents américains d'*«améliorer»* leur progéniture, jusqu'à l'obsession d'un idéal de perfection entretenue par l'industrie cosmétique et tous les magiciens de l'esthétique féminine. Le salut serait-il dans l'imperfectionnisme?

On aurait pu aller du côté de Manzoni ou de Trollope, voire proposer quelques détours dans le roman-feuilleton qui semble ne pas se soucier d'éthique. Cela dit, l'ensemble des contributions confirme la nuance qu'en 1940 Gide apporta à son célèbre propos: «Je n'ai jamais dit, ni pensé, qu'on ne faisait de la bonne littérature qu'avec les mauvais sentiments».

[MICHEL ARROUS]

«Le Magasin du XIX^e siècle», 7, Seyssel, Champ Vallon, 2017, 301 pp.

La Machine à gloire, tel est le titre, emprunté à Villiers de l'Isle-Adam, du dossier richement illustré sur l'invention de la célébrité aux premiers temps de la publicité, avant l'époque des stars et du battage organisé.

Sont disséqués les bienfaits et les méfaits de la gloire «journalisée», ses exploits et ses emballements (les «célébrités du jour»). On aurait pu aussi bien faire état de ses fatigues: que deviennent les grands hommes? Donc la gloire dans tous ses états et degrés, de la fabrique du succès à ses dévaluations, de Chateaubriand, persuadé du «néant de la famosité», à la célébrité démocratico-médiatique, un parcours présenté par José-Luiz Diaz dans *Révolutions de la gloire* (pp. 25-35).

Il y a le Panthéon et la célébration des centenaires, les statues des «grands hommes», et même la petite monnaie de la gloire distribuée en bibelots, médailles et autres fétiches. À la lecture des chapitres biographiques, du Directoire à la Restauration, on constate que la réputation est une matière aléatoire et fragile. Jean-Luc Chappey (*Les dictionnaires historiques, outils de gouvernement des réputations*, pp. 36-43) rappelle leur rôle essentiel dans la fabrication de la réputation et l'établissement de hiérarchies mouvantes. Qui a mieux connu les avantages et les inconvénients de la célébrité ou la précarité de la gloire que l'auteur d'*Atala* au succès fulgurant? À partir de deux chapitres des *Mémoires d'outre-tombe*, Fabienne Bercegol retrace dans *Chateaubriand: gloire oblige!* (pp. 44-51) les étapes de la réflexion sur le culte du génie. Autre exemple, celui de la popularité absolue quoique tardive de Beethoven, ou plutôt du personnage beethovenien, ce dont témoigne abondamment sa «monumentalisation» (tableaux, statues, médailles). Marie Gaboriaud, qui a étudié ce cas dans le détail (*Une Vie de gloire et de souffrance. Le Mythe Beethoven sous la Troisième République*, Paris, Garnier, 2017), examine l'image du personnage en créateur immortel et vieux fou ridicule (*Un Titan chez les Pardaillan: les deux visages de la gloire beethovenienne*, pp. 52-58).

Figure tout aussi emblématique et spectaculaire, choisie par Anne-Emmanuelle Demartini qui la connaît bien (*Lacenaire, la gloire paradoxale d'un assassin*, pp. 60-67). Cette fois, on a affaire au cas ambigu d'un criminel adulé par le peuple, surtout dans les prisons et les bagnes, mort auréolé de la gloire du martyr qu'il sut créer et entretenir, d'autant plus qu'il montra sur l'échafaud la même fermeté que Julien Sorel. De ce scélérat qui avait compris la valeur marchande de ses forfaits, on passe à la sacralisation des grandes figures de la littérature par la République. Alain Pagès examine l'hommage populaire rendu à l'un des fondateurs de la liberté politique (*Zola en gloire*, pp. 68-78). La glorification est d'abord celle du héros de l'affaire Dreyfus, qui commence dès avant la mort du romancier avec la publication du *Livre d'Hommage des Lettres françaises* (juillet 1902), et continue entre 1906, quand fut décidé le transfert des cendres au Panthéon, et le 19 mars 1908, lors de la joute oratoire entre Barrès («L'œuvre de Zola a servi dans le monde entier à méconnaître les vertus de notre société») et Jaurès qui voit dans Zola un «chercheur de vérité». La brutalité de cet affrontement se retrouve dans la presse illustrée, même acquise à la cause dreyfusarde, qui donne de l'événement une vision carnavalesque. La panthéonisation de Zola s'est opérée dans un climat hostile et au détriment de l'œuvre «reléguée à l'arrière-plan» (ajoutons l'exemple de Proust qui trouve «l'envoi de Zola au Panthéon stupide»). Ce n'est qu'au XX^e siècle que cette image fracturée disparaîtra au profit d'une vision unifiée.

La *mise en gloire* littéraire suppose l'intervention d'agents efficaces, au premier rang desquels l'éditeur. Avec son *Portrait de l'éditeur en majesté* (pp. 79-87), Jean-Yves Mollier revient sur la légende de ces puissances parfois contestées que furent Michel Lévy,

Eugène Renduel, Louis Hachette, Alphonse Lemerre ou Pierre-Jules Hetzel, prédécesseurs de B. Grasset et G. Gallimard. Mais il arrive que la «machine à gloire» ait quelques ratés, notamment quand est dénoncé l'historicisme d'une époque qui adule acteurs et actrices. Jean-Claude Yon a choisi la charge de Mirbeau contre Constant Coquelin ou, plus exactement, contre la faveur dont jouissent les acteurs auprès du public qui veut tout savoir de leur vie, lesquels artistes ne manqueraient pas de répliquer (*L'affaire du "Comédien" de Mirbeau* (1882). *Presse et théâtre au temps du "star system"*, pp. 88-95). Plus de vingt ans après son attaque, l'auteur de *Les Affaires sont les affaires* fit amende honorable en publiant une défense du «prolétariat artistique». Le *star system* impose son nouveau régime par la photographie qui a bouleversé les codes classiques de la gloire. Sous la III^e République, le portrait photographique est une nouvelle stratégie de communication, comme le prouvent les exemples de Hugo, Sarah Bernhardt, Loti, Nadar, retenus par Martine Lavaud (*Machines à gloire et chambres noires*, pp. 96-104). Mais avant l'industrie photographique, il y eut *La gloire par le rire* (pp. 105-111), cette apothéose grotesque de l'écrivain que Jean-Didier Wagner observe dans la petite presse littéraire et satirique et les nombreux recueils de portraits qui succèdent au Panthéon-Nadar et au *Grand chemin de la Postérité* de Roubaud.

De la gloire déclinée mécaniquement et à portée de tout un chacun, jusqu'à la gloriole et le bruit, on s'est abondamment moqué, particulièrement Villiers de L'Isle-Adam dont la fameuse machine doit satisfaire les auteurs dramatiques en leur assurant la gloire à coup sûr. Françoise Gaillard en donne quelques exemples (*Sic itur ad astra*, pp. 112-117). S'il y a l'apothéose réservée aux figures tutélaires héroïsées par les monuments et les cérémonies, il y a aussi la célébrité autogérée par les auteurs de romans vendus à des centaines de milliers d'exemplaires (en 2019, on ne peut s'empêcher de penser à A. Nothomb, M. Lévy et G. Musso). Julien Schuh (*L'écho de la gloire, du Panthéon au journal*, pp. 118-125) montre comment s'organise et se construit de toutes pièces cette célébrité au comptant, par le biais de la réclame et de l'auto-mise en scène, dans les collections de portraits Félix Potin ou Lefèvre-Utile ou par la diffusion de cartes postales. La gloire peut être attribuée à n'importe qui ou, en tout cas, à des personnalités non connues du public, tel Mallarmé dont «la haute personnalité littéraire ne se révèle que les mardis soirs à quelques personnes choisies», relève Huret dans son *Enquête*. En guise de complément à ces diverses fabriques de la célébrité, on se reportera à *La gloire en florilège* de J.-L. Diaz et J.-D. Wagner (pp. 126-147), répertoire qui illustre parfaitement la sentence de Sainte-Beuve: «arcs de triomphe pour quelques-uns [...]; fourches caudines pour le grand nombre». Le dossier se clôt sur les «Orientations bibliographiques» proposées par Victoire Feuillebois et Marie-Clémence Régnier (pp. 148-155).

Après les habituelles rubriques sur l'activité culturelle des années 2016-2017 et quelques témoignages extraits d'archives officielles (rapports d'un indicateur de police en 1853, discours de Ferry en 1883 sur l'art de gouverner), auxquels J.-C. Yon ajoute une pièce oubliée de Courteline, *La Conversation d'Alceste*, qui fut un grand succès en 1905, on revient aux métamorphoses de la gloire dans «Le XIX^e siècle intime» (pp. 254-281) et «L'esprit des lieux. Les statues des grands hommes à Paris» (pp. 283-301). D'abord la passion romantique de la gloire en ses diverses scénographies ou ses imaginaires (Beyle, Balzac, Flaubert, Sarah

Bernhardt) que présente Brigitte Diaz (*La gloire vue des coulisses*, pp. 254-258). Ces exemples sont complétés par les réflexions d'une jeune peintre de vingt-six ans dont Dominique de Font-Réaulx rappelle l'angoisse d'échouer («*La gloire n'est pas un vain mot pour moi*». *Fragments sur la gloire dans le "Journal" d'Eugène Delacroix*, pp. 259-262), ainsi que par les écrits de comédiennes célèbres, évoqués par Florence Filippi (*L'actrice et son double: Mémoires et correspondances d'interprètes au début du XIX^e siècle*, pp. 263-269), et Anne Martin-Fugier (*Sarah Bernhardt, "Ma Double Vie"*, pp. 270-274). Il y a aussi les baudruches de la gloire pour ceux qui s'imaginent gravir un podium déjà fort encombré. Stéphane Gougelmann a retenu le cas d'un observateur sans pitié, y compris pour lui-même (*Jules Renard et la «gloriette» littéraire*, pp. 275-278). Les rosseries d'un côté, de l'autre les échanges intimes et mesurés entre un citoyen du monde et une grande dame des lettres, rapidement évoqués par Marie-Bénédictine Diethelm (*Lettres d'Alexandre de Humboldt à Claire de Duras (1814-1828)*, pp. 279-280). C'est en compagnie de François Kerlouégan (*Sculpteur la gloire*, pp. 282-288), Claire Garcia (*Le paradoxe de la statuariale publique: une éphémère immortalité*, pp. 289-294), et M.-C. Régnier («*Colosses de bronze ou d'albâtre: bustes et statues d'écrivains en France (1770-1903)*», pp. 295-301) que s'achève le parcours par une promenade dans le Paris de la Belle Époque et dans quelques villes de province où furent généreusement statufiés les grands hommes de 48 et ceux des I^{er} et III^e Républiques, mais aussi Molière, Corneille, Voltaire, Diderot. Alors la statuophilie virait à la statuomanie. On comprend que la machine à gloire fut au XIX^e siècle une déferlante.

[MICHEL ARROUS]

De George Sand à Louise Michel. *Combats politiques, littéraires et féministes (1815-1870)*. D. Bréchemier et N. Laval-Turpin (dir.), Paris, L'Harmattan, 2017, «Rencontres de Mix-Cité», 229 pp.

Le volume, issu de la sixième session du grand colloque *Femmes des lumières et de l'ombre*, sous l'égide des rencontres orléanaises de Mix-Cité 45, amène les études au cœur du XIX^e siècle, depuis la Restauration jusqu'à la Commune, période-clé pour l'évolution des mentalités prônée par ces femmes.

Après le «Propos d'accueil» de Monique Lemoine, Présidente de Mix-cité, qui ramène également à l'actualité les thèmes débattus, une introduction magistrale de Christine Planté (pp. 17-32), riche en références, interroge ces «créatrices», «penseuses», «militantes» de la «cause des femmes» et de la «justice sociale» (p. 17), à l'aune d'un «féminisme avant la lettre» (p. 19), dont, après un aperçu sur les origines du mot, sont soulignées les desherénces mais aussi les cohérences, dans une même exigence de sortir de «l'exclusion» (p. 28).

La première partie, «De l'école à la Commune», rappelle les problématiques éducatives, depuis Marie Carpentier, fondatrice des écoles maternelles françaises (pp. 33-42), à laquelle Frédéric-Gaël Theuriau rend «Hommage» en retraçant sa biographie, ses relations avec Amable Tastu (p. 37), la mise en place des salles d'asile, dont le nom alterne au XIX^e siècle avec celui d'écoles maternelles. Le fait est souligné que, bien qu'émanant d'une «catholique pratiquante» (p. 36), ces institutions ont toujours été régies par une impulsion à l'instruction publique gratuite, obligatoire

et laïque» (p. 39). Dans *Comment Louise Michel est-elle devenue Louise Michel?* (pp. 43-62), Dominique Aubrun reparcourt l'enfance de Louise Michel et ses premiers pas comme institutrice. La direction d'un internat, la revendication de «l'égalité des garçons et des filles face à l'éducation» (p. 56), son enseignement «pour adultes» en marge à son école de la Butte Montmartre, sont analysés, ainsi que ses relations avec André Léo, Maria Desraisimes, Marthe Reclus, et avec Jules Vallès bien sûr, jusqu'à sa mort qui l'inscrit encore dans la généalogie maternelle. Sous le signe d'une interrogation, «une nouvelle Louise Michel?» (p. 79), Tiphaine Martin conduit une étude sur *Nathalie Le Mel: une communarde brestoise* (pp. 63-82), qui ne saurait négliger sa participation à «La Marmite» (p. 68), qui nourrait les ouvriers au sens propre et figuré, son engagement à la Commune et ses contrastes aussi avec la «vierge rouge», et puis sa déportation, sa mort «dans la misère» (p. 79), toujours au service du rêve d'«une nouvelle société moins bourgeoise, laïque, égalitaire, féministe» (p. 80). Virginie Piedra Gautier se penche sur *Concepción Arenal Ponte ou l'émergence d'une nouvelle vision de la femme dans l'Espagne du XIX^e siècle* (pp. 83-96), sur un fond historique qui exhibe l'infériorité juridique et sociale qui touche alors la femme. La biographie de Concepción Arenal Ponte met en évidence «une intellectuelle de terrain» (p. 89), qui participe aux «Conférences dominicales pour les femmes» (p. 89) à l'Université centrale de Madrid, et qui défend l'égalité intellectuelle entre femmes et hommes, bien que sans contester les différences psychologiques et de rôles entre les deux.

Une deuxième partie concernant les «Figures d'artistes» est inaugurée par l'article d'Irina Durnea, qui s'applique à déceler *Le féminisme dans le roman "Nélida" de Marie d'Agoult* (pp. 97-114). Malgré quelques interprétations qu'on pourrait discuter – Nélida n'épouse pas Timoléon «sans amour» (p. 98), au contraire, elle s'en éprend dans une scène de bal mémorable; le modèle de Mère Saint-Elisabeth n'est pas Pauline mais Madame Roland, comme il est d'ailleurs dit (p. 107); Marie d'Agoult était loin d'être une «fervente croyante» (p. 99) –, l'auteure arrive à des conclusions convaincantes en ce qui concerne le «féminisme prononcé» (p. 106) de Mère Saint-Elisabeth, et le statut de «roman d'apprentissage» (p. 98) de *Nélida*, par lequel Marie d'Agoult «renverse le schéma classique qui veut la mort du personnage féminin qui ne peut atteindre ses objectifs» (p. 110) en faisant d'elle un «être affranchi» (p. 112), en s'inscrivant ainsi dans une lignée de romancières dûment citées.

Une autre lignée est celle des femmes poètes, dans la contribution de Laurent Robert, qui souligne *L'engagement politique dans la poésie de Louisa Siefert* (pp. 115-128) sans négliger d'évoquer son premier recueil, *Rayons perdus*, et la réaction favorable d'Arthur Rimbaud, ainsi que l'hommage à ses «confrères» poètes et à Sainte-Beuve des *Stoïques*. Le centre de cette contribution est un recueil moins connu, *L'Année républicaine*, «livre-concept» ou «ouvrage répondant au principe de l'écriture à contraintes» (p. 122) qui conjugue poétique et politique dans un «geste fort» (p. 128), à la fin du Second Empire.

Côté «peinture et féminisme» (pp. 129-164), c'est Rosa Bonheur qui est à l'honneur dans la contribution de Sabine Savornin, là encore en évoquant sa «famille d'artistes», mais aussi son père saint-simonien, qui influencera sa philosophie personnelle. Il s'agit d'une histoire d'émancipation, de la direction de «l'école gratuite de dessin pour jeunes filles» (p. 132) au succès

commercial de ses tableaux et de leurs reproductions, du port du pantalon nécessaire à ses observations sur le terrain pour sa peinture animalière, à l'hommage que constituerait le *Labourage nivernais* «à George Sand et à son roman *La Mare au diable*» (p. 146). Surtout, c'est une communauté féminine qui ressort, dans une dialectique, toute «picturale», entre visibilité et «histoire invisibilisée» des femmes (p. 156), entre patrimoine et «matrimoine» (p. 155) artistique, dans le sens d'une solidarité que l'auteure de l'article finit par appliquer à notre actualité, teintée d'écocritique.

La troisième section, «Voix cosmopolites», débute par des *Regards croisés France-Pérou: Flora Tristan-Mario Vargas Llosa* (pp. 165-192) où Marie-José Laulié-Sur revient sur les liens que le prix Nobel a lui-même établis depuis son roman, *Le Paradis un peu loin*, en 2003. Un examen des origines des deux auteurs, des «croisements et transferts» sur le passé, l'identité, la société et la «prise de conscience» (pp. 173-174) précède celui du «jeu des écritures» (p. 174) entre le roman et *Les Pérégrinations d'une paria*. Des annexes rapportent entre autres une lettre de Flora à Olympe Chodzko, tirée de la *Correspondance* publiée par Michaud en 2003, sur sa «soif ardente d'être aimée» (p. 190). *Élisabeth d'Autriche, une liberté corsetée* (pp. 193-210) est le titre plein de significations qu'Élodie Cechetti s'emploie à expliquer dans sa contribution, à partir de l'émancipation relative» (p. 197) recherchée par l'«esprit libre» (p. 199) de l'épouse de François-Joseph, quitte à éluder une bonne partie des obligations liées à son statut. À côté de ses fuites par la littérature, lecture et écriture ensemble, avec les recueils de poèmes conservés aux Archives helvétiques (p. 202), et par les voyages, l'auteure remarque également son «esclavage» par rapport à sa beauté et à son corps, objet de soins réitérés jusque dans ses activités sportives. Dans la dernière contribution de cette section, Laurence Lacroix se penche sur la «liberté à l'épreuve de la passion» de Lou Andréas-Salomé (pp. 211-222) sur son enfance – psychanalyse oblige –, ses réticences face à l'amour et au mariage, ses relations avec Rilke. Après, ce sera son activité littéraire – «plus de vingt livres et plus de cent vingt articles» (p. 216) –, la rencontre avec Freud, son activité d'analyste, même d'Anna Freud, l'amitié faite d'«affinités électives» entre les trois, qui réalise une espèce de «retour du père» (p. 218).

Les *Propos de conclusion* de Martine Reid (pp. 223-229) reviennent sur les fondements de cette récupération des ouvrages des femmes, contre une introjection de la domination dont parle Bourdieu (p. 227), et les développements consentis par les textes fondamentaux de Christine Planté (dont la réédition de *La Petite Sœur de Balzac*) et les siens propres (*Des Femmes en littérature*, sa *Postface* aux textes recueillis par Damien Zanone dans *George Sand et l'idéal*). Ce qui amène à des affirmations tout à fait capitales, en faveur d'une histoire de la littérature, et on ajouterait, de la culture, «commune aux hommes et aux femmes», où, sans escamoter les différences, leurs œuvres trouvent «pleinement leur place dans la mémoire commune» (p. 229).

On peut bien alors constater la richesse de ce volume, qui va au-delà d'un énième répertoire de femmes auteurs en faveur d'une analyse qui implique les côtés éducatifs, artistiques, sociaux, aussi bien que génériques et génétiques. Et au-delà des différents degrés d'originalité des informations et des interprétations, il s'agit d'un répertoire précieux, qui pour chaque femme analysée rapporte constamment une biographie, une mention contextualisée des œuvres les plus importantes, un bilan critique, le réseau, féminin ou

masculin, à l'intérieur duquel elles ont évolué, et une bibliographie particulière, de grande utilité.

[LAURA COLOMBO]

Daniel Maira, *Renaissance romantique. Mises en fiction du xvii^e siècle (1814-1848)*, Genève, Droz, 2018, 648 pp.

Renaissance romantique. Mises en fiction du xvii^e siècle (1814-1848) de Daniel Maira présente deux enjeux majeurs : mettre en lumière l'émergence du concept de Renaissance et l'instrumentalisation politique de la référence à la Renaissance lors de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. Partant de la distinction établie par Frédéric Chabod entre «réalité de fait» et «réalité d'idée», Daniel Maira annonce que son essai porte exclusivement sur «la réalité d'idée», sans étude des écarts qui peuvent apparaître entre les représentations fictives et les réalités historiques (p. 16). Le propos de l'auteur concerne la Renaissance française, de 1515, année où François I^{er} accède au trône, à 1610, avec la mort d'Henri IV. Pour ce faire, Daniel Maira exploite la notion d'hétérochronie, inspirée par Foucault : la Renaissance romantique est envisagée en tant qu'hétérochronie, c'est-à-dire «un temps autre en opposition à un temps présent qui se veut hégémonique et universel, et donc normatif et invariable» (p. 34). L'auteur s'appuie sur un vaste corpus : «plus de 130 pièces de théâtre, plus de 70 textes narratifs et pas moins de 60 poèmes, et encore 15 opéras ou drames lyriques» (p. 17). Sa démarche s'inspire de celle des collaborateurs de *La Fabrique du Moyen Âge : représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du xix^e siècle* (sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, Champion, 2006).

L'ouvrage de Daniel Maira, dont la précieuse annexe (qui indique les œuvres de fiction sur le xvii^e siècle qui ont paru, dans une édition séparée, entre 1814 et 1848) et la bibliographie attestent l'ampleur de la tâche effectuée, est structuré en trois parties. La première, «La fabrique romantique des temps modernes», montre comment la référence à la Renaissance fait sens dans la première moitié du xix^e siècle, et quelles sont les évolutions de ce sens. La périodisation de la Renaissance et ses frontières avec le Moyen Âge fluctuent, de fait, selon les convictions idéologiques des historiographes. Trois perspectives majeures apparaissent : la continuité entre Moyen Âge et Renaissance (chez les auteurs contre-révolutionnaires, qui se font les chantres des lumières du christianisme, en particulier ceux qui promeuvent l'image d'une «Renaissance troubadour», empreinte de l'esprit de chevalerie), la rupture entre ces deux périodes (chez les auteurs qui opposent les «ténèbres» médiévales au progrès incarné par la Renaissance dans l'émergence de la modernité) ou une approche qui met en évidence des transitions entre Moyen Âge et Renaissance (p. 39). La pierre de touche est souvent la vision de la Réforme : s'opposent ainsi les auteurs, libéraux ou républicains, favorables à l'esprit d'examen annonciateur des Lumières, et ceux qui déplorent ce qu'ils considèrent comme une décadence au xvii^e siècle.

La seconde partie, intitulée «Légitimer le pouvoir : instrumentalisations idéologiques des guerres de religion», montre l'usage politique qui est fait de la référence à la Renaissance lors de la période considérée. Les évocations des guerres de religion illustrent les ten-

sions politiques de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. L'exemple d'Henri IV est révélateur de la fécondité de ces références puisqu'il incarne la réconciliation nationale dans la littérature de propagande royaliste sous la Restauration, mais peut se prêter à des mises en intrigue d'esprit libéral, voire franchement contestataire du pouvoir en place : on glisse au fur et à mesure du temps «d'un mythe de propagande "de droite" à un mythe d'opposition de gauche» (p. 183). Les libéraux, tel Vitet, mettent volontiers en scène la Saint-Barthélemy à la fin de la Restauration, dans le genre livresque des scènes historiques, pour exprimer leur opposition politique au régime en place. Sous la Monarchie de Juillet, les libéraux n'incarnent plus l'opposition politique : les républicains mettent alors en intrigue l'action du peuple dans l'histoire, à travers une appropriation de l'histoire du xvii^e siècle, afin d'exprimer leur opposition au gouvernement en place. Quant à Catherine de Médicis, «femme, étrangère et bourgeoise» (p. 264), elle est analysée comme «une masculinité alternative à partir de laquelle se construit une forme hégémonique du masculin» : «en dérangeant l'ordre normatif, elle est visiblement *queers*», est-il noté, dans une formule audacieuse (p. 264).

Enfin, la troisième partie, «Des révoltes et des libertés», s'intéresse en particulier à la liberté du génie créateur et à la place accordée au savant : l'idée est que pour les romantiques, la Renaissance «est une période qui se démarque de l'ordre et des normes morales préétablies» (p. 330). De ce fait, «la Renaissance romantique est ce contre-présent, l'alternative fantasmagique au devoir et à la morale bourgeoise, une irrationalité sauvage», note l'auteur, dans une approche d'esprit foucauldien. C'est pourquoi la référence à la liberté et aux passions énergiques de la Renaissance italienne séduit les romantiques, parmi lesquels Stendhal et Musset. Daniel Maira montre que se produit ainsi une intériorisation du monde et que de ce fait «au sein de cette Renaissance romantique [...] on passe progressivement d'un désir de renouveau social et culturel à un désir de régénération individuelle» (p. 531). Aussi la conclusion porte-t-elle sur «une Renaissance du moi» (pp. 533-540), qui évoque Flaubert, Nerval et Proust.

Les divers chapitres permettent d'apprécier le rôle de certains auteurs dans la fabrique d'une «Renaissance romantique». Michelet est ainsi présenté, non comme un précurseur, tel que le met en scène de manière romantique Lucien Febvre, mais comme celui qui a eu le génie de la synthèse d'approches alors dans l'air du temps. Aussi est-il pertinent de considérer les apports d'auteurs comme Chateaubriand, Balzac et Hugo, mais aussi Roederer ou Esquirois, à la fabrique d'une Renaissance romantique, avant les cours de Michelet et de Quinet au Collège de France. Daniel Maira s'appuie, pour ce faire, sur les plus récentes recherches publiées aussi bien en italien, qu'en français, en allemand ou en anglais. Cela lui permet, inspiré par la lecture de Renzo Raghianti, de réévaluer le rôle longtemps négligé de Leroux dans la création du concept de Renaissance.

Daniel Maira met en évidence le passage d'un enjeu historiographique à un enjeu politique à propos de l'élaboration du concept de Renaissance. L'étendue du corpus lui permet de montrer la diversité des instrumentalisations de la Renaissance lors de la première moitié du xix^e siècle : il analyse avec pertinence le xix^e siècle lecteur du xvii^e siècle (titre du colloque organisé en mars 2018 à Strasbourg par Jean-Charles Monferan et Hélène Védrine, et auquel a participé Daniel Maira). Si les analyses des enjeux politiques sont

riches, il aurait pu être fécond d'envisager davantage la Renaissance romantique comme un imaginaire propice à la création, ou plutôt à des représentations littéraires illustrant des esthétiques variées. C'est pourquoi il aurait été bon d'affiner l'approche du terme «romantique» afin de croiser l'approche politique avec une approche esthétique: «Par les termes "romantique" et "romantisme", nous entendons la production intellectuelle de la première moitié du XIX^e siècle» (p. 12, note 5). Une plus grande précision conceptuelle aurait sans doute incité à mettre davantage en lumière la diversité des stratégies de création et la place de la Renaissance dans le renouvellement des formes littéraires. La notion de «mise en fiction», récurrente au sein de l'ouvrage, pourrait en effet inviter à considérer d'autres motivations créatrices que la seule instrumentalisation politique et à s'interroger sur la ou les poétiques spécifiques que suscite la représentation de la Renaissance.

L'auteur note lui-même, à propos de la question de l'artiste, dans la troisième partie: «nous focaliserons nos réflexions sur ses implications sociopolitiques et idéologiques, dans une perspective qui relève de l'histoire culturelle et intellectuelle» (p. 392). Aussi cet essai doit-il être estimé à l'aune de l'intention de son auteur: en ce sens, c'est un éclairage précieux pour l'étude de l'histoire des idées au temps de Michelet et de Quinet. L'auteur reconnaît lui-même la difficulté à mener seul son entreprise qui vise à «proposer une vision d'ensemble de la Renaissance romantique, de sa construction historiographique et de ses représentations littéraires»: pour «ce faire, il aurait fallu une équipe, comme celle qui a réalisé *La Fabrique du Moyen Âge*» (p. 19). Daniel Maira a pour sa part le mérite de démontrer que la «notion de «Renaissance» est dynamique et souple» (p. 533). Son ouvrage, fort bien documenté, montre que la mise en fiction du XVI^e siècle, sur scène, dans des poèmes, des romans, voire des articles, permet aussi bien l'expression de la nostalgie du temps des lumières du christianisme (pour les auteurs qui intègrent la Renaissance au Moyen Âge) que la manifestation d'une quête d'un temps annonciateur des Lumières et de la Révolution (chez les auteurs libéraux ou républicains), avec bien des nuances entre ces deux visions antagonistes. Le contexte politique donne son sens à la référence à la Renaissance.

Daniel Maira livre, ainsi, avec *Renaissance romantique. Mises en fiction du XVI^e siècle (1814-1848)*, une approche riche et utile des enjeux historiographiques et politiques de la référence à la Renaissance sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, dans un ouvrage qui propose des analyses stimulantes pour qui s'intéresse aux rapports entre littérature et politique dans la première moitié du XIX^e siècle.

[STÉPHANE ARTHUR]

Voyages pittoresques et romantiques: littérature et patrimoine dans la première moitié du XIX^e siècle, G. Zaragoza (dir.), «Cahiers d'études nodiéristes», 5, 2018-1, Paris, Classiques Garnier, 2018, 186 pp.

Cette livraison regroupe les actes d'un colloque organisé dans le cadre de l'exposition *Charles Nodier et les "Voyages pittoresques"* (Paris, Musée de la vie romantique, octobre 2014-janvier 2015). Aux dix-neuviémistes qui n'ont pas encore eu le bonheur de visiter en détail le monument conçu par Taylor, Nodier et Dauzats (19 volumes, 1820-1878), elle apportera de riches compléments aux travaux de Juan Plazaola et

de Bruno Foucart. Dans son introduction («*Vous avez dit "pittoresque"?*» pp. 11-24), Georges Zaragoza suit l'évolution de la notion de «pittoresque» du domaine de l'image à celui de l'écrit, au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles.

Le romantisme transformera le «voyage pittoresque» des jeunes peintres en un genre littéraire dans lequel l'imagination s'effacera au profit du savoir et où l'aspect poétique et sentimental cédera la place à l'ambition archéologique. C'est ce passage que commente Alexandre Bonafos (*De l'archéographie à l'archéologie pittoresques. L'évolution des "Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France"*, pp. 25-50). Dans les premiers volumes (*Normandie*, 1820 et 1825; *Franche-Comté*, 1825-1829; *Auvergne*, 1829-1833), l'esthétique des ruines est progressivement concurrencée par l'inscription de l'histoire et la préoccupation archéologique, conformément aux principes des nouvelles disciplines savantes.

Dans cet ensemble, quelle fut la part de Nodier qui fut un temps le principal collaborateur? G. Zaragoza («*Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. L'apport de Nodier*», pp. 57-67), qui mentionne ailleurs cette collaboration (voir pp. 105 sq), en fait l'historique et montre qu'elle s'interrompt avec la publication du volume sur la Franche-Comté, sa région natale. La vision de Nodier, obsédé par l'idée de décadence, est celle d'un artiste ou d'un promeneur qui rend compte de ses émotions, parfois à la manière d'un impressionniste, sensible à ce qui n'est plus, et aussi au pittoresque.

Le prouve l'étude comparée proposée par Sébastien Vacelet (*Les analogies entre la Franche-Comté et l'Écosse dans les "Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France" et d'autres récits de Ch. Nodier*, pp. 69-84). Il s'agit du périple écossais en compagnie de Taylor et du peintre Alphonse de Cailleux, peu après le voyage du trio en Normandie. Dans sa *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse* (décembre 1821), la fabrique du pittoresque et même celle de l'exotisme procède par des analogies entre la réalité écossaise et sa province natale. Dans les deux ouvrages, l'analogie, jusque dans les similitudes toponymiques, permet d'expliquer le rôle du patrimoine architectural et immatériel dans la constitution d'une nation (l'Écosse de William Wallace et de Rob-Roy, la Franche-Comté de Lacuzon, héros local).

Nikol Dziub a choisi ce «contrebandier de l'art» que fut Taylor dans sa mission en Espagne qui aboutit à la constitution du célèbre *Musée espagnol (Le voyage en Andalousie du baron Taylor entre histoires et légendes*, pp. 87-101). Dans son *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan* (1826-1832), le voyageur, écrivain et dessinateur Taylor, tout à la passion française pour l'Espagne, privilégie l'esthétique du pittoresque dans le choix des planches et dans le récit, par exemple à propos de la Sierra Morena, des brigands et des contrebandiers. Chez lui, l'Andalousie devient «le pays de la nostalgie, le lieu d'une possible rencontre avec le monde archaïque, mais aussi un réservoir d'œuvres d'art et d'objets artistiques rendus disponibles par la Révolution».

G. Zaragoza revient sur les rapports du pittoresque et du romantisme à propos d'un récit de 1836 attribué à Nodier – la question de la paternité n'est pas tranchée –, qu'on peut rapprocher du premier volume des *Voyages pittoresques* («*La Seine et ses bords. Voyage pittoresque et romantique?*», pp. 103-117).

Si É.-J. Delécluze avait collaboré au grand œuvre de Taylor, il aurait apporté une caution scientifique aux

volumes sur l'Auvergne car il parcourut en 1821 cette province, animé par un intérêt quasi exclusif pour les paysages volcaniques. En témoignent les dessins fort précis que révèle le travail collectif de la géographe, Mauricette Fournier, de l'historienne de l'art Annie Regond et du volcanologue Pierre Boivin (*Le "Voyage en Auvergne" d'Étienne-Jean Delécluze. Paysage volcanique et patrimoine géologique*, pp. 119-134). Dans l'écriture du voyage, la thématique du pittoresque a connu d'autres modalités. C'est le cas de Gautier dont la poétique transpose dans le roman le style de la peinture pour reproduire la réalité extérieure.

Dans la continuité des recherches de J.-Cl. Brunon et de P. Tortonesi, Amélia Costa da Silva suit la veine pittoresque dans la description des quatre décors de château qui structurent le roman de 1863 en s'opposant symétriquement (*"Le Capitaine Fracasse" de Théophile Gautier. Une contribution à la thématique du pittoresque littéraire: l'exemple du château*, pp. 135-154). Par ses pléthoriques et superlatives descriptions architecturales, Gautier reconstitue un décor et permet au lecteur d'accéder à un «lieu-spectacle», sans interrompre le mouvement narratif.

Marie-Clémence Régnier considère dans le champ du pittoresque un tout autre objet qui acquit difficilement sa place dans le recensement des trésors nationaux (*La maison natale de Corneille (An X-1884). Aspects du pittoresque dans la patrimonialisation*, pp. 155-169). Dans ce cas précis, l'intérêt ne se manifesta que très tardivement. Alors qu'en 1817-1820 l'hermite de Jouy déplore que ce monument de Rouen soit ignoré, les *Voyages pittoresques et romantiques* ne le mentionnent pas, sans doute à cause d'un déficit de pittoresque. La statue du poète par David d'Angers (1834) aura plus d'effet; néanmoins, la renommée de la maison de la rue de la Pie ne s'établira qu'après l'inauguration du musée Pierre Corneille à Petit-Couronne en 1879 et les cérémonies républicaines du bicentenaire en 1884. Alors qu'on avait longtemps jugé son aspect moderne et banal, la maison, désormais «pittoresque», renvoie à l'usage fantasmatique de la «petite» patrie que l'écrivain est censé incarner.

[MICHEL ARROUS]

Lamartine ou la vie lyrique, A. Foglia et L. Zimmermann (dir.), Paris, Hermann, 2018, «Cahier Textuel», 154 pp.

La révolution provoquée par l'«homme-lyre», c'est à la fois la réinvention du lyrisme comme résonance intérieure élargie à tous et une pratique de l'écriture qui ne touche pas au vers, classique dans la forme et romantique dans l'inspiration, mais qui est changée par une nouvelle expressivité du sujet. Tels sont les principaux aspects du lyrisme lamartinien qu'envisagent les dix contributeurs.

Chez le sujet lamartinien doué d'un regard qui englobe le monde, l'image prime, qu'elle soit sensible, mémorielle, épiphanique ou poétique: le poète voit, pense, rêve et métaphorise. Ces quatre modalités du regard, Dominique Kunz Westerhoff les passe en revue (*Vision, imagination, figuration: le regard lamartinien*, pp. 11-32). Dans les *Méditations*, dès le poème inaugural, et les *Harmonies*, le sujet lamartinien s'abandonne d'abord dans la posture contemplative de celui qui assiste au passage du temps, puis il connaît une «tase réflexive», celle du regard philosophique actif. De spectateur sensible au pittoresque, le poète devient voyant ou a des visions divinatoires.

Préoccupé par le son plutôt que par l'image, Jean-Patrice Courtois délaisse la prosodie personnelle («pas très personnelle d'ailleurs, sauf exception rarissime») pour le poète du son qu'est Lamartine, et donc pour le rapport entre poésie et musique, la musique du sentiment (*Lamartine poète sonore*, pp. 33-47). Dans le cas de Lamartine, le regard rétrospectif de la postérité a été sévère. Si, au début de la III^e République, le poète qui avait renouvelé l'émotion poétique fut canonisé, il sombra rapidement dans l'oubli, victime de la conspiration du silence. D'où la question: sa poésie était-elle vide ou géniale?

Dans *Lamartine, ou les illusions perdues du romantisme* (pp. 49-65), Alain Vaillant procède à une réévaluation de l'idéalisme lamartinien. Le «miracle» du recueil spiritualiste de 1820 ne doit pas occulter la «grande utopie lamartinienne», c'est-à-dire la «transmutation en beauté sensible de la pensée abstraite» car, comme Lamartine l'a écrit en 1834, «la poésie sera la raison chantée». Chargé d'une forte dose de narcissisme, l'idéalisme lamartinien n'était pas sans risque. Canonisé par la III^e République, Lamartine devint le poète romantique par excellence, avant de sombrer dans l'oubli. De l'idéalisme esthétique lamartinien, que reste-t-il pour le lecteur d'aujourd'hui? Une poésie «géniale, à sa manière inaugurale, parce que vide». Le lyrisme n'est pas seulement une façon de parler de soi, c'est aussi une pensée politique «fondée sur l'humanité et l'harmonie des cœurs», qui vise à changer le monde.

«Vivre une vie lyrique», ce n'est pas ignorer les conditions matérielles et morales, c'est aussi participer à la critique sociale. Dominique Dupart réexamine le procès intenté aux poètes et particulièrement au lyrisme dégradé en sentimentalisme («*Le rouet est silencieux dans la vallée*». *Lamartine, Flaubert, Proudhon et Marx*, pp. 67-79). Après Flaubert qui n'avait pas épargné la phraséologie lamartinienne, Proudhon et Marx (ce dernier vise plus Sue que Lamartine) ont accusé après l'échec de la révolution de 1848 la littérature lyrique, en l'occurrence les poèmes et les discours de Lamartine, de ne pas être «à la hauteur du réel social», de ne pas dire ce qui est.

Sarga Moussa s'éloigne à peine de la vie lyrique pour montrer, d'un point de vue stylistique et rhétorique, comment le voyageur et l'orateur défendent une cause humanitaire en stimulant l'empathie du lecteur pour les Abyssiniennes exposées dans le bazar de Constantinople et pour dénoncer le caractère inacceptable de l'esclavage (*La scène du marché aux esclaves dans le "Voyage en Orient" et dans un discours politique de Lamartine en 1835*, pp. 81-90).

Esther Pinon revient au recueil fondateur du lyrisme romantique (*Lueurs du doute dans les "Méditations poétiques"*, pp. 91-106). L'inquiétude spirituelle du siècle est annoncée dès les premiers vers du poème liminaire («L'isolement») qui évoquent la fin du jour, de la vie et de l'espérance. S'il arrive qu'on passe de l'ombre à la lumière, du doute à la foi («Hymne au soleil»), le cheminement n'est pas rectiligne et dans nombre de poèmes («L'Homme», «Philosophie», «Dieu») le doute s'épaissit bien qu'on prétende le combattre. Mais «moins qu'une croyance, les *Méditations* disent une espérance» («La Prière»).

Claude Mauron s'intéresse à la problématique de l'ange avant le grand poème épique de 1838 (*Les anges des "Méditations"*, pp. 107-120). Dans l'édition originale les anges sont présents dans huit pièces sur vingt-quatre, qu'il s'agisse d'une simple évocation des messagers de Dieu, du thème de l'ange gardien (fonc-

tion assignée à l'angélique femme aimée et à la femme morte), de la chute d'un ange vers l'enfer et le mal, ou de la remontée éventuelle vers le paradis et Dieu dans «L'Homme». Dans les *Nouvelles Méditations*, même proportion (neuf pièces sur vingt-six mentionnent des anges), mais «il s'agit désormais moins de protection que d'amour», par exemple avec l'archange Ithuriel («L'Ange», fragment «rescapé» de *Clovis*), avant les réincarnations expiatoires de l'ange déchu dans *Les Visions*, autre projet qui n'aboutira pas. Le parcours vers la rédemption s'achèvera avec «l'homme-Jocelynx».

Au lieu de revenir au fameux événement littéraire de 1820 et à la «fable d'Elvire», Pierre Loubier saisit le recueil dans sa durée, de 1819 à 1849 (*Lamartine et la jeune morte (histoire d'une méditation infinie)*, pp. 125-139). Des premières *Méditations* à l'édition de 1849, le travail du deuil progresse: on suit une série de deuils féminins, et l'on décele dans l'Élégie à la fois érotique et funèbre la présence fantasmagique de la jeune morte.

Cette «image-trace» qui renvoie au sentiment de perte éprouvé dans la séparation amoureuse et libidinale, Sylvain Ledda la retrouve, des *Méditations* aux *Harmonies*, avec la réappropriation des *topoi* macabres, essentiellement le motif du tombeau et la déploration funèbre («Une pierre, petite, étroite...» *Notes sur les tombeaux dans la poésie de Lamartine*, pp. 141-157). Sacrés et vénérés, et en même temps vision d'horreur, les tombeaux sont l'allégorie de la destinée humaine; leur évocation ou leur contemplation provoque un retour sur soi et le dialogue avec les morts.

Sans négliger l'intrication du poétique et du politique, ces pages témoignent d'abord de la vitalité des recherches consacrées à Lamartine ainsi qu'à sa présence, ce dont témoigne «Jocelynx, chaman», poème jubilatoire de Sophie Loizeau (pp. 121-123); ensuite elles permettent d'apprécier plus justement la révolution opérée par les *Méditations poétiques*. Souvent taxé d'inconsistance, le lyrisme lamartinien est bien, comme le disent à juste titre Aurélie Foglia et Laurent Zimmermann, une «réévaluation de la vie, singulière et collective».

[MICHEL ARROUS]

Camille Noé Marcoux, *Victor Rodde, L'enragé du «Bon Sens» (1792-1835)*, Bassac, Plein Chant, 2018, 283 pp.

C'est le trop bref parcours d'un défenseur des libertés publiques, particulièrement de la liberté de la presse, que Camille Noé Marcoux s'est proposé de retracer en enrichissant le canevas de la *Biographie des hommes du jour*. Heureuse idée car si Jean-François Victor Rodde, fondateur du «Bon Sens» avec Cauchois-Lemaire (mais aussi avec l'ancien secrétaire de rédaction du *Globe* J. Barthélemy Saint-Hilaire, non mentionné) n'est pas un inconnu pour les historiens de la presse du premier dix-neuvième siècle, ce républicain impétueux et courageux mérite de sortir de l'oubli. L'essentiel de ce petit ouvrage illustré de lithographies choisies dans «La Caricature», «Le Charivari» et «L'Association mutuelle» est consacré à la lutte de Rodde contre l'autoritarisme et l'arbitraire du pouvoir, d'octobre 1832 à août 1834, ponctuée de moments spectaculaires comme les événements dramatiques de février 1834 sur la place de la Bourse cernée par les sergents de ville et les trop fameux «assommeurs».

La première partie évoque la jeunesse jusqu'alors mal connue de Rodde et ses premiers combats en Auvergne. La phase provinciale s'achève en août 1830,

quand Rodde arrive à Paris en tant que député de la garde nationale de Clermont-Ferrand où il a dirigé l'éviction du préfet. Son mandat et ce petit exploit lui valent un entretien avec Louis-Philippe auprès duquel il plaide la cause des vigneronns du Velay. Il se dit «entièrement conquis à la royauté-citoyenne» et tire aussitôt profit de son activisme en devenant receveur des finances à Ambert, place qu'il perdra pour avoir soutenu un candidat de l'opposition républicaine aux législatives d'octobre 1830. Débute alors à Paris sa carrière de journaliste politique marquée par la fondation du «Bon Sens, journal populaire de l'opposition constitutionnelle» (en 1837, «journal de la démocratie»), soutenu par les ténors de l'opposition républicaine. La fondation de ce journal à bon marché – un puis deux sous, avant même que Girardin ne lance «La Presse» – aurait pu être aisément plus documentée.

Dans la deuxième partie, les récits fort vivants et détaillés de ses combats, par exemple dans l'affaire du «déficit» Kessner en 1833, ou contre les décrets Gisquet et les commissaires chargés de leur application, ainsi que celui de ses aventures judiciaires, permettent d'apprécier son rôle dans le paysage médiatique de l'époque (en 1834, le tirage dépasse les 50 000 exemplaires). Après sa mort et le départ de son successeur Louis Blanc, et suite à un changement de ligne éditoriale, le journal disparut au printemps 1839. Figure en annexe un choix d'écrits politiques de Rodde qui illustre la rigueur et la verve de ses argumentations, entre autres «Notre Républiques» de mai 1833, ou «Qu'est-ce qu'un prolétaire?» de juillet 1834. À ce spicilège s'ajoutent la liste des 441 souscripteurs de 1832 et les témoignages d'Alexandre Dumas, de Cauchois-Lemaire et de Louis Blanc sur le courage civique d'un journaliste qui sut payer de sa personne.

[MICHEL ARROUS]

Rodolphe Töppfer, *Correspondance complète*, éditée et annotée par J. Droin, avec le concours de D. Buysens et de J.-D. Candaux, t. VIII (et dernier), 16 août 1844-8 mai 1846, Genève, Droz, 2016, 543 pp.

Ce huitième et dernier tome de la *Correspondance* de Rodolphe Töppfer a été préparé jusqu'à son décès par son initiateur Jacques Droin, que publient pour l'avoir aidé et complété Danielle Buysens et Jean-Daniel Candaux. Les deux ultimes années du fondateur de la bande dessinée le voient multiplier vainement les cures à Vichy, mais ne pas cesser pour autant d'entretenir d'abondants échanges avec ses multiples correspondants, attestant la richesse de vie politique et sociale, académique et artistique, de ce brillant esprit.

À Paris paraissent chez son cousin Jacques-Julien Dubochet ses *Nouvelles genevoises illustrées*, à Genève son *Histoire d'Albert* et son *Essai de physiognomonie*. Töppfer ne verra pas sortir le second volume de ses *Voyages*, mais délivre son *Histoire de M. Cryptogame*, dont les dessins sont reproduits par Cham, et fournit à «L'Illustration» son roman *Rosa et Gertrude*. Les lettres échangées à ces intentions sont parfois ornées de dessins typiques de sa maestria à saisir d'un trait un personnage ou une situation, comme le montre en couverture l'autoportrait que ses éditeurs ont eu la bonne idée de donner comme une signature de cet ultime volume de leur immense travail depuis 2002.

[LISE SABOURIN]

Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, A. Déruelle (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, «Didact. Concours», 262 pp.

La présence du *Cousin Pons* au programme de l'agrégation de lettres, en 2018, a relancé la dynamique des études balzacziennes autour de ce roman relativement délaissé par la critique, écrasé par la verve sensuelle de *La Cousine Bette* publié la même année. Ce recueil, destiné aux agrégatifs, condense une part importante des réflexions posées par une œuvre polymorphe, dont l'ambiguïté est à la mesure des contradictions de Balzac au crépuscule de sa vie.

Aude Déruelle ouvre la réflexion en évoquant un certain assèchement de la veine romanesque en ce récit tardif, tandis que la Monarchie de Juillet vit quasiment ses dernières heures. Si roman de la mort il y a, ce n'est cependant pas à la mort du roman que nous assistons, et c'est à souligner ces mutations du schéma balzacien que s'attache l'ensemble de l'étude.

La première partie, «Une poétique romanesque de la maturité», en explore le fonctionnement. C'est d'abord la constitution de personnages qui retient l'attention de Jacques-David Ebguy («*Le Cousin Pons*": *identification d'un personnage*, pp. 15-36). Il étudie pour ce faire la manière dont Pons s'intègre au dispositif fictionnel, sa désindividualisation et son déni de particularité au sein du récit, qui font de lui un être discordant, en contresens permanent. Mireille Labouret (*Le personnel du roman: une collection de types?*, pp. 37-49) s'attelle à la question matricielle du type balzacien, pour en étudier l'évolution dans ce roman. En relevant le caractère emblématique de certains personnages, l'hybridité typologique de Pons et la présence flamboyante de la collection d'objets d'art, renvoyant l'ensemble du personnel romanesque à sa stérilité, elle conclut à l'absence de stabilité des images et valeurs. La problématique des valeurs est derechef abordée par Christèle Couleau (*Des paroles «à triple dard»: les discordances du discours auctorial*, pp. 51-65). La critique analyse la manière dont Balzac met en place une conversation avec le lecteur, qui génère un brouillage du sens en ménageant des ruptures de ton et des jeux identitaires de l'écrivain, dans un esprit de flottement emblématique de cette ère de l'*homo duplex*. Kathia Hyunh (*Le romanesque du rien*, pp. 67-80) prolonge l'étude de cette écriture du paradoxe, en montrant que *Le Cousin Pons* puise ses enjeux dans des personnages et situations de peu d'importance, contrairement aux effets spectaculaires plébiscités par le roman-feuilleton. Toute la force de cette œuvre consiste à repenser les codes de lecture, et à redéfinir le romanesque par la puissance dramatique des riens. C'est ensuite la question très attendue du comique qui retient l'attention d'Alain Vaillant (*L'art du «comique qui ne fait [plus] rire»*, pp. 81-100). La surenchère humoristique qui s'exprime dans *Le Cousin Pons* est analysée en référence avec le goût contemporain de la dérision et l'explosion récente de la caricature. Loin d'être anodine, cette hilarité drolatique se transforme en gangrène qui porte la mort de l'œuvre et du projet balzacien. Éric Bordas («*Un mot fera comprendre*». *Sur un aspect de la poétique (lexicale) de l'énergie chez Balzac*, pp. 101-113) repense quant à lui la problématique de l'énergie à travers une étude lexicale. Constatant l'importance donnée au mot comme unité de la représentation et de la signification, il s'intéresse à la désignation autonymique et à la sémio-dynamique du romanesque dans cette comédie des mots, pour montrer qu'ils

incarnent une forme vive d'unité dans un monde disparate. La conclusion de ce premier axe revient à Thomas Conrad (*Réseaux et séries: "Le Cousin Pons" dans "La Comédie humaine"*, pp. 115-126). L'étude des deux modes de construction balzacziens – la mise en série et le retour des personnages – révèle la montée en puissance de la bourgeoisie, sa collusion avec la noblesse et la généralisation de l'ambition. Véritable caisse de résonance, *Le Cousin Pons* manifeste ainsi un point de vue rétrospectif sur l'ensemble du cycle de *La Comédie humaine*.

La mise en évidence de ces valeurs triomphantes ouvre naturellement la voie à la deuxième grande partie de ce recueil, «Le roman du présent». Gérard Gengembre (*Un roman de la Monarchie de Juillet*, pp. 129-149) éclaire la disqualification de l'après 1830 opérée par *Le Cousin Pons*, à travers le jeu des discours et des digressions. L'exacerbation des passions et la convergence dans l'ambition, qui fédèrent toutes les classes sociales, ont fragilisé jusqu'à la notion de famille, pilier de la pensée balzacienne. Dans une perspective comparable, Alexandre Péraud (*Les régimes désordonnés de l'échange*, pp. 151-165) révèle l'hystérisation, dans *Le Cousin Pons*, des régimes de la circulation et de l'échange mis en place dans l'ensemble de *La Comédie humaine*. Le tropisme créancier auquel obéissent les personnages instaure une logique parasitaire qui corrompt même les plus purs. Laélia Véron (*Le réalisme langagier*, pp. 167-182) porte son regard sur la diversité des idiomes, mais aussi leur porosité puisque tous convergent *in fine* dans le langage de la ruse et de la combinaison. S'il est un instrument de domination sociale, le romancier le convertit en instance créatrice dont témoigne la forte présence du parler populaire. Vincent Bierce (*Les croyances: la «bonne foi» contre le «système des incrédules»*, pp. 183-194) clôt ce chapitre en abordant la question religieuse. Prenant acte de la crise de la spiritualité dans la société postrévolutionnaire, *Le Cousin Pons* est marqué par un déclin de la religion auquel répond la prolifération des croyances (superstition, divination). L'ironie narrative consacre le règne de l'incrédulité, dans une ère qui a aboli toute unité.

La troisième partie du recueil se concentre sur un enjeu singulier du *Cousin Pons*: «Le roman de la collection». Roland Le Huenen (*De l'art et de la collection*, pp. 197-208) dégage les grandes lignes de force balzacziennes du discours sur l'art et de la définition de l'artiste, en tension avec le statut de collectionneur. Il analyse à cette fin les spécificités du modèle de la collection d'objets d'art, ainsi que son fonctionnement au sein du roman. Dominique Pety (*La mise en scène de la collection et le règne des amateurs*, pp. 209-224) montre quant à lui que la description de ces objets est toujours subordonnée à l'intrigue narrative, contrairement aux romans à visée encyclopédique de Flaubert et Huysmans. Dans ce modèle encore en germe, la sociabilité construite autour des œuvres d'art relève d'une logique de la conversation et non du discours savant. Michel Charpy (*Le temps en provision: Pons et l'économie de la curiosité dans le Paris des années 1840*, pp. 225-248) termine cet itinéraire en explorant les mutations dont *Le Cousin Pons* se fait témoin, dans ce moment-charnière où, en face des nouveaux produits de l'industrie, l'objet démodé peut redevenir au goût du jour. Au côté du collectionneur désintéressé, voyant incompris à l'écart des fluctuations de la mode, s'annonce la figure du parvenu investissant le monde de la curiosité.

Par la diversité de ses points de vue et des thèmes abordés, ce recueil apporte un riche éclairage sur un

roman jusqu'alors relégué au second plan dans l'édifice balzacien. La bibliographie sélective aidera l'agregatif à se repérer opportunamente parmi les nombreux travaux publiés sur *La Comédie humaine*, et l'amateur comme le spécialiste trouveront dans ces études matière à alimenter leur connaissance d'un romancier visionnaire, peintre sans concession de la comédie sociale.

[CÉLINE DUVERNE]

Aldo Padovano, *Honoré de Balzac vittima a Genova di un odioso raggio*, in *Alla scoperta dei segreti perduti di Genova. Curiosità, misteri e aneddoti di una città che non smette mai di stupire*, Roma, Newton Compton editori, 2017, «Quest'Italia», pp. 13-38.

I segreti, o presunti tali, di cui si parla nel titolo di questo volume e che, nel primo capitolo, riguardano le fatali illusioni perdute maturate da Balzac durante il suo soggiorno a Genova nell'aprile del 1837 (ci riferiamo ai fallimentari progetti di sfruttamento delle miniere argentifere sarde) sono ampiamente noti. L'A. ricostruisce in questo saggio il quadro dei luoghi e degli incontri che hanno visto come protagonista lo scrittore francese nel corso della sua permanenza nel capoluogo ligure e che troveranno la loro trasfigurazione letteraria in un romanzo, in particolare: *Honorine*, scritto e pubblicato nel 1843. In quest'opera vengono rappresentati, come «deux français déguisés en Gênois», i marchesi Giancarlo Di Negro, il quale, nonostante la cordialità con cui accolse il romanziere, non esitò a farne un pungente ritratto nelle sue satire epigrammatiche, e Damaso Pareto. L'ultima parte del capitolo è dedicata alla rievocazione della cosiddetta «avventura sarda» di Balzac e del suo fatale incontro con il commerciante genovese Giuseppe Pezzi, con il quale lo scrittore si accordò in un primo momento per concretizzare l'idea fissa di sfruttamento minerario in Sardegna per poi rendersi conto, ovviamente troppo tardi, di essere stato irrimediabilmente e tragicamente beffato.

[MARCO STUZZAZZONI]

Susi Pietri, «Riensi». *I paradigmi della moda nell'opera di Balzac*, in *Moda e modi di vita. Figure, generi, paradigmi*, a cura di L. Gentili, P. Oppici, S. Pietri, Macerata, EUM, 2017, «Experimtra. Collana di studi linguistici e letterari comparati. Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia, Lettere, Filosofia», pp. 181-203.

Nell'imponente e variegata produzione romanzesca e saggistica balzachiana, che comprende non soltanto i testi narrativi (romanzi e racconti) riuniti sotto il titolo di *La Comédie humaine*, ma anche il ricco corpus di saggi, articoli e frammenti ricomposti e inclusi nelle cosiddette *Œuvres diverses*, i paradigmi della moda costituiscono una vera e propria esperienza di senso, le quali, pur affidandosi nella loro manifestazione a dei «riensi» apparentemente marginali e insignificanti, generano un processo di conoscenza e di interpretazione della società e dell'individuo nelle loro più intime e oscure sfumature e nei loro più imprevisi significati.

La moda, in Balzac, osserva Susi Pietri in questo suo penetrante studio, è anzitutto «promessa e ricerca di individuazione» (p. 186) che si sottrae ai valori condivisi della moltitudine e che, nella sua valenza estetica di pura autonomia autoreferenziale, trova nella figura del dandy la propria esemplare incarnazione. In Balzac, la moda

consente alla vita di intersecarsi costantemente con l'arte rivelando una apertura conoscitiva più profonda che non esclude affatto, ma che, al contrario, valorizza il pensiero e la scienza. Attraverso l'interrogazione e la descrizione dei più infimi e dei più intimi dettagli, la moda consente allo scrittore di «elaborare dei nuovi principi di visione e di individuazione delle identità emergenti» (p. 191), dando così forma a una rappresentazione del reale (umano e sociale) dove il frammento si collega all'unità del tutto, e in cui le particolarità indiziarie degli effetti si rapportano indissolubilmente al sistema epistemologico delle cause. In altri termini, conclude Susi Pietri, attraverso «questa reiterata, inesausta attività semiotica ante litteram della vestignomie, il romanzo balzachiano si fa lo spazio dell'ingrandimento di ciò che sembrerebbe infinitamente piccolo, del radicale rovesciamento di prospettiva secondo il quale sono ormai l'infimo e il labile a detenere il senso del generale – in cui l'esplorazione di nuove forme della scrittura romanzesca si allea alla conquista ermeneutica del "segni" della modernità» (p. 203).

[MARCO STUZZAZZONI]

Hugo, textes réunis et présentés par J.-M. Hovasse, «Genesis», 45, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2017, 212 pp.

Après présentation des enjeux des *Copeaux de Victor Hugo*, brefs, hétérogènes et rayés après usage en l'occurrence, celui du discours au Sénat sur l'amnistie le 22 mai 1876) par Jean-Marc Hovasse (pp. 17-36) et une réflexion de Pierre-Marc de Biasi sur le fameux codicille de Hugo léguant son fonds à la postérité («*Je donne tous mes manuscrits*» ou *Les deux corps de l'écrivain*, pp. 37-50), se succèdent sept études.

Chantal Brière examine *Les manuscrits des drames: écrire et dessiner pour la scène* (pp. 51-60): la lecture diachronique (de 1832 à 1843) des plans de scène, des modèles de décor face aux didascalies initiales, confirme la maîtrise graphique croissante de Hugo, mais aussi son souci de contrôler tous les détails scéniques, ce qui inspirera ensuite la décoration de Hauteville House.

Pierre Laforgue regarde de près la nébuleuse «*Océan*»: *texte, poésie, poème, février 1854* (pp. 61-70): les cinq poèmes, quoique publiés séparément et tardivement, ont bien été composés dans une unité thématique et une forme strophique contraignante, en une genèse contemporaine de *La Fin de Satan* dont ils constituent en quelque sorte une tentative provisoire et compensatoire.

Guy Rosa se penche sur *Deux carnets et une orthographe: genèse, publication et lecture de "William Shakespeare"* (pp. 71-82): les «chapitres» présentés comme détachés, ajoutés à l'édition de 1864 lors de celle de 1937, sont en fait écrits sur le même principe que les trois recueils poétiques antérieurs et révèlent un noyau initial entièrement constitué dès le printemps 1863 sur la situation humaine entre la nature et Dieu.

Delphine Gleizes voit *En marchant, en dessinant. L'inscription du corps en mouvement dans la pratique graphique de Victor Hugo* (pp. 83-98): récits de voyage et carnets avec dessins s'articulent dans l'expérience cinématique d'un pas qui dirige la main, non sans transcrire l'expérience de l'exil.

Jean-Claude Fizaïne déchiffre le quatrième texte encore inédit d'enregistrement des premières séances spiritiques de la famille Hugo à Jersey, ce qui permet d'éclairer l'élaboration de leur compte rendu (*Pour*

une étude génétique du «*Livre des sables*»: les révélations du manuscrit Durrieu, pp. 99-111).

Florence Naugrette dévoile, grâce au journal épistolaire en cours d'édition, les révélations de Juliette Drouet sur la genèse de l'œuvre de Hugo (pp. 113-123): «*La page sortie de [s]on encrier*», comme elle le dit, parle de sa part dans l'inspiration, la documentation, la copie et même la réception des écrits hugoliens.

Alexandrine Achille analyse *La photographie à l'œuvre. Autour du fonds photographique de la maison de Victor Hugo* (pp. 125-136): si Charles est le principal opérateur technique, son père ne manque pas d'y joindre ses expériences graphiques et participe à la réalisation d'albums originaux et d'éditions enrichies, faute d'avoir réussi à accomplir la première édition illustrée de photographie dont ses fils et Vacquerie rêvaient.

Pour finir ce numéro de la «*Revue internationale de critique génétique*» de l'ITEM, Guy Rosa donne la suite de son entretien sur *Hugo de l'écrit au livre* à Jacques Neefs (pp. 137-148). Yannick Balant présente un inédit, le *Carnet du 16 au 27 février 1874* de Victor Hugo (pp. 149-166). Suivent les habituels «*Variations*», consacrés ici à Érasme et Calvino, et les «*Chroniques*» aux *Cahiers* de Cioran, avant les nouvelles annuelles des entrées aux archives de l'IMEC, de la BNF, de la Bibliothèque Jacques Doucet et de l'Institut.

[LISE SABOURIN]

Maxime Prévost, *Alexandre Dumas mythographe et mythologue. L'Aventure extérieure*, Paris, Honoré Champion, 2018, 284 pp.

Dans cet intéressant essai consacré aux romans d'Alexandre Dumas, Maxime Prévost affirme que l'auteur des *Trois Mousquetaires* et du *Comte de Monte-Cristo* crée, avec Athos, Porthos, Aramis et d'Artagnan comme avec Monte-Cristo, des mythes modernes. Il voit dans la postérité de ces personnages, qu'il oppose au manque de reconnaissance dont souffre l'œuvre dumasienne aujourd'hui, un exemple emblématique de la distinction qui s'opère à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle entre le roman de l'«*aventure extérieure*» et celui de l'«*aventure intérieure*». Il constate à juste titre qu'en France, contrairement au monde anglo-saxon, cette distinction s'opère au détriment du premier, relégué dans la littérature de jeunesse ou de genre, tandis que le deuxième se voit consacré comme emblématique de la modernité et seul digne de reconnaissance littéraire. Cette hiérarchie des formes romanesques relève d'un jugement de valeur, en partie fondé sur des enjeux de classe; le triomphe de l'«*aventure intérieure*» (que Prévost nomme aussi «*aventure formelle*», «*roman sans*» ou «*roman sur rien*», pp. 17-18), sur la «*logique mythologique de l'exploit*» (p. 261) est à ses yeux celui de Balzac, Flaubert, Proust puis du nouveau roman sur Sand, Sue, Dumas, Lamartine, Michelet mais aussi Hugo – qu'il range parmi les perdants bien que ce dernier ait toujours été reconnu, tant par le public que par la critique. L'auteur soulève ainsi des enjeux importants, dans un intéressant parallèle entre échec esthétique et échec politique (p. 253), soulignant que ce jugement réunit la critique de droite comme de gauche (Philippe Murray, Bourdieu) dans un «*éloge constant [...] du désenchantement*» (p. 250).

Une bibliographie très riche, ainsi qu'une documentation variée (correspondance, souvenirs) éclairent les extraits mobilisés pour la démonstration. En se fon-

dant sur les travaux de Pierre Brunel, Mircea Eliade, Roger Caillois, Ernst Cassirer, Cornelius Castoriadis et Gilbert Durand, Maxime Prévost définit l'«*œuvre mythique*» comme une œuvre dont «*l'impact concret sur l'opinion publique et l'imaginaire social*» a été «*immédiat et durable*» (pp. 11-12), notamment parce qu'elle répond à des «*attentes latentes mais historiquement déterminées*» (p. 55). «*Mythe laïc*», la fiction dumasienne offrirait une réponse matérialiste à des questionnements métaphysiques comme la vie après la mort (pp. 80-90) et se positionnerait également par rapport à des enjeux éthiques ou politiques: qu'est-ce que la noblesse véritable, l'égalité est-elle une abstraction, etc. L'auteur voit dans la censure, en particulier l'amendement Riancy contre le feuilleton en 1850, la preuve que Dumas écrit bien dans une «*société qui croit fermement au pouvoir effectif des représentations*» (p. 159).

L'ouvrage s'articule autour de la distinction mythographe / mythologue, qui est le second moment conceptuel important. Le «*mythographe*» selon Maxime Prévost est un auteur qui se sent investi par son œuvre «*du pouvoir (et du devoir) de guider l'opinion publique*» (pp. 9-10). Sa démonstration s'appuie notamment sur le discours auctorial et la correspondance de Dumas ainsi que sur les témoignages de contemporains (Gautier, Mérimée), dans des pages moins éclairantes sur la réception à grande échelle que sur les sociabilités romantiques.

Dans une première partie consacrée à Monte-Cristo et aux mousquetaires, l'auteur revient sur des éléments qu'il considère constitutifs de leurs mythes respectifs: prison, initiation par l'abbé Faria, évasion et découverte du trésor qui transforment Dantès en surhomme, pour Monte-Cristo; pour les mousquetaires, leur devise et la prouesse toujours renouvelée, en dépit du temps qui passe. Sont également mis en évidence le caractère périphérique de l'amour et le caractère central de l'amitié. La deuxième partie s'appuie sur cinq œuvres très différentes (et difficilement comparables): le cycle révolutionnaire des *Mémoires d'un médecin* (1847-1853), *Isaac Laquedem* (1852), un roman inachevé qui met en scène le Juif errant, les écrits – essentiellement pour la presse – relatant l'«*aventure garibaldienne*» autour de 1860 et enfin les *Causeuses familiales* (1864). La caractéristique principale des deux derniers selon Maxime Prévost est que Dumas s'y livre à son autopromotion à destination d'un public désormais restreint (p. 238), tandis qu'*Isaac Laquedem* constitue un «*cimetière des dieux*» anciens et la tétralogie révolutionnaire une réflexion sur les pouvoirs de la fiction. Entre la production mythographique et cette deuxième phase d'écriture, l'auteur considère l'échec électoral de Dumas en 1848 comme un tournant à partir duquel le romancier se consolait de la fin de son statut de «*mythographe*» en se faisant «*mythologue*», c'est-à-dire non plus créateur de mythes mais fin observateur de leur fonctionnement.

Dans la production dumasienne, Maxime Prévost choisit d'isoler *La Femme au collier de velours* et les *Mille et Un Fantômes* (1849). Il perçoit dans ces nouvelles fantastiques un revirement pessimiste de Dumas sur la Révolution, qu'il explique par les journées de juin 1848, sans préciser toutefois s'il s'agit de la Révolution dans son ensemble. Mais il faut rappeler que *Le Chevalier de Maison-Rouge* met en scène dès 1845 une représentation franchement négative de la Terreur, et qu'on trouve dans *Mémoires d'un médecin*, voisinant avec des développements épiques et enthousiastes sur la prise de la Bastille ou la fête des Fédérations,

les mêmes images violentes de la foule révolutionnaire (peuple tigre ou vampire, défilé de têtes coupées) que dans les nouvelles fantastiques. La tension entre l'engagement politique revendiqué de Dumas, pourtant évoqué plusieurs fois, et le caractère apolitique du mythe, aurait gagnée à être examinée, en particulier à propos de la représentation de la Révolution française, dans laquelle l'iconographie fantasmagorique de la Terreur domine les images d'Épinal d'inspiration michelétienne célébrant 1789.

L'auteur conclut son parcours de l'œuvre dumasienne par «la fin de l'héroïsme». Il met en évidence une «dialectique entre l'enchantement et le désenchantement» (p. 259) qui amoindrit la pertinence de la distinction entre roman d'aventure et roman de la modernité: un grand écrivain peut proposer à la fois une «initiation à l'héroïsme» et une «initiation à la modernité», notamment parce qu'il introduit dans l'aventure la possibilité de l'échec. C'est ce qu'ont compris les Anglo-saxons, qui reconnaissent Dumas comme un auteur de premier plan tandis qu'en France il est encore largement délégitimé, en dépit – ou plutôt en raison – de sa popularité: outre le texte bien connu de R.L. Stevenson sur *Le Vicomte de Bragelonne*, l'ouvrage évoque des écrivains comme H.R. Haggard, Conrad ou Wilde, ainsi que les travaux de Joseph Campbell, qu'on lit peu en France.

On regrette cependant l'absence de chapitre consacré précisément à ce qui, aux yeux de Maxime Pré vost, permet d'évaluer la permanence d'un mythe: la postérité de l'œuvre de Dumas est assurée, dès le XIX^e siècle, par les suites nombreuses et par les épigones des mousquetaires imaginés par Féval, Rostand ou Zévaco pour une production littéraire qui tend à se sérialiser (voir par exemple les travaux de M. Letourneau et T. Conrad); au XX^e siècle, le cinéma prend le relais, suivi, plus récemment, par les mangas (*Gankutsuou*, 2004) et les fictions qui s'emparent des personnages de Dumas – et permettent, en particulier pour ces dernières, de mesurer la réception contemporaine. L'auteur dit bien qu'ils sont devenus le produit d'une «émancipation transmédiatique» (p. 119) et qu'on sous-estime l'influence de Dumas sur notre représentation du XVII^e siècle, mais il ne s'y attarde pas alors que les adaptations cinématographiques, même mauvaises, lui donnent raison.

[ISABELLE SAFA]

“Cahiers Mérimée”, 10, Paris, Classiques Garnier, 2018, 194 pp.

Dans le cadre de ses recherches sur la réception des théories archéo-architecturale du premier XIX^e siècle, Odile Parsis-Barubé a retenu l'exemple de Stendhal qui eut droit de la part de Mérimée à des leçons illustrées sur l'art roman et l'art gothique (*Stendhal et l'archéologie monumentale. L'ombre portée de Mérimée sur "Mémoires d'un touriste"*, pp. 9-39). En bon pédagogue, l'Inspecteur général a corrigé les approximations et comblé les ignorances de Stendhal qui a «incorporé» au récit de son voyage en France quelques-unes des conceptions mériméennes sur l'évolution des styles architecturaux. Le novice a tiré parti des publications de Millin, Abel Hugo, Girault de Saint-Fargeau et de Caumont, mais Mérimée est omniprésent, et ce sont ses leçons que l'«apprenant consciencieux» applique (voir en annexe des exemples d'emprunts), bien que Mérimée trouve que ce dernier se fie trop à son imagination.

L'invention de Carmen fait l'objet d'un «petit éclaircissement inédit», inattendu et érudit, de la part de Paul Smith qui se demande d'où vient le personnage (*Mérimée, les tabacs de Strasbourg et Carmen*, pp. 42-59). En avril 1844, l'amateur de cigares qu'était Mérimée fut envoyé en mission à la manufacture de tabacs de Strasbourg, non pour l'inspecter mais pour persuader le ministre de l'Intérieur de revenir sur la décision de démolir l'église de Saint-Étienne dont la Régie avait fait son magasin. Aux prises avec diverses factions, l'Inspecteur général défendra la position de la Commission des Monuments historiques. Finalement, et suite à l'intervention de l'évêque, un «pointu» qui se souciait du patrimoine, l'administration des tabacs préféra déménager. De la manufacture de Strasbourg, où Mérimée a pu voir des cigarières au travail, on saute à celle de Séville, ville où Mérimée séjourna brièvement en 1830. Mais a-t-il vu à l'œuvre les *cigareras*? Est-il possible que le souvenir de Strasbourg ait resurgi en 1845? «Fort ténue», cette hypothèse d'une Carmen «un tout petit peu alsacienne» fut en quelque sorte confortée en 2016 par une performance de *Carmen* dans les locaux désaffectés de la manufacture de Strasbourg.

Le compte rendu par Mérimée de l'exposition de 1853 ayant été rarement étudié, Christophe Longbois-Canil examine ses caractéristiques (*Mérimée critique d'art. Le Salon de 1853*, pp. 65-82). Le salonnier s'est limité aux artistes qui l'intéressaient (Rosa Bonheur, Troyon, Hébert, Winterhalter, Delacroix, Chassériau, et Frémiet, sculpteur dont le réalisme le gêne). Préoccupé par l'évolution de la peinture, Mérimée, comme d'autres critiques d'ailleurs, considère qu'il y a désormais deux écoles: la Fantaisie et le Réalisme. À ses yeux, elles ont en commun une exécution lâchée et témoignent d'un égarement qu'il faut corriger par une réforme de l'enseignement des beaux-arts. On comprend pourquoi ce partisan d'une esthétique normative eut un haut-le-cœur devant *Les Baigneuses* de Courbet, où il ne voit que trivialité ou vulgarité. La dernière partie de son Salon – à propos d'une composition de Gérôme – est plutôt une digression qui se transforme en une savante étude sur les arts décoratifs et la production industrielle française.

La question des sources ou, mieux, du texte-source, revient avec Rondino, ce «brigand sublime» dont Stendhal avait raconté les aventures. Mérimée a un peu modifié les données (ajouts de détails, suppression d'éléments jugés redondants, dramatisation), ce que n'apprécia pas Stendhal. De ces deux récits, Damien-Henri Pageaux donne une lecture croisée (*“Histoire de Rondino”, nouvelle à quatre mains*, pp. 83-96) et met en évidence l'esthétique mériméenne du récit court où poindrait une nuance d'ironie à l'égard de l'auteur d'*Hernani*.

Dans la transposition, cette fois de la nouvelle à l'opéra, Christine Rodriguez observe le fonctionnement d'une «petite lexie apparemment bien anodine» («Là-bas», lieux mythiques dans “Carmen” de Bizet, pp. 97-109). Alors que Mérimée nomme précisément les lieux, dans le livret l'expression adverbiale la mentionne d'une manière indéterminée. Plutôt qu'une simplification lexicale ou une faiblesse, cette expression est un trait de style propre au théâtre lyrique où les auteurs du livret pratiquent le «floutage poétique de la référence». La même appellation vague désigne trois espaces imaginaires: le pays perdu (la Navarre, terre natale de José), le pays de Bohême (territoire de Carmen), la terre promise et dernière version du «là-bas» (l'Amérique).

Dans la socialité littéraire et culturelle parisienne au XIX^e siècle, Magali Charrière a enquêté sur un écrivain-

journaliste connu et répandu, le bibliophile Jacob, sur lequel elle apporte de nouvelles informations qui complètent sensiblement le petit livre de Paule Adamy. Qu'en est-il de la relation entre *Prosper Mérimée et Paul Lacroix* (pp. 111-130)? Les points communs ne manquent pas, mais on ignore si les deux hommes se sont fréquentés sous la Restauration. Après 1830, à la différence de celle de Mérimée, la carrière de ce second couteau n'évolue pas, d'où sa «position courtisane» à l'égard de Mérimée. P. Lacroix n'obtient aucun poste dans une bibliothèque parisienne (il ne deviendra conservateur de l' Arsenal qu'en 1855). Ce défenseur du vieux Paris et de l'intégrité des monuments anciens parviendra en 1836 et non sans efforts au Comité des chroniques, puis il sera admis en 1848 à la Commission des monuments historiques dont Mérimée fut le vice-président de 1839 à sa mort. À la suite d'un remaniement, Lacroix en sera exclu en 1860. Il tentera d'y revenir en 1863, vainement, malgré l'intervention promise par Mérimée. C'est peut-être pour se ménager les grâces du vice-président que Lacroix travailla à la notice sur Léonor Mérimée pour la *Biographie Michaud*, notice pour laquelle Mérimée lui communiqua des renseignements. Autres traces d'une collaboration: Mérimée a rédigé le chapitre «Architecture militaire» (remaniement d'un texte de 1843) dans le tome 5 de la somme dirigée par Lacroix et Seré, *Le Moyen Âge et la Renaissance* (1848-1851); en 1858, Mérimée qui prépare son rapport sur la réorganisation de la Bibliothèque impériale, consulte le conservateur de l' Arsenal; enfin, détail plaisant, dans l'affaire Libri on retrouve les deux hommes du même côté, mais pour des raisons différentes car le bibliophile Jacob a trempé dans les malversations du fameux voleur et faussaire. On lui reconnaîtra aussi le mérite d'avoir conservé deux dessins de Mérimée lequel, à la différence de Balzac qui malmena Lacroix, se montra indifférent.

Dans la section «Correspondance», Jean Canavaggio publie et commente *Une lettre de Mérimée à Mignet. 21 juillet 1843* (pp. 138-145) qui est un complément à l'étude sur *Philippe II et Don Carlos*. Cette lettre, ignorée des mériméistes – elle figure dans la thèse d'Yvonne Kniebierler (1970) – est réapparue dans une vente récente. Lors de la préparation des journées du Patrimoine de 2017, Marie Galvez a retrouvé *Une lettre de Mérimée au Dr William Whewell. 19 octobre 1857* (pp. 147-151); Mérimée recommande Henri Labrouste, l'architecte de la Bibliothèque impériale, qui souhaite étudier les transformations du British Museum, au directeur du Trinity College de Cambridge.

La livraison comprend aussi une bibliographie non analytique établie avec compléments par Xavier Bourdenet pour les années 1992, 1997, 1999, 2006, 2009, 2012, 2015, 2016 (pp. 163-167), et une «Bibliographie de la critique sur l'œuvre et les activités de Mérimée dans les domaines de l'art et de l'archéologie» de 1934 à 2016, par Alexandre Bonafos (pp. 170-190).

[MICHEL ARROUS]

Eugène Sue, *Correspondance*, t. III (1846-mai 1850), J.-P. Galvan (ed.), Paris, Honoré Champion, 2016, 889 pp.

Eugène Sue quitte en 1846 la capitale pour le Loiret, dans la ferme des Bordes à Lailly, après le succès des *Mystères de Paris*. C'est pour lui le bonheur de pratiquer l'horticulture dans ses serres, mais aussi de poursuivre l'écriture de ses romans fouriristes au calme:

Martin l'enfant trouvé et *Les Sept Péchés capitaux*. Candidat malheureux aux élections nées de la révolution de février 1848, il mène la lutte par ses écrits en diffusant les idées socialistes, par des brochures comme en distribuant un journal gratuit à Beaujency. Il a entamé aussi l'écriture des *Mystères du peuple*, l'épopée prolétarienne qui va l'occuper durant huit années, alors qu'élus député en avril 1850, il va venir siéger sur les bancs de la Montagne au nom du conclave républicain.

Les lettres aux destinataires multiples (voir l'index des correspondants) qui composent ce tome III attestent la continuité de la relation de Sue avec ses lecteurs, abonnés des feuilletons, militants politiques, admirateurs et sollicités. Émergent quelques épistoliers plus récurrents (l'orfèvre Froment-Meurice, le journaliste Édouard Pagnerre, le libraire-éditeur Pétion, l'éditeur de musique Eugène Troupenas) ou plus célèbres (Alphonse Esquirois, le père Enfantin, Louise Colet, Delphine et Émile de Girardin, Marianne de Lamartine, Alphonse Karr, Charles Dickens, Victor Considérant, George Sand, Proudhon, Arago). Jean-Pierre Galvan, dans son introduction (pp. 7-14) et par son annotation, rend donc perceptible grâce à cette édition de la *Correspondance* le cheminement de la pensée politique de Sue tout en montrant son évolution de romancier.

[LISE SABOURIN]

Marie de Flavigny, comtesse d'Agoult, *Correspondance générale*, t. V: mai 1844-1846, édition établie et annotée par Ch.F. Dupêchez, Paris, Honoré Champion, 2017, 777 pp.

Charles Dupêchez poursuit sa publication de la *Correspondance* de Marie d'Agoult avec un cinquième tome, consacré à la période suivant immédiatement la rupture avec Liszt, quand la comtesse retourne en mai 1844 dans le château familial tourangeau. Mais déçue de l'accueil qui lui est réservé (la séparation n'effaçant pas le scandale originel bien au contraire, gênant plutôt sa parentèle en abolissant ce qui était devenu effectif), elle revient vite à Paris et reprend sa vie littéraire, non sans connaître des moments dépressifs. C'est que les nouvelles qu'elle suit toujours sur la carrière du grand musicien ne font qu'augmenter sa peine, avant d'atteindre même en elle la maternité puisque, désavouant leur convention, Liszt finit par la priver de ses trois enfants en les confiant à sa propre mère. La loi lui étant défavorable pour non-reconnaissance à leur naissance, Marie d'Agoult ne peut que récriminer sans rien obtenir, cherchant par ailleurs quelque atténuation en renouant avec sa fille légitime Claire, avec laquelle elle correspond faute de pouvoir la voir selon l'interdit marital.

C'est donc du côté de la littérature qu'elle trouve quelque compensation, en publiant d'abord son roman *Nélida* à la «Revue indépendante» (les négociations avec Buloz à la «Revue des deux mondes» ayant trop traîné) en février 1846, puis son *Essai sur la liberté*, un ouvrage de maximes et de réflexions dans la tradition moraliste. La critique sur les écrivains allemands nourrit également cette germaniste accomplie, prenant ainsi le relais de Mme de Staël pour faire connaître au public français Bettina von Arnim, Auguste von Platen, Ferdinand Freiligrath, Heinrich Heine et Joannes Ronge. Marie d'Agoult mène, malgré ses déménagements fréquents, une vie de salon, recevant hommes de lettres et artistes, étrangers de passage venus de toute l'Europe. Elle partage aussi ses émois et ses réflexions avec de nouvelles relations, telle l'enjouée Hortense Allart,

comme avec ses anciens amis, son cher Alfred de Vigny, le fidèle Henri Lehmann, le dévoué Louis de Rouchaud qui l'aide à mettre en valeur ses publications dans les milieux critiques toujours prompts aux petites querelles de personnes plus qu'à l'appréciation des grands idéaux. Comme le souligne l'introduction (pp. 9-14), le foisonnement de billets reçus atteste la vivacité de cette vie intellectuelle de la monarchie de Juillet où revient s'insérer celle qui signe aussi Daniel Stern et se convertit peu à peu, à l'exemple de Sand, au républicanisme par admiration pour Lamartine.

[LISE SABOURIN]

Gerard de Nerval, *Léo Burckart (1838-1839)*, textes établis, présentés et annotés par S. Lécuyer, Paris, Honoré Champion, 2018, 624 pp.

Sylvie Lécuyer délivre dans ce volume l'édition simultanée du texte de *Léo Burckart* remis par Nerval à la censure en 1838 (l'exemplaire conservé aux Archives nationales) et de celui publié en 1839 chez Barba, dont elle commente les remaniements dans son introduction (pp. 13-76). C'est que la genèse de ce drame fut assez complexe. L'idée en était venue à Nerval dès 1837 qui avait proposé à Dumas père de l'écrire avec lui, afin de donner à l'arrangement dramatique des scènes et à l'exécution du dialogue toute sa compétence habituelle. La collaboration devait rester anonyme, la conception et le scénario d'ensemble relevant bien seulement de l'imagination de Gérard. Aussi lors de leur périple parallèle en Allemagne en 1838, les deux amis, qui rivalisaient d'*Impressions de voyage*, l'un à la "Revue de Paris", l'autre au "Messager", se donnèrent-ils plusieurs rendez-vous manqués avant de se rejoindre pour une grande semaine à Francfort: ils travaillèrent effectivement, Dumas rédigeant les trois premiers actes, Nerval les trois suivants, mais sans parvenir à combler les attentes du concepteur. Nerval remania donc le tout, laissant à peine deux cents lignes de Dumas, tout en se voyant refuser le drame par Anténor Joly au théâtre de la Renaissance. Aussi le corrigea-t-il encore en une totale refonte pour Harel au théâtre de la Porte Saint-Martin où il fut finalement créé le 16 avril 1839.

Ce projet correspondait chez Nerval à une profonde imprégnation germanique, commencée dès l'enfance par les fonctions de son père à la Grande Armée de 1808 à 1814, manifestée dès la jeunesse par sa propre traduction de l'*Ur-Faust* de Goethe, puis des ballades de Schiller et de Bürger. En 1830 paraissent aussi chez Laurentie ses *Poésies allemandes*, dont un deuxième volume promis aurait sans doute contenu les chants patriotiques de Körner qui ne sont pas étrangers à la matière du drame à venir. Entretiens Saint-Marc Girardin a renouvelé l'enthousiasme de Gérard par la publication de son cours de *Notions politiques et littéraires sur l'Allemagne* en 1835. Toute cette «matière» intériorisée, Nerval l'exprime donc par l'utopie politique de son héros Léo Burckart, confronté, du fait des fonctions que lui a conférées le prince de Saxe, à la sordide réalité du pouvoir. Ce professeur destitué pour ses idées subversives doit d'abord réprimer un chahut estudiantin dans une auberge puisque désormais il incarne la loi, puis se voit désavoué par son prince des propos francs et honnêtes qu'il a tenus pour le servir au Congrès de Carlsbad. On comprend que, revenu dans son cabinet de travail, il médite amèrement sur la perte de ses idéaux, obligé qu'il est de recourir à des procédés de basse politique, d'autant qu'il se sent supplanté

dans l'amour de sa Catherine par son ami Frantz, impliqué dans les événements qu'il doit réprimer, sans vouloir pourtant exécuter le conjuré qui, après l'avoir provoqué en duel, choisit le suicide.

Ce duo correspond aussi assurément à quelque investissement affectif du dramaturge, relevé d'ailleurs par Janin dès sa réception: Léo incarne bien ce rêve altruiste blessé par la réalité qui fit réfléchir Nerval sur la relativité de l'aristocratie de la pensée face à la noblesse de naissance; Frantz a comme lui la hantise du passé, le mal-être existentiel de la génération de 1830, le goût d'amour désincarné d'un Werther mélancolique. Mais, masquant ces sources trop intimes, Nerval a situé historiquement son action en 1819, au moment où la Confédération germanique, succédant à celle du Rhin imposée par Napoléon en 1806, tout aussi contestée par une population frustrée dans ses aspirations à la liberté sous la mainmise autrichienne. L'enthousiasme national chanté par Körner, notamment dans sa «Chasse guerrière de Lutzow», s'en est trouvé excité au point d'expliquer l'assassinat de Kotzebue le 23 mars 1819 par l'étudiant d'Iéna Carl Sand, suscitant la réaction des gouvernants au Congrès de Carlsbad le 4 août suivant. On comprend que le tribunal secret présenté à l'acte IV du drame, inspiré de celui de la Sainte-Vehme, ait pu faire craindre à la censure les réactions du public, devant ce qui rappelle fortement le rituel d'une «vente de charbonnerie». Nerval dut rencontrer le ministre Montalivet qui donna le feu vert aux répétitions en cours, tout en lui prédisant le risque d'être suspendu pour scandale.

En fait, il n'en fut rien, vingt-neuf représentations suivirent, au succès mitigé, mais sous les éloges d'une critique qui sut reconnaître «la pensée forte, simple, l'élan d'une imagination pathétique et le cri d'un cœur délicat empreint d'une sensibilité vraie» (cité p. 59). Nerval joignit d'ailleurs à la réédition dans ses *Scènes de la vie allemande* en 1852 quelques lignes sur la genèse du drame et le rôle dans la conception de l'assassinat de Kotzebue qu'il revendiqua d'avoir traité avec liberté à la manière de Schiller. L'édition donnée dans ce volume ajoute donc à la confrontation des deux états du texte les documents qu'il plaça en appendice (sur les sociétés secrètes et l'article de Kollott dans la "Revue germanique" de février 1836) auxquels Sylvie Lécuyer ajoute ceux qu'elles a trouvés dans les archives et collationnés dans la presse. Les annexes (pp. 511-612), avant index des personnes et personnages, donnent ainsi la transcription des documents consultés par Nerval sur les sociétés secrètes, les chants patriotiques confiés aux choristes, les détails du rituel du tribunal, le procès-verbal de censure, le compte rendu du drame par Gautier dans "La Presse", des aperçus sur le théâtre de la Renaissance, les chapitres I et IV des «Causeries» de Dumas parlant de son voyage de l'été 1838, le témoignage d'Alexandre Weill sur le voyage de Nerval.

[LISE SABOURIN]

"Revue Nerval", 2, Paris, Classiques Garnier, 2018, 258 pp.

Un riche et cohérent sommaire où se retrouvent quelques jeunes nervaliens prometteurs aux côtés d'anciens dont les travaux ont fait date, tel Daniel Sangsue qui opère un intéressant retour (*Trente ans après, le récit excentrique nervalien revisité*, pp. 15-32). Dans son *Récit excentrique* (1987) était analysée la poétique de l'antiroman et examinés quelques-uns des héritiers de cette tradition qui perdura bien au-delà du

xviii^e siècle, chez ceux qu'on a longtemps appelés «petits romantiques». Donc, retour sur le cas de Nerval et les avatars nervaliens du récit humoristique, par le biais de deux prolongements: d'abord l'articulation entre le récit excentrique et l'écriture journalistique ou la pratique feuilletonnesque, malheureusement souvent négligée au profit de l'érudition; ensuite le récit de voyage humoristique ou la parodie du récit de voyage, espèce d'antivoyage dont Nerval a renouvelé la tradition dans *Les Nuits d'octobre* et *Les Faux Saulniers* où se lit à la fois la continuité entre journalisme et littérature et la mise en question du récit.

Pierre Loubier s'interroge sur le choix du genre satirique chez le jeune poète («*Un métier dangereux*». *Nerval et la satire politique*, pp. 33-53). Un Nerval libéral et bonapartiste, proche de Delavigne, de Béranger et plus encore de Barthélemy, et dont les *Élégies nationales et satires politiques* (1827) s'en prennent à Villele et à sa cuisine, aux Jésuites, et surtout traitent la question de la liberté de la presse. Plus que l'œuvre, très conventionnelle et conformiste, ce sont les modalités de la parole satirique qui sont intéressantes et surtout le rapport de Nerval au rire. C'est l'art du feuilletoniste dans ses articles d'août à décembre 1850 que Filip Kerkus examine (*Feuilletonisme et dissidence. Autour des "Faux Saulniers"*, pp. 55-71). Dans ses feuilletons du "National" et de "La Presse" Nerval développe une réflexion militante sur le statut de l'écrivain qui doit retrouver sa liberté d'artiste (après le vote de la loi sur la presse et le rétablissement de la censure les 16 et 30 juillet 1850), ce qui n'exclut pas des confidences et des digressions ou des déviations excentriques. Les feuilletons publiés avant la parution des *Faux Saulniers* sont une remise en cause du pouvoir, notamment quand est abordé le thème de l'amendement Riancy, sur lequel il reviendra dans son récit par des allusions entretenant la connivence avec un lecteur complice. Sous la fantaisie court une veine politique, celle du magistère moral de l'écrivain que le coup d'État du 2 décembre frapperait d'interdit.

À la lumière des récits d'André Breton qui vit en Nerval un des précurseurs du surréalisme, Michiko Asahina lit *Les Nuits d'octobre* (*La flânerie comme transgression. La Clef de la rue et la Clef des Champs chez Nerval et Breton*, pp. 73-85). Des liens étroits unissent les deux écrivains qui reconnaissent à l'imagination vagabonde les mêmes valeurs (l'abandon au hasard, l'accueil de la rencontre, le goût de l'hétérogénéité, l'attirance de la marginalité). Tous deux vivent la flânerie comme une transgression qui se réalise pleinement par le débordement dans le rêve. On objectera que ce qui est du domaine de la transgression chez Breton apparaît chez Nerval comme relevant de l'obsession. Retour à la poétique nervalienne avec la forte et subtile étude par Jean-Louis Cornille de l'organisation interne du texte nervalien qui recoupe et / ou confirme les analyses de J. Geninasca et L. Cellier (*Nerval en vers*, pp. 87-105). Cette étude des relations d'hybridation ou d'intertextualité à pour objet l'étroit rapport entre *Les Filles du feu* et les sonnets hermétiques qui les accompagnent. Soucieux de resserrer les liens entre les deux ensembles, et sans doute aussi d'éviter de produire une histoire chaotique qui témoignerait du désordre de son esprit», Nerval choisit le salut par l'écriture en procédant à de discrets rappels d'une œuvre à l'autre, à des répétitions de scènes ou de motifs, à des échos. La même recherche de parallélisme se voit dans *Aurélia*, l'ultime récit de sa folie, notamment dans la seconde partie, sous le signe de la religion, qui fait écho à la seconde partie des *Chimères* («Le Christ aux oliviers»,

«Vers dorés»). Après J.-N. Illouz et d'autres lecteurs attentifs à la réécriture et à la recomposition, Sandra Glatigny revient sur l'interprétation des *Chimères* «comme une concentration des nouvelles» et des *Filles du feu* «comme développement des sonnets» (*Lyrisme nervalien et transgénéricité*, pp. 108-124). L'originalité du lyrisme nervalien réside dans l'hybridation, évidente dans le corpus autobiographique, mais aussi dans les variations d'une quête identitaire qui caractérise l'*ethos* nervalien.

Si la passion de Nerval pour la langue est connue, Judith Wulf perçoit dans toute l'œuvre une «épistémologie de la langue». Préoccupé par la crise de la langue française au début du xix^e siècle, Nerval constate que son unité qui la rendait universelle est un idéal perdu, au moment même où est lancée une vaste opération ethnographique pour affirmer l'identité nationale au détriment de la culture populaire (*L'Utopie poétique d'une langue commune*, pp. 125-142). Dans *Chansons et légendes du Valois*, mais aussi dans *Angélique*, Nerval tente de retranscrire «la langue des paysans», langue populaire mythique, qui offre selon lui des variations historiques, sociales ou stylistiques; mais ce qui le préoccupe, c'est que la langue commune dont il déplore qu'elle soit détournée par l'usage bourgeois puisse contribuer au renouvellement de la langue poétique, mais aussi utopique.

Avec *Pompéi, le mythe sous la cendre* (pp. 143-156), Henri Bonnet reconsidère l'interprétation nervalienne du mythe pompéien, c'est-à-dire le jeu des échanges et des intrications textuelles dans *Isis*, la nouvelle de 1854 considérée comme la forme parfaite du mythe, par rapport au *Temple d'Isis. Souvenir de Pompéi* (1845). Dans la nouvelle des *Filles du feu*, où l'on assiste au passage initiatique du paganisme au christianisme, Nerval est supérieur à Mme de Staël, à Stendhal et à Dumas; en revanche, il n'éclipse pas Chateaubriand, et Gautier le surpasse quand il imagine dans *Arria Marcella* une «antiquité vivante». Le *Voyage en Orient* fait l'objet de deux contributions sur l'islam romantique de Nerval: Aurélia Hetzel repère la présence des *Mille et Une Nuits* dans la pensée et les fantasmes du narrateur (*Le rêve arabe de Gérard de Nerval*, pp. 157-169); Vincent Mugnier explique les raisons du contresens commis par Nerval dans sa transcription d'un verset coranique (*Nerval et la sourate coranique Al Nûr* (24; 31). *Une rencontre manquée?*, pp. 171-186). Bien qu'il ne soit pas arabophone, Nerval, qui dispose d'un vaste corpus orientaliste, veut décrypter la réalité du monde islamique. L'erreur qu'il a commise dans la citation d'un des versets qui statuent sur le port du voile féminin a une double origine: une transcription imparfaite de l'orientaliste W. Lane, l'incapacité propre aux Occidentaux d'assumer l'expression directe des mots de la chair et du désir.

Suivent deux articles qui se complètent parfaitement sur le rôle avant-gardiste ou propagandiste de Nerval en tant que premier défenseur en France de Wagner dont les théories esthétiques faisaient écho à ses préoccupations concernant les rapports entre poésie et musique. Sabine Le Hir rappelle qu'il fut très tôt une référence dans le domaine de la musique wagnérienne (*Nerval, premier wagnérien français*, pp. 187-205); Cécile Leblanc apporte de précieuses informations sur le séjour décisif du poète à Weimar où il rencontra Liszt, mais aussi d'autres musiciens et des critiques érudits au fait de la théorie wagnérienne (*Un cénacle wagnérien. Nerval et les "jeunes disciples" de Wagner* (Weimar, 1850), pp. 207-228). Enfin, un dernier cas d'intertextualité ou de présence cachée révélé par Marina Muresanu Ionescu

(*Nerval en filigrane dans "Le Nom de la Rose" d'Umberto Eco*, pp. 229-239). Dans ce roman abondent les inclusions de textes étrangers et les citations de toutes formes, soulignées ou inaperçues. C'est le cas dans le préambule d'une citation fidèle de *Sylvie*, de même pour deux phrases d'Eco typiquement nervaliennes. Dans l'une d'elles est mentionné le «beau livre de l'abbé de Bucquoy», sans que Nerval soit cité.

[MICHEL ARROUS]

Théophile Gautier, *Œuvres complètes. Romans, contes et nouvelles*, tome 4, *Le Capitaine Fracasse*, édition critique par S. Mombert, Paris, Honoré Champion, 2018, 764 pp.

Le célèbre roman de Gautier est édité ici, avec bibliographie et index, par Sarah Mombert qui, après son introduction (pp. 7-89), en donne et annotte le texte selon l'édition originale chez Charpentier en 1863 dont les six mille exemplaires furent vendus rapidement, suscitant la réédition de luxe illustrée par Gustave Doré en 1866. Un projet d'adaptation théâtrale s'ensuivit qui, malgré un souvenir probable dans *Le Gascon* de Barrière et Davyl mis en musique par Offenbach en 1873, n'aboutit réellement qu'après la mort de l'auteur, grâce à ses deux gendres, Catulle Mendès et Émile Bergerat, qui le portèrent sur les planches sous le titre originel en 1896. L'introduction évoque aussi très rapidement le devenir dramatique (théâtre du Soleil en 1965, de Marseille en 1987) et cinématographique (tous les vingt ans quasiment depuis 1909, notamment par Abel Gance en 1943) de cette œuvre capitale que bien des générations de lecteurs ont lue depuis sa parution pré-originale dans la "Revue nationale et étrangère" à partir de novembre-décembre 1861.

Gautier portait en lui ce projet depuis 1830 et le traité signé avec Charpentier (fourni en annexe) précise combien l'éditeur sut mettre un délai à ce report incessant depuis les premières annonces près de trente ans avant son achèvement. L'éditeur intervint aussi dans le choix du dénouement que Gautier, fidèle à sa jeunesse romantique, envisageait d'abord tragique, mais, après hésitation et consultation familiale, se résolut à rendre conforme aux attentes du public de Second Empire plus désireux d'une fin heureuse. Ce n'est pourtant pas que Gautier ait voulu céder à la mode, puisqu'il se refusa à écrire aussi bien un roman historique à la Scott qu'à s'inspirer du théâtre de vaudevilles et autres pièces d'actualité qu'il recensait dans ses feuilletons critiques.

Si *Le Capitaine Fracasse* a autant plu et surpris à la fois (comme le montrent les articles de sa réception immédiate, de 1863 à 1866, donnés en annexe pp. 663-742), c'est qu'il n'est pas un roman sur le temps de Louis XIII, mais à la manière de cette époque. Gautier s'inspire en effet du théâtre baroque, celui de Saint-Amant, Cyrano, Lope de Vega, Calderon, Shakespeare, Scudéry, des petites pièces de Molière et de *L'Illusion comique* cornélienne, comme de poésies burlesques et du *Roman comique* de Scarron. Il recourt aussi (et en cela il reste romantique) aux gravures de Callot et de Bosse et enrichit son lexique d'archaïsmes très rabelaisiens. Ce roman des comédiens est également nourri des *Masques et bouffons* de Maurice Sand pour camper les figures de la *commedia dell'arte*, notamment celle du soldat fanfaron de tradition latine, revisité par le Rodomont de l'Arioste, tandis que le Pédant se souvient du Blazius de Musset et Chiquita de la Mignon de Goethe.

Roman d'apprentissage, roman picaresque, fraternité nervalienne en fantasmes sur sommeil, vie et mort, souvenirs du voyage de Gautier en Espagne en 1840, de ses œuvres antérieures (notamment *Regardez, mais ne touchez pas*, comédie de cape et d'épée écrite en 1847 avec B. Lopez), tout s'entremêle dans l'imaginaire pictural et sensitif de l'érudit sans qu'il se réfère directement à aucune œuvre. C'est là tout le charme de cet auteur qui sait sur une «fable ténue», comme l'a noté Barbey, dans l'effacement de tout événement historique précis, donner à ressentir le vécu d'une époque par le fourmillement des détails en un «album» pour «amateurs d'estampes», selon l'expression de Sainte-Beuve, et par la truculence d'une langue qui, quoique complexe, transporte dans un «carnaval de mots», ainsi que l'a qualifiée Claretie.

Ainsi Gautier crée-t-il en plein réalisme un roman revendiqué comme désuet qui ne l'empêche pas de donner un effet de vérité aussi saisissant que *Les Misérables* hugoliens parus en 1862, tout en pratiquant un jeu anachronique qui le situe après *Notre-Dame de Paris* sur ce Pont-Neuf, seul vestige d'un cœur de capitale désormais aboli par les travaux haussmanniens. Là réside sa puissance, profondément atypique, qui explique sûrement sa durée intemporelle.

[LISE SABOURIN]

Théophile Gautier, *Critique théâtrale, t. IX, juillet 1850-octobre 1851*, texte établi, présenté et annoté par P. Berthier, Paris, Honoré Champion, 2017, 752 pp.

Atteignant presque sa quinzième année de rédacteur dramatique, Gautier manifeste assurément quelque lassitude, à voir comment certains articles se raccourcissent en cette année de l'été 1850 à l'automne 1851 (outre deux *addenda* de 1849, l'article sur Henri Monnier, dessinateur et écrivain, et surtout ici acteur, et la brochure anonyme sur la cantatrice Henriette Sonntag, parue en décembre 49 avec la date de 1850). Autre signe d'aspiration à l'évasion du feuilleton hebdomadaire, notamment lors du voyage en Italie de l'automne 50, sa plume parfois déléguée aux amis Cormenin, Nerval et du Camp, outre le compositeur Reyher pour la chronique musicale.

Mais l'intérêt n'est pas émoussé, puisque pendant son voyage à Londres durant l'été 51, Gautier se plaît à narer en détails (pp. 549-558) tous les spectacles auxquels se rend le public anglais. La conscience professionnelle ne le quitte pas non plus, car il se rend fidèlement dans tous les théâtres où sévissent ficelles de carcassiers, voire de plancheyeurs, aux Délassements-Comiques et aux Folies-Dramatiques, sans négliger les productions des Variétés, du Gymnase, de l'Ambigu-Comique, de la Gaité, du Vaudeville réouvert. Ainsi voit-il les débuts de Labiche, en collaboration avec Marc Michel ou Lefranc et Nyon, par quatre fois à la Montansier, sans prendre pourtant conscience de son importance future.

La curiosité de Gautier n'est jamais éteinte non plus pour les spectacles d'acrobates, d'équilibristes et d'écuyers du Cirque, des Arènes nationales qui ouvrent alors (pp. 498-503). Il s'amuse à remonter aux origines de la procession du Bœuf gras quand l'Hippodrome le ressuscite et à aller contempler l'ascension du ballon Poitevin lors de la Fête du Champ de mars.

Son amour de la danse persiste en contemplant l'espagnole Petra Camara (pp. 546-549) comme en rendant compte des concerts ou en assistant aux opéras sur livrets de Scribe et ses collaborateurs mis en

musique par Adam (*La Giralda*), Auber (*L'Enfant prodigue* et *Zerline ou la Corbeille d'oranges*), Massé (*La Chanteuse voilée*), Halévy (*La Dame de pique*), Boisselot (*Mosquita la sorcière*), tout en s'attardant sur la *Sapho* de Gounod avec texte d'Augier (pp. 360-369). Il ne manque pas les reprises de *Guillaume Tell*, de *La Juive* et de *La Fille du régiment*, ni la création de *Raymond ou le Secret de la reine* d'Ambroise Thomas sur livret de Leuven et Rosier, ni *les Contes d'Hoffmann* de Barbier et Carré, prémonitoires de ceux d'Offenbach.

Puisqu'il ne peut plus parler du Théâtre-Italien, la nomination de Lumley et l'éviction du ténor Ronconi déplaisant au directeur de "La Presse", il se rabat sur le proverbe en un acte et en vers de Mme de Girardin, *C'est la faute du mari ou les Bons maris font les bonnes femmes* (esprit maison oblige, à voir le long compte rendu pp. 384-392). C'est que le théâtre demeure évidemment son centre d'intérêt principal. Il est toujours prêt à aller découvrir *La Bataille de dames* de Scribe et Legouvé ou *Le Joueur de flûte* d'Augier au Théâtre de la République, *La Chasse au roman* d'Augier et Sandeau aux Variétés ou *La Chasse au châtre* de Dumas au Théâtre-Historique, *Les Ennemis de la maison* de Doucet à l'Odéon, la *Claudie* de Sand à la Porte Saint-Martin et son *Molière* à la Gaîté. C'est que le passionné le problème de l'adaptation des romans au théâtre qu'accomplissent le *Villefort* de Dumas et Maquet à l'Ambigu-Comique, la *Manon Lescaut* de Fournier et Fournier au Gymnase (pp. 298-302) et *La Peau de chagrin* remaniée après la mort de l'auteur par Judicis (pp. 588-596). C'est pour Gautier l'occasion de belles

analyses sur les œuvres de Prévost et Balzac, dont il scrute aussi *Mercadet* revu et corrigé par Dennery (pp. 574-584).

Au-delà des questions dramaturgiques, tout le monde ne possède pas le sens scénique dumasien, ni l'audace nécessaire pour oser le changement à vue auquel continue à s'opposer le Théâtre-Français, même dirigé par «le jeune et habile» Houssaye (p. 467). Gautier plaide donc pour donner toute sa dimension spectaculaire aux *Caprices de Marianne* (pp. 459-468), «une des plus jolies pièces de Musset», qui, par son «absence des formes habituelles», mérite d'être mieux sortie du *Spectacle dans un fauteuil*, après *Le Chandelier* joué au Théâtre de la République, comme il s'appelle alors, et avant *Andrea del Sarto* repris à l'Odéon. Mais le principe du comité de lecture lui semble toujours obstructif (pp. 473-474), même si Gautier a plaisir à revoir sur les planches officielles *L'Épreuve*, *Le Legs* et *Le Jeu de l'amour et du hasard* ou *L'Avocat Patelin*, *Le Misanthrope* et *Jodellet*.

Ce volume, toujours muni, selon le principe de cet ample travail, du répertoire des noms les plus souvent cités, des index des noms de personnes, d'œuvres de Gautier, des œuvres scéniques, des périodiques et des autres œuvres, si nécessaires au bon usage de cette édition, outre des indications bibliographiques, présente donc le panorama d'une année assez ordinaire des spectacles parisiens sous la Deuxième République finissante, tout en nous permettant d'embrasser leur offre au public dans toute sa diversité.

[LISE SABOURIN]

Ottocento b) dal 1850 al 1900 a cura di Ida Merello e Maria Emanuela Raffi

Paris, un lieu commun, M.C. Pedrazzini et M. Verna (éd.), Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2018, 110 pp.

Questo libro collettivo raccoglie sei interventi, nei quali gli autori si sono interrogati, da diversi punti di vista, sul significato e sulla natura del "lieu commun" rapportato a Parigi, soprattutto nell'aspetto che la capitale ha assunto nel secondo Ottocento.

Marisa Verna (*Des Tableaux, des Diables et des mythes. Petite digression sur la "métropole de l'univers"*, pp. 9-23) ha ripercorso, passando attraverso Lesage, Mercier e l'*Encyclopédie* con la sua ricca eredità (*Tableaux de Paris*, guide, ritratti ecc.), le principali congiunture che hanno dato vita al mito di Parigi, affermatosi nelle sue diverse modalità e in un ricco complesso scambio di temi e valori come nutrimento abbondante della letteratura di massa e della grande poesia.

Nel suo ampio e circostanziato intervento, Federica Locatelli (*Paris-Babel: lieu(x) commun(s), lieux sacrés*, pp. 25-40) si è impegnata a interrogare i luoghi comuni che hanno conferito alla capitale francese il carattere di una nuova Babilonia, dando luogo nelle guide turistiche e nella letteratura (specie in Baudelaire) all'immagine della capitale europea della modernità e, d'altra parte, alla metropoli opulenta, destinata alla rovina dei miti ebraico-cristiani.

Dopo aver avanzato l'ipotesi che la nuova sezione "Tableaux parisiens", approntata da Baudelaire per essere inserita nella seconda edizione delle *Fleurs du Mal* (1861) modificandone la struttura, possa collocarsi sotto il patrocinio di Victor Hugo e della sua opera essenzialmente animata da una "voix de charité", Jean-Paul Avice (*Les "Tableaux parisiens" de Baudelaire: une entreprise de charité?*, pp. 41-52) arriva a chiedersi, sulla base di numerose considerazioni e relativi esempi, se la malattia che nel 1859 colpì la compagna del poeta Jeanne Duval, non l'abbia in qualche modo "convertito", inducendolo ad abbandonare una visione della poesia votata unicamente alla Bellezza per volgere uno sguardo compassionevole, come dimostrerebbero almeno "Le Cygne" e "Les Petites Vieilles", verso la sofferenza che tanto affligge la vita cittadina. Questa la domanda conclusiva dell'A.: «Qui sait si, en poésie, ce n'est pas la Beauté, qui, dans le dépouillement accepté de sa force, dans son abaissement, n'est pas ce qui répare, ce qui rédime, ce qui ressuscite?».

Davide Vago (*Balzac et Baudelaire: de l'archéologue à l'arpenteur de Paris*, pp. 53-70), si è avvalso di una sua concreta esperienza didattica e di un'ampia consultazione bibliografica per prendere in esame due autori canonici come Balzac e Baudelaire con l'intento di considerare in quale modo l'evoluzione urbanistica e socio-economica di alcuni quartieri della capitale

francese diventi visibile e leggibile tramite l'analisi di pagine letterarie particolarmente significative. L'A. giunge alla conclusione che «un passage de Balzac ou un poème de Baudelaire ne seront pas seulement un témoin précieux d'une étape de l'histoire de Paris, "lieu commun" de la littérature d'expression française: ils représentent aussi un instrument optique pour mieux saisir notre conscience en rapport avec autrui, ce "lieu commun" qui nous entoure».

Flora Pagetti (*Le trasformazioni urbanistiche di Parigi nella seconda metà dell'Ottocento*, pp. 71-83) offre un quadro sintetico e preciso della ristrutturazione urbanistica di Parigi nei diciassette anni (1853-1870) amministrati dal prefetto della Senna, il barone Georges-Eugène Haussmann. Contrariamente al "luogo comune" che attribuisce a quest'ultimo l'intera responsabilità degli sventramenti e del rinnovato assetto urbanistico parigino, l'A. sostiene che in realtà le fondamentali iniziative delle grandi trasformazioni sono la conseguenza di una precisa volontà politica dell'imperatore Napoleone III.

Maria Cristina Pedrazzini (*Sur les traces des ruines de Paris: trois guides touristiques post-obsidionaux*, pp. 85-110) concentra infine la sua attenzione sulle rovine rimaste a seguito dei conflitti ottocenteschi, in particolare dopo le devastazioni inflitte alla capitale dalla guerra franco-prussiana e dalla Comune. La studiosa prende dunque in esame nei loro molteplici aspetti di contenuti e di forme tre differenti guide turistiche definite "post-ossidionali", ossia successive allo stato di una città che ha subito un assedio. Si tratta dell'anonimo *Itinéraire des ruines de Paris*, del *Guide à travers les ruines* di Ludovic Hans e J.-J. Blanc e del *Guide-recueil de Paris-brûlé* di Ed. Moreau, tre opere apparse a partire dal 1871. Parigi, assimilata a Pompei e a Roma distrutta dai barbari, rivela tre tipi umani: il comunardo, il turista cultore delle rovine e il collezionista.

[MARIO RICHTER]

Joséphine Souлары, *Sonnets humoristiques*, texte établi et présenté par A. Schellino, Paris, Société des textes français modernes, 2018, 312 pp.

Voici une excellente édition d'un recueil important du poète lyonnais J. Souлары dans lequel Baudelaire avait trouvé des préoccupations communes et une habileté qui lui avait inspiré sa fameuse invocation de la beauté pythagorique du sonnet. On peut certes difficilement voir en lui un «précurseur d'Hérédia» dont le style, les thèmes et le ton sont si éloignés de l'œuvre de Souлары qui mêle fantaisie, ironie et amertume et explore volontiers les potentialités de la forme, ni considérer qu'«il a annoncé le renouveau d'une forme tombée en désuétude» – bien que Barbey d'Aureville y vit encore en 1859 «une forme vieillie» – alors que Sainte-Beuve, Évariste Boulay-Paty, Auguste Barbier, Nerval et Baudelaire lui-même sont déjà passés par là. Son importance est incontestable comme en témoignent les éditions successives de ces sonnets d'abord réunis en quatre plaquettes distinctes sous les titres d'*Éphémères* (trois séries) et de *Papillons noirs* avant d'être réunis et complétés, avec des regroupements variés, sous le titre *Sonnets humoristiques* en 1858, 1859 et 1872 qui joint une dernière série de 1870 (*Les Diables bleus*), plus un état intermédiaire qui les voit intégrés sous le titre générique *Sonnets* dans un recueil publié en 1864 incluant des poésies de genre différent. C'est le texte de 1872 qui est donné avec les variantes recueillies tant

sur les manuscrits que sur les préoriginales et les éditions en volume.

[DOMINIQUE BILLY]

Nicolas Valazza, *La poésie déliée. Le livre en question du Parnasse à Mallarmé*, Paris, Droz 2018, 336 pp.

Un saggio importante, che mette in relazione la storia, l'editoria, e i grandi movimenti letterari dell'Ottocento, con una rilettura del canone nelle sue complessità.

L'A. parte dalla constatazione che per tutto il secolo gli scrittori sono dominati dall'angoscia della fine dei libri; mentre in realtà i libri continuano a essere pubblicati: è la poesia che, respinta dalla società del denaro, si sposta sulle riviste, ossia in una zona franca dove la censura e il lettore borghese hanno minore potere. Acquista così maggiore libertà, diventando eversiva nei temi prima ancora nella rivoluzione formale. L'A. attribuisce in questo senso il giusto peso a Glatigny e alla sua apertura verso l'eroticità e il pornografico, per mostrare infine la più ampia capacità trasgressiva nei gruppi degli *zutistes*, dove si avvera anche la liberazione omosessuale. L'A. ricorda la divisione del *Parnasse* in conservatori, quali Leconte de Lisle e Coppée, e i filo comunardi, tra cui Verlaine; per mostrare come le azioni parodiche nei confronti di Coppée, in primis da parte di Verlaine, alimentino la poesia satirica di fine secolo, e contribuiscano alla rivoluzione formale. Mentre si consuma il divorzio tra il poeta e il lettore di élite (ossia il critico), già evocata da Verlaine nei *Poèmes saturniens*, la poesia innovativa e libertaria cerca il suo nuovo lettore. La storia dell'editoria permette all'A. di mettere in rilievo come le prime edizioni di opere che avrebbero rivoluzionato il mondo della poesia, tra cui *Romances sans paroles*, escano senza risonanza in poche copie. L'A. segue quindi da vicino la vicenda poetica ed editoriale di Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, facendo risaltare quegli aspetti di liberazione del verso e disposizione formale che sarebbero stati recepiti, anche solo sotto forma di relazione dialogica, dalla poesia di inizio Novecento, da Apollinaire a Claudel.

[IDA MERELLO]

Stefano Agosti, *Baudelaire. Dal fango all'oro*, Milano, il Saggiatore, 2019, 161 pp.

Come lascia bene intendere il titolo, che riprende la conclusione del noto progetto di epilogo redatto da Baudelaire per la seconda edizione delle *Fleurs du Mal* ma da questa rimasto escluso («Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or»), il libro vuole essere un'agile ed essenziale presentazione di un'intera esperienza poetica osservata soprattutto dal punto di vista dei suoi più cospicui risultati formali, ai quali Stefano Agosti, fin dal suo ormai classico saggio *Il testo poetico* pubblicato nei primi anni Settanta, ha prestato maggiore attenzione. Concetto prevalentemente in questa ottica, il capitolo iniziale si presenta nella forma di un rapido *excursus* che l'autore considera di carattere «troppo sommario o personalizzato» e che tuttavia si impone, pur nella sua rapidità, per i numerosi e spesso interessanti rilievi. Si tratta di una propedeutica visione d'insieme di quella che è oggettivamente riconosciuta come «una preordinata struttura che designa il libro in quanto "canzoniere" e che non lo colloca affatto in

uno spazio mentale protetto e separato» investendolo al contrario «di una delle più potenti pulsioni emotive che registri la storia della letteratura (p. 17), precisamente quella solennemente formulata dal poeta nella celebre lettera a Ancelle del 18 febbraio 1866. A proposito del concetto di “canzoniere” (purtroppo non da tutti accettato, soprattutto, a mio parere, perché non compreso nella sua profonda organicità), Agosti tiene opportunamente a precisare, avvalendosi di una definizione di Contini riguardante le *Rime sparse* del Petrarca, che a proposito delle *Fleurs* si «potrà parlare, sì, di “Canzoniere dell’età moderna”, ma articolato su materiali non petrarcheschi bensì, piuttosto, “danteschi” se, come segnala ancora Contini, l’esperienza di Dante comporta, da un lato, la massima escursione del lessico, dall’altro, l’istanza di un Soggetto esso stesso sottoposto a un’incessante divaricazione patemica» (p. 18). Passando a volo attraverso le singole sezioni della *Fleurs*, Agosti tende a soffermarsi soprattutto sui testi che gli sembrano in primo luogo costituire un valore di natura estetica, di “oro”, di riuscita formale, nella quale si dispiega in maggiore pienezza, come afferma, il «rapporto del Soggetto con la parola poetica». Così la sua attenzione si appunta di preferenza sulla *suite* tetrapartita di sonetti intitolata “Un Fantôme”, in particolare su *Le Portrait*, «un vero e proprio culmine ove l’arte verbale più potente convive con la più straziata pronuncia dell’interiorità» (p. 22), sulle «gemme assolute» che sono “L’Invitation au voyage”, “Causerie” e “Chant d’automne”, su “Mœsta et Errabunda”, su “À une Passante”, considerata «uno dei vertici delle *Fleurs*» (p. 36), sul “Rêve parisien”, “La Destruction”, “Une martyre”, “Un voyage à Cythère”, “Le Reniement de Saint Pierre” e su vari altri componimenti di grande valore come “Le Rêve d’un curieux”, “La Mort des Amants” e “La Mort des Pauvres”, fra i quali si ha tuttavia la sorpresa di apprendere che alcuni particolarmente gloriosi come “Je n’ai pas oublié” e “La servante au grand cœur” appaiono ad Agosti oggetto di «una certa sopravvalutazione» (p. 39). Stupisce anche l’assenza, in questa carrellata, della citazione di un sonetto fondamentale come “La Mort des Artistes”, che non a caso concludeva la prima edizione delle *Fleurs* e nel quale, se si dà credito a una sua lettura semantica o simbolica (ma il sonetto è, a mio parere, una “gemma assoluta” anche se valutato sul piano strettamente formale), si apprende che la perfezione artistica o l’“oro” a cui mirano con ogni mezzo gli artisti per realizzare la loro opera, rimane soltanto un negativo “Idolo”, il cui superamento richiede invece una radicale autodistruzione dell’uomo esistente come appunto cercherà poi concretamente di fare Rimbaud. Nella citazione dei “capolavori”, non manca infine “Recueillement”, assente nell’edizione del 1861, ma già studiato da Agosti con pertinente acribia nel suo *Testo poetico* (1972).

Nel secondo capitolo del libro, intitolato *Forme di eros: il corpo, il macabro*, il critico scende nella concretezza simbolica e stilistica di una nutrita serie di testi (“La Chevelure”, “Je t’adore à l’égal...”, “Le Possédé”, “Chanson d’après-midi”, “Le Serpent qui danse”, “L’invitation au voyage”, “Causerie”, “Un Fantôme”, “À une Passante”, “Mœsta et Errabunda”, “Le Flacon”, “Sépulture”, “Le Mort joyeux”, “Danse macabre”, “Une charogne”, “La Destruction”, “Une Martyre”...) con l’intento appunto di saggiare nei loro diversi aspetti e nelle loro straordinarie invenzioni verbali i temi della corporalità femminile e del macabro congiunto con l’orrido.

Il terzo capitolo, intitolato *Una figura della somiglianza e della disgiunzione: la “comparaison”*, è dedi-

cato a una figura retorica, appunto la comparazione, a cui Agosti ha in passato dedicato ben noti studi, figura retorica che egli giudica essere «uno dei cardini della messa in rappresentazione delle *Fleurs du Mal*» (p. 89). Per considerare la non pertinenza del predicato nei confronti del comparato metaforizzato e metamorfizzato, sono presi in rapido esame esempi tratti dall’“Hymne à la Beauté”, da “Le Cygne”, da “À une mendicante rousse”, da “Tu mettrais l’univers entier dans ta ruelle”, da “Femmes damnées: Delphine et Hippolyte”, e particolarmente da “Je te donne ces vers...”, nel quale Baudelaire, osserva Agosti a proposito di “Ô toi qui [...] Foules d’un pied léger etc.” e altri significativi luoghi del sonetto da lui giudicato «uno dei vertici del libro», «la comparazione ha la funzione di nodo dell’articolazione logica della poesia» (p. 97). Altri esempi li propone e commenta traendoli da “Chanson d’après midi”, da “Horreur sympathique”, dal “Crépuscule du matin”, dove in modo stupefacente il processo di somiglianza tra comparante e comparato rimane ineso. Il volume si conclude, nella sua seconda parte, con dei “Piani di analisi” riguardanti l’approfondimento analitico di tre poesie ritenute di particolare rilievo, dove il “fango”, per rimanere al titolo del libro, sarebbe tramutato in “oro” (“Le Balcon”, “Harmonie du soir”, che Agosti ritiene «il risultato più puro della musicalità toccata dalle *Fleurs*», p. 136, e “Le Reniement de Saint Pierre”).

[MARIO RICHTER]

Gustave Flaubert, “Europe” 1073-1074, Septembre-October 2018, 383 pp.

I sedici saggi su Flaubert che compongono questo numero di “Europe” si aprono con un’introduzione di Jacques Neefs (*Les “modernités” de Gustave Flaubert, écrivain*) sulla “reconsideration” del lavoro di Flaubert dopo i recenti e importanti studi sui manoscritti e cinquant’anni dopo l’altro numero monografico su Flaubert dedicato dalla rivista agli atti di un convegno per il centenario dell’*Éducation sentimentale*.

Fondandosi sui suoi numerosi studi sullo scrittore, Françoise Gaillard (*Lire Flaubert*, pp. 9-25) propone una reale “lettura” di Flaubert attraversando a ritroso le affermazioni di Blanchot, che lo colloca con Mallarmé all’origine di «cette recherche de l’écrire, démon pervers, silencieux et absent qui, à l’âge moderne, fait de tout écrivain un Faust sans magie», quelle negative e ben note di Sartre e quelle della critica moderna, «le Flaubert à la sauce narratologique, sémiologique, ou poéticienne». Ne emerge una vistosa forzatura in senso mallarmeano, che l’A. sottolinea polemicamente: «Comment a-t-on pu faire de ce colosse romantique, un écrivain du rien, du vide, du silence?».

Flaubert, *Toqueville et l’écriture démocratique* (pp. 26-47) di Göran Blix propone un parallelo fra i due scrittori sulla base di una «conjonction disjunctive» entre l’art autonome et la science politique que la démocratie elle-même aurait produite». La prossimità viene ricercata in due elementi principali: «d’abord, dans l’analyse qu’ils font du phénomène démocratique, comme objet, ensuite sur le plan poétique de l’écriture». Dopo aver esaminato il conflitto drammatico per i due autori fra ugualitarismo e individualità – e il triplice corollario, per l’uomo democratico, di “illusions”, “lâcheté” e “égoïsme” –, Blix osserva che mentre Toqueville riflette sulla «littérature démocratique» senza trovare una soluzione significativa, Flaubert reinveste

l'idealità tolta alle vicende narrate nello stile della scrittura, praticando quella che Blix definisce «l'esthétique de la sympathie [...] une sorte d'équivalent littéraire du suffrage universel».

Jacques Rancière (*Flaubert, une certaine éthique de la littérature*, pp. 48-71), intervistato da Françoise Gailard, Jacques Neef, Anne Herschberg Pierrot e Juliette Azoulal mantiene fermo l'interesse sull'importante legame fra evoluzione sociale ed espressione letteraria e in particolare sul momento in cui ha preso vita, particolarmente con Flaubert, il concetto di «reificazione», che si traduce per Rancière, da parte della letteratura, in una grande «déclaration d'égalité radicale de tout ce qui peut s'écrire». Liberata da ogni finalità legata all'azione, la scrittura del romanzo flaubertiano diventa una costruzione «phrase à phrase, ou paragraphe à paragraphe», attraverso la quale si realizza una forma di trasgressione – lo stile – rispetto al «partage donné du sensible» che non è ugualitario, ma profondamente codificato. Con Flaubert e gli scrittori che lo hanno seguito «la littérature reprend tous ses droits contre la vraisemblance journalistique».

In *La philosophie de l'art* (pp. 72-85), Gisèle Séginger si fonda sulle note inedite di Flaubert all'*Esthétique* di Hegel, di cui ha curato l'edizione. L'attenta disamina del rapporto fra lo scrittore e il filosofo, desunto dalle note, ma anche dall'*Éducation sentimentale* e dalla *Correspondance*, porta la Séginger a sottolineare alcuni dati di partenza comuni, ma soprattutto la grande diversità delle conclusioni. «L'étrange force d'abstraction qui hante la vision absolue dans certaines réflexions esthétiques de Flaubert, s'explique peut-être par la lecture de Hegel», ma, mentre il filosofo tende a una assoluta intellegibilità, «Flaubert cherche à restituer aux choses une visibilité par-delà les visions particulières» nella quale «la vision littéraire fait disparaître et apparaître (ou vice-versa) le réel».

Entretien di Jacques Neef con Michael Fried, *Intensités esthétiques* (pp. 86-102) pone al centro del dialogo la relazione di Flaubert con la modernità pittorica di Courbet. «L'interpénétration entre volonté et automatisme» caratterizza secondo Fried sia la pittura di Courbet che la prosa di Flaubert e l'*entretien* mostra numerose concrete connessioni fra l'una e l'altra, a cominciare dall'*Enterrement à Ornans*, vero e proprio modello per il funerale di Emma Bovary, non solo quadro realistico, ma quadro in movimento. Allo stesso modo, all'interno della «grande puissance descriptive» di Flaubert, la prosa invita alla «perception de l'action même des mots, des phonèmes, des micro-forces».

Anne Herschberg Pierrot analizza in *Le style de la prose* (pp. 103-122) lo stile di Flaubert in *Bouvard et Pécuchet* aggiungendo alla ben nota definizione di stile data dallo stesso Flaubert («une manière absolue de voir les choses») la dimensione dell'erudizione, fondamentale nell'ultima opera dello scrittore, e addirittura quella della comicità. L'A. segue quindi nel suo vario articolarsi – dalla struttura del romanzo al dettaglio della frase – «l'écriture des savoirs» che incrocia il comico attraverso «une rythmique du sens», dando luogo alla creazione di un inedito «comique d'idées».

Sul ritmo della prosa flaubertiana si concentra anche il saggio di Henri Mitterrand, *A la recherche du rythme* (pp. 123-135), che isola questo elemento come «l'instrument essentiel du style» dello scrittore e ne individua le componenti fondamentali nelle «échos phonématiques» e nelle «chaînes prosodiques», la cui organizzazione nel testo è portatrice di senso. Alcuni interessanti esempi dall'*Éducation sentimentale* mostrano nel dettaglio l'organizzazione dei fonemi, degli

accenti, dei toni, il gioco delle pause e della metrica nella frase flaubertiana, tracciando anche dei *jalons* di ricerca per il futuro.

Dopo aver affermato che «la dramatisation rythmique de la représentation romanesque par la forme de l'énonciation est une costante chez Flaubert», Eric Bordas (*Relances rythmiques et retombées romanesques*, pp. 136-148) mostra attraverso alcuni esempi tratti dall'*Éducation sentimentale*, da *Bouvard et Pécuchet* e da *Madame Bovary* il manifestarsi stilistico della dialettica dell'ascesa e della ricaduta del desiderio, schema binario fisso nella prosa flaubertiana. Che ciò si realizzi attraverso un cambiamento di paragrafo, «par l'usage du tiret de détachement», l'uso contemporaneo del *ti-ret* e di *et*, o l'insistenza di *et*, strumento ritmico per eccellenza per Bordas, ne esce un testo ritmicamente irregolare e spesso con una conclusione brusca e forte in cui Flaubert «écrase l'action et la narration [...] pour faire résonner le silence de la représentation».

In *Flaubert lacunaire* (pp. 149-161) Marshall C. Olds illustra un altro aspetto della complessa estetica flaubertiana – la lacuna e le sue varianti –, tenendo conto anche delle «regrettables pertes» indotte dalle soppressioni consigliate da Louis Bouilhet. Ripercorrendo numerosi studi di critica genetica (Pommier, Falconer, Bern, Leleu, Neefs) Olds arriva a definire il carattere necessariamente «inachevé» dei testi flaubertiani, animati da un «apport complexe entre un passé et un présent, ce dernier s'avérant lacunaire» proprio perché segnato da eventi accaduti nel passato, dalle «instances de l'avant-texte».

Philippe Dufour presenta in *Une ratatouille sentimentale* (pp. 162-179) una riflessione critica sulla «écriture intime» utilizzata da Flaubert in *Novembre*, mostrando il complesso percorso che essa compie fra la prima e la terza persona della narrazione e fra il *pathos* e l'ironia. «Un double bind sous-tend ces récits: je suis unique *et* je suis représentatif»; a questa base del romanzo intimo Flaubert aggiunge «la peinture de la vie sensitive» aggiungendo all'assimilazione fra il singolare e il bizzarro «les petites sensations [qui] particularisent un être-au-monde, notamment à travers les paysages».

Sul controverso tema del carattere *fictionnel* di *Madame Bovary*, Shigehiko Hasumi («*Madame Bovary* et la fiction», pp. 180-198) ripercorre anzitutto la bibliografia più attestata dei «théoriciens de la fiction», per soffermarsi poi sulla lettera di Emma che inaugura il romanzo e sul tema della *signature*. La firma, nei tre tipi di documento che caratterizzano in successione il romanzo – lettere, cambiali e procure –, segna sempre una svolta nella narrazione e organizza nel suo insieme la *fiction* costituendone la «logique thématique» fino alla lettera finale che rivela a Charles il suicidio di Emma.

Isabelle Daunais (*La conscience du romancier*, pp. 199-210) concentra la sua attenzione sullo spostamento di interesse operato da Flaubert, che non parla più di *roman* (genere letterario), ma di *romancier* («vision spécifique du monde»), cioè di qualcuno cui incombe «le devoir de regarder les choses dans la distance» e spesso con ironia. Questo implica l'assenza di un giudizio interno al romanzo, formulato da alcuni personaggi sugli altri in nome di valori comuni; «l'impersonnalité du style» è strettamente legata al punto di vista unico del romanziere, «présent partout et visible nulle part», attraverso il quale Flaubert «fait passer le roman à un monde nouveau».

Nell'articolo *Le portrait de l'artiste en hystérique* (pp. 211-220) Norioki Sugaya propone il confronto fra l'isteria espressa da Emma Bovary, infelice nel matrimonio, e il caso della Guérine citato da Félicité, cui il

matrimonio ha portato invece la guarigione. È l'occasione per Flaubert per illustrare le due teorie mediche dell'epoca sull'isteria; «l'hystérie utérine» tutta fisiologica della Guérine e quella di Emma, legata al «pouvoir subversif de l'imagination, laquelle est censée être à l'origine de l'hystérie comme transgression».

“*Madame Bovary*”: la mutation, la poésie, la densité (pp. 221-236) di Jeanne Bem studia il passaggio di Flaubert dai testi giovanili al primo grande romanzo, individuando nei primi le premesse della realizzazione successiva. Si tratta per Flaubert di «évacuer l'autobiographique», condensandone simbolicamente il contenuto, di impadronirsi della quotidianità e di una prosa per descriverla che possa «rivaliser avec la poésie», particolarmente con il poema epico ed evitare quindi di appiattire il testo sulla realtà. Di qui l'immagine del *tissu*, che lega insieme diversi elementi, con diversa densità.

Flaubert en Allemagne (pp. 237-248) di Aurélie Barjonet è dedicato alla ricezione dell'opera flaubertiana al di là del Reno. «Faible et critique» durante la vita dello scrittore, sostenuta da poche traduzioni fino alla prima edizione tedesca delle Opere complete (1907-1909), la diffusione di Flaubert in Germania è minata dalla sua fama di «naturaliste» e dallo scandalo del processo a *Madame Bovary*. Accolto con maggior favore dai grandi scrittori del Novecento, Thomas Mann in particolare, Flaubert viene accolto per l'A. soprattutto come «un maître du style à qui se mesurer».

Jacques Neefs, organizzatore di questo numero di “Europe” su Flaubert, lo chiude con *Le mari, la femme, l'amant...* (pp. 249-254), presentando due esempi tratti dal voluminoso insieme di «plans, scénarios, brouillons de *L'Éducation sentimentale*» reso pubblico nel 2015, in cui sono anticipate alcune lapidarie schematizzazioni che illustrano mirabilmente il modo di lavorare di Flaubert: «Le mari, la femme, l'amant, tous s'amant, tous lâches»; «cœur, amusement, ambition», e altre. «C'est [...] très progressivement – conclude Neefs – que Flaubert fit [...] entrer dans la structure du drame trivialement “sentimental” la violence politique de l'historique, ce qui donne à son roman sa puissance, pour nous encore, tout à fait singulière».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

Non solo Mme Bovary: Flaubert e i suoi personaggi, “Quaderni di cultura francese a cura della Fondazione Primoli”, L. Norci Cagiano De Azevedo e A.M. Scaiola (dir.), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018, 134 pp.

Il volume costituisce un omaggio a Massimo Colesanti da parte della Fondazione Primoli, e contiene i seguenti articoli, cui fa seguito una testimonianza di Yvan Leclerc su Massimo Colesanti:

Ludovica Cirrincione d'Amelio, *Flaubert nei “Mémoires” del Conte Primoli*, pp. 1-12; Pierre-Marc De Biasi, *Qui est Emma Bovary?*, pp. 13-22; Gabrielle Anaclerio, *Sulla figura cinematografica di Emma Bovary*, pp. 23-32; Piero Toffano, “*Salammbo*”. *Come si costruisce un personaggio*, pp. 33-46; Stéphanie Dord-Crouslé, *Du nouveau sur la genèse du personnage de Mme Arnoux. À la lumière d'un scénario inédit de l'“Éducation sentimentale” intitulé “Mme Dubois”*, pp. 47-66; Luca Pietromarchi, *Félicité, o della bontà*, pp. 67-78; Bertrand Marchal, *Salomé, la danseuse de Flaubert*, pp. 79-92; Patrizia Oppici, *Bouvard et Pécuchet, compassion et copie*, pp. 93-108; Yvan Leclerc, «*Ses personnages, c'est lui*»: iden-

tification, impersonnalité et types romanesques chez Flaubert, pp. 109-122.

In apertura, L. Cirrincione d'Amelio propone una considerazione del rapporto tra Flaubert e la principessa Mathilde, indagato attraverso il modo di agire dell'amico conte Primoli: la corrispondenza tra lo scrittore e la principessa pubblicata dal conte sembra contenere lacune dovute al desiderio di mantenere riservato un rapporto, la cui intimità peraltro traspare dalle osservazioni di Primoli stesso. P.-M. de Biasi propone un'interpretazione “en auteur” di Emma come elaborazione di un mito: la borghese mal maritata, vittima degli stereotipi linguistici prima che tematici della letteratura sull'amore, condannata a misurarne la falsità nell'incarnazione del quotidiano. Il suo destino tragico mostra l'impatto alienante dei clichés della società industriale su esseri fragili cui si suggerisce di desiderare qualcosa al di là del possibile. In tal modo Emma diventa «mythe de la féminité comme figure fatale du manque».

G. Anaclerio compie invece una carrellata tra le riproposte di Mme Bovary al cinema, suddividendole in adattamenti e riscritture. Si sofferma con particolare interesse sulla pellicola di Sokurov e di Manuel De Oliveira, il quale aveva richiesto per il film ad Agustina Bessa-Luis la scrittura di un romanzo ispirato a quello di Flaubert.

P. Toffano suggerisce una riflessione sul personaggio di Salammbo, di cui non si sa storicamente nulla, e sottolinea la finezza stilistica di Flaubert, che mostra i personaggi dal punto di vista dei loro avversari, per cui tutti appaiono misteriosi e incomprensibili. Lo stesso meccanismo si applica agli sguardi incrociati di Salammbo e Matho, ed è per negazione di qualsiasi punto di vista esterno che la morte di Salammbo viene attribuita, sposando la vox populi, all'aver toccato il velo di Tanit. La psicologia della sacerdotessa, come appare nel capitolo III, è la psicologia universale dei personaggi di Flaubert, dominati da desideri irrealizzabili.

S. Dord-Crouslé, attraverso un minuzioso confronto dei fondi dei manoscritti relativi all'*Éducation sentimentale* del 1869, e indagini filologiche delle varie vendite, fa emergere il grande valore di un breve scénario intitolato *Mme Dubois*, apparso in una vendita del 2015. Secondo l'A. si può collocare alla fine della redazione di Salammbo. Il carattere di Mme Dubois ha elementi in comune con Louise Roque, ma anche con Mme Dambreuse e la stessa Mme Arnoux, che si trova così abbassata dal possibile accostamento. In tal modo l'A. arriva a confermare, con un punto d'appoggio ulteriore, che il personaggio in apparenza solare e positivo di Mme Arnoux è pensato dall'autore come mediocre: cosa che del resto la corrispondenza con Louise Colet aveva già messo in luce.

L. Pietromarchi sceglie invece di parlare dell'unico personaggio positivo di Flaubert: Félicité, ricordandone l'omaggio all'amica George Sand. Il solo modo per sfuggire al patetico è quello di restare un occhio aderente agli eventi, lo stesso occhio “bovino” di cui parla nel viaggio in Egitto, lontano da ogni astrazione.

B. Marchal si focalizza sul personaggio sbiadito di Salomé in *Hérodiade* (anche sbiadito storicamente, dato che nella tradizione storica ha a lungo coinciso con la madre). Attraverso un sapiente gioco di rimandi testuali, servendosi della corrispondenza e del diario di Du Camp, l'A. isola i tre tempi della danza di Salomé, sovrapponendone la descrizione ai passi di danza delle due danzatrici incontrate durante il viaggio in Egitto, per vedere infine nell'ultima figura del ballo una figura

di decapitazione. Ricorda quindi come Emma a Rouen desse appuntamento a Léon nel portale di sinistra della cattedrale, sotto la "Marianne dansant": nome evidentemente attribuito a Salomé, e ricorda come nei *brouillons* Emma sia descritta come provetta ballerina. Stabilisce quindi una convincente equivalenza tra danza, sentimento malinconico e morte, fissando in Salomé una delle figure archetipiche della scrittura flaubertiana.

P. Oppici analizza il percorso di studi di Bouvard e Pécuchet, domandandosi le ragioni che sottendono all'ordine delle discipline. Vede una svolta, nella cieca crudeltà dei due impiegati, al momento dello studio della filosofia. Per quanto incapaci di mettere in pratica effettivamente opere caritatevoli, perché sempre accecati da una teoria mal digerita, si sono comunque elevati rispetto all'egoismo borghese e il loro è un apprendimento del dolore e della compassione. Nell'affermazione esasperata di Pécuchet di volersi allora fare buddista, l'A. vede il rapporto (già suggerito nelle lettere) tra la filosofia di Schopenhauer e il buddismo come forme di liberazione dalla sofferenza attraverso la pura contemplazione dei fenomeni.

Y. Leclerc entra nel cuore dell'estetica flaubertiana, irradiando il suo intervento a partire dalla riflessione presente nella lettera a Louise Colet del 6 novembre 1853: «Rappelons-nous toujours que l'impersonalité est le signe de la Force. Absorbons l'objectif et qu'il circule en nous, qu'il se reproduise au-dehors, sans qu'on puisse rien comprendre à cette chimie merveilleuse». Questa disposizione dello spirito spiega il distacco dall'autobiografismo giovanile a partire da Novembre, che si chiude con la spaziazione del primo narratore, il distacco dalla *Tentation*, dove il soggetto si proiettava nel personaggio, per arrivare all'opera d'arte totale, in cui l'autore diventa non solo uomo e donna, ma anche, come scrive sempre a Louise Colet, ogni elemento della natura. L'A. individua nell'uso delle coppie dei personaggi un altro supporto alla spersonalizzazione: ma anche il rapporto che lega Flaubert alle sue creature è di coppia, e in tal modo l'empatia arriva all'identificazione.

[IDA MERELLO]

Sam Bootle, *Laforgue, Philosophy, and Ideas of Otherness*, Cambridge, Legenda, Modern Humanities Research Association, «Research Monographs in French Studies» 54, 2018, 170 pp.

Il mondo anglosassone, che Laforgue amava e su cui egli ha lasciato una vera impronta – basti pensare a nomi del calibro di Ezra Pound e T. S. Eliot – è tradizionalmente attento all'opera di Laforgue. Ecco qui la monografia di un giovane ricercatore incentrata sulla presenza della filosofia tedesca e orientale nella produzione di Jules Laforgue. Lo studio è così convincente che un suo capitolo, volto in lingua francese, è entrato a far parte di un recentissimo numero (2, 2017) della "Revue d'Histoire littéraire de la France" coordinato da Henri Scepi e dedicato a *Laforgue, Poésie et Philosophie*.

A fine volume, l'indice dei nomi, concetti e titoli evidenzia che, in questo luogo, l'indagine è di più ampio spettro, coinvolgendo sia l'opera in versi che l'opera in prosa di Jules Laforgue.

Quasi inutile dire che, fin dalle prime battute, un ruolo cardine assume la figura di Schopenhauer, da sempre, e per i più, pensatore a cavallo tra Occiden-

te e Oriente. È però apprezzabile come l'A. indagher non tanto il pensiero di Schopenhauer in sé, quanto l'immagine che di quel pensiero emerge dalla cultura francese della seconda metà dell'Ottocento, cosicché Schopenhauer diventa una sorta di «Bouddhiste contemporain en Allemagne». In altri termini, lo studio circoscrive analiticamente la ricezione dell'opera di Schopenhauer in terra di Francia negli anni sessanta-ottanta del diciannovesimo secolo (Laforgue nasce nel 1860 e muore, giovanissimo, nel 1887), ampliando il quadro alla ricezione, non priva di diffidenza, della filosofia tedesca nella Francia dell'Ottocento (*The Reception of German Philosophy in Nineteenth Century France*). Una filosofia sentita quale alterità specie nel doloroso frangente dell'annessione tedesca dell'Alsazia e Lorena, e in anni in cui ancora domina e grandeggia l'insegnamento di Victor Cousin.

Altro nome di spicco per tutti i frequentatori dell'opera di Laforgue è quello di Hartmann, l'allievo tedesco di Schopenhauer con cui questo studio deve ovviamente confrontarsi. E se Laforgue ripudia ben presto le poesie del *Sanglot de la terre* («j'ai abandonné [...] mes poèmes philosophiques») ciò non significa che il Buddismo alla Schopenhauer e l'Inconscio alla Hartmann (o Incosciente come lo chiamava il compianto Enrico Guaraldo) non rimangano per lui dei riferimenti durevoli. Tuttavia potrà permettersi di non prenderli più sul serio: nasce l'ineguagliabile Laforgue delle *Complaintes*, ludico e parodico persino nei confronti dei suoi mentori. È il Laforgue "dilettante" in cui la leggerezza stempera il sapere filosofico, il *Pierrot fumiste* a cui nulla può essere imputato.

Lo speciale tipo di Buddismo che emerge dagli scritti di Schopenhauer tradotti in francese, al giovane Laforgue serve anche, secondo l'A., in chiave di ribellione contro l'imperante eurocentrismo: è il persistente allettamento del "non-être". Viene così inserito nel variegato quadro del nichilismo europeo di fine Ottocento, che va di pari passo con la morte di Dio, il particolare "culte du néant" di Laforgue: straniato e divertito, deliberatamente leggero, che si bagna in un "Gange" da cartolina.

[ALESSANDRA MARANGONI]

Noëlle Benhamou, *Dossier Guy de Maupassant. Clinique de Passy 1892-1893*, Connaissances et Savoirs, Saint-Denis, 2018, 338 pp.

All'indagine scientifica che da oltre un secolo ruota intorno agli ultimi anni della vita di Guy de Maupassant, nello specifico ai due anni che lo scrittore ha trascorso nella clinica psichiatrica di Passy prima della sua morte (1892-1893), si è aggiunto un tassello importante. A cura di Noëlle Benhamou, Maître de Conférences all'Université de Picardie Jules Verne, responsabile di un portale dedicato all'autore (www.maupassantiana.fr), è apparso il dossier che contiene le riproduzioni fotostatiche – e le relative trascrizioni – delle carte che documentano l'ingresso di Maupassant nella suddetta clinica e che si credevano ormai scomparse: *Dossier Guy de Maupassant. Clinique de Passy 1892-1893* (Connaissances et Savoirs, Saint-Denis, 2018).

Nel volume curato da Benhamou si ritrovano 52 documenti del Dossier 1718, il numero di matricola assegnato a Maupassant quando nei primi giorni di gennaio del 1892 fu affidato alle cure dei dottori Blanche e Charcot; si tratta di documenti di natura amministrativa, dei certificati di ammissione di Maupassant

nell'istituto, degli scambi epistolari tra i medici e i familiari dello scrittore e tra gli stessi medici, della lettera inviata dal commissario di polizia per accertarsi del suo stato di salute, anche di alcuni ritagli di giornale, che Benhamou trascrive in appendice e che dimostrano la particolare attenzione del personale nella conservazione di ogni comunicazione relativa alla clinica e ai suoi degenti. La *Loi des aliénés* del 30 giugno 1838 imponeva alle strutture mediche la stesura di un registro di tutti i pazienti, eppure nella clinica di Passy era scomparsa ogni prova del passaggio di Maupassant dopo la sua morte. La loro disponibilità oggi è dovuta alla donazione di Jérôme Honnorat, professore di neurologia dell'Università di Lione ed erede di André Isidore Meuriot, direttore della clinica dopo Émile Blanche.

Una trafila simile aveva interessato i referti medici, rimasti nelle mani della famiglia Blanche fino al 1977. Attualmente, quella documentazione medica è consultabile nella sezione manoscritti della Bibliothèque Nationale de France; prima di allora, l'assenza di una rendicontazione aveva impedito la produzione di un'analisi scientifica sulla casa di cura più celebre di Parigi, o, come la definisce Laure Murat: «Poste d'observation sans rival sur les rapports entre folie et création» (Murat, *La maison du docteur Blanche*, Gallimard, 2013, p. 21). La clinica in questione aveva ospitato nell'Ottocento molti personaggi illustri del mondo letterario e artistico, da Alfred de Vigny ad Alexandre Dumas, a Théophile Gautier, ed è, presumibilmente, a questa notorietà che vanno ricondotte le cautele adoperate sugli archivi anche dopo la chiusura dello stabilimento. Nel momento in cui i registri e i referti medici sono venuti alla luce, uno studio incrociato dei documenti ha reso possibile conoscere il resoconto a dir poco quotidiano dei pazienti.

Benhamou dedica ampio spazio della sua introduzione alla ricostruzione degli eventi che hanno accompagnato l'internamento di Maupassant, in particolare al dibattito sviluppatosi sui giornali all'indomani della notizia; la studiosa mette a confronto le differenti versioni che ne furono date con i documenti in suo possesso, mostrando i casi in cui i fatti riportati dai giornalisti non potevano in alcun modo corrispondere al vero. La progressiva paralisi generale che causò l'offuscamento della vista e poi della ragione per Maupassant, è stata nel Novecento riconosciuta tra i sintomi della sifilide (contratta dallo scrittore quando aveva soli ventisei anni), ma all'epoca delle sue crisi furono in tantissimi ad esprimere le proprie opinioni, probabilmente suggestionati dalla possibilità che l'autore di *Le Horla* fosse preda di un delirio simile a quello da lui descritto nelle sue opere; Émile Zola, in un'intervista apparsa su "Le Matin" il 7 gennaio 1892, dichiarò che Maupassant era stato «la victime d'un atavisme redoutable».

Benhamou si interroga sulla legittimità di pubblicare documenti che dovrebbero essere tutelati dal giuramento di Ippocrate, seppure a distanza di più di un secolo, ma le sue perplessità sono vinte dallo spirito della ricerca scientifica e dalla volontà di riabilitare la fama dell'autore e della sua famiglia, considerata a torto indifferente nei confronti dell'internamento di Maupassant, come dimostrato dalle lettere. D'altro canto, lo scrupoloso lavoro della curatrice opera una severa distinzione tra la sfera letteraria e quella medica, che sembra anche volere rivendicare l'oggettività dei dati in suo possesso per restituire nuova prospettiva a uno dei più appassionati dibattiti sulla natura della follia umana nell'uomo e nella letteratura.

[GIULIA SCURO]

Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, J. Guérin (éd.), Paris, Champion Classiques, 2018, 448 pp.

Corredata da un ricco apparato di note, da un'ampia bibliografia e da un indice dei nomi, questa edizione critica di *Cyrano de Bergerac* comporta soprattutto una *Préface* di Jeanyves Guérin di circa cento pagine, un vero e proprio saggio, e degli interessanti *Annexes* sulla ricezione critica dell'opera e sulle sue varie rappresentazioni.

La prima questione affrontata da Guérin nella *Préface* è la distanza fra il personaggio di Rostand e lo scrittore del XVII secolo protagonista della vicenda narrata e tutti i malintesi interpretativi derivati da questa distanza. Partendo da questa nota non coincidenza fra il personaggio e la sua leggenda letteraria, Guérin mette a punto con precisione i dati storici della scarna biografia di Cyrano, passando poi a quella dello scrittore che ne ha consacrato il mito, Edmond Rostand, a sua volta reso celebre soprattutto da *Cyrano*. Il contesto storico-culturale in cui la *pièce* viene rappresentata, quel 1897 tormentato dagli inizi dell'Affaire Dreyfus, nel quale Rostand «soutient Zola plus que Dreyfus», viene illustrato nella parte centrale della *Préface*, in cui Guérin considera l'abbondante attività del teatro francese negli anni 1890 come votata principalmente al divertimento del pubblico: «l'institution est prospère, sa production médiocre». Progressivamente, tuttavia, si insinuano in questo panorama generale elementi di rinnovamento che derivano dalle scuole letterarie dominanti, naturalismo e simbolismo, anche se il *Cyrano* di Rostand sembra prescindere da legami con il teatro dell'epoca e riecheggiare invece, in modo generico e indefinito, frammenti della cultura classica condivisa da un pubblico colto: Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, La Bruyère. Ma, accanto a loro, gli scrittori della prima metà dell'Ottocento svolgono un ruolo fondamentale, a cominciare da Gautier, nel cui saggio sui *Grotesques*, Rostand ha scoperto il personaggio di Cyrano de Bergerac; ulteriori informazioni hanno fornito la *préface* alle opere di Cyrano pubblicata da Paul Lacroix nel 1858 e l'opera di Louis Gallet, *Le Capitaine Satan. Les aventures de Cyrano de Bergerac* del 1876. Guérin elenca puntualmente le numerose consultazioni storiche e letterarie operate da Rostand, benché per il suo personaggio «hétéroclite» l'autore si prenda «de grandes libertés avec la chronologie» e ne faccia inoltre più un uomo di spada che di pensiero. Se qualche eco della *bohème* letteraria può essere rintracciata, Guérin ricorda che «Cyrano se situe délibérément hors du milieu littéraire sinon contre celui-ci. Les stratégies de la réussite, comme du succès sont, pour lui, deux formes d'apostasie». Allo stesso modo, la scelta del genere «comédie héroïque» costituisce un rifiuto del dramma romantico, come del resto la vicenda amorosa con Roxane, inventata da Rostand, «dit l'impossibilité de l'amour heureux» togliendosi così nettamente dalla «postérité du drame romantique». Molte pagine della *Préface* sono riservate alla *mise en scène* dell'opera al teatro della Porte Saint-Martin e alle critiche entusiastiche che l'hanno seguita, dal dicembre 1897 fino al 1918, anno della morte di Rostand. Passando ad esaminare il testo della *pièce*, Guérin raccoglie le critiche alla versificazione della «comédie héroïque», che certamente non presenta istanze formali innovative ed è considerata in generale più adatta alla scena che alla lettura, sottolineando tuttavia, attraverso l'enorme fortuna della *pièce* nei teatri di tutta Europa e i suoi numerosi adattamenti successivi per la televisione e il cinema, le doti

drammaturgique di Rostand: «Ceux qui l'ont pris pour le nouveau Victor Hugo se sont trompés. Ce ne sont pas ses alexandrins, c'est la théâtralité de sa comédie héroïque qui en fait aujourd'hui un monument inscrit dans le patrimoine mondial».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

Dictionnaire des Naturalismes, C. Becker et P.-J. Dufief (éd.), Paris, Champion, 2017, 2 voll., 1002 pp.

Conçu et dirigé par Colette Becker et par Pierre-Jean Dufief, le *Dictionnaire des naturalismes* est le fruit d'un long travail d'équipe: il réunit une soixantaine de chercheurs français et étrangers qui ont pu partager réflexions et compétences à l'intérieur d'une plateforme numérique – gérée par Jean-Sébastien Macke – au fil de la réalisation des volumes. Cet ouvrage «encyclopédique et polyphonique» d'environ mille pages témoigne ainsi d'un projet ambitieux, mais nécessaire: comme il est rappelé dans la présentation, si les œuvres majeures associées à la mouvance naturaliste sont considérées comme des classiques de la littérature, elles sont, aujourd'hui encore, héritières de préjugés esthétiques ou idéologiques qui ne tiennent pas suffisamment compte de l'ampleur et de l'hétérogénéité du mouvement. D'où l'exigence de relancer le débat à partir des notions elles-mêmes de «naturaliste» et de «naturalisme», et ce par le biais d'un réseau d'entrées non seulement biographiques, mais aussi théoriques et thématiques susceptibles de faire dialoguer de manière transversale personnalités, idées et modes d'expression.

L'hypothèse à la base d'une telle publication est que la longévité du naturalisme et son écho international se fonderaient sur son hétérogénéité, sur son caractère pluriel souligné d'ailleurs par le titre. D'entrée de jeu, il n'est pas anodin de rappeler que le mouvement esthétique et littéraire théorisé par Zola dans les années 1870-1880 ne se limite pas à l'œuvre de celui-ci, en France. La production d'écrivains tels que Flaubert, les Goncourt, Daudet, Maupassant montre que les principaux romanciers participant à ce mouvement plurigénérationnel pour le renouvellement de la *mimesis* n'ont jamais cessé de prendre du recul à l'égard des théories zoliennes tout en essayant d'élaborer des poétiques personnelles allant au-delà des étiquettes. Les entrées relatives aux auteurs de référence sont ainsi conçues de manière à montrer à la fois la participation de ceux-ci à un même réseau intellectuel et la diversité des approches, l'apport de chacun dans le débat de l'époque, les problèmes soulevés par les différents œuvres dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Elles interagissent avec les études sur les maîtres à penser du mouvement – Diderot, Balzac, Flaubert etc. – et dialoguent avec les notices centrées sur les «petits naturalistes» qui occupent, ici, une place digne d'attention. Les courants qui auraient idéologiquement précédé, préparé, voire côtoyé l'émergence de ces nouvelles poétiques font également l'objet d'articles monographiques: romantisme, réalisme des années 1850, symbolisme...

Le caractère protéiforme et changeant de la notion de naturalisme(s) émerge ainsi à plusieurs niveaux. D'un point de vue littéraire, il se caractérise, en effet, par la pluralité des genres pratiqués – l'écriture journalistique, l'autobiographie, la nouvelle, le théâtre etc. – ainsi que par une certaine pluralité des tons et des registres capable de mêler enquête et comique,

parodie, ironie et d'autres formes d'écriture oblique. Une place de choix est aussi accordée à la variété des *topoi* que ce mouvement pour le renouvellement de la représentation littéraire a eu le mérite d'introduire, ou de réinventer, à l'intérieur de l'écriture fictionnelle. Aux côtés d'une telle topographie thématique, se déploient ainsi les espaces – physiques ou symboliques – de sociabilité favorisant le partage et la circulation des idées, de la naissance du mouvement à l'époque actuelle: on va de la Maison de Médan ou du Grenier des Goncourt jusqu'aux manifestations, aux institutions, aux prix littéraires et aux revues universitaires actives aujourd'hui encore.

Dans une perspective plus large, d'autres études montrent que les naturalismes dépassent les frontières purement littéraires. On pourra en effet constater que nombreux sont les champs artistiques et intellectuels concernés. Si les références aux modèles scientifiques demeurent significatives, on constatera que la philosophie, la peinture, l'architecture, la musique, le cinéma ont d'un côté fourni des suggestions pour l'élaboration d'une nouvelle notion de *mimesis* chez les écrivains; de l'autre, ces mêmes domaines ont assimilé un certain nombre d'instances naturalistes liées à la représentation du monde contemporain.

Ouvrage d'envergure, le *Dictionnaire des naturalismes* a surtout le mérite de montrer dans quelle mesure les naturalismes français avec leurs variantes internes, leurs repères chronologiques, leurs principes et leurs évolutions se distinguent d'autres mouvances nationales par leur ample diffusion à l'étranger, surtout en Europe occidentale. Comme le suggère Yves Chevrel dans son texte introductif traçant un historique du phénomène, ils auraient commencé à parcourir de nouveaux chemins dès qu'ils se diffusent en Russie, en Allemagne, en Pologne, en Italie, en Grèce et en Espagne surtout à partir des années 1880. Depuis, la notion aurait acquis de multiples nuances de sens qui sont approfondies dans les notices rédigées par les chercheurs étrangers collaborant aux volumes, nuances qui justifieraient, une fois de plus, la variété du mouvement. Pour mieux comprendre les mécanismes à la base d'une telle dynamique, le lecteur pourra aussi apprécier les nombreuses références aux médiateurs, à savoir aux personnalités, aux traducteurs, aux revues et aux éditeurs situés au cœur d'un dialogue intellectuel complexe qui n'est pas exempt de contradictions et de contrastes.

Grâce à son approche interdisciplinaire et transnationale, ce *Dictionnaire* se donne à lire comme un outil précieux pour tout chercheur s'intéressant au mouvement naturaliste aussi bien qu'à l'histoire culturelle du XIX^e siècle, en France et en Europe. Car il invite à une relecture de cette période tout en abordant des problèmes à la fois historiques, théoriques et notamment poétiques sans néanmoins négliger un focus sur les procédés expressifs et les processus créateurs conçus en relation avec leur contexte de réception.

[MICHELA LO FEUDO]

Stéphanie Smadja, *Cent ans de prose française (1850-1950). Invention et évolution d'une catégorie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 458 pp.

Nell'ampio lavoro di Stéphanie Smadja, accompagnato da cinquanta pagine di bibliografia, è anzitutto la definizione della parola «prose» ad essere affrontata,

subito dopo che Michel Murat ne ha mostrato nella *Préface* la ricca ambivalenza affermando che «une idée de la prose est coextensive aux œuvres en prose, et elle apparaît dès que celles-ci sont soumises à un jugement esthétique». Una definizione appare dunque particolarmente ardua («La prose, un océan d'incertitudes?») e la prima necessità è senz'altro quella di un ancoraggio cronologico, benché non del tutto convenzionale – dal 1850 al 1950 –, come periodo di progressiva affermazione di una prosa letteraria liberata dalla retorica e dalla lingua comune che «accède à une forme d'autonomie et se redéfinit à partir du primat de l'esthétique».

Il percorso è compiuto dall'A. attraverso gli autori più significativi e, benché esso esorbi largamente dai limiti di questa parte di rassegna, si cercherà di darne conto per intero. Flaubert e Maupassant sono i primi ad essere chiamati in causa – «Prose littéraire et prose narrative. De Flaubert à Maupassant» (pp. 53-90), il primo per la creazione di un vero e proprio «mythe de la prose» fondato sulla «conception d'une phrase "inchangeable" (aussi nécessaire que le vers)» e su un ideale di bellezza formale che non è frutto della rinuncia al «vrai». È ciò che mostra anche la discendenza flaubertiana: i Goncourt e i naturalisti nelle loro varie sfaccettature e soprattutto Maupassant, con il quale la prosa letteraria compie un passo ulteriore: «la fascination pour une beauté grammaticale et le regain de l'esthétique classique».

In «Le miracle d'une prose poétique» (pp. 91-133) è naturalmente questione del poema in prosa e di Baudelaire, ma, dopo di lui, anche di Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Huysmans e di molti altri fino a Jacob, Reverdy, Fargue, Salmon, in una continua ridefinizione di confini con la poesia. L'analisi di Stéphanie Smadja, condotta anche attraverso numerosi testi e corredata di continui riferimenti critici, segue il fluire del dibattito sottolineando che se tutta la «prose littéraire» nelle sue varie manifestazioni nasce da «l'effacement des frontières entre prose et vers», il poema in prosa «par sa densité et sa concentration, constitue un miroir grossissant et un laboratoire de proses particulièrement révélateur».

«Revue et stratégies éditoriales au tournant du siècle» (pp. 135-162) sposta l'attenzione sulle politiche editoriali nei primi anni del Novecento, che ruotano in buona parte attorno alla *N.R.F.* e si caratterizzano per tre intenzioni fondamentali: «l'ouverture nécessaire à d'autres cultures [...], le nouveau rôle dévolu à la critique [...] et la volonté de "défense et illustration" de la langue française». Il romanzo appare in questo contesto come la più importante forma di prosa narrativa, sostenuta anche dall'utilizzo della pubblicità, che caratterizza l'azione delle pur diverse case editrici studiate dall'A.

Il capitolo successivo – «La prose littéraire et ses institutions dans la première moitié du XX^e siècle»

(pp. 163-215) – prende in esame le relazioni fra letteratura e società, materializzate dalle prese di posizione, qui in particolare sul romanzo, delle diverse accademie (*Académie française, Académie Goncourt* e gruppo della *Nouvelle Revue Française*). Il capitolo è completato dallo studio «de l'image de la prose entretenue par les manuels scolaires et les traités d'art d'écrire», che trattano un'immagine della prosa legata allo stile definito dalla retorica «tempéré», cioè sobrio ed elegante, con in più diversi elementi di «nationalisme littéraire».

In «Pour une "nouvelle prose française"» (pp. 217-258) l'A. approfondisce quelle che appaiono come le due tendenze fondamentali della prosa nel periodo considerato: una, di ascendenza flaubertiana, che ricerca «un style simple, sec, héritier des grands traditions rhétoriques»; l'altra, erede piuttosto dell'opera dei Goncourt, «révendant une littérarité affichée parfois jusqu'à l'excès». Maupassant, Jules Renard e soprattutto Gide incarnano il primo tipo di prosa, mentre «le style complexe» appare particolarmente rappresentato dalle opere di Gracq, di Proust e di Aragon.

La stessa bipartizione viene applicata dall'A. per il poema in prosa nel primo dopoguerra («Laboratoires de proses», pp. 259-315), per il quale viene indicata anche un'importante «entrée en poésie» che «remet en question à la fois le vers et les genres en prose» e culmina con le opere di Valéry e Breton. Stéphanie Smadja studia quindi «la place du récit» nei poemi in prosa di Aloysius Bertrand, Maurice de Guérin, Rimbaud, Lautréamont, Max Jacob e Michaux esaminandone da vicino i procedimenti spesso distortivi di narrazione, a partire dalla struttura e dalla lunghezza della frase. Altri poeti confluiscono nello studio di «mots et phrases sur fond blanc», la disposizione del testo sulla pagina: Leiris, Eluard, Valéry, Claudel.

«Prose littéraire et langue commune» (pp. 317-372) affronta l'ultima delle sfide della prosa fra il 1850 e il 1950 raccolte in questo volume, quella del confronto con la lingua comune, parlata, che rinvia ad un tempo ad una comunità culturale consolidata, ma anche ad uno strumento in continua evoluzione nell'uso quotidiano. In questa direzione «de véritable tournant [...] – afferma l'A. – est incarné par Céline» che realizza una lingua scritta in cui trovano spazio la voce e il corpo, anche se altri autori hanno lavorato prima di lui con lo stesso intento.

Alla fine dell'itinerario lungo il «secolo» di prosa ritagliato da Stéphanie Smadja e ricco di tentativi e sperimentazioni, gli interventi di Sartre e di Gracq riproducono la contrapposizione che l'ha caratterizzato per intero: «face au modèle dominant de la phrase brève, fondé sur un idéal de simplicité et de transparence, de nombreux prosateurs continuent à travailler l'allongement de la phrase et cisèlent la prose aux prismes de la conscience».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

Novecento e XXI secolo a cura di Stefano Genetti e Fabio Scotto

Biagio D'Angelo, *Espace-temps: Proust et les créations contemporaines. Écrits parisiens 2017-2018*, 3, Paris, L'Harmattan, 2018, «Eidos», 138 pp.

L'autore di questa pubblicazione si prefigge di analizzare le relazioni che l'immaginario artistico contemporaneo intrattiene con l'universo della *Recherche* e, in particolare, con la concezione spazio-temporale di Marcel Proust.

La prefazione di Maria Adélia Menegazzo («Préface: La suite du Temps», pp. 5-13) illustra l'impianto teorico dell'opera, mentre la postfazione di François Soulages («Postface: Histoire et géographie des arts» (pp. 123-128) presenta il tomo *Espace-temps* come la sintesi dialettica di un percorso inaugurato dai due precedenti *Écrits parisiens*, ovvero *Espaces: topographie et imaginaire* e *Temps: photographie et littérature*. La parte centrale del testo, occupata dalla trattazione di Biagio D'Angelo, è suddivisa in quattro capitoli, ognuno dei quali riassume in chiave proustiana la biografia di una o più personalità artistiche.

Il primo capitolo («Vous êtes ici. Elida Tessler», pp. 27-50) si focalizza su *Vous êtes ici*, un laborioso processo di appropriazione immaginaria e metafisica dello spazio e del tempo della *Recherche* messo in atto dalla stessa Elida Tessler. Per mezzo di un timbro riportante il famoso logo «Vous êtes ici» del sistema di trasporto urbano parigino, l'artista brasiliana segnala ogni occorrenza della parola «temps» nell'opera di Proust. I «temps» dapprima dimenticati e poi – è il caso di dirlo – «ritrovati» nel corso delle numerose letture e riletture rappresentano un perfetto esempio di epifania all'interno del labirinto memoriale.

La centralità dell'immagine nella percezione umana costituisce il *fil rouge* del secondo capitolo: «Filmer, couper, retrouver Proust. Véronique Aubouy, Ewa Partum, Sophie Calle et Christian Boltanski» (pp. 51-80). Attraverso la mediazione epistemologica di Didi-Huberman, Deleuze e Derrida, l'autore mostra come la *Recherche* permetta ad artisti di origini e formazioni differenti la possibilità di mettere in pratica le formule espressive più disparate, siano esse il frutto di un'esperienza aperta alla collettività (*Proust lu di Aubouy*), il risultato di un ripiegamento sulla propria intimità (*Pas pu saisir la mort di Calle*) oppure la sperimentazione di forme performative e di installazioni di oggetti (*Metapoetry "A la recherche du temps perdu" according to Marcel Proust di Partum e 19.924.458 + / - di Boltanski*).

Il riferimento a Proust da parte di Modiano durante la conferenza tenuta in occasione del conferimento del Premio Nobel per la Letteratura è il punto di partenza del terzo capitolo («Traces, empreintes. Proust et Modiano», pp. 81-104). Biagio D'Angelo esamina la funzione poetica della fotografia nel romanzo *Dora Bruder*: oggetti del ricordo e dispositivo della memoria, due dei capisaldi della *Recherche*, vengono rintracciati, ripercorsi e riscritti da Modiano.

1965 / 1 - ∞ di Roman Opalka è il polo attorno al quale gravita la sezione conclusiva: «Chapitre ∞. Le temps récréé. Roman Opalka» (pp. 105-122). Uomo, artista e opera d'arte si concentrano nello sforzo immane di arrestare il tempo, scandito quest'ultimo dalla

scrittura progressiva e reiterata dell'ordine crescente dei numeri naturali. Il ritratto fotografico cui l'autore si sottopone dopo una serie prestabilita è la dimostrazione della spietatezza meccanica del tempo che passa.

Dall'installazione alla performance, passando per la fotografia e l'audio-visivo, ma senza dimenticare il romanzo, il testo mira in sostanza a scandagliare l'orizzonte artistico-culturale attuale, mettendo in risalto il processo ermeneutico derivante dal dialogo che ogni singolo artista instaura con l'universo di Proust, non a caso definito «palimpseste et archive» nella sezione introduttiva «L'espace-temps libéré» (pp. 15-26).

[LUDOVICO MONACI]

Patrick de Haas, *Cinéma absolu Avant-garde 1920-1930*, Valréas, Mettray éditions, 2018, 800 pp.

P. de Haas ripropone in una nuova versione il lavoro già ampio di *Cinéma intégral*, pubblicato nel 1986, arricchendolo ulteriormente, alla luce delle nuove evoluzioni critiche. Il panorama in questi ultimi trent'anni si è trasformato, tanto da rendere necessaria una nuova inquadratura dell'epoca e dei suoi movimenti d'Avanguardia. L'opera si presenta come una vera e propria antologia della sperimentazione interdisciplinare in seno alle Avanguardie, con un focus particolare sulle creazioni degli anni Venti. Il tema centrale rimane la *cinéma d'avant-garde* o *expérimental*, mentre cambia il contesto in cui si inserisce l'analisi; il cinema sperimentale si trasforma da oggetto di proiezione nella sala cinematografica a oggetto museale. L'autore si concentra sull'esaltazione della «puissance subversive» delle opere (p. 64), annullando l'aporia e le ambiguità già presenti allora sull'uso della sperimentazione nelle Avanguardie, sia come continuazione della problematica dell'*art pour l'art*, sia come atto politico rivoluzionario. De Haas abbandona le restrizioni dettate dai termini e dalle etichette, volute a volte dai protagonisti stessi o dalle interpretazioni critiche successive. È in quest'ottica che il testo, prima di concentrarsi sui protagonisti principali con esempi e approfondimenti, ripercorre alcuni concetti e termini chiave quali *avant-garde historique* o *films d'artiste*. L'analisi, suddivisa in tanti sottocapitoli, intreccia problematiche spesso date per scontate o lasciate in sospenso; in particolare l'interconnessione del cinema di quegli anni con la pittura e con la poesia.

L'autore privilegia la stretta relazione tra testo e immagine che coinvolge membri di varia nazionalità e talento artistico. *Cinéma absolu* rompe gli schemi dell'approccio critico tradizionale, ancora oggi prigioniero dell'iconografia narrativa, finalizzata all'«exigence communicative» (Panofsky, p. 47). Secondo P. de Haas, infatti, l'inventiva lessicale finalizzata a distruggere l'edificio di certezze delle Belle Arti favorisce l'ibridazione e le migrazioni da un'arte all'altra, sotto forme nuove e diverse tra loro: *poème d'images*, *cinégraphie intégrale*, *ciné-poème*, *musique visuelle*, *symphonie visuelle* ecc. Il clima degli anni Venti agevola i passaggi da una pratica a un'altra e non è un caso se il cinema in quel preciso momento storico raccoglie le speranze di artisti e poe-

ti. La pittura attraversa una crisi d'identità a causa dei nuovi mezzi meccanici di riproduzione delle immagini, tanto da spingere vari artisti a permettere l'irruzione di elementi discorsivi nei quadri: come nel caso di Magritte o di Duchamp. Il volume, quindi, fa luce su come il cinema sperimentale, finora rimasto minoritario nel novero delle arti, affronti con una sua estetica il rapporto tra testo e immagine in modo completamente rivoluzionario. Alla stregua delle opere pittoriche o letterarie di quel periodo, il cinema diviene campo di ricerca e creazione oltre la narrazione; l'elenco dei riferimenti alle collaborazioni interdisciplinari va da B. Cendrars, che partecipa alla stesura del film di A. Gance *La Roue*, a G. Hugnet per la sceneggiatura di *La Perle* di H. d'Ursel; se *L'étoile de mer* è un poema di R. Desnos, si arriva fino ai "poèmes cinématographiques" di P. Soupault o agli *scénarios* scritti da G. Stein, R. Gómez de la Serna, G. Ribemont-Dessaignes.

Letteratura, pittura e cinema si mescolano come in un grande gioco collettivo, che apre le porte all'esplorazione del progresso tecnologico dal punto di vista artistico, seppur spesso considerandolo solo un esercizio di stile, teso all'innovazione e contro il perfezionamento dell'illusione realista. Il fine della sperimentazione rimane quello di inglobare lo spirito di liberazione dal passato e dal presente, per infondere in tutto il mondo sociale il seme dell'invenzione, verso un mondo nuovo. La strada maestra indica l'opposizione alla scia narrativa e tende all'esplorazione di quell'*infra-mince* tra un'immagine e l'altra della pellicola, che richiama lo scarto del vuoto ai piedi del verso, secondo l'analogia di alcuni formalisti russi (p. 91). Velleità rivoluzionarie, frenate da restringimenti politici ben più pesanti nel cinema che in pittura o in poesia, dovuti alle condizioni dettate dall'industria culturale e del profitto.

Dopo questa articolata riflessione sul valore avanguardistico dei film sperimentali, l'autore inizia una lunga carrellata di esempi, partendo dalla concettualizzazione e dallo studio del movimento e dai suoi apporti nei lavori di Duchamp e Man Ray fino a Buñuel e Dalí, senza tralasciare nessuno dei protagonisti. L'analisi scorre con dovizia di particolari attraverso le testimonianze sulle evoluzioni di questi artisti, con carteggi e commenti di poeti e scrittori a loro vicini. L'antologia offre al lettore una serie di fotogrammi celebri, spesso interpretati da didascalie o analisi letterarie, come se quelle creazioni in movimento fossero state – o forse lo furono – un'opera collettiva ispirata a un intreccio interdisciplinare, volto alla sintesi di un'estetica di rottura che riuniva l'immagine e il testo poetico, almeno nel loro intento iniziale.

[MARCELLA BISERNI]

Jocelyn Van Tuyl, *André Gide et la Seconde Guerre Mondiale. L'Occupation d'un homme de lettres*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2017, 292 pp.

Il saggio di Jocelyn Van Tuyl è la traduzione francese del saggio apparso in inglese nel 2006 (*André Gide and the Second World War: A Novelist's Occupation*, State University of New York Press). L'autrice si prefigge di ripercorrere le posizioni politiche spesso ambivalenti di André Gide, quali emergono dagli scritti di guerra, sinora poco considerati dalla critica che ha privilegiato l'analisi del *Journal*.

Il periodo preso in considerazione va dagli anni immediatamente precedenti lo scoppio della Seconda

Guerra Mondiale al periodo dell'epurazione, un lasso di tempo che vede Gide tormentato e preoccupato rispetto alla responsabilità intellettuale che il suo ruolo gli riconosceva. Il primo capitolo («De Munich à Montoire: l'homme de lettres en temps de crise nationale») esplora la posizione di Gide durante l'occupazione nazista della Francia e rievoca la «querelle des mauvais maîtres», un dibattito nazionale sulle presunte influenze deleterie di alcuni scrittori, tra i quali Gide, Valéry, Proust, Mauriac, Lautréamont, Apollinaire e i surrealisti, tutti ritenuti responsabili della decadenza in cui versava la Francia. Il secondo capitolo («Résignation et réaction: la NRF occupée») si focalizza sul ruolo giocato da Gide all'interno della rivista fondata sotto la sua egida nel 1908 ma che, con la nuova direzione di Drieu La Rochelle, si sposta su posizioni dichiaratamente collaborazioniste e filonaziste. Sollecitato dall'editore Gallimard che teme la chiusura della rivista a fronte della diminuzione dei lettori, Gide esita tra una decisione di netto rifiuto e la collaborazione alla redazione. Pur non facendo mistero della sua avversione all'impostazione data da Drieu La Rochelle, Gide fatica a staccarsi definitivamente dalla rivista che continua a sentire come una sua creazione, approdando comunque ad una dichiarazione di rottura affidata alle pagine di «Le Figaro». Nemmeno le dimissioni di Drieu, tuttavia, potranno impedire la chiusura della rivista, ormai esangue, nel 1943 (la «NRF» riaprirà nel 1953 sotto la direzione di Jean Paulhan). Il terzo capitolo («Messages codés: les Interviews imaginaires») analizza la strategia di riposizionamento politico di Gide che, dalle pagine del «Figaro littéraire», da novembre 1941 a giugno 1942, invita i lettori alla Resistenza. In questi dialoghi con un intervistatore fittizio, Gide fa delle considerazioni apparentemente anodine sulla lingua e la letteratura ma, in filigrana, grazie a un gioco di rimandi letterari, inserisce dei messaggi contro l'occupazione tedesca. Nella primavera del 1942 Gide si trasferisce in Tunisia dove vivrà direttamente l'assedio tedesco iniziato nel novembre dello stesso anno. Lo scrittore rifiuterà persino, per ben due volte, di tornare in patria, al fine di conoscere personalmente l'esito di questo episodio della guerra, come l'A. spiega nel quarto capitolo («Batailles sur le front intérieur: l'allégorie domestique dans le *Journal de Tunis*»). Tre settimane dopo la liberazione di Tunisi, Gide si trasferisce in Algeria, liberata anch'essa dagli Alleati nel novembre 1942, dove resterà sino alla fine della guerra. Qui lo scrittore frequenta assiduamente un circolo letterario e intellettuale in cui erano confluiti numerosi scrittori francesi giunti all'indomani della Liberazione, come André Maurois e Antoine de Saint-Exupéry. Agli anni trascorsi in Algeria è dedicato il quinto capitolo («Glissements: *Pages de Journal et Thésées*»), in cui vengono sottolineati gli sforzi compiuti da Gide, non senza astuzia secondo l'autrice, per migliorare la sua immagine al fine di essere associato, senza più alcuna ambiguità, alla Resistenza letteraria. Rientrerebbe in questa dinamica il sostegno rivolto a De Gaulle. Il sesto e ultimo capitolo («Le retour: l'épuration et ses séqueles») prende in esame gli attacchi ai quali Gide fu sottoposto durante l'epurazione, nel momento in cui riemergono tutte le animosità suscitate dal suo rifiuto del comunismo. Come l'autrice conclude nell'Epilogo, a partire dalla Liberazione Gide vede la sua influenza eclissata da una nuova generazione, quella comunista e esistenzialista incarnata da Jean-Paul Sartre.

[MICHELA GARDINI]

Thomas Franck, *Lecture phénoménologique du discours romanesque. Rhétorique du corps dans le roman existentialiste et le Nouveau Roman*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017, «Le discours philosophique», 284 pp.

Thomas Franck, dottorando in semiotica e retorica all'Università di Liegi, propone con questo volume una lettura fenomenologica del discorso letterario, dedicando la sua analisi in particolare al romanzo esistenzialista e alla produzione del Nouveau Roman. Centrale nel lavoro di Franck è lo studio, attraverso le categorie ermeneutiche della filosofia di Merleau-Ponty, dei legami che si instaurano tra la realtà fenomenica, la coscienza individuale e il corpo. Punto di riferimento principale, Merleau-Ponty fornisce all'A. gli strumenti di pensiero necessari all'analisi critica delle opere di scrittori e scrittrici come Camus, Sartre, Beauvoir, Simon, Sarraute e Robbe-Grillet.

Suddiviso in quattro parti, il volume di Franck rintraccia l'influenza che la fenomenologia e la filosofia della coscienza hanno esercitato sulla produzione letteraria francese dall'inizio del xx secolo fino al 1940. Il primo capitolo («Philosophie et littérature de la conscience: approches socio-historiques», pp. 43-98) ricostruisce la storia delle prime fenomenologie tedesche e della loro eco in Francia, per poi analizzare il rapporto fra queste correnti filosofiche e la crisi del realismo letterario che aveva caratterizzato il secolo precedente. La fenomenologia appare così, sotto la penna di Franck, come il fondamento stesso della filosofia del romanzo esistenzialista di cui l'autore mette in rilievo la continuità con la produzione letteraria del Nouveau Roman. Nel secondo capitolo («Rhétoriques romanesques du corps phénoménologique: analyse de corpus», pp. 99-186), Franck affronta la questione del corpo, analizzando due aspetti contrastanti della corporeità inscritta nei romanzi dell'epoca: il corpo intenzionale e il corpo carnale. Nel terzo capitolo («La chair du langage: perspectives théoriques», pp. 187-222), Franck sonda la carnalità della scrittura stessa: l'atto corporeo, prima di tutto il gesto di scrivere, è così studiato come espressione poetica. Sul filo delle metafore corporee fin qui accennate, l'autore introduce anche l'immagine del testo-tessuto, pretesto non solo per introdurre la materialità del discorso, ma anche per dedicare una parte consistente del suo lavoro alla filosofia di Merleau-Ponty, il cui pensiero è protagonista dell'ultimo capitolo («Merleau-Ponty, rhétoricien et analyste du discours: perspectives méthodologiques», pp. 223-249). Analizzando con precisione un ampio corpus letterario e facendo un uso sapiente di strumenti della filosofia e dell'ermeneutica, il testo di Franck apre nuove piste metodologiche, attraverso la messa in relazione dell'approccio fenomenologico, dello studio retorico e dell'analisi del discorso.

[EVA FEOLE]

Giono et les Méditerranées: rencontre autour de Juan Ramón Jiménez, D. Bonnet, A.-A. Morello (éds.), Huelva, Universidad de Huelva, 2017, 212 pp.

È il 1959 quando Jean Giono accetta di realizzare l'adattamento cinematografico di *Platero y yo* di Juan Ramón Jiménez. La sua scrittura, così come la sua conoscenza del mondo del cinema sono carte vincenti agli occhi del produttore che l'ha contattato. Più di tutto sembrano averlo convinto quella sua appartenen-

za al Sud, quella sua vicinanza a Jiménez e il comune *background* culturale. Con entusiasmo Giono accetta immediatamente la proposta: pur non conoscendo gli scritti del poeta andaluso, è affascinato dai rispettivi mondi, due universi accomunati dal modo di scrivere e di pensare. Proprio per vedere Moguer, quella piccola cittadina andalusa al confine con il Portogallo che ha dato i natali a Jiménez, Giono attraversa in treno e poi in bus i loro due Paesi. Mezzi lenti, che gli permettono di ammirare il paesaggio, conoscere la Spagna e comprenderla cercando di farla sua.

Comincia così il volume diretto da Dominique Bonnet e André-Alain Morello, una raccolta degli Atti del convegno *Giono et les Méditerranées: rencontre autour de Juan Ramón Jiménez* tenutosi a Huelva nel 2015 e che ha riunito ricercatori specialisti dell'opera dei due autori. Al centro di tutto la sceneggiatura di *Platero y yo*, nel centenario della sua pubblicazione. Tra gli intervenuti, oltre ai due curatori, anche Denis Labouret, Jean-Yves Laurichesse, Jacques Mény, Sylvie Vignes, Claude Benoit Morinière, Daniel Lecler e Alicia Piquer Desvaux. Diversi gli aspetti studiati: dall'incontro-scontro tra Jean Giono e Moguer a quello con la Spagna tutta intera – nella *Lettre d'Espagne* del 1959 l'autore scrisse di non aver amato Barcellona, paragonandola ad una Marsiglia asmatica –, passando per il suo canto accorato del mondo mediterraneo che tanto lo accomuna non solo al collega andaluso, ma anche ad un'altra penna del Mezzogiorno francese, il premio Nobel per la letteratura Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Notevole l'Appendice, che ricostituisce la biblioteca ispanica di Giono, e suggestivo tutto il corredo fotografico gentilmente concesso dal Presidente dell'Associazione degli Amici di Jean Giono, Jacques Mény. Scatti in bianco e nero che ritraggono scene dell'incontro andaluso tra i due autori, complice il fascino di un asinello grigio e di un paesaggio lontano dalle logiche dello spazio e del tempo. Spazio e tempo che in qualche modo, come fu scritto in quell'occasione, sono alla fonte stessa del libro, spagnolo fino in fondo all'anima, dove il reale e l'irreale si completano, dove quel che si vuol dire non è mai detto, dove l'espressione non è altro che un falso spolverio sugli abissi.

[ELISA BORGHINO]

Guillaume de Sardes, *Genet à Tanger*, Paris, Hermann, 2018, 92 pp.

Romanziere (*Le Nil est froid*, 2009, *Prix François-Mauriac de l'Académie française*), biografo – di Nijinsky (Hermann, 2006), evocato da Genet in *Notre-Dame-des-Fleurs* – e fotografo, Guillaume de Sardes torna in questo *portrait* narrativo sui soggiorni dello scrittore nella città marocchina. Si tratta di uno scritto volutamente antiaccademico, privo di note e di bibliografia, eppure accuratamente documentato: il *Saint Genet, comédien et martyr* di Sartre e la biografia di Edmund White sullo sfondo, l'A. valorizza ad esempio la conversazione con Hubert Fichte, ma anche le impressioni e i ricordi di Philippe Sollers (p. 30) e dell'autore di *Le bordel andalou* Georges Lapassade (p. 34), così come le immagini esposte in occasione della mostra *Jean Genet, l'échappée belle* (Mucem di Marseille, in collaborazione con l'Imec, 2016). Di capitolletto in capitolletto, il ritratto di Genet, quasi sessantenne al suo arrivo a Tangeri nell'estate del 1969, si estende all'insieme della sua vita in un continuo andirivieni temporale, con

particolare riguardo alla durevole attrazione per il Marocco, alla progressiva predilezione per la città di Larache – l'hôtel España, il *café Lixus* – e ai rapporti con Mohamed El Katrani e col figlio di questi Azzedine. Non solo: grazie alla moltiplicazione dei cenni all'opera, tanto narrativa e saggistica quanto teatrale, e ai vari fronti dell'impegno politico di Genet, dalla causa degli afro-americani a quella palestinese, biografia e poetica si intrecciano. Le allusioni ai motivi ricorrenti della pederastia, del furto, del tradimento e alle dicotomie prigione/evasione, solitudine/*dandyisme*, sesso/amore, vergogna/gloria confluiscono in considerazioni essenziali – «Genet écrit comme il aime: contre nature» (p. 76) – sulle contaminazioni di sintassi arcaizzante e registro popolare, sulla punteggiatura ritmico-respiratoria, sulla preziosità di uno stile «fabriqué», «travesti» (p. 75 e p. 80).

Pur restando ai margini della *bio-fiction critique* che tanta parte gioca sull'attuale scena letteraria, Guillaume de Sardes riporta con discrezione alcuni dettagli – incontri, atmosfere, luoghi: il lussuoso albergo El Minzah, i molti caffè, la Librairie des Colonnnes – del proprio vissuto a Tangeri, sui passi di Jean Genet: a distanza di cinquant'anni, le tracce del loro passaggio si intersecano disegnando la cartografia di una città affascinante e contraddittoria, vitale e decadente, dal passato recente cosmopolita – «une ville-monde peuplée de nababs et de mendians. Genet y est bien car il est l'un et l'autre à la fois» (p. 45) –, spazio eccentrico del desiderio a immagine della «hétérotopie gay telle qu'elle se construit entre Europe et Amérique pendant les années tangéroises de Genet» (p. 57), a lungo meta privilegiata di un "turismo" intellettuale e (omo)sexuale – da Joe Orton agli esponenti della *beat generation*, da Paul Bowles al Barthes di *Incidents* – spesso intriso, in chiave erotico-coloniale, di quello sguardo orientalista sul Nord Africa che Jean Genet, come ha osservato Edward Said (*Sullo stile tardo*, Il Saggiatore, 2009, pp. 77-91), contribuisce a incrinare. Inserendosi in un filone che comprende le testimonianze di Mohamed Choukri (*Jean Genet et Tennessee Williams à Tanger*, 1992) e di Tahar Ben Jelloun (*Jean Genet, menteur sublime*, ma anche la *pièce Beckett et Genet, un thé à Tanger*, 2010), l'operazione condotta da Guillaume de Sardes concorre a fare di Genet un personaggio letterario, dalla morte dell'ex-amante *funambule* Abdallah Bentaga – un lutto che sconfigna in suicidio per interposta persona nel racconto di Gilles Sebhan *Domodossola. Le suicide de Jean Genet* (Denoël, 2010) – alle numerose immagini, sia fotografiche (si veda Souad Guennoun, *L'ultime parcours de Jean Genet*, coedito da Tarik Éditions, Casablanca, e da Paris Méditerranée nel 2001) che letterarie, della tomba di Genet, in riva all'oceano, nel cimitero spagnolo di Larache, un luogo di pellegrinaggio che ricorre negli scritti degli autori marocchini attivi in Francia Rachid O. e Abdellah Taïa (Ralph Heyndels e Stéphane Baley ne rendono succintamente conto alla voce «Larache» del *Dictionnaire Jean Genet* curato da Marie-Claude Hubert, Champion, 2014). Più in generale, l'A. di *Genet à Tanger* si aggiunge all'elenco dei numerosi scrittori che, da Dumas e Delacroix fino ai nostri giorni, hanno coltivato il mito letterario internazionale di questa città, ripercorso da Boubekeur El Kouche nell'antologia intitolata *Regarde, voici Tanger. Mémoire écrite de Tanger depuis 1800* (L'Harmattan, 1996).

[STEFANO GENETTI]

Achmy Halley, *Marguerite Yourcenar. Portrait intime*, Paris, Flammarion, 2018, 208 pp.

Sulla scia delle numerose pubblicazioni uscite in occasione del trentennale della morte di Marguerite Yourcenar, Achmy Halley, specialista della scrittrice ed ex-direttore della Villa Yourcenar a Saint-Jans Cappele, propone un nuovo volume dedicato all'autrice di *Mémoires d'Hadrien*. Come il titolo stesso suggerisce, si tratta di un testo divulgativo in cui si cerca di proporre un'immagine diversa della scrittrice, non tanto come grande letterata, ma come donna nella sua sfera più intima e quotidiana. Infatti, come l'autore stesso afferma nell'«Avant-propos», l'intenzione di questo volume non è di parlare dei successi letterari e dell'immagine pubblica di Marguerite Yourcenar, già trasmessa abbondantemente dai media, ma di privilegiare gli aspetti più personali e familiari, quelli poco conosciuti dal grande pubblico e che l'autore ha potuto scoprire durante il suo primo soggiorno a Petite Plaisance nel 1997 grazie al suo ospite Yvon Bernier, fedele bibliografo della scrittrice. Il volume si apre con una prefazione di Amélie Nothomb, grande ammiratrice di Yourcenar, la quale racconta l'importanza che ha avuto per lei la lettura di *Mémoires d'Hadrien* e prosegue con l'«Avant-propos» e il prologo in cui si descrive il successo mediatico della scrittrice dopo l'elezione all'Académie Française.

Il testo, suddiviso in sette capitoli, non segue un ordine cronologico, ma tematico: ci si concentra sui temi cari alla scrittrice, quali il viaggio, la creazione letteraria, il rapporto coi suoi personaggi, la conoscenza come scopo ultimo da perseguire, l'isolamento a Mount Desert Island, la preoccupazione ecologica e la salvaguardia del pianeta e di tutti gli esseri viventi. Il tutto è supportato e arricchito da numerosi racconti e aneddoti sulla vita di M. Yourcenar: dall'infanzia definita *buissonnière* ai turbolenti anni Trenta, dall'incontro con Grace Frick all'esilio negli Stati Uniti, fino alla profonda intesa con Jerry Wilson e agli ultimi viaggi, l'autore non trascurava nulla della vita privata di Marguerite Yourcenar, come i *tea parties* nel giardino di Grande Plaisance, le abitudini culinarie, il vegetarianismo della scrittrice, l'arredamento della casa descritto con dovizia di particolari e l'attenzione alle piccole cose quotidiane.

Il testo è molto scorrevole, accattivante e reso ancora più piacevole dalla veste editoriale ben curata e arricchita da numerose riproduzioni fotografiche che illustrano diversi momenti della vita della scrittrice. Infine, oltre alle fotografie, è opportuno segnalare la presenza di alcuni documenti inediti, tra cui spicciano, alla fine del volume, i curiosi «Carnets Gourmands de Grace et Marguerite», veri e propri ricettari dei dolci fatti abitualmente a Petite Plaisance, illustrati e rivisitati dalla pasticceria Méert di Lille, di cui la scrittrice era assidua frequentatrice.

[SERENA CODENA]

L'écrivain et le politique. Six essais sur Yourcenar, Tanguy de Wilde d'Estmael (dir.), Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2018, 114 pp.

Le CIDMY (Centre International Documentation Marguerite Yourcenar, www.cidmy.be) propose comme bulletin annuel un intéressant recueil d'études, présentées le 19 décembre 2017, à l'occasion du trentième anniversaire de la mort de Marguerite Yource-

nar, à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Le but de ce recueil est de sonder la dimension politique qui se cache dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar et qui pourrait échapper au lecteur peu averti: en effet, l'avant-propos de Jacques de Decker (*Yourcenar ou la citoyenneté visionnaire*, pp. 7-8) souligne le caractère déroutant de l'adjectif «politique» appliqué à une écrivaine comme Yourcenar, apparemment peu intéressée aux affaires de son siècle et moins engagée par rapport à d'autres auteurs. L'idée que l'on se fait trop souvent de Yourcenar comme auteure humaniste, toujours tournée vers le passé, peut être trompeuse, puisque la prise de distance qu'elle adopte face au politique, afin de placer les événements à la juste distance et de les juger avec lucidité, a souvent été mal interprétée et considérée comme du désintéressement.

La contribution de Bruno Blanckeman (*Du politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, pp. 9-24) nous introduit dans le vif du débat en soulignant que Yourcenar s'est toujours tenue à l'écart de la politique hexagonale et que, même en Amérique, elle n'a pas montré beaucoup d'intérêt pour les problèmes politiques. Néanmoins, l'A. admet que la question du pouvoir et du politique sous-tend toutes les œuvres de Yourcenar à des degrés distincts: dans ses premières œuvres il n'est qu'à l'arrière-plan de l'action, tandis qu'avec *Mémoires d'Hadrien* Yourcenar présente implicitement ses théories et son modèle politique, en introduisant des références aux problèmes de son époque et en insistant sur la nécessité d'une reconstruction d'un nouvel ordre mondial. Ses espoirs déçus, l'écrivaine publie *L'œuvre au noir* qui, au contraire, présente une vision plus pessimiste où le protagoniste est un libre penseur, persécuté par la société et très différent du triomphant Hadrien. Yourcenar propose une nouvelle forme d'action qui se fonde sur l'implication de soi et sur des choix de vie éthiques plutôt que politiques. Au lieu d'être à l'écart des affaires de son siècle, Yourcenar a préfiguré des questions qui à l'époque pouvaient paraître marginales, comme la sauvegarde de la planète et le rapport avec les autres espèces vivantes, mais qui sont devenues aujourd'hui des urgences.

L'étude de Francesca Counihan (*Marguerite Yourcenar traductrice engagée*, pp. 25-47) est consacrée aux traductions des *spirituals* et au grand intérêt que Yourcenar a toujours nourri pour la culture des Noirs américains. Le recueil *Fléuve profond, sombre rivière* témoigne de la valeur de ces chants du point de vue poétique et souligne aussi le caractère universel des thématiques traitées, comme la souffrance, les préoccupations quotidiennes, l'espoir et l'élan humain vers le divin. Toutefois, avec cette traduction, Yourcenar ne s'intéresse pas seulement à la dimension poétique des textes, mais aussi à leur résonance politique: en effet, à travers son recueil, elle vise à faire connaître au public français la culture noire et à présenter sans biais la condition des Noirs aux États-Unis. La prise de position de l'écrivaine devient plus manifeste dans l'introduction, où elle dénonce le racisme et l'inégalité, et dans la dernière section, où elle inclut les «Chants de la liberté» qui renvoient à la lutte pour les droits civils.

Luc Devoldere («L'empirisme d'une expérience sage», pp. 49-62) commence par présenter ce qui est le cœur de la conscience politique de Marguerite Yourcenar: plutôt que l'appartenance à des partis ou à des factions précises, elle semble se fonder sur un respect et une *sympathia* envers tous les êtres et les créatures vivantes qui partagent avec nous cette planète. Ce n'est

qu'avec *Mémoires d'Hadrien* que Yourcenar fournit ses théories du politique; notamment, l'A. insiste sur le caractère empirique du modèle romain qu'Hadrien incarne: il faut s'adapter à la réalité changeante, être souple, préserver les traditions «sans rien détruire», coexister pacifiquement et interpréter la loi sans oublier le bon sens. Cette attitude pragmatique semble caractériser la pensée de Yourcenar qui s'intéresse davantage à la résolution des problèmes concrets qu'aux théories politiques.

La même idée est reprise par Michèle Goslar (*Marguerite Yourcenar au-delà du politique*) qui évoque plusieurs passages où Yourcenar déclare de n'appartenir à aucune faction, condamne la politique en la retenant responsable d'avoir enfoncé l'homme dans la situation catastrophique où il se trouve encore aujourd'hui et insiste sur l'inanité des étiquettes politiques. Goslar suit pas à pas l'évolution de la dimension politique dans les textes de Yourcenar jusqu'à souligner un moment fondamental dans l'œuvre de l'académicienne, le moment où l'on passe de «la préoccupation de l'homme à celle de la terre». Ce passage n'est pas immédiat, mais il est le produit d'une longue réflexion: la dénonciation de la pollution globale, du surpeuplement, de la brutalité à l'égard des bêtes, l'indignation envers la vivisection, la destruction des forêts et la surexploitation des ressources terrestres montrent l'engagement écologique de Yourcenar qui va au-delà du strictement politique.

Quant à la contribution d'Alexandre Terneuil («L'histoire s'écrit toujours à partir du présent»: François Mitterand lecteur de Marguerite Yourcenar, pp. 73-84), elle concerne le rapport entre Mitterand et Yourcenar. Il faut relever que l'écrivaine n'était pas intéressée à Mitterand comme homme politique, mais plutôt au Mitterand lecteur, qui pouvait apprécier ses œuvres et avec lequel elle pouvait en discuter longuement. De plus, l'ancien président avait fait siennes dans ses discours des maximes, tirées notamment de *L'œuvre au noir* et d'*Archives du Nord*, dans lesquelles Yourcenar insiste sur la nécessité de construire l'avenir à partir du présent et ne considère le passé que comme «le présent tel qu'il a survécu dans la mémoire humaine».

La dernière contribution de Tanguy de Wilde entreprend une sorte de résumé des questions qui ont été abordées au cours de ce bulletin (*La militance politico-littéraire de Marguerite Yourcenar*, pp. 85-103). L'A. insiste sur le fait que la militance de Yourcenar est avant tout littéraire et qu'elle reste à l'écart de la politique, car elle pense que l'essentiel est ailleurs; elle estime que seule la militance littéraire peut vraiment agir sur les consciences humaines. Sa position n'est ni à gauche ni à droite, elle analyse la situation globale avec une extrême lucidité, complètement désenchantée et sans préjugés d'aucune sorte. Après avoir retracé le parcours politique de Yourcenar à travers ses œuvres, l'A. souligne que le personnage auquel l'écrivaine s'identifie le plus est Zénon, surtout dans l'annonce de catastrophes écologiques et dans l'analyse des possibilités réelles de l'homme.

[SERENA CODENA]

Véronique Rohrbach, *Le courrier des lecteurs à Georges Simenon. L'ordinaire en partage*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, «Interférences», 312 pp.

On pourrait croire que tout a déjà été dit, que tout a déjà été écrit sur Simenon. Ainsi en va-t-il des grands

noms de la littérature française: leurs œuvres ayant été décortiquées sous mille angles, on a l'impression qu'ajouter quelque chose serait inévitablement tomber dans la redite, dans la redondance. Pourtant, un écrivain prolifique comme Georges Simenon recèle encore des mystères ou du moins des aspects de sa personnalité ainsi que de son œuvre peu explorés et Véronique Rohrbach est là pour nous le prouver.

Version abrégée d'une thèse de doctorat soutenue en 2015 à l'Université de Lausanne, ce travail met en lumière, en effet, une facette nouvelle du "mythe Simenon": celui de la correspondance que le romancier a entretenue avec ses lecteurs entre 1953 et 1973, date à laquelle il annonce qu'il ne rédigera plus de romans. Simenon, en effet, est un écrivain "à lecteurs" (et à lectrices!), un de ces hommes à succès qui s'est complu dans la célébrité. Il n'est donc pas étonnant de découvrir que 5556 lettres – toutes rédigées après 1949 – se trouvent au Fonds Simenon du château de Colonster, à Liège, et l'on peut sans peine imaginer l'immense travail d'analyse mené par Véronique Rohrbach.

Divisé en six chapitres suivis de quelques documents épistolaires placés en guise d'annexes, l'ouvrage cherche à sonder les liens qui se sont tissés entre le romancier et son lectorat. «Au travers des chiffres et du phénomène culturel et médiatique, c'est le souvenir de l'affection que des millions de lecteurs de par le monde ont porté à l'œuvre et à la personne de Simenon que ce livre vise à faire revivre et à étudier» (p. 8). Un lectorat que l'on découvre extrêmement bigarré, composé de gens issus de classes sociales variées, tous réunis par un point commun: celui d'apprécier une littérature de l'ordinaire, qui reflète leurs préoccupations, leurs rêves, leurs déceptions, bref, leur quotidien.

Rohrbach commence par se pencher sur le courrier des lecteurs en tant qu'«enjeux d'un corpus ordinaire» (chap. 1), un phénomène qui se développe à la fin du XIX^e siècle, au moment où des gens de différentes couches sociales se mettent à envoyer des missives aux écrivains qu'ils aiment. Elle s'intéresse à l'identité des lectrices et lecteurs, en démontrant qu'il est très malaisé de définir un profil type, tant au niveau de l'âge que de la provenance, du sexe ou de la classe sociale. L'impression qui se dégage est que Simenon touche un public assez hétéroclite (l'ouvrier, l'avocat, la patronne, la bonne à tout à faire, l'intellectuel, la secrétaire...) et universel, puisque des missives lui parviennent du monde entier.

Une réflexion qui se poursuit dans le deuxième chapitre, au cours duquel sont établis des rapprochements entre le romancier et les écrits populistes, qui ont pris leur essor dans les années 1930, à une époque où le genre policier évolue dans le sens d'une «littérisation» (p. 76) et où la littérature de consommation est en pleine croissance. Simenon lui-même parlait de romans semilittéraires et il est question ici de la manière dont certains romans gris, tristes, parfois sinistres ont touché les lecteurs d'une manière ou d'une autre en mettant en scène le motif de la médiocrité.

C'est aux réactions des lectrices et lecteurs qu'est consacré le chapitre suivant – le plus consistant – c'est-à-dire aux motivations qui les poussent à dévorer les romans: le besoin de divertissement et d'évasion, bien sûr, mais aussi de réconfort face à la solitude, face à la dépression ou encore, en période de guerre, quand on vit la captivité. Il convient de remarquer à quel point les textes de Simenon font réellement du bien à son lectorat, lequel désire ensuite exprimer à l'écrivain, par le contact épistolaire, les bienfaits de la lecture. Grâce à de nombreux extraits de lettres proposés, on

découvre que certains épistoliers se livrent alors à des confidences, se permettent de lui faire des reproches sur telle ou telle enquête, demandent ou fournissent des conseils (par exemple pour écrire eux aussi), introduisent une requête. D'autres encore avouent avoir éprouvé le besoin de se rendre en reconnaissance sur les endroits décrits dans les œuvres simenoniennes, pour en respirer l'atmosphère, pour s'imprégner de l'ambiance voire vérifier l'authenticité d'un lieu. Des voyages qui prennent parfois l'allure d'un pèlerinage.

Les chapitres suivants traitent d'abord de l'assimilation de l'auteur à son œuvre, de l'amalgame Maigret/Simenon que l'auteur aimait entretenir (chap. 4) au point de presque ressembler physiquement à son personnage (ou viceversa), mais aussi du rôle attribué au destinataire des lettres (chap. 5). Tantôt vu comme un psychologue, comme un médecin, un guide spirituel, un conseiller moral, tantôt vu comme un père, un confident, un ami, Simenon est aussi celui à qui d'aucuns n'hésitent pas à demander une aide pécuniaire car – et c'est le thème du dernier chapitre – le romancier, au fil des ans, est devenu une vedette, une célébrité et cela se sait. Le ton des lettres les plus récentes prises en examen dans cet ouvrage montre qu'elles sont clairement adressées à un «grand écrivain», à une star et certains ne manqueront pas de tenter de sensibiliser l'homme à leur situation financière personnelle.

Quelle que soit la motivation de l'expéditeur ou de l'expéditrice, le courrier des lecteurs se présente à la fois comme un miroir de leur propre vie et comme un témoignage à vif de la réception des œuvres. Ces missives sont rarement polémiques ou virulentes; elles constituent très souvent un témoignage de gratitude, d'admiration, de reconnaissance. Même teintées de reproches, elles représentent de toute façon un signe de considération, ce qui ne pouvait que plaire au plus haut point à un auteur qui s'est toujours soucie énormément de son image, qui a veillé à faire sans cesse croître sa popularité. Et Simenon – on le sait – de répondre au courrier de tous ses fans, de façon bienveillante la plupart du temps: une manière, probablement, de construire, au fil des ans, l'air de rien, sa légende.

[HUGUES SHEEREN]

Simenon et l'Italie, L. Demoulin et H. Sheeren (dir.), "Francofonia", 75, autunno 2018, 200 pp.

La creazione di un archivio dedicato a Simenon presso la Cineteca di Bologna, in collaborazione con il figlio dello scrittore John e con l'Università di Liegi, e l'ideazione di un'esposizione dei *reportages* fotografici realizzati tra gli anni Venti e Trenta (C. Cenciarelli, *Avant-propos: à la recherche de Georges Simenon, à Bologne*, pp. 11-15) offrono l'occasione di tornare sui rapporti dell'autore con l'Italia, mentre ci si prepara a celebrare il trentennale della sua morte. Come premesso dai due curatori nella loro colorita *Introduction* (pp. 5-10), si tratta di rapporti apparentemente esili eppure duraturi, che vengono affrontati in questa raccolta di saggi da diverse angolazioni: biografica, testuale e intertestuale, attenta alla vicenda editoriale e alla ricezione di una produzione immensa, la cui popolarità rimane legata, nonostante il vasto *corpus* dei *romans durs* pubblicati da Adelphi in tempi più recenti e qui ampiamente valorizzato, ai «Gialli Mondadori» e alla figura del commissario Maigret, incarnata sul piccolo e grande schermo italiano dal bolognese Gino Cervi.

Dei dieci viaggi in Italia, da quello per mare del 1934 alla *tournée* di conferenze organizzata da Mondadori nel 1967, rende conto puntualmente P. Mercier in merito ai tutto sommato reticenti *Souvenirs d'Italie et propos sur l'actualité dans les récits autobiographiques de Georges Simenon*, pp. 101-117. Analogamente, è un'«Italie de complaisance» (p. 159) a emergere dal magma delle frammentarie *Dictées* degli anni Settanta prese in esame dal Presidente degli *Amis de Georges Simenon* J.-B. Baronian (*Et L'Italie dans tout cela?*, pp. 153-159). Ben oltre l'aneddotica va il doppio ritratto fornito da M. Geat di *Georges Simenon et Federico Fellini: ces mystérieuses synchronicités...* (pp. 83-100; il suo *Simenon e Fellini. Corrispondenza/Corrispondenze*, Roma, Anicia, 2018, è recensito da F. Zanelli Quarantini alle pp. 161-163 di questo numero di “Francofonia”). Dalla Palma d'Oro attribuita nel 1960 a *La dolce vita* dalla giuria del Festival di Cannes, presieduta da Simenon, all'intervista che il regista di *Casanova* rilascia allo scrittore nel 1977, ripercorriamo la storia di un'amicizia che si nutre di ossessioni e interessi comuni: la malattia e la morte, il femminile e il sogno. Marina Geat sottolinea in particolare l'influsso esercitato dallo psicanalista Ernst Bernhard e da Roberto Bazlen, traduttore di Jung, sul progetto editoriale di Roberto Calasso, anch'egli amico di Fellini. Questa intermediazione e la conseguente pubblicazione presso Adelphi, a partire dal 1985, prima di tutti i *romans durs*, poi anche dei Maigret, viene ricordata più volte in altri articoli, così come si torna a più riprese sul successo riscosso, tra il 1964 e il 1972, dagli adattamenti televisivi delle *Inchieste del commissario Maigret* co-sceneggiate da Diego Fabbri, mentre era delegato alla produzione Andrea Camilleri. A proposito di quest'ultimo, B. Alavoine si chiede: *Le commissaire Salvo Montalbano: un Maigret italien?* (pp. 17-32); al di là delle affinità che caratterizzano i due personaggi, l'A. si interroga sul loro diverso atteggiamento nei confronti delle istituzioni e del binomio giustizia/legalità.

Su *Le train de Venise*, uno dei soli tre romanzi di Simenon ambientati – e solo parzialmente – in Italia (gli altri due sono *Chez Krull* e *La cage de verre*, p. 8) si concentra L. Fourcaut avanzando un'interpretazione archetipico-simbolica sensibile ai motivi ricorrenti della colpa e del falso, alle implicazioni edipiche del racconto, ma anche ai richiami a *La morte a Venezia* di Thomas Mann e, in misura minore, a Proust e alla *mise en abyme* della figura dello scrittore, specularità favorita appunto dallo scenario della città lagunare (*“Le train de Venise”*. *Sauter du train en marche ou «è pericoloso sporgersi»*, pp. 67-82). Per cerchie concentriche, da quella familiare a quella criminale, procede la lettura proposta da L. Demoulin di *Un nouveau dans la ville* e soprattutto di *Les frères Rico*, entrambi scritti negli Stati Uniti all'inizio degli anni Cinquanta: i temi delle origini e dell'esilio, della fratellanza e del tradimento – non privi di rimandi autobiografici a Christian, il fratello di Simenon compromesso con il nazismo – vengono analizzati in quanto componenti di un'italianità complessa (*La double filiation des Italiens d'Amérique dans les «romans durs» de Simenon*, pp. 49-66).

È in termini di storia del libro che M. Biggio e A. Derchi ripercorrono la fortuna di Simenon nel nostro paese, tramite una carrellata sulle *Couvertures simenoniennes* (pp. 33-48) che va dalle illustrazioni *art déco* delle prime pubblicazioni sotto pseudonimo alle fotografie d'autore commissionate da Fayard e riutilizzate nei «Libri Neri» che fanno conoscere Maigret ai lettori italiani, dalla grafica delle varie collane Mondadori, compresi i disegni di Monicelli e Pintor,

fino alle riproduzioni di dipinti selezionate da Adelphi. Per quanto concerne l'attualità della ricezione italiana, M. Testa, autore dell'atipica biografia-inchiesta *Maigret e il caso Simenon* (Roma, Biblioteca del Vascello, 1994), e M. Wenger illustrano la genesi, il consolidarsi e il progressivo internazionalizzarsi del blog www.simenon-simenon.com, una piattaforma a carattere più giornalistico che accademico, duttile e costantemente aggiornata (*“Simenon-Simenon”, quand une bio-bibliographie se construit en ligne*, pp. 139-152). Il contributo di H. Sheeren verte invece sulla *Présence ou absence de Simenon dans le contexte scolaire italien* (pp. 119-138). Un'attenta ricognizione delle antologie e dei manuali adottati nelle scuole medie e soprattutto nei licei italiani, ma anche degli audio-libri, conduce Hugues Sheeren a osservare che la modesta eppure significativa presenza di Simenon nei programmi scolastici – anche in quelli di letteratura italiana, in qualità di ampliamento comparativo – si limita ai romanzi che hanno per protagonista Maigret, senza che alcun titolo in particolare risulti privilegiato e con la tendenza a sfruttare uno stile facilmente *didactisable* (p. 132) ai fini dell'apprendimento linguistico ma a scapito delle qualità prettamente letterarie. Pur con qualche eccezione, come *Il romanzo francese del Novecento* a cura di S. Teroni (Laterza, 2008), dove Simenon è oggetto di una trattazione congrua nell'economia del volume, lo scrittore belga rimane nel complesso prigioniero di una visione riduttiva, legata al pregiudizio di marginalità che tuttora grava sul genere poliziesco.

[STEFANO GENETTI]

Alain Robbe-Grillet, *Entretiens complices*, édition présentée et établie par Roger-Michel Allemand, Paris, Editions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2018, 204 pp.

La complicité qu'indique le titre est celle qui, dans le laps de temps d'une dizaine d'années, s'est instaurée entre Roger-Michel Allemand et Alain Robbe-Grillet. Une complicité d'écrivain à critique, qui s'avère dans une collaboration tournée vers la diffusion informée d'une œuvre souvent méconnue. Rien à voir avec la complicité que Robbe-Grillet eut par exemple avec Jérôme Lindon, à laquelle se mêlaient, comme on le sait, des situations qui ont peu à voir avec la littérature. Allemand, lui, «tombe des nues» lorsqu'il se confronte à certaines déclarations que Robbe-Grillet donna entre 2000 et 2001, et il décide que le moment est venu de cesser de fréquenter sa maison. Mais, entre temps, il avait pu recueillir cinq interviews tournant autour de certains problèmes centraux de son œuvre. À la lecture, on est frappé par la cohérence de chacune d'entre elles: ainsi, «Autobiographie» (1991), publiée avant la parution du dernier volet, déjà programmé, des *Romanesques* (*Les derniers jours de Corinthe*, 1994), explore les notions de vérité et de sincérité, des concepts problématiques envers lesquels Robbe-Grillet déclare son extranéité. Sans jamais le nommer, il montre ainsi d'adhérer au concept ricœurrien d'«identité narrative» sans se priver de le porter à ses extrêmes conséquences. «Rencontres» (1999) ne traite qu'au début de ses entretiens avec des personnes vivantes: les véritables rencontres qui marquent un écrivain sont constituées par la fréquentation des livres. On y lira alors l'importance qu'ont revêtu Gide et Kafka. Si l'un est reconnu comme un des devanciers des Nouveaux Romanciers (il suffit de relire ce qu'en dit Sarraute dans *L'ère du*

soupeçon), la citation de Gide surprend. Certes il rejette d'un «bof» les œuvres gidiennes ayant un implicite moraliste ou psychologisant, mais il apprécie le flou, le vague de certains *incipit*. Parmi ses maîtres, il cite Rous-sel: on ne sera alors pas surpris de lire, dans l'interview suivante, «*Énigmes*» (2000), le projet d'un livre basé sur la structure combinatoire de la succession numérique liée à l'ourobouros. Le projet, qui aurait conduit Robbe-Grillet dans toute autre direction, a finalement avorté. En revanche, c'est la structure de ses romans qui se fait de plus en plus complexe, de mystérieuses légendes bretonnes s'alternant à des énigmes de type policier, mais qui ne sont jamais résolues, parce que leur résolution serait un irrémédiable appauvrissement: l'art pour Robbe-Grillet coïncide avec la pluralité des significations. C'est ce qu'il théorise surtout vers la fin de son parcours, lorsqu'il dépasse la phase qu'il nomme «de combat». Alors, il peut se permettre de raffiner ses interventions théoriques («*Théories*», 1999), et assumer ses propres contradictions comme une forme de richesse. Avec la dernière interview («*Sentiments*», 2000), Allemand nous conduit à l'intérieur du cabinet de travail de Robbe-Grillet, explore ses habitudes et ses postures, son sens de la musicalité de la phrase, une exigence majeure qui arrive à influencer l'invention du monde du roman. Le livre se clôt en consignant au lecteur l'image d'un écrivain dont la «froideur apparente n'est que la protection à [son] hypersensibilité» (p. 193).

[LAURA BRIGNOLI]

Henri Desoubaux, *Promenades butoriennes*, Paris, L'Harmattan, 2018, 295 pp.

Il termine *Promenades* ben si addice a questo saggio che, rinunciando a fornire una visione strutturata dell'opera di Butor così come a tracciarne un itinerario cronologico, intende attraversarla liberamente, sia nelle tematiche trattate che nella forma stessa della scrittura delle venti riflessioni, di lunghezza variabile, che, opportunamente numerate, costituiscono le tappe di questo vagabondaggio. Allo scopo manifesto di “rendere visibile” la produzione dell'autore e di farla conoscere, prima ancora di interpretarla, Desoubaux, curatore del sito *Dictionnaire Butor* cui ci introduce («*Mines communes de la recherche butoriennes*», pp. 143-149), esamina, di volta in volta, temi e dispositivi dell'opera di Butor. La maggior parte dei saggi (di cui otto inediti) focalizzano l'attenzione su un testo dell'autore, allargando sempre il discorso alle costellazioni che lo circondano e rinunciando cautamente all'analisi esaustiva, nonostante la profondità delle riflessioni, come si nota dalla ricorrente formula che nei titoli prende volutamente le distanze dalla presunzione di completezza: «*Petite introduction à une lecture de...*»; «*Notule à propos de...*»; «*Pour servir d'introduction à une lecture de...*»; «*Approche d'un texte...*»; «*Petite présentation de...*».

Il *focus* sull'opera specifica, frequente pretesto per analizzarla nel suo insieme, si concentra di volta in volta la matematica, («*Le roman comme recherche: Passage de Milan et les mathématiques*», pp. 11-25); la ricezione di *Degrés*, («*Quand les choses se gâtent ou Michel Butor vivant*», pp. 35-39); la dimensione autobiografica, («*Portrait de l'artiste en jeune singe* ou Butor et l'autobiographie: entre Sartre et Breton», pp. 41-48); gli aspetti legati a una città (Elseneur), un tema scientifico (l'astronomia), un sito archeologico (Angkor), uno scrittore (Rimbaud), uno stato (la Cina), una regione tu-

ristica (L'America centrale), un pittore (Picasso), un'esperienza musicale (coro di voci) («*Petite introduction à une lecture de Gyroscope de Butor*», pp. 49-65); il tema egiziano, messicano, giapponese e la sua simbologia («*Lecture de Transit de Michel Butor*», pp. 66-102); la struttura, i colori, i nomi, il carattere frammentario del testo, la componente citazionale, le ricorrenti simmetrie e riprese («*Pour servir d'introduction à une lecture de Boomerang de Michel Butor*, pp. 109-139»); il rapporto testo e immagine («*Notule à propos de Un jour nous construirons les pyramides*», pp. 141-142); il ruolo della pittura, dei luoghi e il ricco gioco di citazioni, da La Fontaine a Nodier, da Flaubert a Nerval («*Approche d'un texte butorien: L'embarquement de la Reine de Saba*», pp. 197-213); il gioco tra presenza e assenza del testo e dell'immagine, del passato e del futuro tra *pastiches* e riscritture («*Petite présentation des Naufragés de l'arche de Pierre Bérenger et Michel Butor*», pp. 227-233); la ricorrenza lessicale che, in *Alpes ou le tarot des cimes*, sollecita una sorta di erotizzazione della montagna («*Butor dans les Alpes*», pp. 235-247).

Gli stessi aspetti ritornano nella lettura trasversale della produzione di Butor che lo studioso propone investigando, ad esempio, alcuni temi come quello del tempo declinato in anni, stagioni, calendari («*Le thème de l'année chez Michel Butor*», pp. 103-108), o la dimensione spaziale: Parigi, luogo della memoria nonché sorta di palinsesto da decifrare, e il suo cambiamento nel tempo («*Le Paris de Michel Butor*», pp. 161-195), o Lille, il luogo dell'infanzia («*L'arc à Paris de Michel Butor: petit relevé topographique*», pp. 215-226) cui far ritorno. Tale dimensione del ritorno non concerne solo i luoghi ma anche i temi, gli autori preferiti, i ricordi, la scrittura in una logica non di regressione ma di rinascita («*Michel Butor revient*», pp. 155-159). Il dispositivo fotoletterario («*Place de la photographie dans l'œuvre et la vie de Michel Butor*», pp. 151-154) e il rapporto con la pittura ritornano frequentemente nell'opera e nelle analisi dello studioso che si sofferma sul rapporto con Duchamp («*De Duchamp à Butor et viceversa*», pp. 27-34), con Delvaux, di cui esamina l'interrelazione con Verne («*À propos du Rêve de Paul Delvaux*», pp. 265-273), con Picasso («*Remarques sur Les ateliers de Picasso*», pp. 255-264) di cui Butor ammirava la forza della metamorfosi.

Una «*Bibliographie générale*» (pp. 275-288) e una «*Bibliographie sélective des œuvres de Michel Butor*» (pp. 289-293) chiudono quest'opera i cui saggi non perdono mai di vista il fatto che ogni testo dell'autore è un vero e proprio «voyage dans l'espace, dans le temps et dans la Bibliothèque» (p. 67) così come un'«accumulation de textes antérieurs» (p. 67) da ritrovare, ricostruire e reinterpretare, sempre in attesa di nuove trasfigurazioni da parte del lettore. «*Soyons donc si possible ces lecteurs inventifs que l'auteur semble appeler de ses vœux*» (p. 142).

[MARGARETH AMATULLI]

Claude Lanzmann «*Une force qui va*», «*Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*», LXXIV, 852, mai 2018, pp. 387-479.

«Je suis une force qui va» recita Hernani nel terzo atto dell'omonima *pièce* di Victor Hugo ed è questo il titolo con cui la rivista «*Critique*» intende “salutare”, appena un paio di mesi prima della morte, Claude Lanzmann e la rivista da lui diretta, «*Les temps modernes*». Lo dichiara Philippe Roger nell'introduzione al *dossier* (*Une force qui va*, p. 387), identificando nell'insubordinazione e nella resistenza la filiazione

del cineasta e sceneggiatore rispetto al poeta e drammaturgo romantico. Quattro diverse letture rivisitano l'opera di Lanzmann «dont la ligne de crête court de Shoab au Lièvre de Patagonie» (quarta di copertina), a cominciare dal ritratto che Michel Déguay disegna dell'autore (*Traits distincts de Lanzmann en Claude*, pp. 388-392) di cui individua alcuni tratti distintivi, tra cui il desiderio di verità e l'abilità del regista di *Les quatre Sœurs* nel renderci, a distanza di generazioni, testimoni di un mondo di cui si rischia di perdere la memoria, e nell'accompagnarci in un percorso non più e non solo di conoscenza, ma di *reconnaissance*. Marc Cérésuelo (*Un journaliste des profondeurs*, pp. 393-402) snoda «le fil d'abord journalistique de la philosophie» di *Le lièvre de Patagonie*, testo in cui l'autore ripercorre la propria vita affidando il dettato delle proprie memorie all'assistente Sarah e all'amica e collaboratrice Juliette Simont e restituendoci la trama del tempo, in particolare di «ce qui ne passe pas» (p. 394). Maxime Decout (*Autour de "Shoab". Nommer, dé-nommer, métaphoriser*, pp. 403-416) illustra e commenta il saggio che Eric Marty (*Sur "Shoab" de Claude Lanzmann*, Paris, Manucius, 2016) ha dedicato al monumentale e noto film-avvenimento il cui *tournage* ha impegnato il regista per più di dieci anni e che agli occhi dello studioso, che ne esamina le forme, la temporalità, l'uso della lingua e la scelta stessa del titolo, interroga la nostra percezione e la nostra relazione alla Shoah, e come tale andrebbe collocato «à l'intérieur d'une histoire de la pensée du XX^e siècle» (p. 203). Chiude il *dossier* un'intervista al filosofo Patrice Maniglier (*Héritier du siècle: Lanzmann, "Shoab" et "Les temps modernes"*, 417-428) che, dopo aver ripercorso il suo incontro con Lanzmann, evidenzia la capacità del cineasta di dare corpo all'avvenimento attraverso un cinema dell'eccesso, fatto di voci, volti, sguardi, identificabile con un'opera di filosofia, più che di storia, per l'abilità del suo autore di passare dall'astratto al concreto e di catturare la singolarità dell'individuo. Sollecitato dall'intervistatore, il filosofo, prima di riflettere sulle divergenze e le similitudini tra Lanzmann e Sartre, si pronuncia anche sul metodo di «Les temps modernes» della cui redazione è membro. Sottolinea, quindi, l'autonomia e la libertà della rivista fedele al modello sartriano, l'attenzione verso le problematiche del presente in nome di una presa diretta sul mondo, e la distanza che la separa in tal senso da «Critique» e dal suo fondatore Georges Bataille, per il quale il sapere e l'esperienza rimangono disgiunti.

Gli ultimi quattro contributi della rivista ci informano sull'attualità editoriale, saggistica e creativa. Il primo commenta due pubblicazioni recenti su Jaus, sulle possibilità che ancora oggi offre la sua opera che non può essere letta in modo neutrale dopo la scoperta dell'affiliazione dell'autore alle SS (Frank-Rutger Hausmann, *Plus dure sera la chute. Le «cas» Hans Robert Jaus*, pp. 429-443). I successivi interpretano *Les Larmes* di Pascal Quignard (Nathalia Kloos, *Pascal Quignard. Le vertige de l'Origine*, pp. 444-456); la relazione che il poeta Yves Bonnefoy stringe con la lingua dei genitori, l'occitano, in particolare nel testo autobiografico *L'écharpe rouge* (Philippe Gardy, *Yves Bonnefoy et l'occitan. Parole du silence, langue de la poésie*, pp. 457-465); la dimensione realistica di *Par-delà le vrai et le faux* di Alain Roger, testo che alterna capitoli teorici a capitoli narrativi (Pedro Cordoba, *Une philosophie de cape et d'épée. Le «Pecca fortiter» d'Alain Roger*, pp. 466-479).

[MARGARETH AMATULLI]

Emmanuel Hocquard, *Le cours de Pise*, édition établie par D. Lespiau, Paris, P.O.L., 2018, 624 pp.

Il *Cours de Pise* raccoglie una serie di testi eterogenei (note e appunti preparatori pensati come supporto o promemoria, mail e/o lettere di risposta inviate agli studenti, testi di creazione, frammenti, riprese, citazioni...) che, riuniti in blocchi organizzati cronologicamente, costituiscono i materiali dei corsi – intesi come laboratorio pratico e non come magistero frontale – di cui Emmanuel Hocquard è stato responsabile per anni presso l'École des Beaux-Arts di Bordeaux. Nato agli inizi degli anni 1990 con il titolo di «Langage et écriture», l'«atelier de recherche et création» (ARC) animato da Hocquard cambia nel 1998 il nome in «PISE», acronimo di «procédés, images, son, écriture». La discontinuità che tale passaggio potrebbe segnare è solo apparente: nonostante il cambio dell'intitolazione, la didattica continua a ruotare attorno a problemi legati alla scrittura e, più generalmente, al linguaggio. Prende forma così un lavoro critico che verte essenzialmente sull'organizzazione logica – quindi grammaticale (nel senso che questo termine può avere per Hocquard attraverso Wittgenstein o anche, letteralmente e nel senso più generico, come «toutes les règles de l'usage des mots, dont celles qui établissent leur sens», p. 379) – del linguaggio e delle regole che presiedono al suo funzionamento (e buon uso).

Introdotti da due prefazioni, la prima dell'autore («Bref historique»), la seconda del curatore («Penché sur Pise»), i *dossiers* dei corsi sono preceduti da «Un test de vérité», una breve prolusione tenuta da Hocquard nel 1990 come introduzione a un atelier, sempre presso l'École des Beaux-Arts di Bordeaux. Seguono i *dossiers* veri e propri: «Zéro Bre» (1998), «Ainsi» (1999), «Pise & Love» e «Let it Pise» (2000), «Presque Pise» (2001), «Quel boulet!» e «Dix leçons de grammaire» (2002), «Avec Joie!» (2003). Chiudono il volume un'antologia di citazioni tratte dalle *Remarques mêlées* di Wittgenstein («Ludwig Wittgenstein, remarques choisies»), quattro indici (delle nozioni, degli aneddoti, dei titoli e dei nomi – la cui molteplicità ricorda da vicino quella degli indici di *ma baie* del 2001), un «Post-scriptum» sotto forma di intervista tra l'autore e il curatore.

Traccia di una pedagogia applicata ma anche silloge di materiali testuali non necessariamente destinati alla circolazione, il *Cours de Pise* è fruibile (anche) come un diario di lettura. I frammenti citazionali e/o auto-citazionali si legano spesso alla narrazione di aneddoti e brevi racconti di taglio biografico-fattuale con i quali compongono un dispositivo riflessivo attorno a nozioni e concetti chiave per capire il lavoro dipanato da Hocquard negli ultimi cinquant'anni. In questo tessuto testuale, le citazioni da Wittgenstein dialogano o incontrano quelle da Deleuze su un terreno puntellato con rimandi precisi e diffusi ai poeti oggettivisti americani (in specie Charles Reznikoff e Louis Zukofsky), ma anche a molta letteratura d'oltreoceano (Michael Palmer, Rosmarie Waldrop) e francese (Pierre Alferi, Olivier Cadot, Georges Perec, Pascal Quignard, Denis Roche). Si tratta di un diario che problematizza così concetti vicini a una filosofia del linguaggio e fornisce congiuntamente strumenti per riflettere sugli stessi a partire da nuclei che coinvolgono il linguaggio nelle sue relazioni con la rappresentazione, la comunicazione, l'azione e la norma – senza naturalmente ignorarne le implicazioni e i risvolti etico-politici.

Nel complesso, e facendo qui obbligatoriamente astrazione della sua ramificata articolazione, tutto il *Cours de Pise* si configura, allo stesso tempo, (anche) come una teoria e un approccio pragmatico alla scrittura. Tutto il libro sembra reiterare, da punti di vista e percorsi diversi, una stessa domanda: che cosa significa scrivere? Le risposte si organizzano in una forma che ha i contorni del movimento ma che trova tuttavia un centro (possibile, tra tanti) nel monito di Louis Zukofsky – che Hocquard fa suo – secondo il quale «l'essentiel est de se désaccoutumer» (p. 64). Se la grammatica impone griglie e prescrizioni all'organizzazione del linguaggio, quindi a quella del pensiero, la poesia o, più in generale, la letteratura, offrono un margine (*lisière* nel vocabolario di Hocquard) per scrollarsi di dosso abitudini linguistiche inveterate e fare l'esperienza di nuove possibilità "logiche". Mettere a nudo regole che passano inosservate e fare connessioni per certi versi inedite è forse la finalità di tutta la pedagogia applicata di Hocquard: «Je ne suis pas ici pour vous apprendre à écrire. Vous savez tous écrire. Trop bien écrire. Je suis plutôt ici pour vous désapprendre à écrire. Si je parviens à ébranler quelques-unes de vos certitudes, nous aurons fait un bon travail» (p. 33). Il *Cours de Pise* si sostanzia così in un'incessante attività riflessiva che, sempre aperta e modulabile, offre meno risposte di quanto non sollevi criticamente problemi, aporie, dubbi, domande sulla lingua e la letteratura, il loro funzionamento e i tipi di esperienza che esse possono, di volta in volta, generare.

Emmanuel Hocquard è morto domenica 27 gennaio 2019. Il *Cours de Pise* diventa così, mentre questi rigli sono in stampa, anche il suo ultimo lavoro. Che non è un testamento, ma la riaffermazione forte di un'opera intesa come cantiere incessantemente incompiuto.

[LUIGI MAGNO]

Michael Sheringham, *Perpetual Motion. Studies in French Poetry from Surrealism to the Postmodern*, Cambridge, Modern Humanities Research Association, 2017, «Selected Essays» 2, 379 pp.

Questo volume di Michael Sheringham, professore a Oxford dal 2004 al 2015 e riconosciuto studioso di poesia francese contemporanea scomparso nel 2016, propone una selezione di studi (molti dei quali sono però acute, ma brevi recensioni), scritti tra il 1977 e il 2015, che vanno dal surrealismo di André Breton al postmodernismo di Pierre Alferi. Si tratta di un ampio itinerario che convoca alcune delle figure maggiori della ricerca poetica degli ultimi due secoli il quale, come spiega P. Mc Guinness nell'«Introduction» (pp. XV-XVII), non poté essere concluso dall'A. in vita e si caratterizza, da un lato, per la fedeltà dell'attenzione, che fu quella dell'intera sua esistenza di studioso, a «the idea of poetic form», dall'altro per la varietà degli approcci ai materiali qui presi in esame, non unicamente poetici. Le scelte dell'A., che hanno certo in Breton il loro fulcro (s'incentrano infatti su questo autore i primi dieci capitoli del volume), s'irradiano però dall'opera del grande surrealista ai nessi d'essa con le sue ascendenze precedenti (ad esempio quella di Rimbaud) e posteriori, con interessanti confronti spesso legati a un comune asse tematico (si pensi al capitolo «City Space, Mental Space, Poetic Space: Paris in Breton, Benjamin and Réda», pp. 101-126, che coglie l'evoluzione nella continuità della topografia urbana in tre suoi *flâneurs* di epoche diverse al fine d'individuare

quella che Michel de Certeau chiama la «microstoria delle traiettorie»). I due capitoli dedicati a Bonnefoy, rispettivamente «Baudelaire, Bonnefoy, Jeanne Duval: Poetry and Ethical Lucidity» (pp. 143-156) e «L'Amour et son double: Faces of Love in Yves Bonnefoy» (pp. 157-173) si vogliono riletture della lettura critica che il poeta di Tours fa di Baudelaire nei suoi saggi critici recenti, con particolare riferimento alla sua attenzione per i «démunis» oggetto di carità, dei quali Jeanne Duval («J.G.F.» ne «Le Tombeau de Charles Baudelaire», *La Longue chaîne de l'ancre*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 112) farebbe parte, o tentativi di classificazione di alcune tipologie amorose nelle prime quattro sue celebri raccolte. L'A. dedica inoltre saggi a Raymond Queneau, Michel Deguy e al più giovane Pierre Alferi, del quale evidenzia l'ironia anti-lyrica e i processi innovativi di scrittura che sperimentano varie contaminazioni trans-generiche che fondono letteratura e disegno, grafismo e spostamenti di campo («Pierre Alferi and Jacob von Uexküll: Experience and Experiment in *Le Chemin familial du poisson combatif*», pp. 341-363). Questa scelta, in parte postuma, di scritti conferma in definitiva, per la varietà e ricchezza degli argomenti trattati e per l'acuità dello sguardo del suo A., la qualità di una ricerca che ha sempre rifuggito troppo facili schematismi per affrontare dimensioni assai diverse del poetico come quella oracolare, mistica o linguisticamente trasgressiva con eguale curiosità intellettuale e finezza d'analisi.

[FABIO SCOTTO]

Lorand Gaspar, *archives et genèse de l'œuvre*, A. Gourio et D. Leclair (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2017, «Rencontres» 299, 408 pp.

Il volume raccoglie gli Atti del convegno «*j'ai rêvé d'une genèse*». Lorand Gaspar, *le poème et l'archive*, tenutosi all'IMEC e all'Université de Caen dal 3 al 5 giugno 2015. Esso si prefigge di approfondire lo studio del vasto materiale (manoscritti di varie raccolte, giri di bozze, appunti di viaggio e di lettura, traduzioni, articoli scientifici, fotografie...) depositato da Lorand Gaspar e dalla moglie Jacqueline tra il 2000 e il 2015 all'IMEC, come spiega D. Leclair (*Les Archives Lorand Gaspar. Une genèse continue*, pp. 13-16), che anche attesta l'incompletezza dei materiali messi a disposizione, i quali rendono particolarmente complessa la ricerca genetica che il lavoro qui raccolto intende intraprendere. Nondimeno, il libro costituisce un preziosissimo contributo alla conoscenza di un autore da decenni riconosciuto come una delle voci più significative della poesia francese del Novecento, benché forse ancora non sufficientemente studiato in sede critica. Farlo muovendo dalla documentazione autentica ora resa disponibile conferisce indubbiamente ai contributi qui proposti una maggiore credibilità documentale e il merito di esplorare gli avventisti e l'evoluzione del lavoro di scrittura, così da coglierne, per l'appunto, l'evoluzione genetica, che, non a caso, è anche un tratto peculiare del pensiero del poeta. Nato in Romania nel 1925, trapiantato a Budapest in Ungheria, poi sfuggito ai campi di prigionia nel 1945, Lorand Gaspar si trasferisce in Francia dove compie studi di medicina e chirurgia, per poi esercitare «nomadicamente» la professione medica di chirurgo in svariati luoghi del mondo, da Gerusalemme a Betlemme e Tunisi. Medico e poeta, ma anche fotografo e traduttore, Gaspar ha da sempre perseguito la ricerca di una dimensione «assoluta» della scrittura, sincretisticamente sensibile agli

apporti delle filosofie e religioni orientali e affascinata dalla dimensione anche metafisica dell'atopia desertica e dallo scandaglio della luce (si pensi al titolo esemplare della raccolta *Sol absolu*, Gallimard, 1972).

Diviso in sei sezioni, per un totale di ventuno contributi, il volume si articola per parti tematiche attente ai generi e ai molteplici interessi di questo vitalissimo e poliedrico autore (che ricordo di avere anche conosciuto personalmente all'Università di Bologna in occasione del simposio di poesia internazionale *L'incontro delle voci nella poesia contemporanea*, Aula Absidale, 22-24 maggio 1997, organizzato dalla compianta amica e collega Marie-Louise Lentengre, molto apprezzandone la finezza e la sensibilità umana e intellettuale).

Nella prima parte, «Genèse des œuvres poétiques» (pp. 21-78), M. Collot (*Genèse d'une "Genèse"*) propone un'indagine genetica del *corpus* poetico per l'apunto intitolato *Genèse*, concludendo con la considerazione seguente, secondo la quale «N'étant située nulle part dans le temps ni dans l'espace, l'origine est un horizon» (p. 38). M. Joqueviel-Bourjéa (*"Amandiers"*, *"Fragments d'une béatitude"*, *Lorand Gaspar: viv(r)écrire*) riconosce nelle varie versioni delle poesie prese in esame non tanto degli stati del testo quanto degli stati del mondo, mentre A. Gourio (*"Judée" à la lumière de Qoumrân. Archéologie du recueil, enjeux d'une re-composition*) evidenzia il rapporto fra i procedimenti di chiarificazione del testo e la luce naturale del sito archeologico giudaico. Nella seconda parte, «Langages et poétique» (pp. 79-142), D. Combe (*Parole, langue, langage. Lorand Gaspar contre le textualisme*) dà conto della posizione critica assunta dal poeta negli anni Sessanta e Settanta contro la teoria strutturalista del segno, cui contrappone un'idea di lingua e di linguaggio più attenta al dato esperienziale e umano; maggiormente sensibile all'aspetto propriamente stilistico della scrittura (modalità strofica, strategie dell'enunciazione) l'analisi di L. Himy-Piéry (*"Témoin certes. Mais comment revenir". Pratique de la parole dans "Corps corrosifs"*), mentre O. Belin (*La poésie en feuilles de Lorand Gaspar. Autour de "Feuilles d'hôpital"*) rivela il valore anche etico di una poetica dell'annotazione che avvince la scrittura al dovere professionale del curante e D. Lançon (*Pour une archéologie des écritures vaticques dans l'œuvre de Lorand Gaspar*) propone un'interpretazione fondata sulla nozione di nomadismo che assimilerebbe metaforicamente il poeta al girovago. Ad alcune ascendenze maggiori è dedicata la terza parte, «Dialogues et résonances» (pp. 145-202): C. Mayaux (*Lorand Gaspar et Saint-John Perse, lectures médiatrices*) illustra la riflessione di Gaspar su Saint-John Perse, anche alla luce del pensiero cinese e spinoziano, D. Leclair (*Lorand Gaspar et Georges Sèféris. Une amitié décisive*) scopre in filigrana nella voce del poeta la presenza dell'influsso della coscienza tragica del grande autore greco, così come R. Boulaâbi (*Les langues d'Orient dans "Sol absolu"*) rivolge lo sguardo all'attualità dello scandaglio che il poeta compie del suolo orientale e delle varie sue ibridazioni culturali. La quarta parte, «Philosophie et médecine» (pp. 205-278), approfondisce il rapporto dell'opera e del pensiero di Gaspar con l'immanentismo di Spinoza (M. de Fiol, *Le rôle fondateur du dialogue avec Philippe Rebeyrol dans la découverte et l'apprentissage par Lorand Gaspar de la philosophie de Spinoza*), il suo approccio scrupoloso al lavoro saggistico inteso anche come valorizzazione della poesia (P. Née, *Le travail de l'essai. "Approche de la parole"*), il nesso tra poesia e medicina (J. Souki, *De «Clinique» au "Corpus hippocratique". Approche d'une poésie scientifique à travers ses archives*

e A. Schaffner, *Médecine et littérature selon Lorand Gaspar*). La quinta parte, «Espaces et arts» (pp. 281-344), si apre con uno studio sul contributo dell'arte cinese all'articolazione respiratoria di un processo infinito di creazione di cui Gaspar vede un esempio nel grande pittore giapponese Zao Wou-Ki (S. Linarès, *Lorand Gaspar/Zao Wou-ki. Partage de l'étendue*), seguito dal contributo di M. Créac'h (*"Sefar", Szenes. Préhistoire de la peinture*) che mostra, con adeguati confronti di date, l'affinità tra i testi dedicati al pittore e le poesie di *Sefar*, cui segue l'articolo di J.-B. Bernard (*Énoncer, montrer, inviter. Vue et plasticité dans "Sol absolu" et "La maison près de la mer"*), rivelatore del ruolo delle arti plastiche nel suo lavoro e di quello della visualità nella sua poesia. D. Leclair (*Les archives photographiques de Lorand Gaspar*) esplora l'opera fotografica del poeta mostrandone le valenze estetiche e l'interesse filologico e fornendone un significativo campionario di esempi in un'appendice di sicuro fascino. La sesta parte, «Traductions inédites» (pp. 347-374), propone traduzioni di opere di Lorand Gaspar rispettivamente, in greco, di T. Hatzopoulos, e, in arabo, di J. Souki.

Completano il volume una «Bibliographie générale» (pp. 375-385), un «Index des lieux» (pp. 387-389), un «Index des noms des personnes» (pp. 391-394).

[FABIO SCOTTO]

L'Herne. Pierre Michon, A. Castiglione et D. Viart (dir.), Ph. Artières (coll.), Paris, Éditions de l'Herne, 2017, 344 pp.

L'opera di Pierre Michon è andata nel corso degli ultimi anni conquistando una visibilità critica crescente non solo in Francia (si pensi, ad esempio alla pubblicazione in Italia presso Adelphi, delle *Vies minuscules*, Premio "Nonino", seguito ora da quella di *Les Onze*) in ragione della singolarità di un percorso di scrittura che associa all'esilità quantitativa solo apparente di testi, diradati nell'arco di un lungo periodo di tempo e alternati a lunghi silenzi, una ricerca formale e un'intensità poetica che hanno pochi eguali nell'attuale panorama delle lettere francesi. Per sua stessa ammissione autore di un solo libro (*Le Vies minuscules*) e incapace di una scrittura d'invenzione pura, l'autore prende spunto dalla ricerca storiografica e dalle biografie (dalle *Vite di uomini illustri* di Plutarco alle figure della storia romana e medievale, fino a quelle di personaggi dell'arte, come Van Gogh, o della letteratura, come Rimbaud) che poi trasfigura in una sorta di mimesis critico-poetica dagli esiti alquanto pervasivi e suggestivi. Di qui il leitmotiv ricorrente nei titoli delle *Vite di...*, che volutamente allude a una tradizione classica (*le Vitæ*) e a un necessario sguardo verso il passato che non è tanto elegiaco-nostalgico, quanto semmai frutto dell'attaccamento a un pensiero radicato in una dimensione sognante e arcaica la quale molto deve a lessici rari e suggestivi quali quello araldico e venatorio, così come alla descrizione, non per questo meno "nobile", della provincia contadina dei dimenticati dalla storia. Ora che importanti riconoscimenti sono giunti a rendere nota a un pubblico più ampio la sua opera, ecco che ad essa iniziano a essere dedicati prestigiosi convegni e miscelanee, molti dei quali si devono all'impegno indefesso della sua fedele studiosa Agnès Castiglione, che a Michon dedica, con D. Viart e Ph. Artières, un ricchissimo *Cabier de l'Herne*. La quantità dei contributi critici e testimoniali (ben ottantatré, esclusi i tanti testi dello stesso

Michon compresi nell'Indice) certo non consente in questa sede un resoconto esaustivo, ragion per cui mi limiterò qui a esporre le linee generali di questa miscellanea, che ripercorre la genesi e varietà dell'opera, gli itinerari di lettura, le valenze stilistiche, la riflessione sulla letteratura, il rapporto con la storia attraverso titoli di sezione quali «La préhistoire des Vies», «Les Vies minuscules», «Le secret des auteurs», «Chemins de Michon», «La Grande Beune», «Le parti pris de la phrase», «Brasser l'histoire», «Les Onze».

Il senso globale di quest'avventura di scrittura potrebbe in effetti ben essere sintetizzato da quanto scrive la stessa A. Castiglione nel suo «Avant-propos» (pp. 13-15): «redonner vie et voix aux disparus». Si segnalano, tra gli autori, testi di Jean Echenoz, Pier-

re Bergounioux, Claudio Magris, Dominique Rabaté, Jean-Pierre Richard, Pietro Citati, Jean-Bertrand Pontalis, Louis-René des Forêts, Olivier Rolin, Jacques Réda, Guy Goffette, Jacques Neefs, Laurent Demanze, Bruno Blankeman, Henri Mitterrand.

Si segnala, inoltre, l'altro volume miscelaneo *Des arts visuels à l'écriture romanesque dans l'œuvre de Pierre Michon*, curato da Simona Jiša-Sylvie Freyermuth e Yvonne Goga (Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017, «Colectia Romanul francez actual» 26, 299 pp.), che raccoglie gli Atti del Convegno internazionale tenutosi a Cluj-Napoca in Romania dal 26 al 28 maggio 2016, altro segno del crescente interesse critico internazionale suscitato dall'opera di Pierre Michon.

[FABIO SCOTTO]

Letterature francofone extraeuropee a cura di Elena Pessini

Maïssa Bey, *Nulle autre voix*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'aube, 2018, 248 pp.

Dans cet ouvrage qui se situe entre journal intime et roman psychologique, l'écrivaine algérienne dresse le portrait très lucide d'une femme qui vient de sortir de prison où elle a été incarcérée pendant quinze ans pour avoir assassiné son mari. À travers les quatorze lettres que celle qui, aux yeux de la société dans laquelle elle vit n'est désormais rien d'autre qu'une criminelle, adresse à une écrivaine qui s'intéresse à son histoire, le lecteur suit les événements de sa vie depuis son enfance. L'écriture y devient ainsi un acte libérateur, ne visant pas à justifier mais simplement à relater avec le calme et la sérénité dérivés du sentiment d'avoir enfin, définitivement, purgé sa peine, l'histoire de la protagoniste. Au fil des pages, des lettres, on plonge au fur et à mesure dans l'univers de l'héroïne – plutôt une anti-héroïne – qui raconte l'enfermement auquel elle a été condamnée depuis son enfance, où sa prison était la cellule familiale, jusqu'à un mariage où sa volonté n'a joué aucun rôle, pour en terminer avec la «vraie» cellule de prison. La protagoniste raconte alors comment le lieu de sa véritable détention s'est transformé, paradoxalement, en une opportunité de délivrance.

Le crime commis par le *je* qui parle au début du roman passe rapidement à l'arrière-plan pour laisser la place à la violence sous toutes ses formes, violence à travers laquelle Maïssa Bey entraîne le lecteur grâce à une écriture qui ne laisse aucune place aux fioritures mais qui, à travers des propos précis, des phrases courtes et extrêmement efficaces, vient imprimer le récit, devenir encre indélébile pour dire ce qui ne peut pas être dit. Les lettres sont d'ailleurs entrecoupées par les visites de l'écrivaine et les entretiens entre les deux femmes. Entre elles, une relation se crée qui n'est pas sans difficultés ni sans incompréhensions mais qui va justement permettre à la protagoniste de relire son histoire depuis le début, de la voir peut-être sous un jour nouveau. L'écriture devient alors aussi le filtre qui lui permet de corriger, de nuancer les propos qui émergent au cours des interviews. Ces lettres ne sont pas nécessairement destinées à être données à son interlocutrice, la protagoniste ne sait pas ce qu'elle va en faire. Elle les adresse à l'écrivaine – et, ce faisant, aux lecteurs – mais c'est d'abord à elle-même qu'elle les écrit afin de réveiller sa pensée, d'inaugurer son retour

au monde. Revenue sur les lieux du meurtre, dans l'appartement où elle vivait avec son mari et dont son frère – le seul membre de sa famille qui ait continué à avoir des relations avec elle – s'est occupé pendant ses années d'incarcération, la protagoniste s'était en effet construit une nouvelle prison, de laquelle elle n'osait pas sortir. Ce n'est que grâce à cette intervention de l'extérieur – oh combien forcée au départ! – qu'elle commence à se retrouver.

De nombreux thèmes sont abordés dans ce roman, la place de la femme dans la société algérienne mais également dans le couple, la relation à la mère et aux enfants (parfois «programmés» pour être ce que les adultes pensent être le meilleur pour eux), le jugement de la famille, des voisins, les silences, les non-dits, le poids de tous les «bien-pensants» qui croient avoir raison. Le tout avec une écriture qui alterne lumière et ombre, pleine de silences, de colère contenue, de sentiments à cacher, à dissimuler, de questions à éluder mais aussi source de régénération.

[ELENA FERMI]

Felwine Sarr, *Habiter le monde. Essai de politique relationnelle*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2017, 43 pp.

Felwine Sarr, professeur à l'Université Gaston-Berger de Saint-Louis du Sénégal, avait publié en 2016 un travail important sur les potentialités «alternatives» du continent africain, *Afrotopia*, un néologisme désignant «une utopie active qui se donne pour tâche de débusquer dans le réel africain les vastes espaces du possible et les féconder». Dans ce nouvel essai il se propose d'élargir l'horizon et de situer l'Afrique dans une dimension globale, à travers l'analyse d'une «politique de la relation», qui a du mal à trouver sa véritable dimension – qui devrait être positive – dans l'espace de la mondialité: «La relation est devenue le lieu d'une lutte sans merci pour prélever, agglomérer à soi, ingérer, phagocytter. La relation est devenue le lieu par excellence de la lutte et de la prédation» (p. 12). Une crise qui implique aussi l'imaginaire de la relation. Il s'agit donc, avant tout, de réaliser une révolution culturelle, de «renouveler les imaginaires de la relation» (pp. 18-19), de changer notre rapport à l'espace que nous habitons, afin d'apprendre à l'habiter pleinement, au-delà des frontières, qui doivent devenir «un lieu de

double reconnaissance et de mise en relation» (p. 27). La politique devrait favoriser cette mise en relation des hommes, afin qu'ils puissent habiter le monde, ce bien commun, encore trop injustement partagé. L'image de la frontière perméable nous rappelle les «lieux communs» d'Édouard Glissant, les lieux où se nouent, où devraient se nouer, les contacts, les rencontres, les échanges... Et c'est avec une citation fortement imbue de la pensée glissantienne que je souhaite terminer cette brève présentation, non sans avoir d'abord constaté que ce besoin de repenser notre présence au monde, ce besoin d'établir des relations fraternelles entre les humains, qui devrait être au cœur de toute réflexion, parce qu'il est vital pour notre survie, nous vient le plus souvent des «périphéries de l'histoire», qui ont souffert, et qui souffrent encore, d'une douloureuse exclusion: «Habiter ce monde, c'est partir d'un lieu certes, un lieu-matrice, mais dont on apprend à se déprendre pour l'articuler à d'autres lieux» (p. 42).

[CARMINELLA BIONDI]

Souleymane Bachir Diagne - Jean-Loup Amselle, *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*, préface d'A. Mangeon, Paris, Albin Michel, 2018, «Itinéraires du savoir», 314 pp.

Dans sa préface, intitulée «À la loupe: lectures croisées de Souleymane Bachir Diagne et Jean-Loup Amselle» (pp. 7-31), Anthony Mangeon, professeur de littératures francophones à l'Université de Strasbourg, indique les raisons de son choix d'établir ce dialogue à distance, car il se fait via e-mail (dialogue mailistique le définit Amselle), entre le philosophe d'origine sénégalaise, Souleymane Bachir Diagne, professeur à l'Université Columbia de New York, et l'anthropologue africaniste Jean-Loup Amselle, directeur d'études à l'EHESS (École des hautes études en sciences sociales). C'est un dialogue sur quelques-unes des questions cruciales qui impliquent les rapports entre l'Afrique et l'Occident et qui voit, parfois, les deux interlocuteurs se placer sur des positions différentes, ce qui le rend d'autant plus enrichissant pour le lecteur. Un dialogue exigeant car, tout en ayant comme centre l'Afrique ou les Afriques (selon Amselle), il convoque, filtrés par le regard des deux intervenants, les Grands de la pensée contemporaine et quelques-uns des grands thèmes qui l'animent: universel, universalisme, universalité, pluriversalisme, relativisme culturel, islam, postcolonial, décolonial, métissage ou branchement de cultures (formule inventée par Amselle, pour éviter l'idée de biologisation impliquée dans le terme métissage). Dans son introduction, Anthony Mangeon retrace aussi l'histoire du débat français sur le concept de postcolonial, ses ambiguïtés, son glissement progressif vers le nouveau paradigme de pensée décoloniale, pour aboutir enfin à une pensée libérée de toute gangue laissée par le colonialisme. Dans cette nouvelle vision du savoir, l'Europe devient une aire culturelle comme une autre: «c'est le pluriel des espaces culturels qui s'affirme, – africain, asiatique, amérindien, océanien –, ainsi que l'égalité des systèmes de pensée, philosophies, épistémologies, savoirs endogènes («Introduction», à quatre mains, par Souleymane Bachir Diagne et Jean-Loup Amselle, p. 37).

Entrer dans cet échange de réflexions, aussi serré et d'un aussi haut niveau, demanderait un espace et des compétences qui nous manquent. Déjà le titre des dix-huit chapitres, où alternent la voix de l'un et

de l'autre interlocuteur, en indique l'enjeu: «L'universalisme en question»; «De l'universel et de l'universalisme»; «Race, culture, identité»; «Africanité, afrocentrisme et représentation»; «L'interdit racial»; «Sur les spécificités culturelles et langagières»; «Sur les langues d'Afrique et la traduction»; «Un optimisme de la traduction»; «Sur la philosophie en islam et sur la question d'un "islam ouest-africain"»; «L'instrumentalisation politique d'un islam soufi ouest-africain»; «Retour sur le soufisme ouest-africain»; «Penser/faire l'Afrique»; «De l'inexistence de l'Afrique... et de l'Europe»; «Sur l'Afrique et le panafricanisme»; «Le "désir d'Afrique" de Souleymane Bachir Diagne»; «Les Droits de l'homme sont-ils nés en Afrique?»; «Sur les chartes de Mandé»; «De quelques questions contemporaines». Suit une bibliographie des ouvrages des deux auteurs.

Il vaut toutefois la peine de s'arrêter sur l'un des aspects sur lequel les deux interlocuteurs sont inconciliables, à savoir le concept d'un nouveau panafricanisme, ou «désir d'Afrique» prôné par Bachir Diagne et critiqué par Amselle, qui y voit le risque de tomber dans un nouveau, dangereux, essentialisme fixiste, tandis que pour Diagne il ne serait que l'espace d'un débat commun entre les peuples vivant en Afrique et les Afrodescendants de la diaspora: «Offrir un espace africain sans frontières aux initiatives de créativité de citoyens non plus marocains, maliens, rwandais, etc., mais africains, ce n'est pas ignorer que le Maroc n'est pas le Rwanda: c'est désirer un futur africain. L'avenir du projet de l'Afrique n'est pas donné [et donc une essence], mais il sera ce qu'ensemble nous ferons» (pp. 233-234). Cette idée d'une Afrique possible, doit évidemment se situer, selon Diagne, à l'intérieur d'une vision globale car il est désormais évident que les «questions africaines sont des questions planétaires et les questions planétaires des questions africaines» (p. 236). Le dernier chapitre, écrit à quatre mains comme l'introduction (mais en forme de dialogue) résume quelques-unes des questions cruciales du rapport entre l'Afrique et l'Occident, dont, par exemple, le «privilège blanc», bien résumé dans la formule utilisée, il y a juste soixante-dix ans, par Jean-Paul Sartre dans son «Orphée noir», qui servait d'introduction à *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, éditée par Léopold Sédar Senghor (1948): «le privilège de voir sans être vu» (p. 269); ou encore le problème du racisme ou de l'universalisme... Bachir Diagne y résume aussi, de façon frappante et quelque peu polémique, la raison de friction la plus marquante entre les deux interlocuteurs, qui repose sur un malentendu: «En réalité, il m'apparaît que tu as besoin d'être en opposition avec quelqu'un qui serait afrocentriste, particulariste et essentialiste. Tu insistes beaucoup pour que je mette cette livrée [...]. Or, je ne suis pas afrocentriste, je suis pour l'universel et je ne suis pas particulariste. On aura du mal à ne pas être d'accord» (p. 272). Ce ne serait pas, au-delà des problèmes réels, le premier malentendu entre Afrique et Occident.

[CARMINELLA BIONDI]

Véronique Tadjo, *En compagnie des hommes*, Paris, Don Quichotte éditions, 2017, 169 pp.

Avec *En compagnie des hommes*, Véronique Tadjo met au centre de ses préoccupations la crise du virus Ebola, terrible contagion aux effets ravageurs et souvent mortels qui se transmet par le toucher. Il a agressé

une partie de l'ex AOF (Guinée, Libéria, Sierra Leone) de 2014 à 2016 et demeure une menace latente pour l'avenir de l'humanité. *En compagnie des hommes* s'ouvre de la manière la plus dramatique qui soit: un père éloigne sa propre fille en lui ordonnant de partir en ville chez sa tante et de ne jamais plus rentrer à la maison. L'épidémie a déjà explosé, c'est la panique pour les hommes. L'amplification est obtenue par la voix de Baobab, «arbre premier, arbre éternel, arbre symbole. Ma cime touche le ciel et offre une ombre rafraîchissante au monde. Je cherche la lumière douce, porteuse de vie. Afin qu'elle éclaire l'humanité, illumine la pénombre et apaise l'angoisse» (p. 23). C'est bien le griot, cet arbre aux racines qui plongent au cœur du monde, l'arbre des veillées de la tradition orale, l'arbre tutélaire de la vie de la communauté dont il est le symbole le plus puissant incarnant la sagesse et l'autorité: «On ne décime pas la forêt sans faire couler du sang. Les hommes d'aujourd'hui se croient tout permis. Ils se pensent les maîtres, les architectes de la nature. Ils s'estiment seuls habitants légitimes de la planète alors que des millions d'autres espèces la peuplent depuis des millénaires. Aveugles aux souffrances qu'ils infligent, ils sont muets devant leur propre indifférence. Impossible d'arrêter leur voracité. Ils dévorent encore davantage même quand ils ont déjà tout. Et, lorsqu'ils sont repus, ils se tournent vers d'autres envies: denrées, argent, pacotilles. Ils gaspillent. Entre eux, ils s'arrachent les ressources naturelles. Ils creusent dans le ventre de la terre. Ils plongent dans les océans. Ils iront jusqu'au bout (p. 22)».

De tels propos donnent le rythme pour que tous les acteurs impliqués dans la tragédie d'Ebola puissent s'exprimer. Chacun a une section, un moment à lui ou à elle, comme dans une pièce de théâtre où le héros, se détachant de la masse informe, peut profiter de son *a parte* pour miser sur un aspect qui lui tient à cœur. À tour de rôle, neuf personnages prennent la parole pour décrire leur expérience personnelle du virus. Anonymes comme dans la tradition des légendes orales, certains semblent familiers. C'est ainsi que défilent sous nos yeux le médecin qui soigne les malades en prenant des risques ab-normes sans cacher sa fatigue ni la chaleur accablante et le chercheur qui a détecté le virus, l'infirmière aux petits gestes d'amour et la mère qui veut mourir dans son lit, le creuseur de tombes et le pulvérisateur des corps et des choses, les survivants et les orphelins, le préfet et le volontaire d'une ONG.

Une parole dense, toujours calme et puissante qui n'a pas de réponse, mais qui suggère un retour trop nécessaire à des spécificités éminemment humanistes: d'abord la poésie, seule capable d'offrir «un peu de consolation face à la puissance absolue de la mort» (p. 121), ensuite l'amour pour la connaissance, qui «est sans frontières, [...] n'a pas d'odeur, [...] est sans parfum» (p. 131). Véronique Tadjou remet ainsi l'homme au centre puisque, comme le dit le chercheur: «j'ai compris une chose: la raison scientifique ne peut répondre à tous les besoins humains. Dans le combat contre Ebola, les hommes restent les plus importants» (p. 134). Encore, la voix d'Ebola expliquant ses capacités virales et se soulevant contre la race humaine pour l'avoir laissé sortir de la forêt et la réponse de la chauve-souris qui nie sa responsabilité dans la propagation de la maladie et affirme son hybridité mi-mammifère, mi-oiseau puisqu'elle est née de l'histoire d'amour d'une colombe et d'un renard. Autant de points de vue différents qui nous donnent la perspective complète d'une épidémie ravageuse qui a fait 28 646 infectés et 11 323 morts et à travers laquelle

l'auteur nous stimule à une réflexion plus profonde sur notre vision du respect parce que c'est de cela qu'il s'agit au fond, de respect pour les êtres et les choses, d'écologie au sens le plus ample du terme.

Le dernier mot est pour Baobab, l'arbre à paroles qui écoute les voix de ses contemporains et se souvient des confidences des aînés, surtout des discussions sur des questions de justice et de survie sous ses branches. Il insiste pour que «des hommes (signent) un pacte de bonne entente avec la nature. Nous devons vivre ensemble et préserver le bien-être de la planète» (p. 163) exprimant ainsi l'espoir que toutes ces leçons pourront servir à prévenir un autre désastre ravageur. C'est l'accomplissement final et l'annulation des distances parce que «le destin des hommes rejoindra» celui de la nature (p. 167).

Comment définir cette œuvre réaliste, picturale et poétique à la fois? Présentée comme un roman, elle offre bien des caractéristiques, diverses et complémentaires. Elle a l'allure cyclique du conte de l'oralité s'ouvrant et se refermant sur la voix du Baobab, l'arbre à paroles de la tradition qui donne le rythme à toutes les voix de ceux et celles qui sont impliqués dans le virus et qui en assure l'équilibre rien que par sa présence silencieuse à leurs côtés. Des voix qui ont toutes une fonction centripète et qui passent la tragédie au crible de la critique. L'intertextualité mêle ici des faits, des chansons, des légendes, des poèmes, des témoignages, des éléments qui interrogent tous le passé d'Ebola, pour faire s'exprimer ce désastre humanitaire qui, comme tous les désastres d'ailleurs, n'est là que pour interpeller directement chacun d'entre nous; c'est pourquoi pas un détail n'est épargné à notre conscience trop vite apaisée.

Une voix, celle de Véronique Tadjou, éminemment africaine qui récupère, pour les exalter, les traits fondateurs de la culture des ancêtres, des veillées, de la tradition orale et animiste où résonne la magie poétique des *Souffles* de Birago Diop («Ceux qui sont morts ne sont jamais partis: Ils sont dans l'ombre qui s'éclaire! Et dans l'ombre qui s'épaissit. | Les Morts ne sont pas sous la Terre: Ils sont dans l'Arbre qui frémit, | Ils sont dans le Bois qui gémit, | Ils sont dans l'Eau qui coule, | Ils sont dans l'Eau qui dort, | Ils sont dans la Case, ils sont dans la Foule: | Les Morts ne sont pas Morts», (Birago Diop, *Souffles*, dans *Leurres et lueurs*, Paris, Présence Africaine, 1960).

Malgré l'absence de marqueurs typographiques, le discours à la première personne des intervenants se fonde dans les textes descriptifs, narratifs et poétiques à tel point que, dans ce jeu d'amplification, nous en saisissons l'effet multiplicateur. Cette œuvre polyphonique témoigne de l'urgence, du désespoir, de l'engagement, du dévouement et de la solidarité engendrés par Ebola et nous fait parfois trembler pour des sensations très physiques, comme ce toucher qui constitue le fil rouge, de l'envie d'embrasser le baobab, aux étreintes interdites de peur de la contagion.

En compagnie des hommes élabore un récit écologique de longue haleine puisque nombre de pistes sont tracées par ce travail suspendu entre l'Histoire et la recherche d'une identité avec laquelle l'Afrique doit nécessairement se confronter, entre les récits de l'oralité et les problèmes concrets de la vie au quotidien. Nous nous trouvons face à une écriture visionnaire qui n'épargne rien à notre estomac, qui interpelle chacun d'entre nous pour qu'il trouve un sens là où apparemment il n'y en a plus. La puissance de Véronique Tadjou est qu'elle en parle avec une connaissance profondément intériorisée et qu'elle le fait avec poé-

sie, avec force et souplesse à la fois, trouvant dans une écriture très fine le seul moyen de tenter la conciliation des contraires nécessaire à la conquête de la pleine harmonie. En effet, ce livre parle de mort et de la mort la plus atroce, mais avec un amour immense pour la vie. Comme le dit le chercheur: «moi, qui suis sur le terrain, si j'avais une remarque à faire, je m'adresserais à la communauté internationale. Je lui dirais que la peur peut provoquer des réactions fortes qui vont débloquent des ressources importantes et calmer l'opinion publique. Mais les résultats ne seront pas forcément les meilleurs à long terme. La vraie solidarité, c'est celle qui se conçoit pour durer» (p. 106), puisque depuis toujours nous sommes une «compagnie» d'êtres intimement liés les uns aux autres qui doivent redécouvrir leur nature cosmique et responsable.

[NATAŠA RASCHI]

Mohamed Mbougar Sarr, *De purs hommes*, Paris-Dakar, Philippe Rey-Jimsaan, 2018, 191 pp.

Un roman percutant, qui nous entraîne de force dans le labyrinthe obscur de la réalité homosexuelle au Sénégal. Au cœur de ce labyrinthe se cache un nouveau Minotaure, sans pitié, d'autant plus difficile à déjouer qu'il s'identifie avec une société intolérante, prête à condamner au déshonneur, au lynchage et à la mort celui qu'on étiquette, en langue wolof, du nom de *góor-jigéen*. Un déshonneur qui entraîne celui de toute la famille et provoque des scènes publiques d'une violence et d'une brutalité révoltantes. C'est justement la vidéo d'une de ces scènes qui fait irruption, via téléphone, au beau milieu d'une nuit d'amour entre le protagoniste, Ndéné Gueye, jeune professeur de lettres à l'université de Dakar, et la belle Rama «sauvage et maternelle» (p. 61). Cette vidéo, qui montre l'exhumation du cadavre d'un jeune homme, homosexuel ou qualifié comme tel, et donc indigné de rester dans l'enceinte sacrée du cimetière musulman, hante Ndéné Gueye qui commence une enquête dans le monde de ceux qu'on appelle, avec mépris, des hommes-femmes. On ne comprend pas bien si cette hantise de la part du protagoniste naît d'un mouvement de pitié, d'une volonté de connaître une réalité apparemment très éloignée de son quotidien ou bien d'une pulsion plus profonde qui lui fait reconnaître dans ce corps pourrissant, jeté au bord de la rue, un frère. Ainsi l'enquête se transforme, au cours de l'histoire, dans une quête douloureuse de soi, qui aboutit à une conclusion tragique. Mais entre temps la recherche aide Ndéné Gueye à pénétrer dans les coulisses d'une réalité complexe, qui se cache derrière un masque de respectabilité, dominée par la honte et la peur, toujours sur le bord d'un abîme... Dans ce parcours de connaissance, le moment le plus dramatique, le plus émouvant et le plus haut est celui de la rencontre avec la mère du jeune exhumé, une femme qui est morte avec son fils aimé: «Ce puits de silence, elle seule en connaissait le fond tari, où il n'y a que solitude, soif et désir de mourir» (p. 127). À travers les différentes rencontres du protagoniste, ce roman, qui prend parfois l'allure d'un essai bien amalgamé au récit, brosse un tableau de la société sénégalaise et du rôle qu'y joue l'islam dans le rejet farouche de toute diversité. Il retrace aussi une histoire de l'homosexualité au Sénégal, phénomène que l'islam voudrait importé par le colonisateur, mais qui, comme dans toute société, plonge ses racines dans la nuit des temps. Le protagoniste, à la fin de l'histoire, revenant avec force le droit d'être soi-même, se faisant le

bouc-émissaire d'une humanité qui porte les stigmates de la monstruosité: «J'ai fait mon choix. Tout le monde ici est prêt à tuer pour être un apôtre du Bien. Moi, je suis prêt à mourir pour être la seule figure encore possible du Mal» (p. 190).

[CARMINELLA BIONDI]

Wilfried N'Sondé, *Un océan, deux mers, trois continents*, Arles, Actes Sud, 2018, 269 pp.

Dans *Le Discours antillais*, Édouard Glissant affirmait que «l'esclave de l'esclavage est celui qui ne veut pas savoir». Et il avait commencé, pour sa part, à raconter, à côté de la brutalité de l'homme blanc qui avait vendu la chair humaine et imposé des chaînes à ses frères noirs, la honte de l'homme noir qui avait trahi et vendu son frère. Mais c'est une histoire difficile à dire, surtout pour les écrivains africains, à tel point que l'auteur togolais Kangni Alem Alemjrodo faisait remarquer, il y a une dizaine d'années dans «Africultures» (27 juin 2007), «l'absence ou la rareté des fictions africaines sur le thème de l'esclavage et des traites négrières». Le panorama s'est toutefois quelque peu modifié au cours de ces dernières années. On peut citer, entre autres, l'écrivaine camerounaise Léonora Miano, qui a fait revivre, dans un roman de 2013, *La Saison de l'ombre*, le traumatisme de l'arrivée de l'homme blanc dans un village de l'intérieur du continent africain pour enlever des jeunes hommes destinés à être vendus comme esclaves. Son histoire nous décrit, de façon poignante, le bouleversement d'un monde, mais s'arrête au bord de l'océan, où stationne le navire négrier dans l'attente de compléter sa cargaison de chair humaine. La suite nous est contée, pourrait-on dire, dans le roman de l'écrivain franco-congolais Wilfried N'Sondé, *Un océan, deux mers, trois continents*, qui, ainsi que l'indique le titre, fait le tour des territoires impliqués dans le commerce triangulaire, pour dénoncer les innombrables souffrances dont ils sont le théâtre. Car si la première partie du roman est consacrée aux horreurs de la traite, et nous contraint, avec la force de la parole, à descendre dans le ventre du navire négrier et à inhaler le relent de putréfaction émanant d'«une multitude de morts vivant anonymes» qui y pourrissent (p. 100), la deuxième partie nous fait partager, avec la même force, les souffrances des victimes de l'Inquisition et des pauvres gens européens, brutalisés comme les esclaves, qui vivent dans les royaumes des soi-disant rois chrétiens, y compris la cour de Rome. C'est un choix important que celui de N'Sondé, qui confirme le besoin des écrivains venant des pays «deshérités» du monde de se situer à l'intérieur d'une vision globale, qui vise à inclure et non pas à séparer, car si l'image de l'Europe qui émerge du roman est celle d'un monde géré par la violence, celle de l'Afrique n'en est pas moins brutale.

Le roman se construit autour d'un fait historique: l'envoi, en 1605, de la part du roi du Kongo, Alfonso 1^{er}, d'un ambassadeur à Rome, auprès du pape Clément VIII, pour essayer de soustraire son royaume à l'emprise des Portugais, qui devenaient de plus en plus arrogants. Alfonso 1^{er}, qui s'était enrichi avec le commerce négrier mais qui commençait à en voir les ravages, voulait aussi demander l'aide du pape pour essayer d'endiguer ce fléau. Il choisit, parmi ses sujets, le jeune prêtre Nsaku Ne Vunda, un orphelin élevé par les missionnaires, qui lui avaient donné le nom de Dom Antonio Manuel. De ce voyage, aventureux et tragique, il reste des traces dans les archives du Saint-

Siège, où il arriva mourant en 1608, trois ans après son départ du Kongo, et un tombeau dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure, avec un buste en marbre noir. Le voyage fut long, en effet, car il se fit sur un bateau négrier, destiné au commerce triangulaire et donc, il fallut d'abord traverser l'Océan et arriver en Amérique (au Brésil) avant de faire route pour l'Europe, et sur la vaste mer les dangers sont toujours à l'affût: les corsaires, les Portugais qui veulent empêcher l'arrivée de l'ambassadeur à Rome... Mais le continent européen n'en recèle pas des moindres, dont la terrible Inquisition espagnole, qui se propose d'écraser ce noir d'enfer, se proclamant prêtre chrétien et ambassadeur d'un roi auprès du pape. Lorsque le nouveau pape, Paul V, le soustrait aux mains de l'Inquisition, il est presque déjà un trépassé, mais il fait un dernier effort désespéré pour arriver à Rome et y accomplir sa mission: faire connaître au Saint-Père, qui certainement l'ignore, la tragédie de la traite négrière et obtenir son intervention auprès des souverains pour la faire cesser. Mais dès son arrivée à Rome, il prend conscience de sa dernière illusion: «Moi qui avais si longtemps cru rencontrer un saint homme, je ne vis qu'un quinquagénaire usé, parfumé d'essences délicates [...] figé dans les postures, les gestes machinaux et futiles du protocole» (p. 266).

Dans ce périple de la damnation humaine, il y a toutefois quelques îlots de répit, où fleurit une tendre amitié qui n'exclut pas le désir, mais le transcende. Et c'est justement par une ascèse vers le sublime, où les humains communiquent au-delà des barrières de l'espace et du temps, que se conclut ce très beau roman: «À l'heure de mon trépas, subsistait dans mon cœur un fort attachement à l'existence d'une passion d'amour entre les humains, celle qui transcende la vie sur terre en une expérience sublimes» (p. 268). Ce roman émouvant, sublime aussi, pourrait-on dire, comme dans les meilleures réussites narratives, porte les traces de la longue recherche historique qui a précédé l'écriture, ainsi que l'affirme l'auteur dans un interview avec Tithankar Chanda (*RFL. Les voix du monde*, 9 février 2018): «C'était un véritable pari littéraire pour moi. Il fallait que je fasse vivre des papes, des rois médiévaux, alors que je ne connaissais rien de leurs époques. Il a fallu faire un gros travail de documentation, puis trouver la forme littéraire la plus appropriée. C'était exaltant comme travail. Il m'a fallu sept ans pour y arriver, mais je crois y avoir pris goût puisque mon sixième roman sera lui aussi un roman historique».

[CARMINELLA BIONDI]

Alain Mabanckou, *Les Cigognes sont immortelles*, Paris, Seuil, 2018, 304 pp.

Que se passe-t-il quand l'Histoire touche la vie d'une famille simple qui mène une existence tranquille? Quelle est la perception d'un enfant face à un changement historique en mesure de bouleverser la vie du peuple? Le dernier roman d'Alain Mabanckou fournit de possibles réponses à ces deux questions. L'écrivain nous plonge dans la réalité de Michel, un enfant de treize ans qui habite dans le quartier de Voungou, à Pointe-Noire, dans la République du Congo. Les événements se déroulent en trois jours, du samedi 19 mars au lundi 21 mars 1977. Cependant le récit dépasse cette durée très courte pour rendre compte de l'histoire familiale et nationale: le passé revient à plusieurs reprises et offre au lecteur une re-

construction de la famille de Michel, un panorama de la société de l'époque, des bouleversements politiques et historiques.

Le choix de concentrer les faits en trois jours n'est pas un effet du hasard: le 18 mars 1977 le président Marien Ngouabi est assassiné à Brazzaville. Le lendemain, la radio américaine transmet la nouvelle de sa mort. À partir de ce moment-là, un nouveau gouvernement prend le pouvoir et le peuple subit des répercussions: on proclame le couvre-feu, la police patrouille les rues, un climat de deuil et de tension envahit la ville de Pointe-Noire. L'atmosphère sombre et la phase de suspension qui suit le meurtre sont remplis par le point de vue du narrateur qui relate les transformations progressives de la société et surtout au sein de sa famille. En effet, la force du dernier roman de Mabanckou réside dans le langage courant, le discours apparemment peu organisé, le regard enfantin et naïf dont le lecteur apprécie l'ironie et la fraîcheur. La précision des détails sociaux et historiques nous offre une description approfondie d'un pays à la dérive après la décolonisation, où la corruption domine dans les relations sociales et où le peuple lutte pour survivre. La vie quotidienne simple et banale de Michel offre un moment de répit pour le lecteur. Le collègien est en même temps un rêveur distrait et un observateur lucide. Son récit réfléchit sur ces deux aspects et se déplace d'un pôle à l'autre sans transitions. Nous suivons le parcours de Michel qui se charge des courses de ses parents et traverse le quartier pour accomplir sa tâche. Cette activité prend plusieurs chapitres car l'enfant faillit perdre son argent comme d'habitude, s'arrête pour admirer les voitures des «capitalistes noirs» (p. 22), se rend compte qu'il a mis sa chemise à l'envers, pense aux querelles avec les voisins, aux rites de sorcellerie, à l'école et à ses camarades. La réalité et l'imagination se superposent; le récit ne peut pas suivre une progression linéaire car un détail enchaîne une digression dans l'esprit de Michel et son univers s'amplifie dans le temps et dans l'espace. Cette dimension légère et apparemment frivole n'empêche pas le narrateur de livrer une analyse historique et politique assez précise. Les discussions avec son père, la visite de deux oncles deviennent des prétextes pour tracer un aperçu de la société des années soixante et soixante-dix, du contexte postcolonial et de la situation internationale. Le titre du roman aussi permet d'expliquer cette double perspective oxymorique d'un «rêve lucide». Les cigognes sont des animaux réels qui permettent de rêver: elles migrent, se déplacent, ont la possibilité de rejoindre des lieux lointains, exactement comme l'esprit de Michel. En même temps, cet oiseau est le protagoniste d'une chanson soviétique que l'enfant a apprise à l'école primaire et qu'il doit chanter pour les membres du Parti Congolais du Travail qui visitent les écoles de Pointe-Noire. La cigogne se transforme donc en une métaphore politique, car «Selon le maître, nous autres les élèves [...] nous étions les cigognes blanches de la Révolution socialiste congolaise, et le camarade président Marien Ngouabi comptait sur nous pour l'aider à développer notre pays, notre continent» (pp. 60-61). Les cigognes se révèlent immortelles puisqu'elles représentent les soldats russes morts au combat qui deviennent des oiseaux à même de voler «au-dessus de nos têtes» (p. 62). Une métaphore qui trouve sa pleine signification dans la dernière ligne du roman quand Michel démontre qu'en trois jours il a complété une partie de son apprentissage: sa naïveté laisse la place à la ruse et au mensonge. Pour survivre dans une époque sombre, il faut mettre l'innocence et la sincérité de côté

pour se sauver et surtout pour sauvegarder sa famille. Cette attitude est malheureusement nécessaire, bien que la décision soit douloureuse.

Les cigognes sont immortelles est un roman ironique et un témoignage historique riche en significations multiples. L'Histoire suit son cours et la vie des personnes simples subit des répercussions parfois inattendues. Le regard d'un enfant et son attitude rêveuse font basculer le lecteur entre passé et présent et offre une perspective sur les mécanismes de la société africaine et notamment sur le rôle des colonisateurs, sur la cohabitation des différentes ethnies, sur les influences européennes, chinoises, soviétiques, sur l'instabilité politique du continent et sur l'opposition entre la République du Congo et la République Démocratique du Congo.

[EMANUELA CACCHIOLI]

Mbareed Ould Beyrouk, *Je suis seul*, Tunis, Elyzad, 2018, 112 pp.

Ce bref roman – juste une centaine de pages – nous vient d'un écrivain mauritanien qui a été longtemps journaliste dans son pays et qui fait preuve dans cet ouvrage d'une maîtrise de l'écriture qui lui vient de son métier. On y assiste au soliloque d'un narrateur sans nom qui se retrouve seul – comme le dit le titre – dans sa ville (elle aussi non identifiée) située aux portes du désert, tombée aux mains des djihadistes. Inconscient – on le découvre au fil de son soliloque – de ce qui se passait autour de lui, il est retourné dans sa ville sans se rendre compte que, ce faisant, il allait risquer sa vie. Il se retrouve ainsi reclus dans une chambre étroite et sombre – car il ne doit pas faire découvrir sa présence – en attente de la seule personne qui lui ait dit pouvoir faire quelque chose pour le sauver, pour lui permettre de s'échapper. Il s'agit de Nezha, son ex bien-aimée et peut-être le seul véritable amour de sa vie qu'il a rencontrée par hasard pendant qu'il errait comme un enfant perdu dans une ville qu'il ne reconnaissait plus. Elle lui a demandé de lui donner tout l'argent qu'il portait sur lui et est partie en le laissant seul avec lui-même. Commence ainsi un monologue intérieur haletant au cours duquel le narrateur trace le bilan de sa vie. Le temps est comme mis en suspens dans cette minuscule cachette où il est terré dans l'obscurité la plus totale et son écoulement ne réapparaît que lorsqu'il arrête d'évoquer le passé pour s'interroger sur le présent: combien d'heures se sont écoulées depuis qu'il se trouve là-dedans? Où est Nezha? Pourquoi ne revient-elle pas? Reviendra-t-elle enfin? La terreur éprouvée par le narrateur ponctue son acte d'auto-accusation: il évoque avec une triste et atroce lucidité toute sa vie précédente, de son enfance misérable à ses succès mondains et au prix qu'il a accepté de payer afin de les obtenir. Renoncer au mariage d'amour avec Nezha pour un mariage d'intérêt avec la fille du maire, devenir par lâcheté, intérêt personnel ou plus simplement par paresse mentale et goût de la jouissance, le complice d'une classe dirigeante veule, voire corrompue, jusqu'au jour où il était trop tard pour agir et pour résister. Les obsessions dues à l'enfermement, le sentiment tragique de l'irréparable, sont les deux éléments clés de ce récit, court mais extrêmement fort. L'un de ses fils conducteurs, qui réapparaît par intermittences sous forme de citations, est la référence au grand ancêtre du narrateur, Nacereddine, un mystique et un grand chef tribal vénéré pour son austérité et

sa foi musulmane sans faille. Le narrateur l'évoque et l'invoque à plusieurs reprises pour qu'il vienne le sortir de l'impasse, bien qu'il montre une foi en lui de moins en moins solide: tout en ne pouvant pas être considéré le précurseur des misérables fanatiques d'aujourd'hui, en son temps Nacereddine était lui aussi un fanatique; son image tutélaire et sans faille, jusque-là intouchable, est donc ébranlée par cette nouvelle prise de conscience du narrateur. On suit, au fil des pages, les variations d'humeur du protagoniste qui passe de la tristesse à la nostalgie, de l'exaltation à la dépression, d'un besoin de questionnement à une démoralisation paralysante, de l'envie insensée de sortir et d'affronter l'ennemi à la décision d'attendre encore. L'auteur joue bien sur le rythme du texte, en rendant l'histoire vivante et très réelle. Les questions que le narrateur se pose au fil de son monologue sont nombreuses, des questions auxquelles il ne donne pas de réponse définitive tout en suggérant quelques pistes: comment devient-on un chef de guerre? Comment plonge-t-on dans l'horreur islamiste? Quelle en est la motivation? Qu'est-ce qui transforme un être humain en une bête immonde mue seulement par la haine de la vie et par le désir de donner la mort? Et, par ailleurs, comment peut-on continuer à aimer dans un monde pareil? *En attendant Nezha*, ainsi pourrait-on intituler ce roman où rien ne se passe jusqu'à la fin, où on reste en suspens mais dont l'écriture est d'une grande intensité et d'une extrême puissance.

[ELENA FERMI]

René Maran: *une conscience intranquille*, "Interculturel Francophonies" 33, juin-juillet 2018, R. Little (dir.), 2018, 335 pp.

La revue de l'Alliance Française de Lecce a consacré un volume à René Maran, écrivain et intellectuel d'origine guyanaise, né en Martinique, mais qui a passé son adolescence en France et quatorze ans en Afrique, en tant qu'administrateur colonial. Il s'agit d'une figure atypique qui a fortement critiqué le colonialisme européen et qui, en même temps, a respecté ses obligations quotidiennes. Sa renommée est surtout liée au roman *Batouala*, qui a reçu le prix Goncourt en 1921, bien qu'il ait publié d'autres textes, aujourd'hui méconnus. Roger Little a réuni les contributions de plusieurs universitaires du monde entier afin de jeter une nouvelle lumière sur les travaux de Maran, de parcourir quelques étapes de sa biographie, de sa «conscience intranquille» en relation avec ses ouvrages.

Dans le premier article, Juan Fandos-Rius (pp. 31-56) nous fournit des informations très précises concernant le parcours de René Maran en Afrique. Son travail d'administrateur colonial a duré quatorze ans et son service s'est déroulé à Oubangui-Chari et au Tchad. Pendant cette période, il a rencontré le groupe ethnique des Bandas, appris leur langue et écouté leurs histoires extraordinaires: ces témoignages sont devenus le cadre de référence de tous ces ouvrages «africains». Cette contribution est entrecoupée de photos et de cartes postales de l'époque qui permettent aux lecteurs d'entrer véritablement en contact avec l'univers «africain» de Maran. Boris Lesueur (pp. 57-80) poursuit et approfondit l'itinéraire de l'écrivain au Tchad à travers l'analyse de l'ouvrage autobiographique *Le Tchad de sable et d'or*. Ferroudja Allouache (pp. 81-99) se focalise sur la réception de *Batouala* dans la presse de l'époque. Le roman est précédé

d'une préface qui a valu à son auteur de nombreuses critiques car il a attiré l'attention sur certaines attitudes négatives des colonisateurs. L'article de Katrien Lievois (pp. 101-124) établit une liste des traductions des œuvres de Maran et met en relief que le domaine néerlandais a édité plusieurs fois les textes de l'écrivain. Cet engouement trouve une explication dans les relations personnelles entre l'un des traducteurs hollandais et l'auteur qui ont assuré cette médiation et cet intérêt. Dans son étude, Florent Sohi Blesson consacre une analyse historique à *Bêtes de la brousse*, une œuvre dédiée au monde animalier (pp. 125-144). Le texte est comparé aux «monographies de cerce», c'est-à-dire des documents administratifs qui ont le but de donner le maximum d'informations concernant la région de référence et notamment l'ethnographie, la sociologie, l'anthropologie, l'histoire et la géographie. L'évocation de la nature a une place importante dans le dossier, car elle influence les activités humaines, telles que la chasse, l'agriculture et la pêche. La production littéraire de Maran avance en parallèle avec la rédaction de ces documents et le regard de l'administrateur influence la fiction car il invite à la découverte du milieu local. Tunda Kitenge-Ngoy (pp. 145-158) analyse les stratégies discursives utilisées dans le roman *Djouma, chien de brousse*. Maran choisit comme protagoniste un chien en mesure d'utiliser le discours indirect libre ou d'autres procédés qui dévoilent sa présence dans le récit. Buata B. Malela (pp. 159-182) poursuit l'exploration linguistique, mais il se concentre sur *Journal sans date* (1927) et sur *Un homme pareil aux autres*, sa variante rééditée en 1947 en remarquant les changements au niveau lexical et de la ponctuation à même de transformer l'image du sujet. Tout en gardant une posture naturaliste, le deuxième texte est plus intense car on est passé de la crise du protagoniste à l'affirmation de soi: une mutation d'attitude qui est le réflexe de la vague culturelle des deux époques. L'étude de Loïc Céry (pp. 183-209) aborde *Un homme pareil aux autres* à partir d'une autre perspective, notamment l'intertextualité et l'anthropologie culturelle. Il s'agit de montrer dans quelle mesure Maran questionne son appartenance identitaire et comment ses textes interrogent la relation entre la littérature et le rapport au monde. Hanétha Vété-Congolo (pp. 211-234) se focalise, au contraire, sur les aspects ethnographiques des travaux de l'écrivain. Selon Maran, ses écrits sont une entreprise personnelle «en faveur du collectif» (p. 211) et son rôle social, «par le biais de l'écriture» est celui de «servir la France, les lettres françaises et sa race» (p. 211). Dans ses textes il est toutefois possible de relever l'étendue des effets du système colonial, c'est-à-dire des complexes et du processus d'aliénation du sujet. Kusum Aggarwal (pp. 235-255) s'occupe de la biographie de l'explorateur franco-italien *Savorgnan de Brazza*. Selon la critique, ce texte est intéressant puisqu'il permet de retracer une filiation commune entre l'existence de Savorgnan de Brazza et Maran lui-même. L'analyse de l'ouvrage parvient aussi à identifier des points communs avec les autres textes de l'écrivain, même si sa production est protéiforme et plurielle. L'article de Sylvie Brodziak (pp. 257-276) se penche sur la trilogie *Pionniers de l'Empire* afin de mettre en relief qu'il s'agit de la «création poétique d'un homme qui reste, jusqu'à la fin de sa vie, à la quête de lui-même» (p. 273). Elle définit Maran comme un «homme vulnérable et contradictoire, un humaniste républicain» (p. 273) qui n'hésite pas à critiquer le racisme de Mussolini et à participer au premier Congrès des écrivains noirs. Pour conclure, Roger Little choi-

sit de reproduire une nouvelle peu connue de Maran, dont le titre est *Deux amis* (pp. 283-324). Comme il l'explique dans son introduction (pp. 277-282), le critique met en relief que le séjour africain de l'écrivain a marqué ses écrits. Cependant l'auteur a su adapter sa fiction à d'autres contextes et à d'autres thèmes, bien que son vécu et sa perception de la réalité aient toujours représenté un cadre de référence indiscutable.

La revue *Interculturel Francophonies* nous offre encore un fois un aperçu très intéressant sur un écrivain assez méconnu ou souvent réduit au roman qui a remporté le Goncourt. Bien que d'autres études soient envisagées, les articles nous fournissent déjà une image très articulée de René Maran, à même de mettre en relief sa double appartenance de nègre (pour son origine) et de blanc (vu qu'il a grandi en France), d'écrivain et administrateur colonial. Sa personnalité complexe ressort de ces travaux et appelle d'autres approfondissements nécessaires, même s'il faudrait avant tout penser à une réédition des ouvrages aujourd'hui presque introuvables.

[EMANUELA CACCHIOLI]

Gisèle Pineau, *Le parfum des sirènes*, Paris, Mercure de France, 2018, 244 pp.

Gisèle Pineau, una delle scrittrici contemporanee più produttive nel panorama della letteratura della Guadalupa, offre un romanzo del tutto originale per la struttura e gli argomenti che tratta. Quello che a una prima lettura potrebbe sembrare una saga familiare, nasconde ben altro. L'autrice racconta infatti lo sviluppo delle vicende dei Felicità nel corso di circa quarant'anni a partire dal 14 luglio 1980 per arrivare ai giorni nostri. Tuttavia sono molti gli aneddoti, precedenti alla data di inizio della narrazione, che vengono inseriti nel romanzo per dare al lettore una visione più completa dell'intreccio dei legami familiari. La data con cui si apre il libro è molto importante poiché coincide con la morte di Siréna, che di fatto può essere considerata la vera protagonista, in quanto a lei sono legate le vite di tutti i personaggi che Pineau introduce pagina dopo pagina.

La prematura dipartita di Siréna, che all'inizio può sembrare un evento naturale, sebbene sopraggiunta anzitempo considerata la giovane età della ragazza, a poco a poco viene avvolta da un alone di mistero che porterà il lettore e alcuni dei personaggi, in particolar modo uno di loro, a interrogarsi per capire se dietro quella morte apparentemente naturale non possa in realtà nascondersi qualcosa di più torbido e losco. Così la saga familiare assume le tinte di un romanzo giallo che, con l'intervento di una Miss Marple improvvisata, porterà il lettore a scoprire la verità su quanto accaduto quel giorno.

La famiglia Felicità è molto numerosa, soprattutto se si considera che la narrazione, includendo anche i ricordi del passato, copre poco più di un secolo. L'autrice riesce tuttavia a dare una caratterizzazione chiara di ogni membro della famiglia, seppur offrendo maggior spazio a Siréna e alla sorella Léonne. In ugual modo riesce a dipingere con le parole il luogo in cui gli eventi si susseguono: le Morne Dorius, di proprietà dei Felicità, nel borgo di Saint-Robert. Questo terreno di famiglia si trasforma nel corso del romanzo, seguendo il progredire degli eventi: da luogo di pace e serenità in cui i primi proprietari iniziano a coltivare fiori e frutti, a luogo ricoperto di immondizia in cui muore la suadente Siréna, per finire, in chiusa del romanzo, abban-

donato da quasi tutti i membri della famiglia. Tuttavia rimane accogliente, sempre pronto ad avvolgere tutti i componenti del clan familiare in un caldo abbraccio, come si evince anche dall'ultima pagina del romanzo. Quel terreno sembra essere ciò che in un certo senso tiene unita la famiglia. La suddivisione in capitoli presenta una particolarità decisamente inusuale e originale. I capitoli non vengono numerati, come si potrebbe aspettare il lettore, bensì ognuno di essi riporta il nome di un fiore, che diventa parte dello sfondo del capitolo stesso. Si tratta di fiori tipici della Guadalupa e legati in qualche modo a Siréna. In particolare modo l'«*Héliotrope blanc*» apre il romanzo e torna nell'ultimo capitolo come a chiudere il cerchio.

Pineau utilizza un linguaggio molto fluido, inserendo qua e là qualche parola in creolo per rimarcare il luogo d'origine della famiglia. I salti temporali nel passato e nel futuro non impediscono al lettore di comprendere lo svilupparsi degli eventi, al contrario lo aiutano a cogliere le dinamiche che si sono create nel corso degli anni tra i vari personaggi. Di non minor valore è l'attualità di diverse tematiche che l'autrice riesce a toccare senza diventare mai didascalica, grazie al folto numero di personaggi: la fedeltà coniugale, l'amore possessivo, l'amore omosessuale, la violenza nelle strade, i pericoli del mondo dello spettacolo soprattutto per le donne, la migrazione dei personaggi verso altri paesi in cerca di una vita migliore. Interessante, e forse anche fuorviante, è il titolo del romanzo: infatti solo leggendo il testo si arriva a comprendere che non si sta parlando della sirena in quanto essere mitologico, bensì di una persona in carne ed ossa, Siréna appunto, che viene paragonata per tutta l'opera a un essere le cui doti ammaliatrici la aiutano sempre, e spesso anche involontariamente, a catalizzare su di sé l'attenzione e l'interesse di chi le sta intorno. E lei la sirena del titolo, e quel profumo citato in copertina pervade l'intero volume diventando la chiave di svolta per la risoluzione di quel mistero durato trentasei anni.

L'opera, da leggere tutta d'un fiato, riesce in ogni sua riga a catturare l'attenzione e la curiosità del lettore, che sfoglia una pagina dopo l'altra col desiderio di scoprire qualcosa di più sulla famiglia e sull'infuato destino che ha portato la giovane «sirenetta» alla morte nella calda giornata estiva della festa nazionale.

[ROBERTO FERRARONI]

Anne Marty, *La littérature haïtienne dans la modernité*, Paris, Éditions Karthala, 2017, 269 pp.

Il volume di Anne Marty, grande specialista di letteratura haitiana, prematuramente scomparsa nel 2018, pone al centro la letteratura haitiana contemporanea, come già suggerisce il titolo. Sfogliando le pagine si comprende bene tuttavia che la studiosa ha voluto dare un taglio particolare alla sua ricerca: infatti viene offerto ampio spazio al ruolo che ricopre la donna nel mondo letterario haitiano, sia quando si trova a scrivere essa stessa un libro, sia quando i personaggi femminili prendono forma all'interno di testi scritti sia da autori che da autrici.

L'opera è in realtà una raccolta di saggi scritti dalla stessa Marty per diverse riviste e di relazioni pronunciate oralmente in occasione di congressi e manifestazioni letterarie. Si tratta di scritti selezionati e organizzati con meticolosa attenzione: il volume presenta una suddivisione in tre parti, ognuna delle quali dedicata a

un aspetto ben preciso della letteratura haitiana. Mentre le prime due parti analizzano alcune caratteristiche specifiche del panorama letterario dell'isola, la terza riguarda gli autori contemporanei che più di tutti, nella visione dell'autrice (e degli editori che hanno deciso di pubblicarli), hanno lasciato (e lasciano tuttora) un'impronta indelebile nel vasto insieme delle letterature francofone.

Scendendo maggiormente nei dettagli, la prima parte risulta essere un'introduzione molto interessante sulla nascita e lo sviluppo della letteratura haitiana. L'autrice si sofferma sulle ragioni che hanno fatto emergere, nei primi autori, quella necessità di scrivere, di far sentire la propria voce: il desiderio di rivalsa, di indipendenza dalla madrepatria, di libertà. Ancora più affascinanti sono i capitoli dedicati alla lingua scelta per la scrittura: il francese tradizionale? Il creolo? Modularlo il creolo sulle strutture del francese? O piuttosto «sporcare» il francese inserendo qua e là strutture ed espressioni tipiche della lingua creola? Sono interrogativi di grande rilievo, decisioni che dovevano essere prese con grande attenzione se si voleva raggiungere l'obiettivo auspicato dai primi scrittori.

La seconda parte invece è interamente dedicata alle figure femminili della letteratura haitiana sia, come già anticipato, in qualità di scrittrici che in qualità di personaggi protagonisti di opere letterarie. Ci si sofferma principalmente sulle scrittrici di Haiti in quanto sono numericamente inferiori rispetto ai colleghi uomini e soprattutto perché solo negli ultimi decenni anche le donne hanno trovato il coraggio di esprimersi attraverso la scrittura, in particolare modo attraverso il romanzo, in quanto altri generi quali la poesia o il teatro erano considerati come di dominio maschile. Ben tre capitoli di questa seconda sezione vengono interamente dedicati a Yanick Lahens, considerata una di quegli autori che «fanno» la bella letteratura «avec sa réalité complexe de femme d'aujourd'hui et la tragédie de son pays» (p. 83). L'ultimo capitolo della sezione è invece dedicato alla presentazione di alcune delle autrici haitiane contemporanee di maggior rilievo come Michaëlle Lafontant, Pascale Blanchard-Glass, Maggy De Coster, Jacqueline Scott-Lemoine.

La terza e ultima parte del saggio è la più lunga e paradossalmente forse la meno coinvolgente, in quanto Marty presenta gli autori haitiani contemporanei più rilevanti dal suo punto di vista, introducendoli spesso con una breve biografia. È meno coinvolgente semplicemente perché si tratta di pagine che, per i loro contenuti, tendono ad assomigliare a un manuale di letteratura, nonostante Marty presenti ogni autore in modo molto intelligente e curioso, parlando solamente di alcune delle loro opere (principalmente uscite negli ultimi vent'anni), analizzando solo gli aspetti salienti dei volumi selezionati, senza riprendere l'opera omnia di ognuno di essi. Grande rilievo, e questa è una parte amaramente interessante, viene dato ai testi pubblicati dopo il terribile sisma del 12 gennaio 2010 che ha messo letteralmente in ginocchio un paese che era già in grande difficoltà. L'originalità di quest'ultima parte è comunque data dalla scelta di autori in cui hanno creduto alcuni editori francesi e canadesi che hanno deciso di pubblicare le loro opere, permettendo a quelle voci di diffondersi in tante parti del mondo e di non rimanere confinate entro i confini dell'isola.

Il volume è introdotto da una prefazione di Yves Chemla, esperto di studi francofoni, che prepara il lettore al testo che egli si accinge a leggere, introducendo le tematiche che verranno affrontate dall'autrice

a partire dal tema delle figure femminili. Sottolinea in particolare una seconda tematica che percorre il lavoro di Marty, molto cara ad ogni haitiano: il ricordo dell'azione deleteria della dittatura, in particolar modo degli anni terribili del duvalierismo.

Si tratta di un volume ben fatto e molto interessante per il particolare punto di vista da cui l'autrice affronta lo studio della letteratura haitiana. Sofferarsi solo su alcuni aspetti di essa, risulta essere una scelta che coinvolge e appassiona maggiormente il lettore. L'unico elemento di cui si può sentire la mancanza è una bibliografia finale in cui siano raccolte tutte le opere cui si fa riferimento nel corso del testo.

[ROBERTO FERRARONI]

Yolaine Parisot, *Regards littéraires haitiens. Crystallisations de la fiction-monde*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 388 pp.

La perspective adoptée par Yolaine Parisot – professeure en littératures francophones et comparées à l'Université Paris-Est Créteil – dans son dernier ouvrage, est celle de relire la fiction haitienne contemporaine en la mettant en relation avec les autres arts et les autres systèmes linguistiques. Pour ce faire, l'auteure se focalise sur un corpus sélectionné d'ouvrages, allant de l'entre-deux-guerres au XXI^e siècle, qui lui permettraient – comme elle le déclare dans son introduction – de «fonder historiquement la lecture de la fiction haitienne contemporaine comme phénoménologie de l'art, du politique, de soi (p. 27)». Le concept sur lequel elle s'appuie afin de soutenir sa démarche épistémologique est celui, d'inspiration glissantienne, de littérature-monde. Parmi les arts avec lesquels elle cherche à faire dialoguer la fiction haitienne, la première place va aux arts visuels, en particulier la peinture et le cinéma.

Le volume se divise en trois sections, la première consacrée à «L'école haitienne du regard», la deuxième intitulée «Pour une fiction-monde», la troisième dédiée aux «Archéologies de soi». Au début de la première partie, dans le chapitre intitulé «Constellations artistiques», Parisot se concentre sur quelques-unes des revues qui ont fortement contribué à fonder et à écrire l'histoire de la littérature haitienne: «La Revue indigène», «Conjonctions», «Chemins critiques» et «Boutures», sans oublier «IntranQu'illités», née après le séisme de 2010. Le dialogue entre les arts est un dénominateur commun à toutes ces publications qui retracent, selon l'auteure, un parcours allant «du compagnonnage avec l'ethnologie à l'avènement d'un point de vue haitien sur la littérature mondiale (p. 37)». Après avoir évoqué les mouvements culturels nés dans l'entre-deux-guerres dans l'univers américano-caribéen – Harlem Renaissance, Indigénisme haitien, indigénismes de l'Amérique hispanophone et Négritude – Parisot se concentre particulièrement sur la figure de Jacques Roumain. Cet écrivain et homme politique haitien, à la formation internationale, contribua de manière très significative à ouvrir et à faire connaître son île natale et la culture qu'on y élaborait au reste du monde. Celle que l'auteure appelle la *constellation Jacques Roumain*, les amitiés à la fois «indigénistes» et «internationalistes» que ce dernier noua au cours d'une vie pourtant très brève, mit Haïti au-devant de la scène mondiale pendant une époque historique très significative. Nombreuses sont les publications de cet intellectuel qui mériteraient d'être signalées; Parisot décide d'approfondir en particulier l'analyse du roman paysan

Gouverneurs de la rosée (1944). Ce qui l'intéresse dans le procédé littéraire de ce récit est la mise en scène du regard, les procédés cinématographiques adoptés par l'auteur, qui révèlent chez lui une sorte de «poétique oculaire» (p. 53). À propos de l'ouverture internationale d'Haïti dans les années quarante, très importantes ont été les conférences données par Alain Locke en 1943 à Port-au-Prince que l'auteure relie avec le roman de Yanick Lahens *Dans la maison du père* (2000). Selon Parisot, dans ce récit d'apprentissage la romancière mettrait justement en fiction les débats ouverts, en Haïti, par les conférences de Locke. La représentation de la peinture dite «naïve» est également présente dans le roman tout comme dans *Je suis un écrivain japonais* (2008) de Dany Laferrière, *Compère Général Soleil* (1955) de Jacques-Stephen Alexis et dans l'œuvre romanesque de Jean Métellus, ce qui montre ultérieurement la vitalité des échanges entre littérature et arts visuels dans le contexte littéraire haitien. Dans le deuxième chapitre de cette première partie, «Propositions historiques et philosophiques», l'auteure esquisse une analyse de la place qu'Haïti et sa littérature ont désormais acquise dans le domaine des études postcoloniales. À partir du XXI^e siècle, en effet, elle constate une diffusion d'ouvrages d'origine haitienne dans d'autres contextes littéraires, français, étatsunien ou bien québécois, ce qui aurait augmenté de manière décisive l'intérêt de la communauté scientifique internationale à l'égard de la culture de l'île. Les œuvres de René Depestre et de Dany Laferrière sont mises à l'honneur afin de souligner la référence des auteurs à la dialectique hégélienne, réactualisée dans les contextes de la décolonisation, puis de la mondialisation. La dialectique maître-esclave, les altérations de l'apparence visible du corps pour signifier une perte d'identité aux yeux d'autrui, la thématique du corps fonctionnelle à une analyse personnelle des clivages «raciaux» et de la dynamique du pouvoir, sont des sujets majeurs des romans des deux auteurs et font émerger «un espace scriptural de déconstruction systématique des habitudes perceptives et descriptives» (p. 92). Après un survol de la dynamique du regard et de la dichotomie des genres dans *Amour, Colère et Folie* (1968) de Marie Vieux-Chauvet et *Les Chemins de Loco-Miroir* (1990) de Lilas Desquiron, l'auteure aborde l'œuvre de Jacques Stephen Alexis pour étudier les relations entre connaissance et perception dans *Les Arbres musiciens* (1957). La première partie de l'essai se termine par un approfondissement consacré au réalisme magique et au réalisme merveilleux haitiens.

La deuxième partie, «Pour une fiction monde», prolonge l'étude thématique du réalisme merveilleux. L'auteure y entreprend l'analyse de *L'Espace d'un cillement* d'Alexis (1959), puis de celle que Dany Laferrière a défini son «autobiographie américaine», afin de montrer l'héritage du réalisme merveilleux. Elle présente ensuite le Spiralisme, le mouvement culturel né vers la moitié des années soixante – en pleine oppression duvalériste – des réflexions de Frankétienne, de René Philoctète et de Jean-Claude Figoné. La «poétique oculaire du doute, du soupçon» (p. 162) que développent ces auteurs, rend ce courant central dans l'histoire de la littérature haitienne. De la relation avec les arts visuels tels que la peinture, Parisot pose ensuite la question du potentiel médiatique de ce qu'elle définit une école littéraire du regard. Les relations des œuvres littéraires avec le cinéma et la télévision deviennent ainsi le centre de sa réflexion. Dans le corpus très vaste d'expériences qu'elle pourrait prendre en compte, elle considère que ce sont l'œuvre et les expérimentations de Dany Laferrière qui méritent le plus d'attention. Le

volet cinématographique de son œuvre prend place, selon Parisot, entre un cinéma d'auteur et un cinéma dit populaire et exploite au mieux la «cinématique du regard» (p. 176), auparavant déployée par Jacques Roumain. Le chapitre suivant, «La chair du monde au miroir du roman», met en avant la thématique de la politique de la littérature fondée par *Compère Général Soleil* d'Alexis en 1955. L'auteur développe son propos à partir d'un corpus qui comprend la trilogie de Marie Vieux-Chauvet *Amour, Colère et Folie* de 1968, *Le Mât de cocagne* de René Depestre de 1979 et l'œuvre d'Émile Ollivier, sans passer à côté du récit *Vous n'êtes pas seul* (2001) de Gérard Étienne qui, malgré sa tardivité, «est davantage représentatif de ce corpus qui se constitue en mémoire de l'incorporation du politique et fait signe vers une histoire littéraire générée» (p. 201). La dictature duvalériste et les violences par lesquelles elle se concrétisa est au centre de tous ces ouvrages dont le dernier semble convoquer et entrer en résonance avec un vaste corpus féminin qui comprend des romans d'Edwige Danticat, Marie-Célie Agnant, Jan J. Dominique, Ketty Mars et Évelyne Trouillot. Parisot entame ensuite une réflexion au sujet du carnaval et de la zombification en convoquant *Hadriana dans tous mes rêves* de René Depestre mais surtout *Les Urnes scellées* d'Émile Ollivier qui exploite le topos descriptif du cimetière.

La troisième partie «Archéologies de soi» s'interroge sur ce qui en est de la littérature haïtienne après la chute de la dictature duvalériste et la participation de quelques-uns parmi ses auteurs les plus significatifs à l'aventure de la «littérature-monde en français». Dans un univers désormais influencé par la mondialisation et par la crise de l'autorité et de l'auctorialité il importe, selon Parisot, de se poser la question des nouvelles reconfigurations de la «fonction-auteur». Le chapitre intitulé «Les cristallisations de l'histoire immédiate» aborde le sujet du pouvoir des arts dans l'œuvre de Lyonel Trouillot – en particulier dans *L'Amour avant que j'oublie* (2007) et *La Belle Amour humaine* (2011). L'auteur propose ensuite une réflexion autour de la transposition, en littérature, de l'histoire immédiate. Deux corpus auraient récemment émergé à ce propos: le premier souhaite revisiter la période dictatoriale au prisme de l'histoire immédiate, le deuxième est né du séisme dévastateur de 2010. Parisot traite, à titre d'exemple, plusieurs œuvres représentatives des deux sujets: *Bicentenaire* (2004) de Lyonel Trouillot, *La Couleur de l'aube* (2008) de Yanick Lahens, *La Mémoire aux abois* (2010) d'Évelyne Trouillot, *Un alligator nommé Rosa* (2007) de Marie-Célie Agnant. L'auteur consacre également un approfondissement à la *lodyans*, forme littéraire traditionnelle qui offrirait, selon elle, «un modèle de représentation de l'urgence prêt à l'emploi» (p. 252). Revenu en force après une longue période de silence pendant la dictature, ce genre serait devenu – selon Georges Anglade – un phénomène générationnel ayant pour représentants des écrivains tels que Gary Victor, Verly Dabel ou Dany Laferrière. Afin de dresser un panorama de la littérature de l'après séisme – qui vit une production extrêmement riche –, Parisot analyse *Soro* de Gary Victor, *Failles et Guillaume* et *Nathalie* de Yanick Lahens et *Aux frontières de la soif* de Ketty Mars qui présentent trois postures différentes des écrivains face à un événement tellement désastreux qu'il est devenu un point de rupture dont aucun créateur ne peut plus faire abstraction. Les mises en scène singulières d'auteurs tels que René Depestre, Émile Ollivier, Marie Vieux-Chauvet et Dany Laferrière sont le sujet central du dernier chapitre

de cet essai. À travers un corpus très riche, l'auteur nous offre un panorama des différents points de vue de ces auteurs par rapport à leur représentation autobiographique: on va de l'érotisme solaire du premier, à l'identité rhizomatique et toujours schizophrène du deuxième, en passant par l'écriture toujours «au-delà du trauma» de Chauvet et par la bio-fiction ouverte au monde de Laferrière.

Dans sa conclusion, Parisot constate à quel point on risque de se perdre dans les mutations qu'opère la fiction littéraire haïtienne en l'espace d'un peu plus de soixante-dix ans. Elle a abordé la création contemporaine, en prenant conscience de son unicité liée à l'histoire de l'indépendance de l'île, obtenue bien avant les autres pays de la région caraïbe mais aussi de l'Amérique latine. Sans prétendre à une exhaustivité qui serait – dit-elle – impossible, elle affirme avoir tenté de montrer «la négociation incessante entre l'individualité de la miniature et la fresque de la communauté» (p. 340) qui caractérise la fiction haïtienne. Elle constate également que ces regards ne peuvent pas être emprisonnés dans un «esprit de manifeste» (p. 340) et que la seule étude possible de ces sujets est celle qui prévoit une approche plurielle et ouverte sur le monde.

La riche bibliographie critique présente dans le volume offre beaucoup d'informations intéressantes pour ceux qui voudraient approfondir leurs études sur ce sujet. L'index des noms des auteurs et des artistes cités permet de se repérer facilement dans ce corpus extrêmement vaste.

[ELENA FERMI]

Les littératures francophones de l'archipel des Comores, B.B. Malela, L. Rasoamanana, R.A. Tchokorthe (dir.), avec la collaboration de C. Cosker, Paris, Classiques Garnier, 2017, 428 pp.

Il faut saluer avec satisfaction la publication, auprès d'une maison d'édition importante et à large diffusion, d'un volume consacré à une littérature presque totalement inconnue des lecteurs occidentaux. Une littérature très jeune car elle est née autour des années 1980, et très composite puisque l'histoire des quatre îles qui forment l'archipel des Comores est différente: Mayotte a accepté de rester liée à la France et est maintenant un département français d'outre-mer, tandis que les trois autres, Grande Comore, Anjouan, Mohéli, sont indépendantes et constituent l'Union des Comores, mais il y a en amont des liens qui autorisent une lecture d'ensemble de leurs productions littéraires: des traditions culturelles communes, qui ont subi des influences arabes, africaines et indiennes, l'environnement, les habitudes alimentaires et les coutumes, l'expérience de la colonisation, etc. Dans la brève introduction, pour laquelle on a choisi un titre qui semble mettre en question l'existence même de l'objet étudié, «Les littératures francophones de l'archipel des Comores?» (pp. 9-22), les responsables du volume présentent une synthèse des essais qui vont suivre, tout en précisant qu'une littérature francophone comorienne existe, même si elle est en construction, essaient d'en cerner les contours spatio-temporels et font un rapide bilan des études qui y ont été consacrées. Le volume est divisé en cinq parties qui essaient d'aborder les différents aspects d'une littérature qui cherche encore sa voix et sa forme: «Contours d'une littérature émergente? Jeux d'influences, problèmes et théories» (pp. 25-84); «Description, modèles d'écriture et esthétique littéraire» (pp. 85-179); «Littérature, identités et résistance» (pp. 181-237); «Quels

soleils pour quelles (in)dépendances?» (pp. 239-283); «Confluences. Oralité, musicologie et pan de voile sur les autres îles» (pp. 285-377). La finalité del volume sembra essere soprattutto pedagogica e viser in particolare l'arcipel, ma ella nutre anche l'ambizione di situare i discorsi letterari che li concernono nel più vasto dominio della francophonie e della letteratura-mondo. Le propos des éditeurs est ainsi résumé: «contribuer au développement d'un questionnement renouvelé sur le fait littéraire des Comores, afin que celui-ci puisse ensuite faire l'objet d'une traduction pédagogique dans les nouvelles institutions de formation et de recherche régionale et au-delà. De ce point de vue cet ouvrage se veut photographie de l'état de la recherche à un moment donné sur le fait littéraire aux Comores, mais aussi une clé d'entrée dans les études francophones en général» (p. 16). J'ai parlé aussi de littérature-monde, car en arrière-plan de beaucoup d'essais, explicitée ou sous-entendue, on entend la voix d'Édouard Glissant (parfois quelque peu simplifiée), qui aide une littérature «marginale» à sortir de l'océan Indien pour s'ouvrir au monde ou mieux, peut-être, pour entrer dans le «chaos-monde». Cette littérature, ainsi qu'il émerge clairement des différentes contributions au volume, nous dit sa difficulté d'être dans un archipel où manquent, ou ne font que les premiers pas, les institutions de base sur lesquelles s'appuie le fait littéraire: centres culturels, universités, maisons d'éditions... Même la scolarisation est encore très fragmentaire et surtout très déficiente car elle ignore presque entièrement les produits littéraires locaux, malgré la longue tradition culturelle des îles:

«Bien avant la colonisation française, les sociétés des îles du canal de Mozambique et celles de la côte africaine de culture *swahili* connaissent une tradition d'écriture et disposent en même temps d'un nombre important de manuscrits en *swahili* ou malgache qui ont la particularité d'être écrits en arabe» (p. 201). À ces manques structureaux, il faut ajouter une forte crise sociale qui travaille l'archipel et qui trouve un exutoire dans la violence qui caractérise les ouvrages (surtout les romans) de la dernière génération d'écrivains, dont certains des essais du collectif rendent compte de façon saisissante.

Un volume très riche, qui contribue à élargir le panorama mondial de la francophonie. Il faut toutefois regretter le manque d'une introduction historique, qui aurait aidé les lecteurs non spécialistes à mieux situer et à mieux comprendre le détail des analyses présenté dans les essais, même si Paul Aron justifie, dans sa postface, l'approche des éditeurs: «Avec raison, les éditeurs de ce collectif n'ont pas voulu publier une simple histoire de la littérature ou aligner une série d'analyses d'œuvres [...]. On comprend donc que le collectif s'ouvre sur des concepts comme littérature francophone, francophonie, champ, périphérie, et qu'en son parcours il revienne, avec quelque obstination, sur d'autres comme littérature-monde, postcolonial, littérature émergente, genres, etc.» (pp. 379-380). Le volume est complété par une riche bibliographie des œuvres et de la critique, de brèves biographies des collaborateurs et des résumés bilingues (français et anglais) des contributions fort utiles.

[CARMINELLA BIONDI]

Opere generali e comparatistica a cura di Gabriella Bosco

Les Biographies littéraires. Théories, pratiques et perspectives nouvelles, Ph. Desan et D. Desormeaux (dir.), Paris, Garnier, 2018, 329 pp.

Il volume raccoglie gli atti del Convegno Internazionale tenutosi al Centro dell'Università di Chicago a Parigi nel 2015 con lo scopo di interrogarsi sulle possibili nuove frontiere nel campo della biografia letteraria.

Definito come il racconto nel quale il narratore è assente dalla storia che racconta, il genere biografico, spiega François Dosse (*La biographie entre science et fiction*, pp. 11-28), è sempre stato considerato da storici e filosofi come un sotto-genere letterario. Pretendendo, al pari del genere autobiografico, di riportare un'inconfutabile prova di realtà attraverso la scrittura, la biografia è, secondo André Maurois, un intreccio tra il desiderio di verità che ne denota un approccio scientifico e la dimensione estetica che le conferisce un valore artistico.

Risalendo alle origini del genere biografico, nel contributo di Thomas Pavel, *Biographies et exemplarité* (pp. 29-36), sono presentate le vite di uomini illustri che, dall'antichità al Medioevo e dal Rinascimento ai giorni nostri, hanno rappresentato e rappresentano un'indiscutibile esempio per il lettore.

La biografia di chi invece non era né un re né un santo era cosa assai nuova durante il Rinascimento francese. Il caso di Rabelais e Marguerite de Navarre, analizzati nell'articolo di Richard Cooper (*Vers la biographie littéraire en France. Le cas de Marguerite*

de Navarre et de Rabelais, pp. 37-52), rappresenta un esempio interessante in merito all'indagine sul rapporto tra vita dell'autore e personaggio dell'opera.

Ma, come spiega Mireille Huchon (*Rabelais, esquisses et esquisse*, pp. 53-65), la biografia di Rabelais è un caso d'indagine del tutto particolare sotto vari punti di vista. La distanza nel tempo e i punti d'ombra di una vita tormentata rendono difficile il lavoro del biografo costretto a servirsi delle poche tracce rimaste tra la corrispondenza e gli studi sulla genesi dell'opera.

Un'altra biografia celebre come quella di Montaigne viene affrontata dal contributo di Philippe Desan (*La vie publique des écrivains. L'exemple de Montaigne*, pp. 67-82) attraverso tre postulati: la letteratura come parte di un percorso di vita che tiene conto della sua dimensione politica e sociale; la creazione artistica come componente che dipende dall'esistenza sociale di un autore; l'analisi di Montaigne non in quanto caso eccezionale ma in quanto uomo fra gli uomini, appartenente a un gruppo sociale e dalle azioni spesso prevedibili.

Tutte queste considerazioni rendono il *Montaigne* di Desan, spiega Jean Balsamo (*La biographie de Montaigne: pour comprendre les "Essais". À propos du "Montaigne" de Philippe Desan*, pp. 83-93), un perfetto equilibrio, scientificamente fondato, tra l'analisi degli *Essais* e la tentazione romanzesca.

Quale tipo di approccio risulterebbe invece più adatto per scrivere la biografia di un autore classico di cui non si possiede pressoché nulla? George Forestier (*Pour une approche archéologique de la biographie lit-*

téraire, pp. 95-107) propone quello che viene definito 'l'approccio archeologico', una combinazione che unisce la ricerca archivistica a ciò che traspare dalle opere attraverso il loro processo di elaborazione.

Sullo stesso crinale, ossia quello della ricerca del metodo, si muove Alain Viala («Pourquoi je n'ai pas écrit la biographie de Molière». *Notes sur les démarches et usages du biographique*, pp. 109-121). Questa sorta di 'biografia negativa', come la definisce l'autore stesso, ha lo scopo di interrogarsi sulla ragion d'essere dei biografati e delle cosiddette biografie letterarie.

Il caso di Toussaint Louverture, analizzato nei contributi di Jacques de Cauna («Toussaint Louverture, le Grand Précurseur». *De la légende aux réalités: une biographie pour l'histoire*, pp. 123-142) e Bastien Craipain (*Des biographies de Toussaint Louverture. Histoire, mythologie ou littérature?*, pp. 143-155), è da sempre stato considerato un oggetto di studio romanzesco anche da un punto di vista biografico. Come scrivere allora la biografia del grande rivoluzionario senza correre il rischio di farne mitologia?

La lunga familiarità con Alexandre Dumas di cui ha cercato di scrivere la vita, ha condotto Claude Schopp (*À la marge d'une biographie: Alexandre Dumas*, pp. 157-166) a interrogarsi sulle relazioni problematiche che possono incorrere tra biografo e autore.

Al contrario, Daniel Desormeaux (*Lire les biographies d'Alexandre Dumas*, pp. 167-186), indaga sui motivi che possono indurre a scrivere la biografia di una figura come quella di Alexandre Dumas, autore di oltre cinquecento volumi.

Mettere insieme il racconto di una vita, l'analisi della produzione letteraria e la situazione nel mondo delle lettere al fine di proporre al pubblico una completa biografia di un autore come Balzac (Gérard Gengembre, *Écrire une biographie de Balzac pour le grand public. Enjeux et problèmes*, pp. 187-198), pone non pochi problemi. Ci si può concentrare, come nel caso di José-Luis Diaz (*Comment Balzac entra en biographie*, pp. 199-218), sull'analisi delle scelte relative a un periodo cardine della storia delle biografie dell'autore, quello relativo al decennio successivo alla sua morte.

L'articolo di Michel Erman (*Dire l'existence de Marcel Proust*, pp. 219-232) si concentra sulla descrizione del cammino biografico destinato a ricreare il flusso di un'esistenza decisamente particolare, quella di Marcel Proust.

Sempre a proposito della biografia di Marcel Proust, Luc Fraisse (*Une biographie du processus de la création est-elle possible? À propos du cas de Proust*, pp. 233-249) indaga sullo spazio dedicato alla creazione dell'opera, alla sua genesi, all'interno del percorso biografico.

La riflessione di Frank Lestringant (*Écrire la biographie d'André Gide depuis le XVII^e siècle*, pp. 251-264) si articola intorno a quella che è un'esperienza autobiografica condotta da uno specialista della Renaissance alla scoperta della vita di André Gide; dal controverso rapporto con la Chiesa, alla fede nel Comunismo e alla successiva rottura definitiva con il partito, la vita e l'opera dello scrittore francese non hanno mai cessato di esprimere le molteplici sfaccettature della sua personalità. Un unico percorso biografico, spiega Pierre Masson (*André Gide: biographie d'une écriture*, pp. 265-277), non sarebbe sufficiente a esprimere tale diversità, caratteristica imprescindibile per comprendere lo slancio creatore alla base del lavoro gidiano.

Gli articoli proposti in conclusione del volume sono dedicati a una delle figure più importanti del Novecen-

to francese: Roland Barthes. Ne *La biographie comme combat* (pp. 279-289), Thiphaine Samoyault torna su uno dei motivi centrali del pensiero barthesiano: scrivere una biografia. Criticando le usanze correnti del fare autobiografico, Roland Barthes obbliga qualsiasi impresa biografica a ripensarsi non più come ricerca della vita nell'opera ma in quanto traccia dell'opera nella vita.

Il contributo di Claude Bremond (*À propos de "Roland Barthes" de Thiphaine Samoyault. La proairetisme*, pp. 291-310) si concentra, a partire dalla monumentale biografia di Thiphaine Samoyault, sul concetto di codice *proairetisme*, o codice delle azioni narrative, così come appare nell'*Introduzione all'analisi strutturale dei racconti* pubblicata nel 1966.

[LUANA DONI]

Femme d'à côté. Filles, sœurs, épouses d'hommes célèbres, S. Camet (dir.), Paris, Lettres Modernes Minard, 2018, 219 pp.

Gli articoli raccolti nel volume si concentrano sullo studio di quelle donne, sorelle, mogli, amanti, figlie, vissute all'ombra di un uomo celebre che, in alcuni casi, esse hanno contribuito a costruire a discapito della loro stessa realizzazione.

La prima parte del saggio, intitolata «Où l'on voit les femmes occuper un second rôle», si apre con la riflessione di Sylvie Camet (*Adèle Hugo ou le fracas du silence*, pp. 19-30) a proposito della storia della secondogenita di Victor Hugo: Adèle. L'esame del *Journal* mette in evidenza come la presenza di un cognome troppo ingombrante e la pressione esercitata dal corpo sociale sulla giovane Adèle Hugo, l'abbiano condotta a una dolorosa fine permettendo al padre Victor di preservare la fama di unico scrittore della famiglia.

L'atteggiamento sociale volto a tenere le donne ai margini dell'opera viene ripreso anche nell'articolo di Naïma Meftah: *La tante, le peintre et l'enfant. Autour de Géricault* (pp. 31-41). Attraverso la comparazione delle biografie del pittore francese, Naïma Meftah fa emergere la figura di Alexandrine, zia e amante di Géricault, che ha giocato un ruolo fondamentale nella vita e nell'opera dell'artista. La riflessione si concentra sulla presenza/assenza di quest'enigmatica figura nella pittura di Géricault.

Il ricorso alla corrispondenza al fine di colmare un vuoto artistico reso necessario dall'impossibilità per la donna di esserci, di imporre la propria voce, ha permesso, nel lavoro di Philippe de Vita (*Dido Freire-Renoir en filigrane dans l'œuvre de Jean Renoir*, pp. 43-58), una visione più chiara sulla figura di Dido Freire, seconda sposa e vero *doppio* artistico del cineasta Jean Renoir.

L'evidente disparità nella produzione artistica e letteraria tra uomini e donne è affrontata da un punto di vista psicanalitico nel contributo di Marc-Léopold Lévy *De la muse aux muses. Les femmes et la créativité* (pp. 59-67). Il postulato proposto da Lévy, che trae le sue origini dagli studi sulla sessualità, è illustrato attraverso l'esemplarità del personaggio della fisica e matematica tedesca Emmy Noether, vero e proprio connubio tra maschile e femminile.

La seconda parte del volume, «Où l'on voit les femmes se chercher un rôle véritable», è inaugurata dall'articolo di Marie-Laurentine Caëtano (*Jacques et Marie de Romieu: une collaboration éditoriale à la Renaissance*, pp. 70-89) in merito alla collaborazione editoriale per secoli messa in discussione tra il poeta

Jacques de Romieu e sua sorella Marie, per questa ragione quasi sconosciuta, una figura invece interessante come autrice e come profotefeminista.

La difficoltà della collaborazione con uno scrittore celebre è argomento anche di un altro contributo della raccolta, quello di Pérette-Cécile Buffaria (*«Comme Ulysse, [elle] cherche à n'être personne, pour sauver de toute prise du pouvoir quelque chose de sien, une vie à [elle]: lisse, cachée, marginale, mais sienne»*, pp. 91-101), dedicato alla scrittrice italiana Marisa Madieri. Buffaria si interessa della figura di colei che è stata moglie di uno dei più grandi scrittori italiani viventi, Claudio Magris, e che è vissuta in ombra al suo fianco, a discapito del proprio talento come novellista.

La questione coniugale è messa in particolare evidenza tramite la figura di Marta Feuchtwanger, moglie devota del romanziere tedesco Lion Feuchtwanger. Simone Orzechowski (*Marta Feuchtwanger. Du dévouement de l'épouse à la revanche de la veuve*, pp. 103-118) illustra come, durante i quarantasei anni di matrimonio, Marta Feuchtwanger si preoccupò soltanto di rendere la vita domestica del marito il più favorevole possibile alla sua produzione letteraria. Fu soltanto dopo la morte del marito che la donna poté valorizzare il suo ruolo e la sua indipendenza.

Le jour où mon père s'est tu di Virginie Linhart, figlia di Robert Linhart, spostata il piano di indagine all'ambiente marxista francese degli anni Settanta. Il lavoro di Matthieu Rémy (*La parole des pairs*, pp. 119-130) indaga sulla scrittura di quella che fu una vera e propria infanzia rivoluzionaria nonché sul racconto di famiglia che ne emerge, tributo a un padre eroico e ammirato.

La terza e ultima parte del volume («Où l'on verra que les rôles se renversent») è dedicata a tutte le donne che hanno saputo oltrepassare alcuni limiti imposti dalla società patriarcale in cui sono vissute, in particolare modo nel campo della conoscenza.

Clara Schumann, messa in scena da Elfriede Jelinek, è la figura studiata da Florence Fix (*Clara Schumann vue du pays d'à côté. Une tragédie musicale d'Elfriede Jelinek*, pp. 133-146), che spiega come ai ruoli predefiniti ai quali la bambina viene obbligata si opponga l'immagine complessa della giovane pianista, destinata a diventare una delle più importanti musiciste e compositrici del romanticismo tedesco, sottomessa dapprima all'influenza paterna e, successivamente, a quella del marito, una vicenda che Elfriede Jelinek traspare nell'Italia fascista degli anni Trenta al fine di ripensare la tragedia della moglie vestale come una delle forme della tragedia totalitaria.

Nel contributo di Isabelle Mons (*Camille Claudel. Le souffle de la sculpture intérieure*, pp. 147-162), l'analisi della corrispondenza della scultrice francese Camille Claudel getta una nuova luce sulla difficile convivenza tra l'amore per Rodin, suo maestro e carnefice, e quella per il suo celebre fratello Paul.

La personalità di un'altra 'sorella celebre' emerge nell'articolo di Sylvie Camet, *Elisabeth Nietzsche ou "le fou d'à côté"* (pp. 163-178). A differenza del fratello filosofo, Elisabeth si guardò bene dal produrre un'opera originale costruendo invece la propria notorietà speculando sulla malattia mentale del fratello e falsificando gli scritti al fine di farne un discorso ideologico al servizio del fascismo.

In conclusione della raccolta i contributi di Isabelle Mons (*Anna Freud et Emma Jung. Entre ombre et lumière*, pp. 179-192) circa l'indiscutibile importanza delle figure di Anna Freud e Emma Jung per quanto riguarda la diffusione del pensiero psicanalitico, e

di Simone Orzechowski (*"I'm still standing". Joachim Sauer, l'imperturbable mari de la chancelière Angela Merkel*, pp. 193-205) nel quale lo spazio principale è dato a un uomo che ha deciso di occupare un ruolo secondario nella vita pubblica della moglie al fine di poter continuare a svolgere tranquillamente la sua carriera scientifica.

[LUANA DONI]

L'œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne, L. Fraisse et É. Wessler (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2018, 905 pp.

Miniatura è parola dal lignaggio misterioso. Malgrado le apparenze, la vicinanza al prefisso latino *mini-* è casuale. La derivazione reale è da *minium*, cioè l'ossido di piombo, minerale utilizzato sin dall'antichità per creare diverse tonalità di rosso con le quali dipingere le lettere miniate all'inizio di manoscritti di valore. Le miniature, nel senso medievale e pre-moderno, sono delle storie incassate all'interno di storie. Si può preservare questo significato ed estenderlo per parlare di *miniatures d'une œuvre littéraire*? È questa la domanda da cui prende le mosse la curatela di Luc Fraisse ed Éric Wessler. L'introduzione firmata da Wessler, intitolata *L'objet autoréflexif, matériau constitutif de la création littéraire* (pp. 7-39), si muove agilmente tra i capostipiti dell'alta letteratura continentale per esplorare come il concetto di testo letterario inteso come oggetto-miniatura possa sollevare importanti domande sull'auto-riflessività. A partire da ciò, una panoplia di autori della migliore tradizione europea viene evocata seguendo il doppio *fil rouge* della curatela: come le miniature possano dirsi chiavi interpretative della creazione letteraria, e come queste si possano manipolare per svelarne il funzionamento segreto. Da questo interrogativo ambivalente, tre direttrici di ricerca emergono con forza, ciascuna corrispondente a una sezione del volume.

Innanzitutto, se è vero che l'oggetto-miniatura conduce più o meno direttamente al momento demurgico della scrittura, esso non può che avere un rapporto privilegiato di mediazione tra testo e mondo. Nella sezione intitolata *«Écriture de l'objet et objet de l'écriture. Matérialisations de l'acte créateur»* figurano dunque le diverse possibilità di mediazione che l'oggetto può assumere. Gli oggetti sono così dei veri e propri correlativi oggettivi *ante litteram* della scrittura, oppure oggetti fantastici che conferiscono potere a livello individuale e comunitario. L'atto creativo può ad esempio reificarsi nella tavola rotonda e nel sacro Graal i quali, nel contributo di J. Herman (pp. 43-64), diventano simboli di una verità indicibile. L'elasticità del legno carica di nuovo significato l'idea dell'oggetto-vegetale nel contributo di A. Bourahla (pp. 65-83) dedicato a *Microcosme* di Maurice Scève ma l'oggetto, persino nella sua materialità testuale, può anche manifestarsi come mediatore del desiderio e della scrittura, come ben argomenta D. Bergez (pp. 85-104). Rimembranza e desiderio si intersecano in complessi motivi, spiegano S. Baudoin (pp. 105-127) in relazione alle tombe per Chateaubriand e A.-S. Dufief (pp. 129-138) esplorando il prezioso cofanetto di Saffo. Non può mancare in questa *wunderkammer* Raymond Roussel, nel cui mondo di oggetti minuziosamente calibrati ci guida M. Jung (pp. 139-156). Trova così spazio la riscoperta di oggetti testuali preziosissimi quali *La Princesse de Clèves* analizzata da P. Plouvier (pp. 157-163), e

L'Herbe di Claude Simon esplorato da G. Dubosclard (pp. 165-188) e *Des Hommes* di Laurent Mauvignier discusso da F. Lhote (pp. 189-201). All'interno di ognuno di questi testi il lettore scopre artefatti preziosi che attivano la memoria; così, a chiudere la sezione, vengono simbolicamente elette le valigie dell'opera di Modiano, emblemi di apertura e chiusura trattati da D. Meyer-Bolzinger (pp. 203-222).

L'oggetto che riflette l'opera stessa, con gli annessi rischi di arricchirla o banalizzarla, è l'argomento trattato nella seconda parte del volume dal titolo «L'objet et l'œuvre. L'art de l'écriture en miniature». È questa una sezione affascinante, i cui contributi esplorano a fondo il problema dell'indipendenza ontologica che l'oggetto assume rispetto all'opera nella quale è incastonato. Come prospettato dagli autori, lo spettro temporale coperto si fa se possibile ancora più ampio. Ci si muove tra gli estremi dell'*Artus de Bretagne* composto tra fine XIII^e e XIV^e secolo (del quale C. Ferlampin-Acher, pp. 225-245, discute i simboli regali) alla contemporaneità di Salah Stétié (N. Lafond, pp. 491-499) e di Tanguy Viel (S. Chaudier, pp. 501-519). Nel mezzo si situano differenti concettualizzazioni del potere assunto dall'oggetto. Per F. Rouget, l'oggetto è in Ronsard materialità uniformata alle leggi dell'universo fisico ma che illumina il mondo tra trasparenze, riflessioni e rifrazioni (pp. 247-264). Per S. Berrégard, invece, è il rapporto tra oggetto e funzione metonimica del personaggio teatrale ne *L'Amarillis* di Du Ryer a suscitare interesse critico. Si esce dalla sfera della francofonia propriamente detta (attorno alla quale il volume gravita visibilmente) solo per un numero limitato di pagine, al fine di esplorare le tensioni insite nel motivo del ritratto nella letteratura irlandese (O. Larizza, pp. 277-298) e la mistica dei *petits lièvres en sucre et en chocolat* ne *La montagne incantata* di Thomas Mann (Y.-M. Ergal, pp. 379-398), rientrandovi poi tramite *Molloy*, il primo grande romanzo scritto da Beckett in francese nel 1951 e al quale V. Maini dedica il suo contributo (pp. 437-454). Dal ricco magazzino della letteratura in francese l'inventario romanzesco si popola così delle *lampes, sceaux et bibelots* dei fratelli Goncourt (P.-J. Dufief, pp. 299-311), dei *bijoux* di Jules Barbey d'Aurevilly (P. Aureau-Jonchière, pp. 313-327), dei *filets de pêche* ne *La Beauté sur la terre* di Ramuz (G. Tramier, pp. 399-407), delle armi di *Le Feu* di Henri Barbusse (D. Pernot, pp. 361-378) e delle *tapisseries* de *L'Emploi du temps* di Butor (Ph. Legros, pp. 455-489). Ma se pure molti degli *objet* analizzati in questa eterogenea sezione sono a tutti gli effetti degli artefatti, vi sono anche riflessioni più orientate verso un approccio che si potrebbe anche chiamare meta-oggettologico. L'oggetto è vittima di un culto coprofacico in *Le Feu follet* di Drieu la Rochelle (J.-M. Wittmann, pp. 409-419), mentre questa possibile consumazione è evitata dai sofisticati *automaton* di Rousset, i quali paiono quasi non necessitare di intervento umano per funzionare e, anzi, mostrano spiccate tracce di auto-riflessività (S. Houppermans, pp. 345-359). La semiotica dell'oggetto è la naturale estensione di questo discorso. La mappa geografica come miniatura del mondo in Mirbeau da un lato (F. Fix, pp. 329-343) e la rara, misteriosa crasi *zbiutne* in Sartre (J.-F. Louette, pp. 421-436) suggeriscono che il segno può, in certe situazioni, cristallizzarsi in oggetto senza perdere niente della sua molteplicità di significato.

La terza parte del volume si concentra specificamente sulla riflessività dell'oggetto, sul suo farsi specchio tramite il quale osservare la letteratura e il mondo. Il titolo della sezione, «L'œuvre parmi les objets. Statut et fonctions de la littérature», suggerisce che questo

specchio, superficie riflettente o trasparente secondo le occasioni, sia nientemeno che l'opera letteraria. È in questo solco che si inseriscono i contributi della sezione forse più omogenea del volume, a partire dal tradizionale racconto popolare di Floire et Blanche fleur, i cui oggetti specchio sono discussi da S. Lodén e V. Oby (pp. 523-551). Interesse specifico è dedicato alla materialità del libro. *La chose qui circule* è l'efficace formula scelta da D. Brewer per discutere delle narrazioni settecentesche scritte dal punto di vista di un oggetto, il quale era spesso un libro (pp. 567-584). Libro che può dunque spesso caricarsi di poteri riflettenti: in questo senso, l'analisi del *Journal de Voyage* di Montaigne e, nella fattispecie, della curiosità verso il manoscritto cinese del sedicesimo secolo conservato nella Biblioteca Vaticana (E. Schneikert, pp. 553-565) è in comunione di intenti con l'attenta disamina di M. Caraion sulla penetrazione tra letteratura e materialità nella prosa ottocentesca (pp. 599-615) e con l'analisi effettuata da Y. Hanhart-Marmor di un caposaldo del *Nouveau roman* quale *Le Planétarium* di Nathalie Sarraute (pp. 677-694). A rendere ancora più labile il confine tra oggetto e libro, un sottoinsieme di contributi identifica alcuni oggetti come portatori di una marcata testualità. È questo certo il caso del cofanetto dell'*Aurélia* di Nerval, a cui si dedica C. Bayle-Goureau (pp. 585-597); e, in seguito ai nuovi sviluppi tecnologici, del telefono proustiano che, nella *Recherche*, restituisce voci senza corpo in un'ideale di testualità distillata (F. Toudoire-Surlapierre, pp. 617-629) nonché della fotografia in *Nadja* di Breton che ferma il tempo e, con esso, la narrazione (T. Steinmetz, pp. 653-664). Gli oggetti sembrano quasi privare il testo del suo statuto di portatore di parola: come ci fa osservare T. Carrier-Lafleur, *Moravagine* di Blaise Cendrars si chiude con un motto caustico: «Il n'y a pas de vérité, il n'y a que l'action» (pp. 631-652). Nel caso di Jules Romains, l'oggetto è ad esempio eloquente come il cerchio di un bambino durante il gioco (A. Voegelé, pp. 665-676), mentre in quello di Enrique Vila-Matas diventa simbolo di peregrinazione romanzesca (Ch. Pluvinet, pp. 761-776). A partire da queste premesse, il processo di smaterializzazione dell'oggetto non può che orientarsi verso oggetti situati ai limiti della referenzialità: *le sac* del Beckett di *Comment c'est*, analizzato da L. Brown (pp. 695-727) e *les bagages* dello Ionesco de *L'homme aux valises*, discussi da M. Rettel (pp. 729-759), sono quasi esclusivamente creature linguistiche, testualità senza corpo frutto solo di immaginazione. Non stupisce dunque che in conclusione della sezione vi sia la discussione di un oggetto al limite della finzione romanzesca, il quadro immaginario in *Onze* di Pierre Michon che mette in crisi la possibilità dell'*ekphrasis* e, con essa, la capacità umana di descrivere il mondo (E. Wessler, pp. 777-812). Ed è proprio il formarsi degli oggetti nell'immaginazione dello scrittore, come osserva il co-curatore L. Fraisse nel contributo finale (*Overture*, pp. 813-872), che simbolizza fedelmente l'atto della creazione autoriale.

[ROBERTA SAPINO]

Fin-de-siècle: fin de l'art? Destins de l'art dans les discours de la fin des XIX^e et XX^e siècles, C. Barde, S. Chassaing, H. Pernoud (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, 208 pp.

Cosa c'è dietro all'idea che la fine di un secolo comporti decadenza, che un periodo cronologico corrisponda a un'epoca? Se l'immaginario della *fin-de-siècle*

si fonda su fenomeni storici, culturali, estetici concreti, a quale punto la storia sfuma nel mito – un mito capace di rigenerarsi a ogni centenario, pur mantenendo intatta l'inquietudine greve, il senso di distruzione, la speranza incerta della rinascita? Tra queste domande si snoda il volume curato da Cyril Barde, Sylvia Chassaing e Hermeline Pernoud, che costituisce un percorso tra due periodi storici solo apparentemente lontani, *D'une fin de siècle à l'autre*, lungo il quale scopriamo che ogni discorso sulla fine dell'arte nasconde una domanda sulla natura dell'arte stessa e sulla sua essenza (pp. 7-14).

L'idea del capolavoro impossibile, analizzata da Guy Ducrey (*L'Idée du chef-d'œuvre manqué*, pp. 17-36), è forse una delle manifestazioni più note, ma anche più interessanti, del momento cruciale in cui la letteratura si sveste dell'aura di sacralità per rivelarsi mestiere o, come scrive il belga Camille Lemonnier nel 1892, lo scrittore smette di concepirsi come una nave a vele spiegate sull'Atlantico per scoprirsi nient'altro che un piccolo battello, destinato a fare senza sosta la spola tra l'editore e il pubblico. La crescente disillusione nei confronti delle arti induce anche alla ricerca di nuovi mezzi per comprendere il mondo: è il caso di Octave Mirbeau, per il quale la scoperta del movimento rapido dell'automobile costituisce una vera e propria rivoluzione non solo estetica, ma anche epistemologica (Marie-Bernard Bat, *Du roman d'art à l'adieu aux arts: Octave Mirbeau en quête d'une esthétique du néant*, pp. 37-48). Un approccio maggiormente ironico, se non derisorio, nei confronti del sentimento *fin-de-siècle* accomuna invece due artisti distanti cronologicamente come Huysmans e Houellebecq, nelle cui opere lo specchio si fa simbolo di una società che con gusto indugia nel guardarsi morire (Morgane Leray, «*Miroir, mon beau miroir, dis-moi que je meurs*»: *décadence et réflexivité des arts finissants (Huysmans et Houellebecq*, pp. 49-62)). Il senso diffuso di dissoluzione, osserva Damien Delille, investe alla fine dell'Ottocento anche il confine tra le identità maschili e femminili: l'analisi di una mostra organizzata nel 1994 al Musée d'Art moderne di Parigi permette allo studioso di rivelare come, a un secolo di distanza, il corpo e l'identità sessuale non smettano di costituire degli spazi importanti di re-immaginazione di sé e del mondo (*Art "fin-de-siècle". Postmodernité et dissolution des genres*, pp. 63-73).

Se la prima parte si concentra principalmente sulle declinazioni artistiche del mito della *fin-de-siècle*, la seconda, dal titolo secco e evocativo di *Iconoclastes*, si addentra in spazi dove la distruzione emerge come sola reazione possibile a un mondo che si avvia verso il tramonto. I racconti della fine di Bisanzio mostrano una città in macerie che è allo stesso tempo spazio minerale e corpo vivo ridotto in brandelli, e fanno dell'atto distruttivo, afferma Marie Kawthar Daouda, «un sacrifice porteur de sens» (*Effondrement des villes, fragmentation des corps, destruction des œuvres: Iconoclastes et sublimation de l'horreur dans le récit des derniers jours de "Byzance"*, pp. 77-86). Due esperienze molto diverse tra loro, legate al mondo delle arti visive, derivano dalla distruzione volontaria concepita come atto creativo: da un lato, negli anni Sessanta del Novecento, per l'artista Gustav Metzger la scelta di creare opere destinate ad autodistruggersi dopo pochi minuti o al più qualche anno è portatrice di un messaggio di consapevolezza rispetto non solo allo spettro del disastro nucleare, ma anche delle tendenze autodistruttive insite nei comportamenti umani su larga scala (Camille Paulhan, «*La société se détériore*»: *Gustav Metzger et l'art auto-destructif*, pp. 109-120), dall'altro il vandalismo museale,

studiato da Anne Bessette e perpetrato principalmente da artisti o affini, potrebbe scardinare la nozione di museo inteso come luogo di conservazione di opere immutabili per lasciar spazio a un'idea di percezione e fruizione dell'oggetto artistico intesa come «espace des possibles» (*Comprendre le vandalisme artistique dans la lignée de la destruction dans l'art du XX^e siècle*, pp. 121-129). Due contributi si soffermano su modalità iconoclaste riconducibili a forme di contro-cultura. In *Destruction, ruine et trauma dans la culture visuelle des musées industrielles* (pp. 87-98), Nicolas Ballet dimostra come l'arte industriale si sia sviluppata tra gli anni Settanta e Ottanta con la volontà di contestare la società post-industriale attraverso un'estetica della distruzione e del trauma che si concretizza, tra il resto, nella riabilitazione artistica del rifiuto urbano. Atti come la *street art* e il *graffiti writing*, osserva Vittorio Parisi, hanno invece in gran parte preso la connotazione contro-culturale di pratiche spontanee e si sono trasformate in pratiche globali, codificate, e soprattutto riconosciute da parte delle istituzioni artistiche: una strana metamorfosi è in corso, per la quale gli atti che si volevano iconoclasti sono forse a loro volta oggetto di distruzione per «disinnescamento» (*Le street art entre répression et récupération*, pp. 99-108).

Non solo oggetto di distruzione, ma pericolose a loro volta sono le opere oggetto di studio nella terza e ultima sezione. È il caso dei quadri presenti nei romanzi di Greenway, Michon e Pérez-Reverte analizzati da Loïse Lelevé (*Images meurtrières et discours historique à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècle*, pp. 133-147): in questi testi, l'«image meurtrière» fornisce lo spunto per una riflessione più ampia sulla possibilità di comprendere e categorizzare la Storia. L'immagine in movimento, e più precisamente quella televisiva, è al centro dello studio di Aude Jeannerod: eccezionalmente, in *La Télévision* di Toussaint la pittura non è né pericolosa né impossibile, ma la sua permanenza nel tempo emerge come unico baluardo contro la *fin de l'art* catalizzata dall'apparecchio televisivo (*L'image télévisuelle ou la fin de l'art dans "La Télévision" (1997) de Jean-Philippe Toussaint*, pp. 149-162). Chiude la sezione Camille Martin-Payre, che riprendendo un testo emblematico della sensibilità *fin-de-siècle* come *The Picture of Dorian Gray* e facendolo dialogare con una riscrittura dell'inizio degli anni Duemila (*Dorian: An Imitation of Will Self*) mette in luce come l'estetica di fine secolo esprima nei due testi inquietudini molto diverse e una differente concezione della fine dell'arte (*De Wilde à Self: Dorian Gray ou la "décadence" des arts*, pp. 163-175).

Un'affascinante carrellata di illustrazioni (pp. 176-188) precede la bibliografia critica conclusiva, succinto ma utile spunto per orientarsi tra le atmosfere ambigue delle estetiche *fin-de-siècle*.

[ROBERTA SAPINO]

Les Grands Turbulents. Portraits de groupes 1880-1980, présenté par N. Marchand-Zanartu, Paris, 2018, Médiapop éditions, 279 pp.

Cinquantaquattro autori tra scrittori, poeti, filosofi, storici, ricercatori e cineasti, esplorano le peculiarità dei maggiori gruppi artistici e letterari per mezzo di una fotografia che li ritrae. Tali gruppi o «Grands turbulents» dallo spirito inquieto nacquero intorno agli anni Ottanta dell'Ottocento, in Europa ma anche in Giappone, in Russia e nelle Americhe. Queste unioni, composte da tre o più menti, vuoi per irrequietezza,

vuoi per genialità o irriverenza, furono estremamente influenti per i movimenti a venire. Alcune furono vivaci, altre più discrete o taciturne; alcuni esponenti ci sono familiari, altri quasi sconosciuti. Tutti ebbero un progetto di resistenza e rigetto dell'ordine del mondo quale si stava annunciando. Uniti per amicizia, vicinanza intellettuale e attività collettiva, ci hanno lasciato una produzione sorprendente costituita da manifesti, riviste e opere di vario genere. Ma la testimonianza più tangibile della loro avventura è, per tutti, una fotografia. Osservandola, il nostro sguardo coglie dapprima il movimento d'insieme: se per alcuni gruppi l'ordine è imprescindibile – come per i Jikken kobo, quattordici studenti giapponesi che negli anni Venti suggellano la loro unione artistica rimanendo perfettamente allineati con lo sguardo impassibile e fisso nell'obiettivo della macchina –, per altri l'incoerenza si riflette nella caoticità della composizione, come per gli Arts incohérents, numeroso gruppo di fine Ottocento in posa su un pendio, aggrappati l'uno all'altro puntando i bastoni a terra nel tentativo di non scivolare. Esaminando meglio le immagini ci soffermiamo su ogni figura perdendoci nei particolari. Corpi, gesti, pose, abbigliamenti, sguardi, accessori, disposizione nello spazio, fisionomia, espressioni, ambientazione ed epoca, ogni attributo sale in superficie per farci comprendere appieno lo spirito insito nel movimento, in ogni "ismo", se cediamo alla facilità e al gusto per le classificazioni. A fungere da didascalia ai ritratti sono i nomi dei presenti, indicati con due puntini (il primo per il nome, il secondo per il cognome) uniti da una linea retta all'identità del vicino, formando così uno schizzo geometrico sempre differente a seconda delle posizioni nello scatto fotografico, ma identico nell'idea dell'unitarietà che li contraddistingue. Ci sono in particolare due epoche che favoriscono la proliferazione dei gruppi: gli anni che precedono il primo conflitto mondiale e quelli immediatamente successivi, terreno fertile per il dadaismo (nello scatto che ci è proposto Tristan Tzara è sollevato da terra, una gamba trattenuta da Hans Richtner, l'altra da Hans Arp, lingua fuori, sigaretta tra le dita) e per il surrealismo (quattro eleganti ragazzi sulla trentina, tra loro spicca André Breton, sguardo vivo e luminoso). Se per alcuni la fotografia è un momento indissociabile della loro attività, mostrandosi (come i futuristi) sotto svariati aspetti moltiplicando pose e messe in scena, altri hanno scelto di rimanere nell'ombra come il gruppo Acéphale. In altri casi, invece, esiste la vera fotografia di un "falso" gruppo, come quella scattata un giorno del 1959 in una strada di Parigi: in quell'istantanea con sette uomini in abito scuro, e solo una donna sul lato destro della scena, immersa nei suoi pensieri, è racchiusa l'identità del Nouveau Roman. Scrittori che non smisero mai di sottolineare come le loro opere non fossero in alcun modo accomunabili e che mai ebbero in mente di costituire un movimento. Se la storia dei Grands Turbulents può considerarsi esaurita con gli anni Ottanta del secolo scorso, chiudono la carrellata le Guerrilla Girls, cinque artiste femministe radicali, corpo da donna e volto da gorilla, riunite oltreoceano trent'anni fa.

[FRANCESCA FORCOLIN]

Philippe Maupeu, *Territoires autobiographiques: récits-en-images de soi*, "Littératures", 78, Presses Universitaires du Midi, 2018, 240 pp.

Alla ridefinizione dei contorni del racconto autobiografico è dedicato il n. 78 della rivista "Littératures"

curato da Philippe Maupeu, dal punto di vista del ruolo sempre maggiore assunto nell'ambito della scrittura personale dall'immagine: dipinta, disegnata, fotografica o filmica che sia. In particolare viene indagata la spinta verso la finzione che l'immagine comporta per via del rapporto inevitabilmente problematico che essa intrattiene con la verità, spinta funzionale allo sganciamento progressivo della scrittura in prima persona da una concezione mimetica, in direzione di un'idea della stessa molto più imperniata sull'invenzione di sé o la scoperta dell'io attraverso la creazione.

I numerosi interventi raccolti indagano la questione in una prospettiva cronologica molto ampia che parte dal Medioevo per arrivare ai giorni nostri, dimostrando quanto opportuna sia la riflessione sulla necessità di un'apertura del "patto autobiografico" tanto a monte quanto a valle della sua invenzione da parte di Philippe Lejeune, nozione che sempre più si rivela insufficiente a interpretare il campo delle (de)costruzioni identitarie.

Alla presentazione del numero da parte del curatore (pp. 9-15), fa seguito il contributo di Aurélie Barre dedicato al *Roman de la Poire* composto nel XIII secolo verosimilmente da Tibaut, racconto in prima persona accompagnato da *enluminures* che illustrano il poeta a mano a mano che cresce in lui il sentimento d'amore, nato nel momento in cui la dama gli ha offerto il frutto del pero sotto il quale si trova, frutto nel quale ha impresso un morso, e portato fino allo scambio amoroso e al dono simbolico del libro (pp. 21-33). Segue Christophe Imbert con il suo studio dedicato a un disegno che accompagna una pagina delle *Storie Naturali* di Plinio il Vecchio in un manoscritto comprato nel 1350 da Petrarca, disegno verosimilmente attribuibile a quest'ultimo e accompagnato dalla dicitura «Mira 'l gran sasso donde Sorgia nasce», sorta di annotazione marginale legata a un'esperienza biografica decisiva per il poeta (pp. 37-53). Il curatore Philippe Maupeu si occupa poi del diario redatto da Opicinius de Canistris, chierico alla cancelleria papale di Avignone, dell'anno 1337, accompagnato da una serie di carte antropomorfe nelle quali i continenti – Europa, Africa del Nord e una parte dell'Asia – impersonano un gioco di ruolo che viene a corrispondere alla messa in scena da parte dell'autore di un teatro interiore complesso e tormentato (pp. 55-72). Olivier Leplatre studia due frontespizi del *Page disgracié* di Tristan L'Hermitte che raffigurano il soggetto narrante nell'atto di leggere (pp. 73-92). Mentre Mireille Dottin-Orsini si occupa di una "bande-dessinée" autobiografica di Alfred de Musset, intitolata «Le mariage de Pauline Garcia et de Louis Viardot», datata 1840, disegni a matita, 17 pagine contenenti ciascuna da 2 a 4 vignette, racconto di un fallimento amoroso del poeta (pp. 95-107). Segue Adèle Chasseigneul con lo studio del diario infantile accompagnato da disegni di Virginia Woolf (pp. 109-121). Najet Limam-Tnani si dedica all'*Amant* di Marguerite Duras ripercorrendo la storia editoriale del romanzo che avrebbe dovuto in origine essere un album fotografico-autobiografico basato sul vissuto e sui film dell'autrice (pp. 123-133). Anne-Cécile Guilbard studia poi il caso di Hervé Guibert, scrittore fotografo per antonomasia, dal punto di vista particolare del racconto costruito intorno a immagini mancanti, a partire da quella della madre, qui peraltro riportata, in uno scatto dello stesso Guibert (pp. 135-149). Séverine Bourdieu studia invece il racconto scritto da François Bon intorno alla morte del padre nel 2001, *Mécanique*, che comporta numerose immagini fotografiche una delle quali, "Herculès", ritrae non già il genitore bensì una sorta di trattore per il valore simbolico di

quest'ultimo, nel contesto di una famiglia in cui erano meccanici di padre in figlio (pp. 151-162). Infine Mireille Raynal-Zougari analizza il caso di un cineasta la cui opera è eminentemente autobiografica, Pedro Almodovar, studiando il gioco di svelamento e insieme di nascondimento da lui portato avanti di film in film tramite il racconto di sé per immagini e per interposto personaggio (pp. 163-175).

Completa il numero della rivista una sezione di *Varia* che include un articolo di Eric Bénoit su Beckett e il suo rapporto controverso con il trascendente (pp. 179-197); e un contributo di Jacques Le Gall su Francis Jammes poeta (pp. 199-209).

Coerentemente con l'argomento trattato, accompagnano i contributi un buon numero di riproduzioni delle immagini evocate.

[GABRIELLA BOSCO]

Michel Collot, *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 145 pp.

La prospettiva attraverso cui leggere la poesia moderna scelta da Michel Collot è quella del rinnovamento introdotto nel linguaggio poetico dal nuovo statuto del soggetto che, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, tesse un rapporto diverso con il reale, con il mondo.

Il volume raccoglie una quarantina di studi tratti da corsi e seminari, partecipazioni a convegni e conferenze dell'A., e testimoniano di circa quattro decenni di ricerche e di docenza all'École Normale Supérieure, a Paris 10 e a Paris 3.

Il percorso proposto da Callot comincia dai grandi precursori della modernità che hanno adottato forme radicalmente nuove appoggiandosi tuttavia su una conoscenza profonda e una frequentazione assidua della tradizione: da Baudelaire e Rimbaud a Claudel e Mallarmé, Apollinaire e Reverdy. Poeti come Valéry e Supervielle vengono studiati viceversa dal punto di vista del loro progressivo affrancamento rispetto a un ossequio inizialmente rigoroso della classicità. Altri, come Prévert e Ponge, illustrano una modalità di fusione dell'antico con il moderno che Callot definisce "paradossale", il primo introducendo nelle sue poesie un tono generale, temi e termini tradizionalmente proscritti dal dire poetico, privilegiando tuttavia la forma-verso, sia pur liberata dalle regole più canoniche; il secondo promuovendo l'oggetto come centro di gravità del lirismo moderno, anche il più umile e persino il più triviale – vera e propria «rivoluzione copernicana», dice l'A. in fatto di poesia – sempre però professando un ideale classico e ponendo la sua opera sotto il segno di un «classicismo moderno».

Il filo rosso che unisce tutti gli autori trattati è proprio quello del mantenimento di un legame, pur nelle forme più varie ed anche francamente trasgressive, con la tradizione; quello della preservazione, per la poesia, di un ambito distinto da ogni altra forma di scrittura, al riparo dallo sperimentalismo fine a se stesso e facendosi carico di tutti gli aspetti dell'esperienza umana. Nella constatazione, certamente, che la caduta dei grandi codici e dei grandi racconti che avevano permesso agli Antichi di decifrare il Libro del mondo, insieme alla

scoperta dell'inconscio e dell'arbitrarietà del segno linguistico, hanno reso necessaria per la poesia moderna la presa in carico anche dell'alterità del reale e delle aporie del linguaggio. Ed è in quest'ottica che Callot analizza nell'opera dei poeti studiati il rinnovamento profondo da loro operato dello statuto del soggetto lirico, la sua relazione con il mondo e con le forme poetiche.

Dopo l'introduzione (pp. 7-12) e un capitolo molto interessante che illustra i principi informatori del volume fornendo la chiave di lettura per la raccolta di studi, *Modernité et altérité* (pp. 13-33), tre le sezioni in cui essi sono distribuiti: «Je est un autre» (pp. 37-112), «Au cœur du monde» (pp. 115-191) e «Formes et sens» (pp. 195-264).

Nella prima Callot ha raccolto pagine dedicate ad autobiografia e finzione nell'opera di Rimbaud (pp. 37-47); alla nozione di "lirismo oggettivo" nel rovesciamento di prospettiva rispetto al lirismo tradizionale (pp. 49-67); all'uso del plurale in *Alcools* (pp. 69-83); a Pierre Reverdy e al suo lirismo paradossale "della realtà" (pp. 85-98); e infine al bestiario interiore di Jules Supervielle (pp. 99-112).

Nella seconda parte figurano poi un capitolo consacrato all'estroffessione dello sguardo lirico, il suo rivolgersi da dentro a fuori e il suo installarsi nello spazio *bors de soi* in un certo numero di autori del periodo in esame (pp. 115-126); un'illustrazione di questo fenomeno attraverso i componimenti delle *Fleurs du mal* (pp. 127-147); un affascinante studio dedicato alla presenza del paesaggio cinese nei versi di Claudel (pp. 149-166); un altro all'europeismo lirico di Supervielle (pp. 167-180); e un capitolo conclusivo che indaga *l'être là* fenomenologico dei luoghi nella poesia di Ponge (pp. 181-191). Mentre la terza sezione si apre con uno studio sulla questione del senso in Rimbaud introdotto dal celebre aneddoto riportato dalla sorella Isabelle relativo alla madre che, avendo trovato nottetempo il manoscritto della prima versione della *Saison en enfer*, preoccupata per non aver capito nulla di quello che aveva letto, avrebbe chiesto al figlio, al suo risveglio, che cosa aveva voluto dire – domanda cui Arthur avrebbe risposto: «J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens» (pp. 195-211); un articolo dedicato alla dimensione spaziale della poesia sulla pagina e della progressiva conquista della libertà da questo punto di vista a partire da Mallarmé (pp. 213-225); prospettiva ampliata nel capitolo successivo dedicato alle influenze mallarmeane sulla spazialità del componimento in Paul Valéry (pp. 227-238); cui fa seguito uno studio sulla pratica del verso da parte di Prévert, in particolare in *Paroles*, di cui l'A. indaga la "forma-senso" (pp. 239-248); e infine, a chiusura del volume, le pagine sul "fatras inclassable" dei *proèmes* di Francis Ponge, ovvero sull'inventiva formale che Ponge stesso definì in tal modo prima di convincersi lui per primo della validità del suo lavoro poetico in bilico sul crinale tra scrittura e riflessione critica (pp. 249-260).

In guisa di conclusione, Michel Collot ha chiesto a uno dei suoi allievi più cari, ex dottore di ricerca diventato collega, di voler scrivere una *Postface* (pp. 261-264): testimonianza sentita e autobiografica sulla gravidanza degli insegnamenti ricevuti dal Maestro.

[GABRIELLA BOSCO]

- 01 **Lionello Sozzi**
L'Italia di Montaigne
e altri saggi sull'autore degli "Essais"
PP. 120 / ISBN 978-88-7885-300-3
- 02 **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 / ISBN 978-88-7885-347-8
- 03 **I cadaveri nell'armadio.
Sette lezioni di teoria del romanzo**
a cura di Gabriella Bosco e Roberta Sapino
PP. 168 / ISBN 978-88-7885-361-4
- 04 **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 / ISBN 978-88-7885-466-6
- 05 **Yves Bonnefoy**
Luoghi e destini dell'immagine.
Un corso di poetica al Collège de France 1981-1993
a cura di Fabio Scotto
PP. 264 / ISBN 978-88-7885-538-0

- 06 Moralité de Fortune, Maleur, Eur,
Povreté, Franc Arbitre et Destinee
édition critique par G. Matteo Roccati
PP. 470 / ISBN 978-88-7885-654-7
- 07 Bibliothèques d'écrivains.
Lecture et création, histoire et transmission
sous la direction de Olivier Belin,
Catherine Mayaux et Anne Verdure-Mary
PP. 536 / ISBN 978-88-7885-678-3
- 08 Philippe Forest
Un destino di felicità
PP. 128 / ISBN 978-88-7885-721-6
- 09 Jean Balsamo
La parole de Montaigne.
Littérature et humanisme civil dans les Essais
PP. 392 / ISBN 978-88-7885-724-7
- 10 Fabio Scotto
Le corps écrivain.
Saggi sulla poesia francese contemporanea da Valéry a oggi
PP. 544 / ISBN 978-88-7885-778-0

