

SOMMARIO

Anno LXIII – fasc. I – gennaio-aprile 2019

FRANK LESTRINGANT, *Michael Screech (1926-2018)*

ARTICOLI

DANIELA MAURI, *De ciel en ciel: lecture de deux romans de Béroalde de Verville*

ALEXANDRA W. ALBERTINI, *Approche médicale et analyse philosophique de l'imagination dans la critique de la superstition: comparaison paradoxale de Burton et Malebranche*

GIULIA BIASCI, *Les "Éléments de physiologie" de Diderot: une vulgarisation scientifique sensible*

PATRICK THÉRIAULT, *"Les Névroses" de Maurice Rollinat: une tentative de retour/recours fin-de-siècle à la nature*

RODERICK COOKE, *Le Schopenhauer de Huysmans et Céard: deux avatars littéraires de la résignation*

MARIA EMANUELA RAFFI, *«Les États généraux» d'André Breton à l'épreuve du temps. Repères pour une traversée*

IVANNE RIALLAND, *Troubles dans les frontières: divisions genrées et divisions territoriales chez Jacques Abeille*

TESTI INEDITI E DOCUMENTI RARI

ELENA LA ROCCA, *Un nuovo testimone manoscritto della traduzione francese delle "Troiane" di Euripide di Jacques Amyot (Torino, BNU L VI 15)*

NOTE

HANNA NOHE, *La place du lecteur dans les fictions épistolaires orientales (1686-1735)*

GIANNI IOTTI, *Soprannaturale e letteratura ("Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forma" di Francesco Orlando, Einaudi 2017)*

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

Medioevo, a cura di G.M. Roccati, p. 469; *Quattrocento*, a cura di M. Colombo Timelli e P. Cifarelli, p. 476; *Cinquecento* a cura di S. Lardon e M. Mastroianni, p. 483; *Seicento*, a cura di M. Pavesio e L. Rescia, p. 489; *Settecento*, a cura di F. Piva e V. Fortunati, p. 493; *Ottocento: a) dal 1800 al 1850*, a cura di L. Sabourin e V. Ponzetto, p. 497; *Ottocento: b) dal 1850 al 1900*, a cura di I. Merello e M.E. Raffi, p. 514; *Novecento e XXI secolo*, a cura di S. Genetti e F. Scotto, p. 523; *Letterature francofone extraeuropee*, a cura di E. Pessini, p. 535; *Opere generali e comparatistica*, a cura di G. Bosco, p. 546.

Finito di stampare nel mese di gennaio 2019

isbn: 978-88-7885-000-0



Michael Screech (1926-2018)

Michael Screech, l'un des meilleurs connaisseurs de la littérature française de la Renaissance, spécialiste de Rabelais aussi bien que de Marot et de Montaigne, s'est éteint à Oxford le 1^{er} juin 2018 à l'âge de 92 ans. Le matin de ce même jour, je m'entretiens de lui avec Neil Kenny sur le campus de l'Université de Lille à l'occasion d'un colloque sur «Les métaphores du livre à la Renaissance». Ses dernières années avaient été assombries par le décès de son épouse Anne, qu'il avait soignée avec patience et sollicitude.

Né à Plymouth le 2 mai 1926 dans une famille méthodiste, Michael Screech était le plus jeune fils d'un policier, d'un policeman, devrait-on dire. Son principal fait d'arme fut l'apprentissage du japonais pour l'Intelligence Service, mais lorsqu'il débarqua au Japon, âgé de dix-neuf ans, en février 1946, la guerre était terminée. Ce qui ne l'empêcha pas de séjourner dans l'archipel nippon, améliorant sa connaissance du japonais, qu'il parlait à la perfection.

«J'ai vécu avec lui toute ma vie d'adulte», disait-il de Rabelais. Adolescent, il le lisait déjà en anglais pendant le «blitz». Plus tard, il le relut en français pendant son interminable service militaire, en Angleterre, en Inde et enfin au Japon. Comme il le dit très justement, «les alliés n'avaient pas le monopole de ce génie». Au Japon Kazuo Watanabe traduisait Rabelais au milieu d'une guerre dont il prévoyait la fin catastrophique¹. C'est ainsi que *Gargantua* fut publié en japonais en 1943, dans une traduction sensible au «côté lumineux, optimiste et rationaliste de Rabelais comme champion de la Renaissance française»².

De retour en Angleterre, Michael Screech gravit les échelons académiques, assistant à l'Université de Birmingham en 1951, dix ans plus tard à l'University College de Londres, devenant en 1971 Fielden Professor de langue et littérature françaises, et enfin membre d'All Souls College à Oxford.

Ses premiers travaux universitaires portaient déjà sur Rabelais, *L'Évangélisme de Rabelais. Aspects de la satire religieuse au XVI^e siècle* (Genève, Droz, 1959), et sur Clément Marot, *Marot évangélique* (Droz, 1967). S'ensuivirent *Rabelais et le mariage. Religion, morale et philosophie du rire* (Droz, 1992) et son monumental *Rabelais de 1979*, dont la traduction fut publiée en 1992 chez Gallimard dans la «Bibliothèque des idées». Contrairement à ce que l'on a longtemps répété, Rabelais n'était nullement un esprit fort, moins encore un athée, mais un évangélique convaincu refusant fermement de s'engager dans une intransigeante Réforme. De même Marot, moins fantasque et moins libertin qu'il ne semble, était adepte d'une foi conforme à l'Évangile et c'est le

(1) M.A. SCREECH, *Introduction. Sagesse de Rabelais. Rabelais et les "bons chrétiens"*, in *Rabelais en son demi-millénaire. Actes du colloque international de Tours (24-29 septembre 1984)*, publiés par Jean Céard et Jean-Claude Margolin, Genève, Droz, «Études rabelaisiennes», t. XXI, 1988, pp. 9-10.

(2) S. ARAKI, *Les contributions aux études rabelaisiennes d'un humaniste japonais : Kazuo Watanabe (1901-1975)*, in *Rabelais en son demi-millénaire cit.*, pp. 381-387.

sens que l'on peut prêter à sa traduction des Psaumes en vers français. Dans les mêmes années, en collaboration avec Stephen Rawles, Michael Screech établit une bibliographie exhaustive des éditions de Rabelais avant 1626, forte de près de 700 pages³.

À l'âge de 67 ans, parvenu à la retraite, Michael Screech avait été ordonné pasteur de l'église d'Angleterre. Pasteur anglican, il émaillait ses sermons dominicaux de citations de Rabelais, citations que, toujours souriant, il donnait en français puis en anglais. C'est alors qu'il traduisit *Les Essais* de Montaigne, déjà bien connus en Angleterre depuis le début du xvii^e siècle par la translation de John Florio. Il ajouta à sa traduction alerte des notes savoureuses et savantes, le tout publié chez Penguin en 1991. Même chose pour Rabelais, dont il traduisit ou adapta les cinq livres dans une édition au format de poche abondamment annotée.

En France même, Michael Screech n'était pas un inconnu. Fait chevalier de la légion d'honneur en 1992, il était un familier de nos bibliothèques et aussi de nos colloques, qu'il ne goûtait guère pourtant. Je le rencontrai pour la première fois à Tours en septembre 1984, à l'occasion du colloque «Rabelais en son demi-millénaire», qu'il présidait et où il eut la désagréable surprise d'entendre un Américain déclarer que Rabelais était illisible. Cette injure le fit sortir de la salle, et je le croisai seul au détour d'un couloir, ressasant avec amertume cette fâcheuse incompréhension.

L'après-midi du 3 octobre 2003 à Paris, il prit la parole en Sorbonne, à l'amphi Michelet, à l'invitation de Mireille Huchon. Le barbu et chevelu Claude Gaignebet était dans la salle et ne put s'empêcher d'intervenir avec éclat, fustigeant comme à l'ordinaire les rabelaisants érudits et plus savants que lui. Comme il se devait, Michael Screech répondit avec calme et modération. Le soir un dîner eut lieu à Montmartre, place du Tertre, à la Crémaillère. Michael Screech, très disert, était entouré de quelques universitaires français, dont Jean Céard et Guy Demerson.

Le lendemain, il prenait part à un colloque qui se tenait à l'Académie universelle de Montmartre, sise 9, rue Duc, dans une modeste salle. «Rabelais et les mythes», tel était le thème de ce colloque ouvert au grand public et qui recevait une clientèle de quartier. Michael Screech intervenait à tout moment avec courtoisie, plein de fougue et de bienveillance pour l'auditoire qui nous écoutait. C'est lors du dîner qui suivit, au restaurant-glacier «La Banquise» rue Ordener, qu'il évoqua son séjour d'après guerre au Japon et l'injustifiable catastrophe d'Hiroshima, qu'il ne pouvait que déplorer. Je le accompagnai à l'hôtel des Olympiades, square de Clignancourt, là où nous habitions. Le lendemain dimanche, il me téléphona pour me remercier et prendre congé. Deux semaines plus tard, le dimanche 19 octobre, il était de retour parmi nous avec son épouse Anne, me dédicçant d'une plume véloce, avant de passer à table, un verre de vin à la main, son édition de Lucrèce annoté par Montaigne.

Je revis Michael Screech avec son épouse trois ans plus tard à Oxford, le 16 février 2006, à l'occasion d'un dîner festif à Wolfson College. Sa gentillesse, son humour, sa science infinie et son extrême courtoisie allaient de pair avec une réelle jovialité. Comment ne pas l'aimer? Ses dernières années furent remplies par son pastorat, et par ses traductions de Rabelais et de Montaigne en *paperback*. Jusqu'aux derniers mois de sa vie, il entretint sa connaissance du japonais par des lectures quotidiennes. Et jusqu'au bout il relut Rabelais, son compagnon de toujours.

FRANK LESTRINGANT
Sorbonne Université

(3) S. RAWLES, M.A. SCREECH, *A New Rabelais Bibliography*, Genève, Droz, « Études rabelaisiennes », t. XX, 1987.

De ciel en ciel: lecture de deux romans de Béroalde de Verville

Abstract

In this paper I will deal with the sky, seen as a place of divinity and as a celestial space in two novels by the baroque writer Béroalde de Verville: *Les Amours d'Æsionne* (1597) and *La Pucelle d'Orléans* (1599). These novels have in common the themes of war and love. But they are different as regards the evocation of the celestial space, linked above all to the action of Fortune and Destiny in the first work, while, in the second, it is closely connected to the religious theme, perhaps because of its protagonist, which is a heroine in the Christian tradition. She is, however, transformed by Béroalde into a character in communication with "intelligences supérieures" or "puissances séparées" (that are not better identified), becoming a sort of syncretic figure. These entities are also present in *Æsionne*. One of the main characters in this novel is in fact the Flambor hermit who brings together in himself the power of a magician, of a quasi-deity in possession of a superior knowledge obtained through contact with the "puissances célestes".

Béroalde de Verville¹, auteur très prolifique de l'époque baroque, exprime un intérêt très évident pour le ciel et l'espace céleste, qui constituent une présence constante dès le début de sa production tant d'un point de vue religieux que d'un point de vue plus spécifiquement narratif. Dans cette étude nous analyserons, selon cet aspect particulier, deux de ses romans principaux: *Les Amours d'Æsionne*² et *La*

(1) Béroalde de Verville, dont le vrai nom était François Brouard ou Brouart, était fils de Matthieu Béroalde, qui avait été le maître d'Agrippa d'Aubigné et de Pierre de L'Estoile. Notre auteur hérita de son père l'amour pour l'étude et la connaissance. Il fut un vrai 'curieux' et il s'occupa de différentes matières: les mathématiques, l'architecture, la mécanique, la médecine, l'optique. Les données relatives à sa biographie ne sont pas très abondantes. Appartenant à une famille protestante, il dut passer au catholicisme, puisque, en 1593, il avait été nommé chanoine de Saint-Gatien de Tours. Il est toutefois probable qu'il s'était encore tourné vers le protestantisme peu avant sa mort. La bibliographie critique sur cet auteur est désormais très riche, surtout en ce qui concerne son ouvrage principal, *Le Moyen de parvenir*. Nous citons tout d'abord les références bibliographiques essentielles: V.-L. SAULNIER, *Étude sur Béroalde de Verville*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», T.V., 1944, pp. 209-326 (cette étude peut être considérée comme le travail 'fondateur' de la critique concernant cet écrivain). V. aussi le répertoires bibliographiques de M. GIORDANO-J. PALLISTER, *Le Moyen de parvenir: Bibliographic Notes*, «Papers on French Seventeenth Century Literature», 1981, et M. GIORDANO-I. ZINGUER, *Bibliography 1981-1991*, in *Studies on Béroalde de Verville*, «Papers on French Seventeenth Century Literature», 1992, pp. 139-147. V. aussi l'étude fondamentale de N. KENNY, *The Palace of Secrets – Béroalde de Verville and Renaissance Conception of Knowledge*, Oxford, Clarendon Press, 1991, et les actes du premier colloque international consacré à notre auteur (Paris-Sorbonne, 9 mars 1995): *Béroalde de Verville (1556-1626)*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1996, «Cahiers V.-L. Saulnier» 13. Ce volume contient aussi une bibliographie sur Béroalde par A. Tournon. V. aussi d'autres études sur notre auteur, études qui, toutefois, ne s'occupent pas en particulier des romans et du thème que nous analysons ici: G. POLIZZI, *Le Moyen de (ne pas) parvenir: Béroalde de Verville auteur mineur?*, «Littératures classiques» 31, automne 1997, pp. 27-38; E. BUTTERWORTH, *Subject to Dispute – Construction of the Author In François Béroalde de Verville's 'Palais des curieux (1612)*, «French Forum» 32, Number 3, Fall 2007, pp. 23-37.

(2) Nous nous permettons de renvoyer à notre article: «*Les Amours d'Æsionne* de Béroalde de Verville: roman-piège, roman-labyrinthe», in *Sans autre guide. Mélanges de littérature française de la Renaissance offerts à Marcel Tetel*, Paris, Klincksieck, 1999, pp. 255-267. Soulignons aussi que l'analyse du thème céleste

Pucelle d'Orléans. Nous allons considérer, entre autres, les entités et les forces tant naturelles que surnaturelles qui se trouvent ou se manifestent dans ces espaces, les liens existant entre ces derniers et les hommes, et les éléments ou les épisodes de caractère merveilleux liés à la dimension aérienne que le narrateur introduit dans ses deux ouvrages, dans le but d'étonner et de 'divertir' ses lecteurs et ses lectrices. Il est important de faire cette distinction, puisque souvent les Dames représentent le public principal visé par notre auteur, ainsi que les dédicataires explicitement citées de ses romans³.

Nous suivrons un critère chronologique en examinant tout d'abord *Les Amours d'Æsionne*. Il s'agit d'un roman assez particulier puisqu'il constitue une masse narrative unique sans aucune division en chapitres ou en paragraphes, ce qui rend la lecture complexe, voire labyrinthique. Toutefois, s'en dégagent deux thèmes principaux: l'amour et la guerre, ce qui est explicité d'ailleurs par les deux titres de l'œuvre qui parut la même année, en 1597, à Paris, chez Matthieu Guillemot sous le titre que nous avons cité plus haut, et à Tours chez Sebastien Molin avec un frontispice différent: *Les Amours d'Æsionne ou le Restablissement de Troye*⁴. Cet exemplaire tourangeau met donc en évidence dès la page de titre les deux centres d'intérêt du roman: l'aspect sentimental, qui s'adresse surtout aux Dames, et l'aspect relatif aux luttes armées censé attirer les Chevaliers. Le sous-titre souligne également ces deux thématiques, qu'il entremêle jusqu'à les confondre toutefois: «Où se voyent les hazards des armes, les jalousies, desespoirs, esperances, changemens et passions, que les succez balancent par la vertu». Ce mélange entre amour et guerre est du reste justifié par le fait que très souvent on utilise les mêmes termes pour les deux champs sémantiques: «les hazards des armes» renvoient en effet à la guerre et «jalousies» à l'amour, tandis que «desespoirs, esperances changemens et passions» peuvent relever indifféremment des deux. En ce qui concerne plus particulièrement le thème 'céleste' que nous nous proposons de traiter dans cet article, soulignons que les substantifs «hazards», «changemens» et «succez» renvoient au destin, à la fortune dans son sens latin, c'est-à-dire à quelque chose qui vient d'en haut et qui tombe sur les hommes presque toujours comme foudre. Les thèmes du hasard et de la destinée, comme nous le verrons, sont très présents dans ce roman et remplacent souvent, à la différence de ce que nous remarquerons dans *La Pucelle d'Orléans*, les interventions explicitement définies comme divines. Au tout début du roman, d'ailleurs, le narrateur lui-même nous présente son roman-fleuve en justifiant son choix de raconter sans interruptions et affirme: «Suyvons les hazards comme ils s'offriront [...] au milieu des alarmes [...]: et retrouvant les larmes, les plaintes, les dedains, les douceurs, les accidens,

nous intéresse particulièrement, puisqu'elle complète et fait pour ainsi dire pendant à une autre étude que nous avons consacrée aux grottes dans *La Pucelle d'Orléans* et dans *Le Voyage des Princes Fortunez*, puisque les espaces clos et souterrains ont une importance considérable, eux-aussi, dans la production romanesque de notre auteur. L'article, *Il tema della grotta in due romanzi di Béroalde de Verville* est publié dans le volume *Par les siècles et par les genres – Mélanges en l'honneur de Giorgetto Giorgi*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 435-455.

(3) À ce propos, citons, par exemple, la dédicace de *La Pucelle d'Orléans* à «très vertueuse dame, Madame la mareschalle de La Chastre» (p. 73). Au début du roman, Béroalde affirme, dans le Discours Premier, «C'est icy que les dames y prenant garde sentiront en leurs cœurs les effaits des passions véritables et les chevaliers auront le courage atteint, sçachant les aventures, la prudence, et la vailleur de cette magnanime guerriere». On retrouve aussi, au début de ce Discours, une invocation explicite du narrateur à la «Belle qui est l'Astre de [ses] intentions» (p. 81). En ce qui concerne *La Pucelle d'Orléans*, précisons que toutes les citations et les indications des pages se réfèrent à l'édition de C.F. Wilson et de C.H. Winn, Paris, Champion, 2008.

(4) C'est en effet le titre *Le Restablissement de Troye* qui revient dans les titres courants de l'édition parisienne de Matthieu Guillemot que nous avons pu lire et dont nous tirons toutes les citations.

les passions d'Amour, arrestons y selon que le temps, les fortunes, les desseins, les fautes, les discours et les evenements nous le proposeront» (p. 4). La structure de ce roman où alternent la guerre et l'amour est donc elle-même dominée par les hasards et les fortunes. Le narrateur, en évoquant les guerres civiles qui tourmentent son pays à l'époque de la parution de ses romans, fait allusion à la figure d'un berger sous la menace d'un orage: «Nous avons quelquefois veu le triste berger soupirer, et invoquant le ciel ne sçavoir plus où courir [...] et presque desesperé emplir le monde de ses lamentations, sentant l'air tout couvert assembler les pierres du ciel [...], les foudres, les tempestes, les esclairs, le danger courant par le vaste de cette estenduë estre prest à tout perdre que soudain le soleil ouvrant ses yeux à travers l'orage en a destourné l'effort prochain» (pp. 5-6). Dans ce passage du texte, qui a évidemment le but d'offrir au lecteur l'espoir d'une amélioration de la condition de la France, le ciel est tout d'abord évoqué et invoqué en tant que lieu de la divinité et tout de suite après en tant que lieu 'météorologique'. Dans les deux cas, toutefois, il faut souligner que le terme «ciel» est écrit avec l'initiale en minuscule, à la différence de ce que nous remarquerons au cours de l'analyse de *La Pucelle d'Orléans* où ce mot est presque toujours écrit avec une majuscule, étant donné le lien étroit entre l'héroïne et la dimension chrétienne. Dans *Les Amours d'Æsionne* une dimension 'métaphysique' n'est d'ailleurs pas absente, mais elle apparaît sous plusieurs formes, dans l'ensemble du roman, où figurent aussi des invocations directes à la divinité, qui sont en réalité des exclamations, comme, par exemple, l'expression «Dieu!» figurant à la page 15 ou à la page 106. Ailleurs, c'est encore le hasard qui domine dans les événements de ce roman, telle que la «Fortune envieuse du bien parfait des humains» (p. 19) qui s'amuse à détruire le bonheur des amants, ou «la promesse de [la] future fortune» (p. 26) d'un des protagonistes, le prince Sigismond, qui, allant «à l'aventure» (p. 27) oublie ses devoirs envers Æsionne, son amoureuse. Le narrateur, en outre, réutilise encore une fois une image proche de celle du berger citée plus haut, qui montre le retour de la lumière après une menace – tout à fait métaphorique – de mauvais temps. Il y parle à la première personne:

Voyageant autresfois après les curiositez qui m'ont transporté, ne donnant repos à mes fantaisies [...], j'ay veu le ciel espoissi, les nuées ramassées approcher presque jusque sur le sourcil le corps du Soleil tout pasle et comme volant choir sans lumiere, que tout à l'instant levant la veuë il passoit un des enfans du Zephir qui dilattant l'air rendoit le flambeau du Ciel en sa place aussi lumineux qu'en sa plus belle gloire et ainsi rejouit la terre d'une lumiere seraine (pp. 45-46).

Dans ce passage, le ciel est nommé deux fois, la première avec une initiale minuscule et la seconde avec une initiale majuscule, mais la différence n'est pas significative à notre avis, puisque dans les deux cas le narrateur se réfère à sa propre activité de 'curieux' qui recherche sans cesse le savoir et l'inspiration et qui, malgré les difficultés rencontrées sur son parcours, atteint la satisfaction dans l'expression de ses fantaisies grâce au plaisir de l'écriture. Il faut souligner, en tout cas, que le terme 'ciel' figure plusieurs fois dans ce roman, comme, par exemple, dans un passage se référant à la justice, que l'on doit toujours respecter, sans quoi «le ciel fait pleuvoir toutes maledictions» (pp. 261-262) sur un peuple, ou, encore, quand le narrateur affirme «le ciel qui voit les cœurs» des hommes connaît la vérité (p. 271).

En outre, l'héroïne éponyme, Æsionne, fait allusion aux «puissances celestes [qui] sont étranges» (p. 55) et qui, dans le cas présent, président à l'amour des êtres humains. C'est l'une des expressions se référant à des êtres supérieurs, d'ailleurs non connotées dans un sens religieux précis, que nous retrouverons, avec des dénominations variables, dans le cours de ce roman et, en général, dans presque toute la pro-

duction narrative vervillienne. C'est encore *Æsionne* elle-même qui, s'adressant à un chevalier, Saramand, qui est tombé amoureux d'elle sans être aimé de retour, affirme: «Si je fay mine de ne croire cela que me dites, vous remplirez le ciel de sermens jurez estrangement, et l'air espoissi de vos plaintes vrayes ou fausses comblera tout de voix regrettantes» (p. 56). Dans ces deux passages du texte, le ciel devient donc un lieu presque païen, siège d'une ou plusieurs entités divines qui dominent les cœurs des hommes et en reçoivent les plaintes amoureuses. Toujours dans le domaine amoureux se situe une autre affirmation d'*Æsionne*, qui en parlant d'un homme qu'elle a aimé et qui a été «miserablement massacré» par le «desloyal» prince français Sigismond, souligne que ce dernier n'a pas eu crainte de «la vengeance celeste» (p. 67). L'élément des puissances qui président à l'amour revient encore dans la bouche de la princesse Theophante qui cherche à tromper sa rivale en amour, Basilée, et qui s'adresse à cette dernière avec ces mots: «Sage fille de Roy (luy dit-elle) qui savez que les intentions de nos cœurs sont guidées par certaines forces superieures, je suis en une angoisse merueilleuse» (pp. 111-112). Tous ces passages mettent pour ainsi dire en scène des forces qui dominent les sentiments des êtres humains, sur lesquelles Béroalde de Ver-ville ne nous fournit pas d'autres renseignements ou éclaircissements, mais dont il est évident qu'elles ne se réfèrent pas directement au Dieu chrétien, à cause de leur forme au pluriel. Si toutefois nous considérons un discours que Sigismond (lequel au cours du roman, tout comme plusieurs personnages béroaldiens, change de nom et de rôle afin de conquérir Basilée) adresse à cette princesse: «face le ciel ce qu'il voudra, rien ne me destournera de mon fidele espoir [...]. Les destinées qui vous ont establie royne de mes desirs, sont la mesme puissance qui m'induit à estre vostre [...]. Croyez que c'est l'Ange de mes affections qui m'addonne à cette rencontre» (p. 122), nous pouvons remarquer que l'image de l'Ange (avec une majuscule) évoque un personnage qui appartient généralement au domaine du merveilleux chrétien. Ce type de créature céleste réapparaîtra aussi plus loin dans ce roman, en tant que «pitoyable Ange de la vie» (p. 201) qui a apporté du ciel un remède contre un poison, ou encore désigné comme «l'Ange de la verité» (p. 208) qui protège un personnage secondaire.

Comme c'est le cas, souvent, dans *Les Amours d'Æsionne*, le narrateur passe plusieurs fois des récits concernant l'amour à ceux qui racontent les exploits guerriers. Dans ces derniers passages l'évocation de l'espace céleste et de la fortune est aussi fréquent; citons quelques exemples: pendant une bataille furieuse «[le] bruit [des armes] fait retentir le ciel et la Mer» (p. 84), «il ne se trouve icy autre consideration que de vaincre sans s'aviser des accidens que la fortune distribue sur les combatans, qui sont pesle mesle enlceaz par le fer de leur indignation qui est conduit selon la temerité du hazardeux destin de la guerre executant les determinations du ciel sur les hommes sanguinaires» (p. 87). Le caractère de ce roman mêlé de guerre et d'amour est confirmé, d'ailleurs, par une série de phrases qui le définissent de manière efficace et qui se terminent avec une évocation du 'ciel païen': «C'est icy un vrai Theatre de guerre et d'Amour [...]. Et si nous tournons un peu les yeux par-dessus ceux qui se font double guerre, nous trouverons l'Amour [...]. Ceux qui font la guerre ne se peuvent priver d'Amour, il faut qu'une fureur soit relevée par l'autre [...], aussi Mars sans Venus est comme un Soleil sans lumière» (pp. 159-160).

Il est aussi intéressant de citer quelques morceaux de ce roman qui contiennent des images typiques de l'époque baroque, puisqu'elles renvoient à l'inconstance des esprits volages ou au sentiment d'incertitude vécu parfois par les personnages amoureux et qui se réfèrent directement ou de manière métaphorique à l'élément de l'air. Le premier passage concerne la princesse Basilée, qui «toute tremblante des hazards de son amour, ne savait qu'estimer de cet esclair qui vivement jettant son estincelle en son ame, ne luy a pas donné loisir de le penser seulement [...] et mesle son amour d'une incertitude de conjectures volages, tant mal fondées que son esprit esperdu va

voltigeant après des Idées informes, sans se pouvoir resoudre» (p. 127). Ce passage est suivi d'une phrase exprimée par le narrateur lui-même tout de suite après la description que nous venons de citer de l'état d'âme de cette princesse, ce qui confirme, encore un fois, le caractère pour ainsi dire 'ondoyant' et labyrinthique de la structure de ce roman; il affirme, en effet: «nous laisserons voguer Mondorant» autre nom assumé par Sigismond pour cacher son identité pour se joindre à son armée «et nous irons sur les airs du beau transport de nos desirs traversant en un instant où nous trouverons le Prince Lorrain» (p. 128). Enfin, le prince lui-même, très inconsistant en amour, est défini par une image typiquement baroque: «il est ainsi que ces venteuses boulettes bricolantes par l'air, qui suivent à bond violents les rencontres quelles sont, et si d'avanture elles se viennent à joindre à quelque chose solide elles s'évanouissent, et cet air enflé qui faisoit tant de parade se réduit en une petite gouttelette mesprisée»⁵ (p. 150).

Un personnage qui a un rôle très important dans *Les Amours d'ionne* et qui mérite une attention particulière puisqu'il est directement lié au ciel et aux forces qui l'habitent est Flambor, un ermite⁶ à qui le narrateur consacre plusieurs pages dès son apparition au cours de l'intrigue. Il est tout d'abord défini comme «ce vieil repertoire de toutes sciences, ce docte Flambor Prince de doctrine entre les plus experts, admirable artisan à contrefaire ce que sçait nature» (p. 130) et encore comme quelqu'un «[qui a l'] admirable vertu de la toute puissance de celui qui ne depend que de soy» (p. 132). Flambor est donc comparé à un être très semblable à une divinité, comme il est confirmé aussi par ses autres qualités: «[c'est] un personnage dont l'esprit genereux s'escaye après des sujets de telle consequence que les plus grands feroient leur fortune par iceux [...]; [c'est] un notable secretaire de nature, dont l'esprit passant les volages idées des conceptions de ces doctes apparens, va glissant dessus et dedans les formes plus accomplies» (p. 134). L'intérieur de sa grotte – habitation habituelle des ermites – reproduit un petit monde admirable, si bien que le narrateur, en s'adressant à ceux qui recherchent un savoir supérieur, affirme: «Âmes cupides si vous aviez gousté la moindre douceur des curiositez que l'air de cette grotte presente, vous oublirés vous mesmes [...] pour engloutir à longs traits d'œil les delices de ce tabernacle plain de toutes les commoditez de plaisirs» (p. 132), tandis que, pour ce qui concerne l'extérieur, «les arbres d'autour croissans de tous aages sont les cabinets des chantres de l'air [...] et les Zephirs s'entrepoyans és rameaux delicats des cimes ondoyantes bourdonnent» (p. 133). L'ermite est donc aussi lié aux vents: il est l'un de ces «chantre de l'air» cités par le narrateur.

Flambor est étroitement lié aussi au monde du merveilleux et de l'alchimie, comme d'ailleurs nous le suggère son nom formé par l'union entre 'flamme' ou le verbe 'flamber' avec le terme 'or', mots qui renvoient au feu, l'élément nécessaire pour accomplir le Grand Œuvre, et à son but. L'ermite en effet est un «sage qui cognoist tous les replis de la cabale, sçait tous les envelopemens de Magie [...], il reüssira des merveilles estranges»⁷ (p. 138), mais surtout c'est un personnage, nous

(5) À propos des images baroques, nous renvoyons à l'une des études fondamentales de Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1953. En ce qui concerne particulièrement «le venteuses boulettes» dont parle Béroalde, v. l'article de J.-P. LEROY, *L'"Ampoule venteuse", ou de quelques images baroques dans le théâtre d'Antoine de Montcbrestien*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France» 4, 1964, pp. 645-651, très utile même s'il est consacré à un autre écrivain de l'époque baroque.

(6) Nous renvoyons à notre étude: *L'ermite détenteur du savoir dans l'œuvre romanesque de Béroalde de Verville*, in *Littérature et prophéties*, «Babel, Revue de littérature française, générale et comparée» 4, 2000, pp. 37-52.

(7) Sur ce thème, v. G. POLIZZI, *Fantômes et contrefaçons dans l'œuvre de Béroalde de Verville: ouvrages virtuels, fictifs et fictionnels*, «Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme» 3, Vol. 34, Summer/

dit le narrateur, qui «[...] avoit communication avec les puissances superieures, et pouvoit non seulement secourir les affligez, aider aux amans, nuire à ses ennemis, ains guider les volonteZ contraires à son plaisir [...]; il estoit maistre en toutes sciences esquelles il sembloit que mesme les astres le redoutassent, tout luy obeissoit» (p. 180). Il est donc tout à fait lié au ciel et détenteur d'un savoir qui aspire à l'absolu. C'est lui-même, d'ailleurs qui l'affirme, en parlant avec un autre personnage: «je vous promets de vous faire voir la puissance que le Ciel m'a communiquée» (p. 185).

Cependant, Flambor, «oracle de parfaites propheties» (p. 352), n'est pas une figure tout à fait positive, dans le sens que d'une part il utilise son savoir presque divin parfois aussi en faveur des ennemis⁸, et que, de l'autre, il semble oublier ses dons particuliers, comme cela est souligné par le narrateur lui-même dans le passage suivant où il se réfère à un personnage qui n'a pas été prévenu d'un péril par le vieil ermite: «Mais j'apperçoy quelque ame mignarde qui veut sçavoir pourquoy Flambor ne l'en advertit, il faut patienter et croire que les intelligences superieures ne donnent pas toujours avertissement si on ne les requiert» (p. 360).

L'ermite est toutefois l'auteur de l'enchantement le plus 'merveilleux' figurant dans ce roman, et pour l'accomplir il se révèle même physiquement très proche du ciel et des esprits qui l'habitent, puisqu'il réussit à s'envoler. Il veut en effet éviter que le duel entre deux des protagonistes, Sigismond et Aronde, ait une fin tragique et surtout réaliser un enchantement qu'il avait promis d'opérer en faveur de la princesse Theofante:

Le prevoyant Flambor qui machine ce qu'il a deliberé avec Theofante, estant sur le terme de faire reussir son charme sçait ce combat qui peut ruiner toutes ses entreprises, parquoy aussi tost il s'avise d'un expedient, les esprits apprestez pour sa deliberation luy servent à cette urgente occasion. Il ne faut pas qu'il perde de temps [...]. Il convient à cet extremité que son art lui face service, il est necessité d'un coup de maistre, il se depesche et ayant apresté une ramasse se met dessus et se fait trainer par les rochers et montagnes de nuées qui flottent sur les airs moyent où elles s'espoissent, se faisant ainsi emporter il monte les traits de son visage et le reste de sa figure à la semblance de la belle Flambiose gloire des Samaritaines, avec luy est une similitude de coche de ville [...] où sied un esprit representant sionne soit d'habillement soit de façons et de parole, avec luy est un autre lequel se faisant voir paroist la belle Cypriotte [Basilée] (pp. 391-392).

En montrant aux deux chevaliers en lutte ces images féminines et en particulier celle de Flambiose – une amazone qui sera rappelée aussi dans *La Pucelle d'Orléans* – Flambor réussira en effet à les séparer et à éviter qu'ils s'entretuent, au grand étonnement des présents qui ne voient pas les feintes images féminines créées par l'ermite⁹.

Une fois accompli cet enchantement, Flambor «donne carriere à ses coursiers venteux portez d'ailes nuageres qui le transportent où il veut laissant le reste du sort aux esprits qui demeurent» (p. 396). Enfin, Flambor est aussi défini comme celui «qui

Été 2011, pp. 91-110.

(8) Flambor, en effet, aide en particulier Théofante, une anti-héroïne cruelle et vindicative.

(9) «Ils se faisoient une violence estreme que voicy une apparence [chacun d'eux ne voyant que celle qui luy estoit ordonnée] qui se monstrant au Prince François en la façon de la vaillante Samaritaine luy presente Basilée le priant de laisser ce duel, elle se met entre les combatants et paroist à Aronde estre sionne laquelle il craint d'offencer [...]; Sigismond ayant en respect merveilleux ce qu'il ayme craint de l'outrager [...], ces feintes les destournent, par la reverence qu'ils ont à ce qui leur est present [...] mesmement estimant que ce sont celles qui ont toute puissance sur eux, parquoy en mesme instant, d'une mesme volonté, d'une façon egale et comme s'ils l'eussent projecté, se retirent. Les spectateurs qui ne les ont veus autrement qu'en combatans sont étonnez de si soudains changement [...], car ils n'ont rien veu de l'artifice de Flambor» (pp. 394-395).

«sçait beaucoup des choses passées et [...] est creu comme un parfait oracle de bon avis» (pp. 448-449).

Le vieil ermite a pour ainsi dire une homologue féminine beaucoup moins puissante et présente que lui dans le roman, mais qui a toutefois un rapport tout aussi étroit avec le ciel et la divinité. Il s'agit d'une «ancienne Dame» (p. 438) de Samarie: «c'estoit la prudente Melisarde, fine sur toutes les femmes accortes entre celles qui en sçavent, et multipliante en inventions: Aussi pour son sçavoir et experiences elle estoit la troisième de toutes celles du Levant en l'ordre Hierarchique que s'attribuent les Kabalistes qui font estat de pouvoir par charmes et Herbes» (pp. 438-439). Flambiose, la belle et vaillante amazone, qui est tombée amoureuse de Saramand/Aronde après l'avoir refusé, vient chez elle lui demander son aide pour apaiser la peine de son cœur et l'appelle «Sage gouvernante des puissances superieures» (p. 440). Melisarde conseille à Flambiose de monter sur le «grand Olympe» (p. 443) pour chercher une plante sacrée au Soleil qui ne porte:

qu'une fleur de couleur d'or tout au tour, et au milieu il semble qu'elle soit comme estin fondu avec la marcassite Mercuriale [...]; ce milieu est licé en perfection et est le miroir de fidelité [...], si une vierge cueille cette plante durant que la Lune est au signe des Gemeaux, elle se pourra vanter d'avoir un bien inestimable. Vous irez en cet endroit et choisirez cette divine plante qui vous mettra hors de toute peine, car l'ayant devant vous, elle vous representera au vif ce que vous desirez comme vostre intellect le produira en soy mesme.

Quand elle verra Saramand, Flambiose devra lui offrir un bouquet avec un brin de cette fleur lié avec ses propres cheveux et, dès ce moment il sera sous le charme. Dans ce cas aussi nous trouvons une référence très claire à la Kabale et à l'alchimie, grâce aux références à la Lune et à Mercure. Comme nous le verrons aussi dans *La Pucelle d'Orléans* et dans *Le Voyage des Princes Fortunez*, ces deux savoirs sont étroitement liés aux 'puissances supérieures' et à leur savoir secret.

À propos du ciel vu dans un sens métaphysique, il faut aussi remarquer que, plus loin dans le roman, la divinité est évoquée et invoquée par le narrateur lui-même, qui est en train de raconter l'amour entre Saramand/Aronde et Flambiose et qui déclare la soumission des hommes et en particulier la sienne propre en tant qu'écrivain:

Il est vray que tousjours nous ne sommes pas maistres de nos deliberations, et qui est le bel esprit qui voudroit croire qu'il n'y eut icy quelque chose de divin? Veu que nous ne pensions au commencement que cette aventure survint, nous y sommes entrez sans dessein particulier, et les destinées nous conduisent en des sentiers qui ne sont cognus qu'à l'auteur de Tout, ô Puissance infinie qui nous permet de nous recreer en ces belles vanitez. Si entrans en cette course nous ne t'avons recherché pour implorer ton aide n'en aiguise pourtant sur nous ton indignation [...], ains nous eslevant à toy veuille que ce monde et ses apparences nous soyent comme ces jeux [...]. Tu as recouvert les serieux conseils de ta gloire d'infinies apparences plus joyeuses que nostre esprit ne se peut imaginer de plaisir (pp. 434-435).

Dans ce passage le narrateur reprend, en la précisant et en l'approfondissant dans un sens plus spécifiquement divin et surnaturel, la déclaration que nous avons citée au début de notre étude à propos du hasard qui conduit Verville dans son entreprise d'écriture. Dans le morceau textuel ci-dessus, il cite encore «les destinées», mais il les rapproche de la volonté du Tout-Puissant, ce qui semble montrer, en s'approchant de sa fin, une orientation plus évidente du travail du narrateur vers une union des forces du hasard avec celles du domaine de la divinité.

Le dénouement en effet confirme cette hypothèse; *Les Amours d'Æsionne* se termine par un épisode de guerre: «Les destinées despecheoient les affaires pour au moyen de nouveau accidens construire divers evenemens, et comme les forces supe-

rieures agissent l'une vers l'autre balançant peu à peu ce qui doit venir, les succez se meslent, tout rentre en rumeur» (p. 468). Le Prince Sigismond semble avoir 'rétabli Troye', mais la montagne se fend et tout éclate. Comme c'est le cas dans la plupart des romans verவில்iens, le dénouement, en réalité, n'en est pas un, dans le sens que notre auteur a l'habitude d'interrompre de manière soudaine et imprévue sa narration. Le roman en effet se termine avec une image qui renvoie, bien que de manière assez ambiguë, au domaine de l'amour, et qui balance donc l'épisode final de guerre: Flam-biose voit un chevalier tombé pendant la bataille et lui soulève «l'acoustrement de teste pour luy donner air, [mais] elle se couvre d'un voile de tristesse tant douloureux que son ame desolée la laisse presque en l'estat de celuy qui est miserablement trebuché près d'elle» (p. 475). Le chevalier est peut-être Saramand? Il est mort ou blessé? Nous n'en saurons jamais rien. En effet, comme c'est le cas dans plusieurs romans béroaldiens, la narration reste inachevée. Apparemment, c'est comme si le sort (ou le ciel?) empêchait en effet l'écrivain d'accomplir son ouvrage¹⁰.

Le deuxième roman que nous allons examiner est *La Pucelle d'Orléans* publié en même temps à Paris chez Matthieu Guillemot et à Tours par Sébastien Molin en 1599¹¹. Il faut tout de suite souligner que, à la différence des *Amours d'Æsionne*, ce texte est divisé en trente-cinq «Discours» chacun précédé de quelques lignes qui en résument le sujet. Ce choix de l'auteur est très positif, puisqu'il facilite du moins en partie la lecture, même si la structure de l'ouvrage reste cependant assez complexe. Comme nous l'avons déjà annoncé précédemment, dans cet ouvrage les rapports des personnages et du narrateur lui-même avec la fortune, le Ciel et la divinité sont beaucoup plus connotés dans un sens religieux, étant donné le sujet que Béroalde y traite. En effet cette remarque pourrait apparaître superflue, puisque la Pucelle est une sainte, mais il faut préciser que bien que l'héroïne éponyme – comme nous l'avons plusieurs fois remarqué dans les études que nous avons consacrées à ce roman¹² – soit inspirée de très près de Jeanne d'Arc et des événements de sa vie, notre auteur introduit dans l'intrigue plusieurs épisodes imaginaires concernant la protagoniste, mais aussi de nombreux personnages et histoires secondaires, ce qui fait de cet ouvrage, comme dans le cas des *Amours d'Æsionne*, un mélange d'histoires d'amour et de guerre, toujours dans le but de 'divertir' ses lecteurs: les Dames et les Chevaliers. Ce roman, d'ailleurs, est un hybride sous plusieurs points de vue: non seulement Béroalde traite d'amour et de guerre, mais aussi, comme nous avons déjà rappelé plus haut, d'Histoire et de fiction, de religion et de merveilleux. Et c'est vraiment ce 'syncrétisme' entre sacré et profane, entre Ciel et fortune qui caractérise en particulier *La Pucelle d'Orléans*. En outre, dès le frontispice, nous lisons: «Sous le sujet de cette magnanime Pucelle est représentée une fille vaillante, sçavante et belle» et nous sommes informés que la protagoniste cache pour ainsi dire une autre femme, celle dont l'auteur est amoureux et à qui il s'adresse en l'appelant au tout début du texte «l'Astre de mes intentions» (p. 81) et «l'Astre de ma vie» (p. 82) et en établissant donc tout de suite un lien entre la femme et le ciel. Il s'adresse ensuite

(10) Dans *L'Histoire véritable ou Le Voyage des Princes Fortunez*, par exemple, ce sera la douleur à cause de la mort soudaine et violente d'Henri IV qui empêchera le narrateur d'accomplir son travail, ou du moins c'est ce qu'il déclare.

(11) Il s'agit de la même impression parue avec deux pages de titre différentes.

(12) Nous renvoyons, entre autres, à deux de nos études consacrées à ce roman: «*La Pucelle d'Orléans*» di Béroalde de Verville: tra storia e romanzo, in *Scritture dell'impegno dal Rinascimento all'età barocca*, Fasano, Schena editore, 1997, pp. 135-146, et «*La Pucelle d'Orléans*» di Béroalde de Verville o la storia deformata, in *Disarmonia bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, Florence, Franco Cesati Editore, 1998, pp. 199-213. V. aussi F. GREINER, «*La Pucelle d'Orléans*» de Béroalde de Verville et l'idéal de la femme forte, dans *Images de Jeanne d'Arc*, Paris, PUF, 2000, pp. 133-142.

aux Dames d'Orléans, à qui il a dédié son roman, en affirmant: «Voyez renaistre ce miracle de son age» (*Ibid.*) et il invoque les belles «Ames» (p. 83) de ses destinataires pour qu'elles fassent «profit manifeste du bien qui [leur] est offert, et duquel, dit-il, j'espere tel loyer que le Ciel ne me frustra point de mes esperances» (*Ibid.*). Dans la presque totalité des occurrences de ce terme, dans *La Pucelle d'Orléans*, le Ciel sera écrit avec une initiale majuscule, ce qui connote ce mot dans un sens décidément religieux. Toutefois, même dans ce texte, tout comme il le fait souvent dans d'autres romans, le narrateur souligne l'importance des destinées qui influencent avec force et même changent l'orientation de sa narration: «Mais [...] les destinées se preparent autrement que nos desseins ne les pensent suyvre, et [...] souvent nos propositions sont destournées au moment que noz conceptions s'y attendent le moins [...]» (p. 85). Il est donc possible de constater que cette idée de la narration qui est dirigée de l'extérieur et d'en haut sans que l'écrivain puisse réagir figure très souvent dans la production béroaldienne. Rappelons aussi que, dans la même page, un chevalier se plaint de «sa miserable fortune» et s'en remet à dieu par l'exclamation «Pleust à Dieu», pour qu'il soit épargné du déshonneur.

La protagoniste, qui assume plusieurs identités et plusieurs noms au cours de la narration est aussi comparée, au cours d'un tournoi auquel elle participe déguisée en chevalier, à «une nouvelle Minerve» (p. 89) et, deux pages après, à «un si beau Soleil», ce qui met en évidence à la fois sa ressemblance avec la déesse armée et son lien étroit avec le Ciel. En effet, même si la Pucelle est vue aussi comme une femme qui suscite l'amour dans le cœur de plusieurs protagonistes, elle reste toujours chaste et n'est jamais touchée à son tour par le sentiment amoureux. Elle est protégée par son «Bon Ange» et «ne descherra jamais de son honneur, seul Soleil de son ame» (p. 97). Les anges sont donc présents aussi dans cet ouvrage et l'on verra que l'un d'eux sera aussi le protagoniste d'un épisode féérique. Comme c'est le cas dans *Les Amours d'Æsionne*, dans *La Pucelle d'Orléans* aussi nous retrouvons des expressions qui se réfèrent à des entités divines sans que ces dernières soient jamais définies de manière plus approfondie. Le Discours III, par exemple, raconte, entre autres, un songe de la Pucelle qui est très intéressant en ce qui concerne le sujet que nous avons décidé de traiter. Le narrateur affirme que «les intelligences superieures» (p. 98) qui conspiraient au bien de la France ont fait endormir la jeune fille qui «[entre] en un songe notable» (p. 99) et il se pose une question: «Et qui sçait si nos esprits communiqans aux puissances separées apprennent des secrets en repos qui ne se peuvent comprendre parmy les troubles du jour?». Il s'agit d'un songe étroitement lié au Ciel et qui est aussi prémonitoire, puisqu'il annonce sous un sens métaphorique une aventure de la protagoniste et le rôle qu'elle jouera dans l'Histoire de France. En effet, l'âme de l'héroïne «se guindant avec ses pensées et se levant sur le plus haut de l'air, luy fut advis qu'estant eslevée sur les airs dans sa galere celeste elle voyoit sa mere, dans une autre faisant diverses passades par le vaste mihumides des nuées et qu'en ses diverses bricolles ondoyantes en l'air elle estoit tresbuchée au milieu de la France ou elle estoit en grande peine implorant le secours du Ciel» (pp. 99-100). L'image de sa mère lui apparaît et lui demande de la défendre contre les anglais, mais la Pucelle ne sait pas comment lui obéir, vu qu'elle est sans armes, et se désespère, mais «Comme cet accident la traversoit voicy la semblance d'un ange armé [...] qui la prenant par la main luy dict qu'elle le desarmat et endossat son harnois, ce qu'elle fit, adoncque ainsi que forcenée pour la violence que l'on commettoit vers sa mere se jetta dans l'armée ennemie» (p. 100). À son réveil la jeune fille «se mit à s'arraisonner soy-mesme sur cette forme de vision à quoy souvent elle pensa et suyvant ce qu'elle deliberoit recogneut que le Ciel l'admonestoit que sa mere cheute en France luy signifioit que c'estoit son affection qui devoit y tendre, comme à sa mere naturelle, et pourtant que ses destinées l'appelloyent pour y venir servir le roy» (*Ibid.*). C'est donc le Ciel lui-

même – bien que l'on ne puisse définir avec précision s'il s'agit du Dieu chrétien – qui inspire à la Pucelle sa mission et, en même temps, l'aide à comprendre la signification cachée de son rêve. Voilà un exemple significatif qui nous montre de quelle façon Béroalde se sert de l'histoire bien connue de Jeanne d'Arc qui 'entendait les voix', en y ajoutant des éléments romanesques, tel que l'apparition de l'ange armé et le voyage dans la galère céleste que nous retrouverons encore au cours de la narration.

Remarquons en outre que le Roi Charles VII lui-même et sa maîtresse Agnès Sorel évoquent l'un après l'autre le Ciel et les destinées, ce qui montre l'importance de ce thème de l'union des deux forces dans ce roman aussi. Le Roi en effet, répond au chevalier Brochard¹³, qui lui reproche d'être trop paresseux: «J'espère que le Ciel me donnera moyen un jour ayant recueilli mes esprits, ma mauvaise fortune se lassant de me poursuivre, de vous recongoistre» (p. 109). Agnès Sorel, cherche à son tour de pousser le souverain à agir contre les anglais: «Avez-vous envie de tromper le Ciel, troubler les destinées, et perdre tout mon bonheur?» (pp. 110-111).

La présence du merveilleux lié au ciel et aux planètes se révèle dans ce roman grâce à un objet possédé par la Pucelle qui lui permet de reconnaître le Roi entre plusieurs chevaliers, tout en ne l'ayant jamais vu: il s'agit du «talisman de cognoissance» (p. 113) dont l'inventeur avait appris «la science des Ægyptiens, les preceptes des Kaldeans, et les pratiques des Arabes» (*Ibid.*), qui permettait de voir en songe le présent et le passé. Béroalde nous offre une longue et complexe description du talisman, qu'il définit comme l'un des «artifices transcendans» (p. 115) et qui exerce son pouvoir grâce à la lune, le soleil, Mercure, Saturne et plusieurs constellations, ce qui le relie donc de manière très étroite à notre thème céleste. Toujours dans ce contexte de connaissance magico-religieuse nous pouvons situer la présence des Druides, assez fréquente dans la production narrative vervillienne, dont la doctrine se base sur l'observation des mouvements des astres et qui mettent en communication le Ciel avec les hommes¹⁴.

L'épisode historique, qui décrit l'interrogatoire de la Pucelle de la part des théologiens avant qu'elle parte pour la guerre contre les Anglais, est riche d'expressions qui nomment Dieu et le Ciel dans un sens religieux chrétien très défini. Nous en citons quelques-unes: «elle cuidoit estre avouée de DIEU et si elle pouvoit promettre au roy cette delivrance» (p. 134); «Chaqu'un est obligé par le commandement de DIEU d'apporter ce qu'il peut [...]. J'ay dès mon enfance esté addonnée aux armes, j'y ay eu une inclination qui m'est plus venuë du Ciel que de coutume [...]. Je me contente de ce que Dieu m'a donné [...]. Je ne promets rien que ce que je pourray avec l'ayde de Dieu» (pp. 134-135). «Les Orleanois [...] avoient veu en la Pucelle la delivrante main de DIEU»¹⁵. De plus, l'héroïne elle-même est comparée plusieurs fois «à un beau Soleil parmy les astres» (p. 150) et définie comme «Plus douce que le jour, plus belle que les Cieux» (p. 152), mais, d'autre part, comme «cette chaste Minerve trionfant de l'Amour, des hommes et des dieux» (p. 154), ce qui montre le mélange entre religion chrétienne et monde païen que nous avons déjà remarqué. Cet aspect est important puisqu'il souligne la double nature de la Pucelle, qui est à la fois une femme chaste et inspirée de Dieu mais qui inspire à son tour des amours, bien que toujours respectueux, dans le cœur des hommes. Il faut en effet rappeler, en passant,

(13) Le personnage de ce chevalier introduit par Verville dans cette œuvre pour rendre hommage à son mécène dont le nom était Pierre Brochard.

(14) Cfr. p. 129.

(15) Soulignons que dans les trois exemples que nous avons cités ci-dessus, et dans les autres qui suivront, le terme DIEU est écrit en lettres capitales dans le texte.

que l'héroïne cache pour ainsi dire «sous son écorce» – expression qui revient souvent sous la plume de Verville dans ses romans – la Dame aimée par l'auteur.

Après cette partie du roman où sont racontés les premiers exploits de la protagoniste, commence une série de «Discours» où le narrateur invente de toutes pièces la naissance et la jeunesse 'mythique' de Jeanne qui voit le jour dans l'île de Sympsiquée, lieu fantastique défini comme «un séjour [...] celeste»¹⁶ (p. 178), le «Paradis du monde» (p. 184) et «un lieu de miracles naturels et artificiels» (p. 188) où le noble chevalier français Borandor arrive aventureusement. Il y rencontrera la belle Armeliane, avec laquelle, après plusieurs années d'épreuves de fidélité, il peut se marier. De ces épousailles «est issuë la Pucelle» (p. 183). Une fois devenue jeune fille, la protagoniste devient l'objet d'amour d'Arcosandre, amour au caractère très courtois et même sacré, comme il est démontré par les nombreux vers que le chevalier dédie à la protagoniste, où il déclare plusieurs fois le lien solide entre ses sentiments et la divinité: «Par ton moyen j'ay veu l'air, la terre et les Cieux» (p. 192); «Mon amour tout divin, est par-dessus nature / Vous en estes l'object, le Ciel en est l'auteur. / Vos yeux m'ont allumé de flammes éternelles, / De celestes desirs vous m'avez excité» (pp. 192-194). Cet amour est toutefois destiné à ne pas être satisfait, étant donné l'avenir, déjà écrit par le Ciel, qui attend l'héroïne. C'est l'occasion, pour le narrateur, de se plaindre de son sort de 'mal aimé' grâce à des images qui renvoient au vol et à Cupidon: «J'ay pitié de toy pauvre amant, je m'abuse c'est de moy que je devois prendre pitié pour me retirer du glissant qui m'emporte. [...] Mais quoy nous vollons par les airs après nostre conducteur æslé, et faisans des passades dans le vuide qui n'a point de solidité nous traçons après l'incertitude!» (pp. 203-204).

La Pucelle est destinée par les lois de l'île de Sympsiquée à accomplir des actes généreux et glorieux dans la terre d'origine de son père et doit donc partir. Ce qui est intéressant pour notre analyse c'est le moyen qu'elle utilise pour effectuer son voyage vers la France, en partant de l'endroit utopique où elle a vu le jour:

Attalonde, grande ayeule d'Armeliane [...] avoit autresfois inventé une galere celeste dont l'industrie estoit non seulement admirable et magnifique, mais d'un usage de grand profit et commodité. Par l'ayde de cette galere on pouvoit s'eslever sur l'espors des aers plus solides au haut ainsi que sur les mers, et maniant un timon qui faisoit mouvoir les organes on se conduisoit à plaisir, et le vaisseau se balanceant en ses proportions suyvoit la route que le vent luy donnoit par l'adresse de la conduite et du mouvement. Armeliane avoit bien conservé ce vaisseau, lequel elle donna à sa fille avec honneste compagnie pour la servir et assister. [...] La plus ancienne des demoysele estoit Aldonze la Sage, qui avoit appris [...] à guider la galere. (pp. 212-213)

Armeliane s'adresse à sa fille en lui disant: «tu dois estre l'Œil et l'Astre plus clair, le Ciel t'envoie où tes destinées t'appellent, sois toujours prudente en tes actions, et craignant le Tout-Puissant, avance-toy à bien faire selon ce qui luy est agreable» (p. 215). Ainsi:

la Pucelle entrée en sa galere se donne route selon que l'intention se preparoit, ores sur le plain des mers et ores par le vague des airs, tant que relevée plus haut sur les Gaules elle esleut lieu propre à sa descente pour s'accoutumer à nouveau pays. [...] Le vaisseau sagement

(16) Rappelons que dans un épisode secondaire qui se déroule sur l'île de Sympsiquée, une «savante magicienne» (p. 176), Marigotte, «fait un charme par le moyen duquel elle assemble [quelques] esprits qui [...] la transportent par l'air à sa volonté, eslevée bien haut» (p. 177).

conduit vint se rendre dans les Ardennes pres les limites de la Lorraine, en un endroit assez couvert et où il sembloit que la fortune eut préparé le logis de la Pucelle.

Tous ces épisodes relatifs à l'histoire merveilleuse des origines de la protagoniste constituent à l'intérieur de la narration une longue analepse qui enrichit considérablement le côté romanesque attribué par le narrateur à son héroïne et, en même temps, met considérablement en relief le caractère de cette dernière à la fois glorieux et 'céleste', grâce en particulier à son expérience de vol sur la galère – voyage vers le haut qui a une signification évidemment initiatique à la mission qu'elle doit accomplir – et grâce aux liens que tous ses proches évoquent entre elle et la divinité. Cette partie est donc celle où la double nature fictionnelle et historique de cet ouvrage et de sa protagoniste apparaissent de manière plus évidente. En outre, rappelons que dans le songe de la Pucelle dont nous avons traité précédemment, la galère céleste avait déjà fait son apparition. Cette dernière, une fois atterrée dans une forêt, devient «une belle et honneste petite maison [...]» presque «un petit racourcy de palais» (p. 216) où l'héroïne assume l'image de Diane, typique du monde pastoral: «Son habit de chasse la rendoit presque semblable à la déesse des forests que l'on voit courant au travers des boys où ses nimfes l'accompagnent» (*Ibid.*).

L'histoire reprend de manière plus linéaire après cette analepse, et le narrateur nous présente un autre personnage masculin, Filion, qui, en tant qu'«amant désolé mal traicté de sa destinée amoureuse» (p. 226) adresse des prières «aux intelligences superieures [...] se trouvant en oportunité de dilater commodement son ame devant les puissances souveraines» (*Ibid.*). Ces entités non définies reviennent donc souvent dans *La Pucelle d'Orléans* et se juxtaposent sans problème aux nombreuses évocations de la divinité chrétienne qui ont lieu après quelques pages, où Charles VII, lorsque «la Pucelle paroissoit, creut que DIEU luy avoit par un gracieux miracle envoyé cette magnanime liberatrice» (p. 239). En effet, le Roi, qui s'était vu «si prez d'une extresme ruyne [...] et puis si soudain restably par un manifeste secours du Ciel mis en la main de la Pucelle, se reduit au devoir d'en remercier l'Eternel. [...] Jamais le bien ne nous est donné sans qu'il soit payé pource que le Ciel nous vend tout au pris du travail et des hazards» (p. 248).

Comme nous l'avons annoncé plus haut, le narrateur introduit un autre épisode ayant comme protagoniste un ange. La Pucelle a été blessée à la cuisse pendant une bataille et Colizerpe, l'une des demoiselles qui l'ont accompagnée en France et qui est experte dans la chirurgie et dans les pouvoir des herbes, part pour chercher un remède dans la forêt. Mais «un Ange celeste dolent de voir l'honneur des François en danger d'estre si tost esteint par l'artifice de l'esprit de perdition, sachant qu'à la blessure de la Pucelle plus faite par envie que par hazard, il s'esmouvoit une efficace qui n'estoir point naturelle, pour laquelle empescher il voulut y mettre ordre» (p. 249). Cet Ange, qui avait été chargé d'aider l'héroïne française, avait en effet découvert qu'un milord anglais, grand magicien, avait «par les plus rares effets de son art, arrêté un esprit malin adversaire de l'Ange François» (*Ibid.*) qui s'était transformé en chevalier ennemi et avait blessé la protagoniste avec une épée empoisonnée. L'Ange, alors, fait endormir Colizerpe et en en assumant l'aspect de la jeune fille, prend soin de la Pucelle: «La main angelique appliquoit en apparence les herbes recherchées, mais occultement infusoit en la playe une liqueur heureuse qui garissoit parfaitement» (p. 250). Cet épisode, qui réunit lui aussi le merveilleux chrétien au merveilleux romanesque, se conclut avec une digression du narrateur qui établit une distinction entre les «AnGES saints» et les «daimons iniques» (p. 251) ennemis des humains, et affirme: «au contraire de ce qui est de l'Eternel duquel les dons sont gratuits, le mauvais esprit est plain d'artifices cruels [...], mais à ce que baille le bon Ange on y recognoist toute simplicité, aussi jamais il ne pratique d'inventions que la

fin n'en tende à l'honneur de Dieu» (*Ibid.*). Le même Ange «qui tient l'intelligence du gouvernement de la Pucelle» (p. 282) reviendra dans un autre épisode où il chargera Colizerpe d'aller sauver une dame, «la sottie Stefise» (*Ibid.*) qui avait appris comment conduire la galère céleste, mais qui, une fois entrée dans le vaisseau et montée dans les airs, ne sait plus comment atterrir. Et le narrateur de commenter: «Il y aura quelque ame chatouilleuse qui dira que cet Ange pouvoit bien faire ce qu'il avoit appris à Colizerpe. Ne vous abusez point, il n'est pas seant que tels esprits derogent à leur grandeur, et que toujours ils facent absolument et immediatement ce qui leur est permis!» (p. 283). Dans *La Pucelle d'Orléans*, donc, l'Ange est une créature qui, suivant la nature du roman lui-même, se situe à mi-chemin entre le religieux et le magique, en accomplissant en même temps des miracles, des charmes et des feintes.

Ce roman, tout comme *Les Amours d'Æsionne*, se conclut de manière abrupte et inattendue¹⁷, au moment où le narrateur devrait raconter l'arrestation de la Pucelle de la part des anglais. Malheureusement, en effet, la Belle aimée par notre auteur le quitte et, nous dit-il: «oubliant le contentement qu'elle prenoit à l'air de mes discours, je ne sais quelle nuée luy a passé devant les yeux qui l'a renduë ingrate à mes humilité, dedaigneuse à mes offertes, et destournée de la félicité qu'elle me presenta recevant mes vœux. [...] Et pour tesmoigner mes fidelitez et mon ennuy je jette à bas mon courage» (p. 351). Comme c'est le cas dans le dénouement manqué du premier roman que nous avons analysé, même dans *La Pucelle d'Orléans* nous ne saurons jamais pourquoi la Dame qui se cachait derrière l'héroïne française a renié son amour.

Pour conclure, nous pouvons donc affirmer que les deux ouvrages que nous avons analysés dans le but de mettre en évidence la thématique du ciel, présentent d'une part des caractères communs en ce qui concerne leurs centres d'intérêt, l'amour et la guerre. De l'autre, par ailleurs, ils diffèrent du moins partiellement pour ce qui est justement de l'évocation de l'espace céleste, liée surtout à l'action de la fortune et du destin dans *Les Amours d'Æsionne*, tandis que dans *La Pucelle d'Orléans*, à cause aussi du sujet en partie lié à l'histoire de la Jeanne d'Arc, cette évocation est plus étroitement inspirée par le thème religieux et chrétien. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler, à ce propos, que Béroalde de Verville a eu pendant son existence, un rapport assez complexe avec son appartenance religieuse: né protestant, il était ensuite passé au catholicisme en devenant aussi chanoine à l'église de Saint-Gatien de Tours, pour revenir encore, vers la fin de sa vie, au protestantisme. Ce sentiment religieux pour ainsi dire ondoyant ne semble pourtant pas avoir exercé une influence déterminante sur son activité d'écrivain: les Anges, par exemple, figurant dans les deux ouvrages, possèdent des caractéristiques liées en même temps à un aspect sacré et à un aspect 'merveilleux', les envols dans les airs ont presque toujours un caractère féérique plutôt que religieux. Le ciel est donc à la fois le synonyme de Dieu et l'en-

(17) Toujours à propos du thème céleste, nous tenons à citer un épisode du *Voyage des Princes Fortunez* (Paris, Pierre Chevalier, 1610) où l'élément de la 'fortune' apparaît aussi dans le titre, mais que nous avons choisi de ne pas analyser de manière plus ample, puisque son caractère surtout alchimique et stéganographique nous aurait éloignés du chemin que nous voulions suivre dans cette étude. Toutefois, cet épisode mérite d'être rappelé parce qu'il traite du rapport entre les hommes et le ciel selon la catégorie du merveilleux, mais d'une manière anticipatrice de la modernité. Un couple d'amants a été séparé, mais réussissent à communiquer et même à se voir, puisqu'«ils avaient appris [...] un merveilleux secret, qui est que par le moyen d'une bague qu'ils avoient chacun la sienne, ils pouvoient la presentant à la lune, voir ce qu'ils desireroient des actions l'un de l'autre. La nuit venue Aderite [...] se mit à la fenestre comme pour prendre un peu d'air, et opposant la bague à la lune clairrayante, la tourna et vira tant qu'elle avisa son desiré Giseol, [...] alors elle fit briller la bague sur ses yeux dont ils s'apperceut: parquoy il regarda en la lune qui luy monstra sa maistresse dans le jardin du palais, ce qui le consola infiniment» (p. 666). Dans son caractère merveilleux, cet épisode semble étonnamment anticiper une communication, aujourd'hui possible, grâce à un satellite artificiel lancé dans l'espace.

droit riche de secrets auquel sont liés les personnages des sages et des enchanteurs, comme par exemple Flambor. Comme nous avons déjà rappelé, si la grotte, espace chthonien par excellence, est directement associé à l'athanor ou vase alchimique et donc à l'aspiration à atteindre un savoir secret, le ciel et les espaces célestes en général constituent le complément indispensable aux espaces clos et terrestres pour que le désir de connaissance soit, sinon complètement assouvi, du moins recherché avec force en s'élevant vers le haut et le divin.

Dans les deux cas l'instrument pour chercher le savoir est constitué pour Béroalde de Verville par l'activité de l'écriture. Toutefois, comme nous l'avons déjà souligné, il nous avoue que très souvent c'est le hasard qui conduit sa plume, et presque toujours c'est un fait imprévisible qui l'arrête soudainement. Dans les deux romans analysés et dans d'autres aussi, en effet, le narrateur nous laisse pour ainsi dire 'sur notre faim': il semble ne pas pouvoir arriver, ou peut-être ne le veut-il pas, à dénouer les nœuds très complexes de sa trame narrative.

Il faut tout de même préciser que cette attitude à ne pas terminer la narration se retrouve d'ailleurs assez souvent dans les romans de l'époque de Béroalde de Verville, puisque, simplement, le dénouement n'était pas ressenti comme indispensable. Cependant, chez notre auteur, il s'agit d'un choix constant dans toutes ses œuvres de caractère romanesque. Nous pouvons affirmer, en tout cas, que cette posture narrative béroaldienne n'est pas un simple escamotage pour ne pas devoir dénouer tous les fils des intrigues extrêmement compliquées et parfois mystérieuses qui caractérisent ses textes, mais qu'il s'agit d'un choix délibéré. Il suffit de penser à son ouvrage le plus connu et étudié, *Le Moyen de Parvenir* qui n'a ni début ni fin, pour ainsi dire, puisqu'il détruit toutes les structures traditionnelles du roman: une trame linéaire, des personnages bien définis, une cohérence dans la narration. À notre avis, dans ses textes qui précèdent ce texte, notre auteur annonce déjà ce caractère atypique du *Parvenir*, notamment dans la fluctuation des caractères et des identités de ses protagonistes et dans la complexité de ses narrations¹⁸.

Pour ce qui concerne enfin l'élément que nous avons traité dans ce travail, le ciel, il faut aussi souligner que, dès le début de sa carrière de poète et d'écrivain, Verville s'est distingué par un syncrétisme très accentué. Comme nous espérons l'avoir montré, il n'est donc pas possible d'établir une seule nature de la divinité et du hasard, puisque cet auteur mêle toujours, selon ses exigences d'écriture, vision chrétienne et vision païenne, Dieu ou les dieux, volonté divine ou intelligences supérieures, religion et alchimie. Comme il le dit souvent dans ses pièces liminaires ou ses avis au lecteur, son œuvre est ainsi une sorte d'anamorphose, où une écorce superficielle couvre presque toujours un sens caché¹⁹, que le lecteur doit apprendre à découvrir selon la bonne perspective et l'exact point de vue.

DANIELA MAURI

Università degli studi di Milano

(18) V. à ce propos, notre article *L'écriture alchimique de Béroalde de Verville romancier*, in *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du dix-septième siècle*, Paris-Genève, Edizioni ETS-Éditions Slatkine, 2000, pp. 53-77.

(19) Cfr., par exemple, la dédicace à François de Guesle, dans *Les Amours d'Æsionne*, où Béroalde souligne que «la mignarde superficie de cet œuvre» et «cette esorce réparée des traits délicieux que j'ay choisis» couvrent quelque chose de «plus sérieux que leur aparence».

Approche médicale et analyse philosophique de l'imagination dans la critique de la superstition: comparaison paradoxale de Burton et Malebranche

Abstract

The fight against superstition in the XVIIth century in Europe required precautions with censoring, because of the suspicion of heresy, or atheism, associated to the criticism of irrationalism. To prove that superstition is a deviation of religion, some use medicine or philosophy. Imagination pathologies became the excuse for deviant behaviours and irrational beliefs. An anatomy of the brain, in Robert Burton's work *Anatomy of Melancholy* (1621 in England), shows us how imagination produces an imaginary world for instable people, which is confused with the reality, and generates superstitious beliefs. In *Recherche de la vérité* by Nicolas Malebranche (1675 in France), the author uses philosophical analysis to denounce the same problem. Paradoxically, the modern Malebranche does not really succeed in proving how imagination causes superstition in a religious perspective. While Burton, with a medical methodology and in a humanist context, succeeds first in showing how imagination is the pretext for superstition; and then, lays the foundation of modern psychology.

J'aimerais comparer deux manières de traiter le thème de l'imagination dans la critique de la superstition, croisant une approche médicale et une analyse philosophique dans les œuvres de Robert Burton (*Anatomy of melancholy* 1621)¹ et Nicolas Malebranche (*De la recherche de la vérité* 1674-75)². L'imagination y est présentée comme une pathologie, aussi bien chez l'un que chez l'autre, à travers une analyse du fonctionnement cérébral. Or si le premier est un pasteur anglican, médecin, écrivant un traité médical, le second est un philosophe oratorien qui médite dans un ouvrage de spiritualité. Ils vont pourtant tous deux partir d'une anatomie du cerveau pour déboucher sur une analyse de l'esprit humain. La démonstration physiologique sert de base à une même analyse en apparence, malgré la différence de croyance religieuse. Mais le débat dépasse l'antagonisme entre Protestants et Catholiques pour aborder

(1) *The Anatomy of Melancholy. What it is, with all the kinds, causes, Symptoms, pronostics, and several cures of it in three partitions with their several sections, members and subsections. Philosophically, Medicinally, Historically opened and cut up, by Democriteus Junior, with a satirical preface conducting to the following discourse* (omnum meum, nihil meum) Oxford, printed by John Lichfield and James Short, for Henry Cripps Ed., 1621.

Anatomy of melancholy, printed for Thomas Mac Lean, Hay Market, London; R. Griffin and Co. Glasgow; and J. Cumming, Dublin, 1826.1 (2 vol.) (Texte de La cinquième édition posthume, corrigée par l'auteur, de 1651, utilisée pour nos exemples en anglais). Dorénavant, AM.

Anatomie de la Mélancolie, éd. et trad. B. Hoepffner et C. Goffaux, préface J. Starobinski et postface J. Pigeaud, Paris, José Corti, 2000 (utilisée pour nos exemples en français).

(2) *De la recherche de la vérité où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme, et de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur des Sciences*, Paris, A. Pralard (sans nom d'auteur), 1674-1675 (2 Vol.)

De la recherche de la vérité où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme, et de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur des Sciences, éd. J.C. Bardoult, Paris, Vrin, 2006 (2 Vol.) (utilisée pour nos exemples, et qui reprend les éditions de 1678, 1700 et 1712 avec leurs variantes, et s'appuie sur les trois premiers volumes, éd. G. Rodis-Lewis, des *Œuvres complètes*, dir. A. Robinet, Paris, Vrin, 1945). Dorénavant, RV.

«De l'imagination: Eclaircissements VII, VIII, IX», livre II de *De la recherche de la vérité*, éd. A. Minazzoli, Paris, Presses Pocket, 1990.

avec un rationalisme éclairé le problème de l'élaboration d'un monde imaginaire dans la superstition religieuse.

Dans un contexte similaire au sujet de la suspicion de l'irrationalisme, plus tôt en Angleterre avec l'obsession des sorcières à l'époque du roi Jacques Stuart premier, et plus tard dans le siècle en France, aux débuts de "l'affaire des poisons", les deux auteurs montrent que l'imagination permet d'établir un faux rapport de cause à effet entre deux choses qui n'en ont pas logiquement ou concrètement dans la réalité. Leurs critères d'analyse semblent être les mêmes. Ainsi l'imagination est considérée par les deux penseurs comme la faculté principale de la croyance superstitieuse. Elle oppose la raison et l'imagination, et voit cette dernière comme une subversion de l'entendement. Ils essaient donc de trouver une explication scientifique à ce mode de fonctionnement irrationnel. La nouvelle science ne leur fournit pas au XVII^e siècle d'éléments probants en ce qui concerne la physiologie cérébrale (au mieux on considère que le siège de l'imagination se trouve dans la glande pinéale). Mais il est difficile d'en expliquer alors le véritable fonctionnement, entre mécanisme anatomique et effets sur l'esprit. Les deux auteurs ont donc des thèses hypothétiques. Nous devons alors nous interroger sur leur utilisation conjointe de la médecine et de l'analyse philosophique en nous demandant s'ils ont une démarche empirique et scientifique pour corroborer leurs postulats sur le sujet, ou bien si leurs analyses mènent finalement à une étude de la nature humaine pour explorer de nouvelles voies d'analyse psychologique.

Cinquante ans séparent Burton et Malebranche, établis dans deux pays différents et appartenant à des Églises différentes, et plutôt ennemies. Mais leur confrontation est éclairante sur la base de leurs travaux communs sur le cerveau humain. En effet malgré le fait que l'un utilise la méthode humaniste de compilation des savoirs médicaux, et l'autre la méthode cartésienne du doute, ils semblent opérer le même travail d'analyse. Cela nous permettra de vérifier si au fond la révolution cartésienne a véritablement fait évoluer les choses dans ce domaine. Nous verrons alors se profiler le paradoxe suivant grâce à la méthode comparative que nous utiliserons: Burton veut montrer comment l'imagination est un prétexte de la superstition qui éclaire en fin de compte une approche moderne de la psychologie humaine. Alors que Malebranche, paradoxalement plus moderne, reste davantage dans une description des mécanismes de l'imagination dans la superstition pour proposer une analyse purement philosophique et assez traditionaliste de l'esprit humain.

Notre approche comparative montrera dans un premier temps comment Burton et Malebranche abordent pareillement la question de l'imagination superstitieuse dans le cerveau humain. Dans une deuxième partie nous verrons qu'en fin de compte Malebranche est limité par la méthode cartésienne, alors que paradoxalement c'est finalement l'humaniste Burton qui innove sur la question.

Au XVII^e siècle, la médecine représente l'imagination comme une faculté du cerveau. Les images³ sont en pensée les attributs de l'imagination. À cette époque, la signification de l'imagination implique plusieurs nuances de sens comme « pensée, regard sur quelque chose, croyance, opinion, fantaisie étrange ou fausse ». Burton uti-

(3) «Image: peinture que l'on se forme soy meme dans son esprit par le mélange de plusieurs idées et impressions des choses qui nous sont passées par les sens». A. FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, Préfacé par Pierre Bayle, (1690), Paris, SNL, Le Robert, 1978.

lise le terme «*phantasia*» davantage que celui d'«*imagination*», et explique lui-même que la «*phantasia* or *imagination*, which some calls *aestimative* or *cognitive* (...) is an inner sense; which more fully examines the species perceived by *common sense*⁴, of things present or absent, and keep them longer, recalling them to mind again, or making new as his own»⁵. C'est un «sens interne» pour lui, entre le sens commun et la mémoire. Plus loin il l'assimile à une faculté, davantage libérée pendant le sommeil, qui peut percevoir des choses absurdes ou étranges. Mais en bon anatomiste, il précise que sa localisation se trouve dans le cerveau, plus précisément dans le vestibule du ventricule median⁶. Cet organe permet au cerveau de voir des apparences par comparaison, et cette configuration est particulièrement développée chez les mélancoliques, tout en participant activement à la création artistique. Burton dit aussi que l'imagination est libre, et peut donc aller jusqu'à faire voir des choses surnaturelles comme des visions démoniaques. Mais il rationalise son propos en expliquant que cela est accentué par la mauvaise digestion de certains aliments. Donc il semble qu'il n'y a en fin de compte rien de surnaturel là dedans. (Comme chez Aristote, *Traité de l'âme*, chapitre III).

Malebranche étudie lui aussi l'imagination dans le cerveau, dans sa seconde partie intitulée «de l'imagination». Son analyse suit logiquement la première partie «des sens». Comme l'auteur anglais, il montre que la perception des sens est perturbée par le pouvoir de l'imagination et parasite en fait l'élaboration de la raison, débouchant sur des raisonnements erronés de l'entendement. Le mot «erreur» est d'ailleurs le premier du traité, l'erreur menant à «la misère des hommes». Le principe, selon Malebranche aussi bien que Burton, est que la superstition (absence de raison) est nourrie par l'imagination et établit des croyances fausses. Les deux penseurs montrent aussi que cela est contre nature. L'imagination augmente en effet les erreurs d'interprétation du monde (principe de la superstition). L'imagination y ajoute des choses fausses que l'esprit glose, ce qui entraîne des erreurs encore plus importantes. Les deux premiers livres du traité montrent que le mauvais principe entre dans une chaîne de logique erronée, et contribue de manière exponentielle à l'erreur. Et donc l'auteur s'inquiète de savoir si finalement l'homme peut découvrir la vérité du monde, quand sa nature l'expose si facilement à l'erreur, et si cette vérité est finalement accessible: «Il est impossible de découvrir quelque vérité que ce soit avec évidence par les idées des sens et de l'imagination»⁷. Malebranche, en réfléchissant sur les causes de l'erreur, incrimine un fonctionnement superstitieux, et en examine les aspects physiologiques et mentaux comme Burton.

Celui-ci rationalise la fonction de l'imagination dans le cerveau en établissant un lien entre l'organique (et son métabolisme), les sens et un monde imaginaire que l'on se crée en imagination, comme dans la superstition, car ses liens n'existent pas dans la réalité. L'imagination a une grande force, au point de produire des «effets extraordinaires» et des «puissances merveilleuses» suivant les individus. Même si elle est soumise à la raison, l'imagination peut la dépasser. Burton insiste sur ce principe

(4) ARISTOTE, «De la mémoire et de la réminiscence», in *Petits traités d'histoire naturelle*, trad. R. Mugnier, Paris, Les belles lettres, 1965, p. 54. ARISTOTE, *De l'âme*, éd. J. Annone, trad. E. Barbotin, Paris, Les belles lettres, 1980, p. 75.

(5) AM, p. 33. «La *phantasia* ou imagination, que certains qualifient d'estimative ou de cognitive [...] est un sens interne qui examine plus en détail les apparences des objets présents ou absents, perçus par le sens commun, il les conserve plus longtemps et les fait revenir à l'esprit ou encore en invente d'autres de son propre chef» (AM, trad. B. Hoepffner, p. 256, I, 1, 2, 7).

(6) *Ibid.*, p. 245 et p. 256.

(7) RV, I, p. 500.

de hiérarchie comme Malebranche plusieurs fois dans son ouvrage. Le résultat en est des «choses absurdes et prodigieuses»⁸. Il cite ainsi la croyance dans les sorcières, les incubes qui perturbent les esprits, et qui incitent les gens à imaginer des choses surnaturelles. Donc il semble que Burton rationalise dans sa théorie les croyances superstitieuses de l'imagination en les fondant sur des perturbations organiques. En fait il utilise la superstition pour prouver que le corps perturbe l'esprit: «when there is nothing offends but a concourse of bad humors which trouble the phantasia»⁹. Ainsi nous comprenons que le problème vient de la réception par les sens que notre corps reçoit, comme chez Malebranche, et que cela perturbe l'entendement¹⁰. Deux niveaux existent donc dans l'imagination: en premier la raison gouverne l'imagination, et ensuite un dysfonctionnement organique d'impressions perturbe notre réception par les sens. Des visions irrationnelles en découlent, des choses qui n'existent pas dans la réalité. Ces croyances superstitieuses nous font imaginer de façon qui paraît significative l'existence de démons et sorcières.

Burton démystifie donc l'imagination dans la superstition en partant d'une anatomie du cerveau, et des humeurs dans le corps. De ce fait la superstition est pour lui l'équivalent d'une sorte de maladie mentale, une folie en rapport avec le corps humain. Malebranche présente la même approche. Pour lui les fibres du cerveau sont le siège de l'imagination. Étant plus délicates chez les femmes ou chez les enfants, elles sont davantage perméables à la conceptualisation d'un monde imaginaire, et se transmettent *in utero* (livre 2, partie 2, premier chapitre). Chez les personnes âgées le principe est le même, car les fibres sont endommagées. Donc ces personnes là imaginent plus facilement l'existence des choses surnaturelles comme les démons ou les sorcières. La troisième partie du livre de l'imagination est intitulée: «Des sorciers par imagination, et des loups garous». Pour Malebranche, l'irrationalisme est ainsi une «étrange faculté de l'esprit». Et les démons l'utilisent pour perturber les humains. C'est une vision plus religieuse que la perspective rationaliste de Burton. Car pour ce dernier les loups-garous par exemple, sont purement imaginaires, et ne dépendent pas de l'influence du démon. L'auteur anglais justifie cela par l'obsession d'être un loup, comme dans la possession démoniaque, c'est-à-dire par un principe d'auto-suggestion très forte. Ce serait donc une maladie, même si certains auteurs croient à une possession (démoniaque ou lycanthrope)¹¹, ou que certaines personnes se prennent pour des sorcières. Malebranche ne clarifie pas si pour lui, le démon y contribue ou pas. Il sait bien que le démon est enchaîné sans pouvoir jusqu'à l'apocalypse et soumis de toute façon au pouvoir de Dieu (Apocalypse de Jean XX 1-3). Mais il écrit: «je sais bien que quelques personnes trouveront à redire que j'attribue la plupart des sorcelleries à la force de l'imagination»¹². L'adverbe «la plupart» est vraisemblablement une prudente réserve. Malebranche considère que le démon pourrait agir comme une sorte de profiteuse collatérale de la superstition qui est condamnée par l'Église. Même si la superstition est pour lui le fait d'esprits dérangés, comme par exemple celle des loup-garous qui est résumé par lui dans l'expression «un songe assez vif», avec l'adjectif «vif» qui renvoie à cette époque à l'idée de réalisme, car le lycanthrope est persuadé de façon vivante et vivace de sa métamorphose. Malebranche ajoute en rationa-

(8) *AM*, trad. B. Hoepffner, p. 424.

(9) *AM*, p. 134, et *AM*, trad. B. Hoepffner, p. 425. «Il ne s'agit pourtant là que d'une concentration d'humeurs malsaines qui viennent troubler l'imagination».

(10) ARISTOTE, «De la sensation des sensibles», in *Petits traités d'histoire naturelle*, trad. R. Mugner, Paris, Les belles lettres, 1965, p. 22.

(11) *AM*, trad. B. Hoepffner, p. 222.

(12) *RV*, I, p. 397.

liste pour montrer la limitation de l'implication démoniaque dans ces délires divers: «c'est donc faire trop d'honneur au diable que de rapporter des histoires comme des marques de sa puissance, ainsi que font quelques nouveaux démonographes, puisque ces histoires le rendent redoutable aux esprits faibles»¹³. Il ne dénie pas le pouvoir du diable et des démons mais le minimise dans la superstition. Il reste simplement prudent avec les croyances religieuses, au moment de "l'affaire des poisons", alors que les formes d'irrationalisme ne sont pas encore démystifiées. Elles le seront dans les articles de l'ordonnance de Saint Germain de 1670 à 1682¹⁴.

Ainsi la vision des deux auteurs semble empirique, et permet de tirer des analyses au sujet du fonctionnement de l'imagination dans la croyance superstitieuse. Les deux penseurs se rejoignent même s'il existe une nuance légère sur l'implication du démon qui profite selon Malebranche de la perturbation de la réception de la réalité par les sens. En revanche il ne considère pas que le démon initie les bouleversements cérébraux dus à cette corruption de l'entendement par l'imagination, et se rapproche volontiers, en apparence, d'une conception psychologique de ce qu'on pourrait appeler une « auto-persuasion imaginative».

*

Dans *La Recherche de la vérité*, Malebranche est davantage intéressé par la réaction des érudits en ce qui concerne l'imagination. Il quitte de ce fait la forme de sa démonstration empirique pour une analyse des comportements humains face à l'imagination. Pour lui tout le monde est perméable à l'imagination, nous l'avons vu avec sa conception des fibres du cerveau, mais il considère que les hommes de savoir (les savants, ce que nous appellerions les scientifiques) sont ici aussi réceptifs à la force de l'imagination, même si leurs cerveaux ne présentent pas de fragilité physiologiques – bien au contraire. C'est, selon l'auteur, parce qu'ils veulent valoriser leur propre promotion. À la manière de Montaigne, un siècle plus tôt, au début du chapitre 12 des *Essais* « Apologie de Raymond Sebond », ou même dans le livre de l'Ecclésiaste. Et cela est paradoxale car Malebranche critique Montaigne comme un de ces penseurs pédants alors qu'au fond ils ont le même point de vue sur les risques de la science. Donc Malebranche est plus intéressé par le parallèle qu'il opère entre les mécanismes de l'imagination dans la superstition et les mécanismes de glose inhérents aux penseurs philosophiques. De ce fait il s'éloigne de sa première démonstration empirique vers une critique d'une certaine forme de philosophie à son époque. En fait ces hommes d'étude seraient selon lui victimes de leur imagination à propos de leur propre savoir (livre II, partie 3, chapitre 5). Car comme dans la superstition, l'imagination freine les capacités de la raison, sa circulation, et donne lieu à des erreurs plus ou moins de bonne foi. Les hommes de savoirs, enorgueillis de leur culture, transmettraient ainsi à leurs disciples admiratifs une science glosée en imagination qui s'éloignerait souvent de la vérité de la réalité. Ils iraient ainsi trop loin dans leurs déductions par vantardise¹⁵. Ils finiraient même par confondre leurs erreurs d'interprétation avec la vérité, dans une sorte d'arrogance au service de leur postérité. Pour ne pas être finalement accusé d'être l'un d'eux, Malebranche revendique l'utilisation d'une méthode pour raisonner convenablement dans une chaîne de raisons logiques et argumentées. C'est

(13) RV, I, pp. 402-403.

(14) *Ordonnance de Saint Germain en Laye*, 26 Août 1670, ordonnance criminelle, ledroitcriminel.fr/la_legislation_criminelle/anciens_textes/ordonnance_criminelle_de_1670.htm (4/12/18).

(15) RV, I, p. 400.

la méthode cartésienne qui est ici préconisée, afin que le doute initial débouche sur une recherche rigoureuse et critériée de la vérité¹⁶.

Malebranche est en fait intéressé par l'aspect intellectuel de la question et se détache progressivement de la première approche physiologico-psychologique. Le thème de l'imagination dans la superstition n'est plus dès lors étudié pour son intérêt dans les mécanismes de la nature humaine, mais comme un moyen de lutter contre le dogmatisme scientifique en comparant les deux modes de fonctionnement. Pour Malebranche, les humanistes traditionnels glosent leur savoir à partir du savoir des prédécesseurs, sans examen de validité, et le transmettent de manière exponentielle, comme font les superstitieux en proie à la plus vive imagination irrationnelle. Les deux groupes ne prouvent rien, et transmettent finalement des croyances sans lien réel et démontrable avec la réalité. L'imagination et la vanité étant les deux moteurs de la diffusion de ces croyances.

Ainsi l'étude de Malebranche sur l'imagination dans le processus superstitieux est le point de départ d'une démonstration au sujet d'une méthode de réflexion philosophique à travers la critique des savants humanistes qui eux n'en ont pas. Cette lutte contre le dogmatisme prend aussi ses racines dans la promotion du cartésianisme. Si on établit des liens de cause à effet sans preuve dans les raisonnements philosophiques, on est comme la personne superstitieuse qui croit des choses irrationnelles, c'est-à-dire littéralement « sans raison ». Ils ne vérifient ni l'un ni l'autre la validité de leurs théories avec une méthode scientifique. Ils croient, donc ils pensent savoir.

La description de la propagation de l'erreur dans *La recherche de la vérité*, pointe ainsi le problème de l'erreur dans les mécanismes humains d'interprétation de la réalité de l'univers, et promeut la nécessité d'une méthode moderne qui romprait avec la tradition de compilation et de glose humaniste. La démonstration de Malebranche se focalise sur la légitimation d'une approche philosophique cartésienne, qui limite les risques de l'erreur par le doute méthodique. L'erreur obsède tant Malebranche car elle est le principe de la difficile condition humaine depuis la chute d'Adam. Malebranche articule donc sa démonstration au Christianisme, en analysant non seulement les causes de l'erreur, par le biais de l'imagination, mais aussi les conséquences pour le devenir humain, dans la perspective religieuse. Là encore dans le cas du péché originel, la faute est venue de l'imagination transgressive qui nous fait déduire des choses fausses, comme il le montre à travers le titre du chapitre 14 dans le livre I « Des sens »: « Des faux jugements qui accompagnent nos sensations et que nous confondons avec elles ». Comme Descartes, il va plus loin que la philosophie aristotélicienne dans *le Traité de l'âme* où Aristote précise que l'imagination est une fantaisie ou faculté du savoir nécessairement intermédiaire entre les sens et l'intelligence¹⁷. Au contraire des dogmatiques qui s'appuient sur l'aristotélisme, Malebranche diabolise l'erreur dans l'imagination, elle n'est pas positive pour lui, ni créative. Elle est donc diabolique (Malebranche le dit à plusieurs reprises) comme le souligne déjà Descartes dans *Discours de la méthode* (partie IV)¹⁸ arguant qu'on ne peut trouver aucune vérité par le biais de l'imagination. Elle ne nous aide pas, comme le principe de superstition, à expliquer le monde, car elle est aussi irrationnelle. L'erreur est quasi hérétique, selon la définition que donne Furetière de l'hérésie: « erreur dans la vraie foi »¹⁹. L'erreur

(16) Voir l'influence de Descartes sur l'oeuvre de Malebranche in F. ALQUIÉ, *Le cartésianisme de Malebranche*, Paris, Vrin, 1974, après la thèse sur l'anti cartésianisme de Malebranche par M. BLONDEL, *L'anti-cartésianisme de Malebranche*, «Revue de métaphysique et de morale», Tome XXIII, n. 1, 1916, pp. 1-26.

(17) ARISTOTE, *Traité de l'âme* cit.

(18) R. DESCARTES, *Discours de la méthode*, IV, pp. 106-108 édition J.M. Fataud, Paris, Bordas, 1965.

(19) A. FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, préfacé par Pierre Bayle, SNL, 3 vol., Le Robert, Paris, 1978,

de l'imagination est l'ennemie de la vérité, comme déjà Saint Augustin l'affirmait: «errare humanum est, perseverare diabolicum est»²⁰. Le premier mot du traité de Malebranche est «erreur», et Malebranche dit qu'elle est un «mauvais principe»²¹. L'imagination conduit nécessairement à l'erreur²², car elle est impétueuse et ennemie de la vérité²³. Dans les titres des 68 parties des chapitres de la première partie «des sens» par exemple, 22 contiennent le mot «erreur» dont un deux fois («Explication des erreurs particulières de la vue pour servir d'exemple des erreurs générales de nos sens»²⁴). Le champ lexical de l'erreur s'y décline à travers les mots ou expressions suivants: «tromper» (3 fois), «douter» (2 fois), «confondre» (2 fois), «péché». On retrouve le même sens de l'erreur avec la négation sur les expressions «être exact», «apprendre», «être connu», «connaître», «apercevoir». L'adjectif «faux» est répété quatre fois, épithète de «conclusions» («Les erreurs de nos sens nous servent de principes généraux pour tirer de fausses conclusions, qui servent de principes à leur tour»²⁵), de «jugements» («Des faux jugements qui accompagnent nos sensations et que nous confondons avec elles», «raisons de ces faux jugements»²⁶) et «biens» («Exemple tiré de la morale, que nos sens ne nous offrent que de faux biens»²⁷). Enfin on trouve l'expression: «aucune connaissance» à propos des petites figures que nos yeux ne peuvent voir distinctement («que nous n'avons aucune connaissance des plus petites»²⁸). Il n'y a donc qu'un tiers des titres de parties qui ne contiennent pas cette idée. Le concept d'erreur est décliné par Malebranche aussi rigoureusement que possible, car c'est pour lui une quasi obsession de justifier de l'impossibilité des sens à rendre compte de la réalité. Il conclut avec l'idée que l'imagination est «une magnifique et intéressante promesse du démon».

Le paradoxe est que Malebranche demande à son lecteur de le suivre dans sa conception de l'imagination, mais il ne souhaite pas l'imposer à la manière des dogmatiques qu'il critique. Le lecteur est donc invité à décider seul et en toute liberté s'il adhère au point de vue de Malebranche que celui-ci essaie de démontrer à l'aide d'une rhétorique méthodique²⁹. La méditation est ensuite requise pour prendre ses décisions en toute liberté d'opinion, afin de se préserver des «ténèbres de notre imagination».

Donc nous comprenons qu'à partir d'une rapide analyse de la physiologie cérébrale pour montrer les mécanismes d'influence de l'imagination sur l'esprit, Malebranche utilise la question de l'imagination dans la superstition pour dénoncer le fonctionnement identique du savoir non mis à l'épreuve dans la pensée de certains grands savants. Malebranche utilise un nouveau moyen pour son analyse, qui est la méthode cartésienne. Il rejette la tradition aristotélicienne qu'il considère comme dogmatique. Comparé à Burton, son approche physiologique du cerveau n'est pas nouvelle, il n'apporte rien d'inédit, car cela ne représente pas son intérêt principal.

art «hérésie».

(20) SAINT AUGUSTIN, «L'erreur est humaine mais persévérer par arrogance dans son erreur est diabolique», Sermon 164-14, tome VI, trad. Abbé Raulx, Bar-Le-Duc, 1866.

(21) RV, I, p. 123.

(22) *Ibid.*, II, p. 42.

(23) *Ibid.*, p. 173.

(24) RV, I, p. 224.

(25) *Ibid.*, p. 226.

(26) *Ibid.*, p. 219 et p. 220.

(27) *Ibid.*, p. 231.

(28) *Ibid.*, p. 170.

(29) Sur la rhétorique malebranchienne voir V. WIEL, *Écriture et philosophie chez Malebranche*, Paris, Champion, 2004 et EAD., *Écrire comme n'écrivant pas... ou de l'usage de la littérature chez Malebranche, «XVII^e siècle»* 255, avril 2012, pp. 205-214.

En partant du même point de vue que le penseur anglais sur les observations du fonctionnement du cerveau, il n'arrive pas aux mêmes conclusions, car il veut en fait promouvoir le cartésianisme. On aurait pu penser que cet aspect dans l'analyse de Malebranche aurait apporté des découvertes nouvelles, mais ce n'est pas le cas. Il s'inscrit simplement dans la défense des Modernes contre les Anciens, et il n'y a rien de nouveau à ce sujet. La démonstration au sujet de l'imagination dans la critique de superstition ne lui a servi que de prétexte à avancer vers autre chose.

*

Au contraire, Burton utilise un savoir traditionnel en médecine, compilé depuis l'antiquité à la manière des traités humanistes, pour fonder sa conception de l'anatomie du cerveau au début du XVII^e siècle, tout en tenant compte des grandes découvertes du siècle précédent sur le corps humain³⁰. Ainsi Burton, après avoir étudié les Anciens, observe ensuite comment le corps fonctionne pour formuler son approche des mécanismes de l'imagination dans la superstition. Il reste focalisé sur cette question qu'il aborde sous l'angle psychologique à partir des symptômes physiologiques. Donc en utilisant une méthode empirique traditionnelle, il met à nu une interprétation de la psyché humaine, qui est toute moderne. La psychologie devient un nouvel objet de savoir à l'aube de la modernité grâce à un dépassement des savoirs passés, pour une nouvelle étude, plus proche de la réalité du cerveau dont certains aspects émergent peu à peu. La démonstration de Burton se conclue par l'auto-suggestion comme une explication des délires superstitieux à cause de l'imagination irrationnelle.

En effet l'auto-suggestion, appelée «*apprehension*» dans le traité, augmente les problèmes dus aux erreurs de l'imagination et consiste en une peur panique des effets que l'on croit magiques et qui influencent le corps humain. Le corps a un pouvoir de réception de cette peur qui le fait ressentir des malaises qu'il imprime à son esprit. De ce fait l'imagination de l'esprit crée une peur du cerveau vers le corps qui génère ensuite une peur du corps vers le cerveau, et crée de nouvelles imaginations irrationnelles que le corps peut ensuite ressentir de nouveau avec peur. C'est un cercle vicieux qui anticipe sur les travaux des liaisons entre le corps et l'esprit, qu'on retrouvera dans les éléments de philosophie naturelle chez Descartes ou Spinoza plus tard. Le corps aurait donc le pouvoir d'influencer l'esprit pour imaginer des choses irrationnelles³¹. En conséquent si quelqu'un imagine qu'il croit quelque chose d'irrationnel, il croit ce qu'il imagine, et son corps en témoigne par la peur. En insistant sur le pouvoir de l'imagination et ses liens avec le corps, Burton a une approche médicale de la question, et un point de vue moderne sur la psychologie. On peut le confirmer dès le péri-texte au début de l'édition, dans un passage intitulé *The author abstract of melancholy*. Le début rappelle la construction possible de châteaux en Espagne (*castle in the ayr*) dans les rêves. Un patient mélancolique explique qu'il a des visions de plus en plus sinistres, qui le conduiront finalement au suicide. Il est si affligé que la mort apparaît comme un remède à son mal de vivre. Mais sa souffrance psychique ne vient pas de la réalité (et c'est un des rouages de la mélancolie ou humeur noire). Cela vient d'images obsédantes qu'il croit réelles, comme dans la superstition. Ces images

(30) Il s'appuie par exemple sur André de Laurens *Les discours de la vue, des maladies mélancoliques, des cathares et de la vieillesse* (France 1594), en le citant 78 fois dans *Anatomy of Melancholy*; ainsi que sur le *Treatise of melancholy* de Timothy Bright (1586) ou le *Medicina pratica* by Giacomo Mercuriale (1601).

(31) Burton touche ici à ce que les scientifiques ultérieurs appelleront le domaine de la psycho-somatie, en élargissant les liens corps-esprit à la capacité de générer mentalement des troubles physiques, et ainsi de suite. Ce qu'on retrouvera appelé chez les disciples de Freud qui élargissent la notion de névrose par «*névrose hystérique d'angoisse*» fonctionnant par auto-suggestion pathologique.

représentent des monstres: «*Methinks I ear, methinks I see, ghosts, goblins, fiends: my fantasy presents a southland ugly shapes*»³². La raison l'a donc abandonné pour laisser la place à l'imagination la plus irrationnelle qui contrôle désormais son esprit (elle est le sujet du verbe *to present*). Ainsi le délire est perçu comme venant de l'extérieur de la personne, et légitime la croyance dans l'existence des monstres menaçants. Les visions superstitieuses ont une autonomie propre que leur accorde l'imagination qui subjugué la raison.

Burton suppose que c'est alors une sorte de fascination morbide pour le patient, dans le sens concret où l'homme est suspendu face à l'irrationnel sans les lumières de la raison. La pathologie que dénonce Burton est suffisamment grave pour déboucher sur le suicide. Une spirale identique en superstition fait dépasser d'autres lignes et confine à la sorcellerie ou au satanisme, ce qui est de l'ordre du suicide social et religieux à cette époque. Mais Burton est un médecin, il fonde son argument, non sur les croyances, mais sur leurs mécanismes, c'est à dire sur la mauvaise réception par les sens de la réalité extérieure qui se retrouve alors parasitée par les délires de l'imagination. Il nous donne donc un point de vue rationaliste quand il dit: «*this ligation of senses proceeds from an inhibition of spirits, the way being stopped by which they should come; this stopping is caused of vapours arising out of the stomach, filling the nerves, by which the spirits should be convoyed*»³³.

Ainsi ces croyances deviennent des pensées, non dans le sens du savoir, mais dans le sens des contes et des fantaisies. Burton lie cela aux mécanismes de la mélancolie dans le chapitre *Of the force of imagination* (1, 2, 3, 2) après avoir présenté les différents effets plus tôt dans *Of the inward senses* (1, 1, 2, 7). Contrairement à Malebranche qui voit une influence de l'imagination sur la perception par les sens, Burton voit davantage l'influence du corps sur l'imagination. Dans les deux cas le résultat est l'erreur et le point de départ l'anatomie cérébrale. Mais les deux cas le résultat est l'erreur et le point de départ l'anatomie cérébrale. Mais les deux points de vue divergent car la démarche de Malebranche est philosophique et celle de Burton médicale. Donc dans le sens moderne, Burton imagine (si je peux oser) un lien différent entre le corps et l'esprit, qui n'est pas celui de la perspective religieuse malebranchienne. Car Malebranche suit Saint Augustin qui voit le corps soumis à la raison, et représentant un mal diabolique quand il sollicite ses bas instincts. Chez Burton, les humeurs et les organes affectent l'imagination et glosent les émotions en intensifiant ce qui est considéré comme mauvais, car il s'agit de maladie. L'imagination dans la superstition lui sert à expliquer rationnellement les délires des visionnaires par des indispositions digestives ou autres³⁴. Il y a un lien entre l'estomac, les intestins et l'inconscient que pressent Burton, même s'il ne parle pas d'inconscient. L'anxiété due aux problèmes organiques devient une expérience du cerveau qui en retour influence le corps dans le mauvais sens. Tout ceci est plus ou moins prouvé aujourd'hui par la psychiatrie moderne. A l'époque de Burton le concept n'était pas clairement développé. Bergen Evans montre que Burton est réellement un pionnier de la psychologie moderne: «Burton saw three central factors: heredity, lack of affection in childhood

(32) AM, Trad. B. Hoepffner, « Je crois entendre et je crois voir, spectres, gobelins, mille formes laides s'ouvrent à mon imagination » p. 12.

(33) AM, I, p. 33. « Cette suspension des sens est produite par un blocage des esprits vitaux, qui ne peuvent plus emprunter leur voie habituelle à cause des vapeurs qui s'élèvent de l'estomac et remplissent les nerfs qui sont le chemin habituel des esprits vitaux » (AM, trad. B. Hoepffner, p. 257).

(34) Voir entre autre *L'interprétation des rêves* de Freud, qui montrera parmi les différentes causes des rêves qu'il est par exemple possible d'avoir des visions nocturnes parce qu'on a trop mangé. Ce qui est déjà tourné en dérision chez Rabelais dans le *Tiers livre* et abordé dès Aristote dans le traité « Des rêves », où le philosophe dit qu'en se réveillant on remarque parfois que les images de nos rêves viennent des mouvements dans les organes.

and sexual frustration. Modern psychiatry would not disagree with him except to emphasis details»³⁵.

Les aspects psychiatriques de *l'Anatomy of melancholy* ont été montrés par Bergen Evans dans son ouvrage, mais nous devons comprendre comment la méthode d'étude de Burton part d'un savoir historique compilé, et ensuite dépassé par une interprétation médicale fondée sur un empirisme particulièrement rationnel. L'explication psychologique arrive peu à peu par opposition à certains savoirs traditionnels et radicaux, souvent religieux, à l'aide de discrets connecteurs d'opposition pour induire le doute chez le lecteur et l'inviter à réfléchir sur le fonctionnement de la psyché humaine. Les aspects psychologiques ne sont donc pas traités directement et de manière assumée. Peut-être à cause de leur caractère novateur et qu'il n'y a pas de références précédentes à citer comme dans la démarche humaniste de compilation des savoirs précédents. Même si la conception burtonienne du corps voit comme l'usage le veut à la Renaissance une métaphore du monde. Les premiers mots du traité commencent avec l'idée que le corps humain est un microcosme, un petit monde, sur le modèle du monde physique³⁶. Mais Burton va au delà: la psychologie humaine donne du sens au monde, et l'imagination est une pathologie, la maladie de notre univers, essentiellement exprimée à travers la superstition qui en subversifie l'interprétation rationnelle. Le parfait homme originel a été corrompu par le démon et a chuté. Il n'est plus dès lors *imago dei*, il est misérable et coupable. Adam a fauté car son imagination a établi un lien de cause à effet entre la pomme et le savoir, quand il goûte au fruit de l'arbre de la connaissance dans la *Genèse*, la tentation de la curiosité repose sur la perversion de l'imagination, et s'oppose à la volonté de la raison³⁷. La mélancolie est pour Burton la punition divine, c'est-à-dire que l'homme sombre dès lors dans un mal de vivre où l'imagination le torture.

Le premier chapitre du traité veut montrer comment la nature humaine est corrompue par le corps, en apparence comme chez Malebranche, mais pas à cause de ses bas instincts et la fausse relation qu'elle établit entre les sens, l'intelligence et l'imagination. Il se démarque alors de l'oratorien en évoquant notre psychologie comme davantage responsable d'une âme en peine que d'un corps en douleurs. La thèse au sujet de la mélancolie commence avec une réflexion sur l'anxiété de l'existence. Le lien entre la superstition et l'imagination découle de cette anxiété, cette peur de ne pas comprendre et de vouloir trouver des explications à tout. En fait les superstitieux sont des mélancoliques. Ainsi Burton étudie les liens entre l'imagination et la mélancolie pour montrer l'influence de l'esprit sur le corps, après avoir étudié le contraire: l'influence du corps sur l'esprit de manière médicale.

En exposant les thèses identiques de Burton et Malebranche au sujet de l'imagination dans la superstition, nous comprenons que même en étudiant le même champ disciplinaire qui part de l'observation du cerveau, ils n'ont pas les mêmes objectifs. La méthode d'analyse psychologique de Burton est une forme de nouveau savoir,

(35) «Il voyait trois facteurs centraux: l'hérédité, le manque d'affection dans l'enfance et la frustration sexuelle... La psychiatrie moderne ne serait pas en désaccord, sauf sur l'importance relative et les détails» (trad. A.W.A.). B. EVANS, *The Psychiatry of Robert Burton*, New York, Columbia University Press, 1967, cité par Jean-Robert SIMON, *Robert Burton (1577-1640) et "L'Anatomie de la Mélancolie"*, Paris, Didier, 1964, «Études anglaises» 19, p. 227.

(36) AM, I, p. 1, après l'introduction. AM, trad. B. Hoepffner, p. 203.

(37) AM, I, pp. 3-4. AM, trad. B. Hoepffner, p. 205.

Les “*Éléments de physiologie*” de Diderot: une vulgarisation scientifique sensible

Abstract

In *Éléments de physiologie*, Denis Diderot aims to join art and nature to explain the knowledge of human physiology. This work appears as a dialogue between literature and medicine. Thus, Diderot, as a philosopher and a writer, uses a lexicon, a style and some rhetorical devices that are normally extraneous to the medical treatise. In this work, Diderot paints inductively in the reader's mind the most abstract concepts as perceivable images by using a connotative lexicon, several figures of speech and hypotyposis. As a philosopher, he embellishes his scientific work with several images related to everyday life. He uses a perceivable conceptualisation that copes with the deficit of verbal language. In this way, he allows the reader to decipher a complex reality, which escapes more close theoretical systems. As a writer, Diderot considers imagination as the instrument of knowledge. He supports his scientific treatise with metaphors and similitudes from technique, biology and art. By using such devices Diderot entrusts his vision of an *in fieri* reality to a reader who can't understand abstract concepts. Diderot's style puts the reader at the centre of his work: by interpreting the writer's images, the reader transforms the apparent imperfection of *Éléments de physiologie* in a temporary perfection. The reader is able to recreate a mecanico-vitalistic system, where everything harmonically performs its role.

Dans la première des trois parties qui composent les *Éléments de physiologie*, consacrée à l'étude des êtres vivants en général¹, Diderot affirme: «J'avais 66 ans passés quand je me disais ces vérités. Une longue vie tient à une organisation forte et égale. Inégalité, ou contradiction entre la force des organes, principe de mort»².

C'est par ces trois phrases laconiques que Diderot fournit une importante donnée chronologique concernant la rédaction de son ouvrage, qu'il définit la physiologie, alors science naissante, et qu'il dévoile la forme de son argumentation.

«J'avais 66 ans passés quand je me disais ces vérités»

L'impression d'inachevé règne parmi les pages des *Éléments de physiologie* et engendre encore de nos jours un débat sur la rédaction de cet ouvrage. Ce compendium des connaissances concernant la physiologie de l'homme au XVIII^e siècle reflète l'ultime progression théorique, quoique non aboutie, de la réflexion matérialiste de Diderot sur la nature.

L'information biographique fournie au lecteur permet de situer la rédaction de l'ouvrage autour de 1780. Jean Mayer et Paolo Quintili s'accordent cependant sur la thèse selon laquelle le projet de rédaction, interrompu par la mort de Diderot, com-

(1) Partie I «Des êtres»; partie II «Éléments et parties du corps humain»; partie III «Phénomènes du cerveau».

(2) DIDEROT, *Éléments de physiologie*, éd. P. Quintili, Paris, Honoré-Champion, 2002, p. 129.

mence en 1769, à la suite de la rédaction du *Rêve de d'Alembert*³ dont les *Éléments de physiologie* seraient l'évolution théorique épurée en partie du caractère spéculatif et conjectural propre au premier ouvrage. La publication posthume et le remaniement du texte, parvenu sous forme d'ébauche⁴, posent quelques problèmes au philologue. La présence de deux uniques manuscrits sur lesquels établir le texte augmente encore cette difficulté. L'un de ces manuscrits, conservé à la Bibliothèque de l'Ermitage de Saint-Petersbourg, est composé de «quelques matériaux épars et sans aucun ordre entre eux»⁵ et présente les notes détachées sur la physiologie que Diderot rassemblait depuis 1765; l'autre, plus tardif, qui se trouve dans le fonds Vandeuil de la BnF⁶, indique sur la cote du volume la date 1778 qui, selon Quintili, n'est pas fiable car elle a visiblement été ajoutée à la main par un copiste. Un troisième manuscrit autographe, que Diderot aurait confié à un personnage connu sous le nom de Girbal, aurait été perdu pendant la révolution. Pour d'autres renseignements à propos de la reconstruction philologique du texte, nous renvoyons à l'exhaustive introduction de Paolo Quintili qui a établi l'édition la plus récente des *Éléments de physiologie*⁷, en se basant principalement sur l'état du texte de la copie Vandeuil. Nous ferons par ailleurs référence à cette édition au cours de notre analyse.

Une définition épistémologique de la physiologie

Les vérités que Diderot veut explorer et expliciter sont celles relatives à la vie de l'organisme humain, en bonne santé et atteint de maladie. Les instruments offerts par la médecine, par les sciences de la vie et par la réflexion philosophique⁸, permettent de concevoir l'être humain comme un agrégé de molécules sensibles momentanément, composite et en transformation perpétuelle. Ce fait conduit à différentes conceptions de la vie et de la mort, celle-ci cessant d'être un événement définitif et immuable et s'inscrivant alors dans un processus de transformation continue de la matière. Toute conception métaphysique est rejetée et cède la place à l'empirisme expérimental qui, comme le montre Jacques Roger dans sa thèse monumentale⁹, devient, au cours du XVIII^e siècle, la seule approche fiable pour conduire une étude exhaustive sur la nature. Afin de mieux comprendre l'innovation épistémologique apportée par Diderot à la physiologie, référons-nous à la définition qu'en font les dictionnaires de l'époque¹⁰ ainsi qu'à l'article «PHYSIOLOGIE»¹¹ de l'*Encyclopédie* rédigé par Pierre

(3) Les thèses de J. Mayer et de P. Quintili se fondent sur une édition du *Rêve de d'Alembert* destinée à Catherine II de Russie, que Diderot préparait depuis 1769. En conclusion de cette édition, Diderot ajoute les Fragments qui constituent le manuscrit de Saint-Petersbourg. Cfr. G. DULAC, *Une version déguisée du "Rêve de d'Alembert": le manuscrit de Moscou (1774)*, in *Recherches nouvelles sur quelques écrivains des Lumières*, t. II, sous la direction de J. Proust, Genève, Droz, 1979, pp. 131-168.

(4) Cfr. DIDEROT, *Éléments de physiologie* cit., p. 105.

(5) *Ibid.*

(6) Cfr. H. DIECKMANN, *The Importance of the "Fonds Vandeuil" Manuscripts for Studies of Diderot and the Eighteenth Century*, «Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences» 8, vol. 3, mai 1950.

(7) DIDEROT, *Éléments de physiologie* cit., pp. 11-101.

(8) Cfr. *Ibid.*, p. 361.

(9) J. ROGER, *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle. La génération des animaux de Descartes à l'"Encyclopédie"*, Paris, A. Colin, 1963.

(10) *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière (1727), *Dictionnaire de l'Académie française* (éd. 1762), *Dictionnaire de Trévoux* (1761), *A Medicinal Dictionary* de Robert James (1743-1745), dont Diderot réalise une traduction de 1745 à 1748, avec Eidous et Touissant.

(11) *Encyclopédie*, t. XII, 1765.

Tarin de l'École de médecine de Paris, partisan de l'iatromécanisme. Dans cet article, celui-ci résume la définition proposée par les autres dictionnaires et écrit:

Partie de la Médecine, qui considère ce en quoi consiste la vie, ce que c'est que la santé, & quels en sont les effets [...]. On l'appelle aussi économie animale, traité de l'usage des parties; & ses objets se nomment communément choses naturelles ou conformes aux lois de la nature [...]. Tout ce qui est purement corporel dans l'homme, ne nous offre que des principes tirés des mécaniques & des expériences de Physique; & c'est par là seulement qu'on peut connaître les forces générales & particulières des corps [...]. Quant au commerce mutuel de l'âme & du corps, c'est non-seulement [*sic*] la chose du monde la plus inconcevable, mais même la plus inutile au médecin¹².

Au contraire, Diderot, se référant au *Système figuré des connaissances humaines* de 1751 inspiré de l'œuvre de Bacon, considère la physiologie, l'anatomie et la médecine comme les trois branches distinctes de la zoologie. Celle-ci, équivalente de la biologie moderne, correspond aux sciences de la vie animale sous toutes ses formes¹³. L'articulation théorique des *Éléments de physiologie* montre la façon dont la physiologie, grâce à son indépendance épistémologique, étudie l'organisation de l'être vivant et de l'homme et considère celui-ci dans sa dimension physique et morale, en s'inscrivant dans une perspective matérialiste vitaliste qui fonde son étude sur la conception moniste d'une nature sensible, dont l'être humain ne serait qu'une des nombreuses formes en devenir.

Le style dialoguant des “*Éléments de physiologie*”

Venons-en à la manière dont est façonnée l'argumentation des *Éléments de physiologie*. Le refus des structures traditionnelles d'expression philosophique et scientifique de l'essai et du traité fait que l'écrivain et le philosophe Diderot joignent leurs instruments pour reconstruire, par le biais d'un style “dialoguant” (ou monologuant), la perception des rapports et des liens existant entre les éléments qui composent le Tout de la Nature. Afin de rendre compte de cette nature complexe et en devenir, dont Diderot est conscient de n'en savoir pas encore suffisamment, il choisit pour son texte une forme désunie, entrecoupée. Cette réflexion faite de pauses et de va-et-vient ressemble plus à une allure¹⁴, comme le suggère Jean-Claude Bonnet¹⁵, qu'à un véritable style. Nous parlons de style dialoguant et non pas de dialogue parce que les *Éléments de physiologie* semblent effectivement ne rien avoir de la forme dialogique traditionnelle que nous reconnaissons dans le *Rêve de d'Alembert*. Cependant, le narrataire à qui sont adressées les questions reste incertain, du fait de l'ambiguïté propre à l'usage du “vous” dans la langue française, renvoyant tantôt à un seul desti-

(12) *Ibid.*

(13) Cfr. P. QUINTILI, *La position de la physiologie philosophique de Diderot par rapport au Système des connaissances*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie» 40-41, 2006, pp. 209-220.

(14) «Ce livre si c'en est un, ressemble à mes promenades». DIDEROT, *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, in *Ceuvres philosophiques*, éd. M. Delon, B. de Negroni, Paris, Gallimard, 2010, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 663; cfr. «Je laisserai les pensées se succéder sous ma plume, dans l'ordre même selon lequel les objets se sont offerts à ma réflexion, parce qu'elles n'en représenteront que mieux les mouvements et la marche de mon esprit», *Id.*, *Pensées sur l'interprétation de la nature* in *Ceuvres philosophiques* cit., p. 285.

(15) J.-C. BONNET, *Un curieux testament: Les “Éléments de physiologie”*, «Cahiers de littérature française XIII: Diderot, la pensée et le corps», sous la direction de G. Iotti, Bergamo/Paris, Bergamo University Press /L'Harmattan, 2013, pp. 79-92, p. 88.

nataire traité avec déférence, tantôt à un destinataire pluriel. L'invitation à réaliser des expériences pratiques afin de vérifier certains concepts exposés, tout comme l'appel à visualiser les concepts scientifiques présentés par une série de renvois à l'expérience concrète et quotidienne, font penser à un dialogue heuristique entretenu avec un lecteur fictif interne et un autre réel, externe au texte¹⁶.

Les questions rhétoriques laissées souvent sans réponse et l'allure brisée de l'argumentation font également penser à la «pensée qui cherche et qui se cherche» dont parle Éric-Emmanuel Schmitt¹⁷ et introduisent dans les *Éléments de physiologie* le style monologique prisé par Diderot qui l'utilise dans ses ouvrages littéraires pour caractériser les personnages dotés de capacités spéculatives singulières¹⁸. Enfin, nous nous devons de relever sur le plan argumentatif un troisième type de dialogue, de nature intertextuelle, qui régit la structure des *Éléments de physiologie*. Dans ce dernier ouvrage à valeur testamentaire¹⁹, Diderot réutilise et développe les thématiques et les idées exposées dans ses textes précédents tout en réemployant les textes médicaux et philosophiques plus ou moins contemporains, dont il emprunte des théories afin de les réfuter ou de se les approprier sans rendre hommage aux auteurs par des citations explicites²⁰. Quelle que soit la typologie de dialogue présent dans les *Éléments de physiologie*, il est évident que cet ouvrage est animé par un besoin sous-jacent de transmission. D'une part, la présence d'un destinataire détermine la progression argumentative, d'autre part Diderot espère rendre accessible le débat scientifique et philosophique à un public non spécialiste et de bonne volonté dont il veut capter l'attention pour la garder jusqu'à la fin, en dépit de la technicité du sujet et de la spécialisation partielle du lexique²¹. Cette démocratisation du savoir, entre autres éléments, nous a amenés à qualifier la vulgarisation scientifique des *Éléments de physiologie* de sensible. D'un côté l'argumentation de cet ouvrage a pour fondement la réalité empirique alors que, de l'autre côté cette même réalité est décrite par le biais d'une forme expressive, de structures rhétoriques et d'un système d'images qui peuvent être facilement saisis par les sens – et par conséquent, en accord avec la conception matérialiste et vitaliste de Diderot, par l'esprit – du lecteur.

En suivant ces procédés, Diderot ne prétend pas fonder sa propre théorie physiologique, mais il se propose tout du moins de regarder avec des yeux différents et libres des conditionnements de la tradition, cette discipline qui s'achemine vers la conquête d'une indépendance épistémologique, en tendant à une compréhension plus véridique de la réalité de la nature. Avec précaution, étant donné la matière complètement différente des deux ouvrages, nous pourrions appliquer aux *Éléments de*

(16) Cfr. J. PENDERSEN, *La double communication dans quelques textes de Diderot*, «Revue Romane» 13, 1978, pp. 206-228.

(17) E.-E. SCHMITT, *L'art du dialogue*, in *Actualité de Diderot: actes du forum 2000 à Langres*, sous la direction de P. Vernière, Langres, Forum Diderot, 2002, pp. 65-70, p. 67.

(18) Parmi ces personnages, rappelons au moins Mangogoul sultan des *Bijoux indiscrets* et Jacques, protagoniste de *Jacques le fataliste et son maître*.

(19) Cfr. J. BONNET, *Un curieux testament: Les "Éléments de physiologie" cit.*

(20) Pour avoir un tableau complet des emprunts théoriques de Diderot, nous renvoyons à l'Introduction aux *Éléments de physiologie* de Paolo Quintili.

(21) «Quiconque n'a pas la force ou le courage de suivre un raisonnement étendu, peut se dispenser d'en commencer la lecture». DIDEROT, *Philosophie morale réduite à ses principes ou essai de M. S*** sur le mérite et la vertu*, Venise, La Société des Libraires, 1751, p. xx; «Jeune homme prends et lis. Si tu peux aller jusqu'à la fin de cet ouvrage, tu ne seras pas incapable d'en entendre un meilleur», *Id.*, *Pensées sur l'interprétation de la nature* cit., p. 283.

physiologie ce que Diderot affirme dans la XXIX des *Pensées philosophiques* (1746): «On doit exiger de moi que je cherche la vérité, mais non que je la trouve»²².

Pour atteindre ses propos gnoséologiques, Diderot agit sur deux plans complémentaires: celui de la philosophie, compétence du philosophe, et celui de la création artistique, domaine de l'écrivain-poète.

Les instruments argumentatifs du philosophe

Diderot, en tant que philosophe, choisit d'orner l'écriture scientifique d'un lexique connotatif et invente un système de renvois à des images tirées du quotidien, en privilégiant une expression sensible. Le propos du philosophe comble un défaut de conceptualisation dû à l'insuffisance expressive de la langue et rend déchiffrable au moins en partie une réalité complexe qui résiste à tout système théorique fermé et défini une fois pour toutes.

Le problème concernant la langue et la possibilité d'expression des idées produites dans l'intellect après perception du réel, est une des thématiques héritées de la réflexion de Locke. La relativité des perceptions qui sont à la base de la formation des idées et une perception sensorielle qui produit simultanément une pluralité non hiérarchisée de représentations dans l'esprit de l'individu sont incompatibles avec une langue composée de mots qui peuvent se référer à une seule idée²³.

Comme il est montré de façon détaillée par l'*Histoire de la Langue française* de F. Brunot²⁴, au XVIII^e siècle, dans le domaine scientifique en général et médical en particulier, une confusion terminologique problématise la possibilité de communication d'une science physiologique qui tend à être considérée dans son acception la plus moderne. Dans la vive querelle concernant la nécessité de l'utilisation d'un vocabulaire médical univoque, les partisans de Linné prennent fait et cause pour la normalisation du lexique scientifique d'après la matrice gréco-latine, parfait pour la communication entre spécialistes, mais obscur à un plus large public²⁵. À ceux-ci s'opposent les non-méthodiques, parmi lesquels se distingue Buffon, auteur de l'*Histoire naturelle*, qui soutiennent la nécessité d'adopter un lexique concret et évocateur, capable de vulgariser la connaissance scientifique et éviter ainsi une approche métaphysique qu'un lexique abstrait engendrerait. À la base de ce débat, il faut cependant reconnaître une divergence d'intentions: si Buffon veut faire un compte rendu des résultats acquis dans l'étude des phénomènes de la nature, le but de ses adversaires est d'avancer dans les nouvelles recherches scientifiques, sans nécessairement vouloir les vulgariser.

Afin de comprendre la position de Diderot dans cette querelle, revenons au *Rêve de d'Alembert* dans lequel se trouve une donnée fondamentale à propos des choix lexicaux qui seront faits dans les *Éléments de physiologie*. Bordeu, répondant à la question de d'Alembert sur l'existence des abstractions, affirme:

Toute abstraction n'est qu'un signe vide d'idée. On a exclu l'idée en séparant le signe de l'objet physique, et ce n'est qu'en rattachant le signe à l'objet physique que la science redevient une science d'idées; de là le besoin, si fréquent dans la conversation, dans les ouvrages, d'en

(22) DIDEROT, *Pensées philosophiques*, in *Œuvres philosophiques* cit., p. 16.

(23) Cf. ID., *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, in *Œuvres philosophiques* cit.

(24) F. BRUNOT, *Histoire de la langue française, des origines à 1900*, t. VI, partie II, Paris, A. Colin, 1930.

(25) Le médecin iatromécaniste Tarin est l'un des partisans des méthodistes et propose une uniformisation du lexique des sciences de la nature dans le cadre de l'*Encyclopédie*.

venir à des exemples. Lorsque, après une longue combinaison de signes, vous demandez un exemple, vous n'exigez autre chose de celui qui parle, sinon de donner du corps, de la forme, de la réalité, de l'idée au bruit successif de ses accents, en y appliquant des sensations éprouvées²⁶.

Il est évident que Diderot penche pour les thèses de Buffon, même si à dire vrai, dans les *Éléments de physiologie* deux tendances distinctes répondent à deux types d'exigence. Dans la II^e partie, de caractère descriptif et tirée presque entièrement de l'œuvre de Haller, Diderot fait appel à la nouvelle terminologie scientifique expérimentale dans la désignation des parties du corps. Dans la III^e partie, dédiée à la description des phénomènes du cerveau et à l'interaction entre corps et esprit, plus riche en spéculations et hypothèses étant donné le caractère conjectural de la matière à traiter, Diderot utilise un lexique concret et non spécialisé, et crée une série d'images et de figures de rhétorique. Toutefois, dans le but de rendre à la science sa capacité descriptive et explicative du réel, les choix lexicaux de Diderot tendent généralement vers une connexion du signe arbitraire de la langue avec l'objet concret auquel il réfère. Là où il s'avère impossible de se passer d'une terminologie spécialisée et abstraite, l'exemplification de la réalité dont Diderot traite confère une consistance empirique au discours et réveille la sensation originelle dans l'intellect du lecteur, en l'exhortant à vérifier la véridicité (ou pas) des assertions²⁷. Ainsi, la pratique expérimentale devient une expérience corporelle, physique. En accord avec ce principe, Diderot propose de nombreux cas médicaux, des faits divers, des expériences et des observations personnelles comme preuves de certaines idées, et arrive même à proposer des expérimentations aux lecteurs. Dans la III^e partie des *Éléments de physiologie*, au début du chapitre dédié à l'imagination, Diderot cherche à démontrer l'interaction entre les facultés imaginatives et les organes de sens: il propose à différentes personnes possédant la même adresse technique de dessiner l'aile du scarabée à partir de la seule description verbale qu'en fournissent les *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes* (1734-1742) de Réaumur. Il résulte de cette expérience que ceux qui sont dotés de petits yeux font preuve d'une faible faculté imaginative et sont incapables de dessiner l'ensemble des parties, mais se contentent de détails, alors que les autres, négligeant ces mêmes détails, rendront l'objet, grâce à une vision d'ensemble, dans sa totalité.

Évoquer à l'aide d'un lexique concret et sensible²⁸ des objets étrangers au domaine de la médecine et expérimentables, dans la mesure où la réalité évoquée a été expérimentée plusieurs fois puis attestée, permet la réactivation inductive dans l'intellect du lecteur d'une sorte de copie de la réalité sensible, grâce à l'interaction de la mémoire et de l'imagination²⁹. Comme Diderot l'explique dans le chapitre de

(26) DIDEROT, *Rêve de d'Alembert*, in *Œuvres philosophiques* cit., p. 401; Cfr. «[...] au lieu de dire âme, je dis homme, animal, et ma philosophie conclut tout comme la vôtre, après avoir procédé comme elle, parce que je n'aime pas les mots vides d'idées», Id., *Observations sur Hemsterhuis*, in *Œuvres complètes*, t. XXIV, éd. H. Dieckmann, J. Varloot, [et al.], Paris, Hermann, 2004, p. 340; Cfr. «Danger pour le malade de savoir la langue courante de la médecine. Il s'exprime par des mots techniques et tenant à des hypothèses bien ou mal fondées il abandonne les vraies voix de la sensation, qui signifieraient toujours quelque chose de vrai», Id., *Éléments de physiologie* cit., p. 351.

(27) Fournir une série de cas médicaux peu ou prou croyables et des preuves empiriques répond aussi à la nécessité de quitter de temps en temps le discours figuré qui, dans la *Lettre sur les sourds et les muets*, est considéré comme un instrument par lequel «récréer et fixer l'esprit volage d'un enfant» (DIDEROT, *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui sentent et parlent*, in *Œuvres philosophiques* cit., p. 221), pour revenir au «ton de la philosophie à qui il faut des raisons et non pas des comparaisons» (*Ibid.*).

(28) Cfr. J.-P. SEGUIN, *Diderot, le discours et les choses*, Paris, Librairie Klincksieck, 1978.

(29) Cfr. E.B. DE CONDILLAC, *Traité des sensations*, Paris, Fayard, 1984, pp. 122-123.

son ouvrage sur l’entendement, la mémoire est le dispositif qui, pendant la perception et la production des idées, enregistre la sensation éprouvée et les idées qui lui sont attachées, grâce à leur association à un signe ou à un son. Pour sa part, l’imagination, comme nous l’explique le chapitre IV de la III^e partie, permet de représenter à nouveau dans l’intellect les objets absents liés à ces signes comme s’ils étaient présents. L’imagination permet d’«attacher à un mot abstrait un corps. La mémoire est des signes, l’imagination des objets»³⁰.

Les exemples d’emploi d’un lexique non spécifique par Diderot proviennent de la botanique et de la zoologie, mais à la lecture de l’*Encyclopédie* dont il est un des plus fervents éditeurs, le plus significatif reste sans doute l’identification dans les *Éléments de physiologie* d’une isotopie sémantique (dans le sens que Greimas attribue à ce concept) des techniques et des arts, notamment celui du tissage³¹. La texture sémantique du texte amène non seulement l’idée de formation épigénétique des êtres constitués de molécules élémentaires, mais aussi l’idée d’une association homogène et interdépendante de l’organisme humain et de ses liens intrinsèques avec la nature.

Nous avons remarqué un usage massif de mots tels que “brin”, “contexture”, “corde”, “enchaînement”, “chaîne”, “faisceau”, “fibre”, “fibrille”, “fil”, “filament” et “filet”, renforcé par des verbes tels que “combiner”, “entrelacer”, “mêler” et “ourdir”. Certains de ces mots avaient déjà une connotation médicale et anatomique à l’époque, tel le mot “fibre”, défini par Robert James dans son *Medicinal dictionary* comme un assemblage de parties déliées, adhérentes longitudinalement les unes aux autres, indivisibles et considérées comme éléments fondamentaux dans la formation de l’organisme³². Cette même fibre, qui est pour Haller (et pour Diderot) «en physiologie [...] ce que la ligne est en mathématiques»³³, est la matière première irritable dont les organes du corps sont tissés.

Afin de déterminer les termes non spécialisés appartenant au champ sémantique du tissage qui ne présentent pas d’acceptions anatomiques en dehors des *Éléments de physiologie* ou qui présentent des acceptions anatomiques différentes, nous avons consulté les dictionnaires de l’époque tels que le *Dictionnaire universel* d’Antoine Furetière (1727), le *Dictionnaire universel de médecine* de James (1745-1748), le *Dictionnaire de Trévoux* (1761), le *Dictionnaire de l’Académie française* (1762), et l’*Encyclopédie*. L’intérêt y est majeur quant à l’utilisation des mots “brin” et “fil” qui désignent dans les *Éléments de physiologie* les extrémités nerveuses. Un troisième terme largement usité, “faisceau”, indique indifféremment l’ensemble juxtaposé des fibres qui forment les organes du corps ou des faisceaux de nerfs reliés au cerveau qui est également nommé, entre autres appellations, «origine du faisceau»³⁴. Les dictionnaires de l’époque qualifient la “corde” de partie d’un instrument de musique, et sa seule acception dans un sens anatomique est celle désignant le nerf du tympan de l’oreille. Diderot élargit ce sens en l’appliquant à tous les nerfs du corps, appréhendé selon une célèbre métaphore du XVIII^e siècle comme

(30) DIDEROT, *Éléments de physiologie* cit., p. 302.

(31) Dans *Recherches anatomiques sur la position des glandes et sur leur action*, Bordeu utilise quelques-uns de ces mots tirés de la sphère sémantique du tissage pour expliquer la constitution des parties menues de certaines glandes. Toutefois, excepté pour “fibre”, nous n’avons pas remarqué dans l’ouvrage de Bordeu le même éparpillement lexical, systématiquement destiné dans l’œuvre de Diderot à rendre l’idée d’un organisme comme contexture de ses parts.

(32) R. JAMES, *Dictionnaire universel de médecine*, t. III, Paris, Briasson, David, Durand, 1747, pp. 1496 et ss.

(33) DIDEROT, *Éléments de physiologie* cit., p. 156.

(34) *Ibid.*, p. 178 et *passim*.

un instrument musical³⁵. Les nerfs, déjà appelés dans le *Rêve de d'Alembert* «cordes vibrantes»³⁶, sont dotés de sensibilité et donc de la possibilité de recevoir les sensations transmises par l'extérieur du corps. Ils sont alors capables de transmettre ces dernières au cerveau, grâce à la vibration déclenchée par la perception, en sonnante de différentes notes selon le type de réel dont l'individu fait l'expérience. Un autre terme intéressant pour notre enquête est "filet" qui, dans les dictionnaires consultés, désigne anatomiquement le filet de la langue, mais que Diderot utilise dans le sens de petit filament élémentaire dont les fibres sont constituées ou, métaphoriquement, de réseau nerveux. En ce qui concerne "tissu", il n'existe pas dans l'*Encyclopédie* de sens anatomique – une telle connotation se retrouve plutôt à l'article «CONTEXTURE» – mais le même ouvrage présente ce mot associé à des vocables ayant une acception uniquement anatomique tels que "tissu cellulaire", "tissu de membranes", "tissu graisseux", "tissu ou corps organisé", etc. Il n'y a que James qui, après avoir désigné le mot «TEXTURA» comme propre au métier de franger et de tisserand, en indique l'application métaphorique à la structure organique du corps, de même que celui de contexture. Enfin, le terme "réseau", dans son acception anatomique, désigne dans les dictionnaires consultés le réseau des vaisseaux sanguins, alors que Diderot l'utilise pour indiquer le réseau nerveux, ce qu'il faut sans doute mettre en parallèle avec l'évolution dans un sens moins métaphorique de l'image de l'araignée, utilisée dans le *Rêve de d'Alembert* pour expliquer le fonctionnement centralisé de l'organisme. Malgré l'effort mimétique visant à appliquer des mots sur les entités correspondantes, des ouvrages comme la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* et la *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, montrent que Diderot relève un écart irréductible entre l'ordre des mots et l'ordre des choses. Cet écart découle de la distance qui sépare les mots représentant une seule réalité de nos idées, produites à partir de sensations inévitablement plurielles et entremêlées les unes aux autres. Cette incongruité pose la question de la possibilité d'une communication totalement objective du réel, même en employant un lexique connotatif: «par la raison seule qu'aucun homme ne ressemble parfaitement à un autre, nous n'entendons jamais précisément, nous ne sommes jamais précisément entendus [...]. Notre discours est toujours en deçà ou au-delà de la sensation»³⁷.

Les ornements de l'écrivain

Diderot, en tant qu'écrivain, considère l'imagination comme un dispositif de la connaissance. Afin de faire assimiler sa vision d'une réalité *in fieri* à l'esprit d'un lecteur ne possédant pas nécessairement «la facilité de saisir des idées abstraites»³⁸ et afin, notamment, d'expliquer ce qui échappe à l'expérience sensible directe, l'écrivain enchâsse dans la tractation scientifique des métaphores, des similitudes et des

(35) Cfr. C. JACOT-GRAPA, *Dans le vif du sujet*, Paris, Garnier, 2009, pp. 267-290; A. VIOLI, *Castel, Cosenz e i nostri del sensibile*, in *Il corpo e la sensibilità morale. Letteratura e Teatro nella Francia e nell'Inghilterra del XVIII secolo*, sous la direction de G. Iotti, M.G. Porcelli, Pisa, Pacini Editore, 2011, pp. 91-111. En réalité Thomas Willis, fondateur d'une science neurologique primitive, appelle déjà les nerfs, *chordæ*, dans son *Cerebri anatome* (1664).

(36) DIDEROT, *Rêve de d'Alembert*, in *Œuvres philosophiques* cit., p. 359; cfr. ID., *Éléments de physiologie* cit., p. 122.

(37) ID., *Rêve de d'Alembert*, in *Œuvres philosophiques* cit., p. 402.

(38) DIDEROT, *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, in *Œuvres philosophiques* cit., p. 220.

analogies qui, en fonction du sujet à illustrer, puisent dans un imaginaire technique, biologique et artistique. L'emploi de ce que Caroline Jacot-Grapa définit comme une «métaphore heuristique»³⁹ produit une prétendue évidence empirico-scientifique des phénomènes intangibles, ou pas directement expérimentables, comme ceux liés au fonctionnement du cerveau, en s'appuyant sur la sensibilité du lecteur, sur sa mémoire capable de se souvenir de ses propres expériences et surtout sur sa faculté imaginative grâce à laquelle il peut combiner la représentation de l'expérience passée à celle présente pour créer une nouvelle idée.

Selon Diderot, la métaphore est un précieux instrument cognitif: dans la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749) il relate de l'aptitude expressive exceptionnelle de Saunderson, aveugle depuis l'âge d'un an, qui, lorsqu'il dispensait ses cours de mathématiques, formulait des expressions heureuses, c'est-à-dire «[...] celles qui sont propres à un sens, au toucher par exemple, et qui sont métaphoriques en même temps à un autre sens comme les yeux, d'où il résulte une double lumière pour celui à qui on parle; la lumière vraie et directe de l'expression, et la lumière réfléchie de la métaphore»⁴⁰.

L'inférence métaphorique ou analogique⁴¹ de matrice lucrétienne⁴² considère une réalité connue pour en expliquer une inconnue. Le comparant provient d'un champ sémantique autre que la discipline médico-physiologique, est normalement connu car déjà expérimenté et peut en cela apporter une lumière nouvelle sur le sens de la réalité inconnue faisant l'objet de la comparaison⁴³.

Comme il l'a été annoncé auparavant, la progression argumentative des *Éléments de physiologie* fait varier la sphère sémantique des comparants selon le sujet à traiter. Dans les parties I et II, outre l'utilisation d'un lexique relatif au tissage laissant place à une prolifération de figures et d'images propres au champ des arts mécaniques, nous avons relevé une série d'analogies construites à partir de comparants issus de la botanique, des sciences naturelles et de la sphère politique. La III^e et dernière partie est rehaussée d'analogies et de métaphores dont les comparants proviennent du domaine des arts, notamment de la gravure, de l'écriture et de la peinture.

Tout au long des deux premières parties, pour expliquer les phénomènes de transmission de l'énergie et du mouvement du corps, Diderot supprime la métaphore de la machine hydraulique désormais désuète par celle du métier à tisser⁴⁴ qui transpose sur un plan technique la métaphore zoologique de l'araignée, déjà présentée dans le *Rêve de d'Alembert*: «Que serait-ce qu'un métier de la manufacture de Lyon

(39) C. JACOT-GRAPA, *op. cit.*, p. 166.

(40) DIDEROT, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, in *Œuvres philosophiques cit.*, p. 334.

(41) Dans *Suite de l'entretien entre d'Alembert et Diderot*, Diderot définit l'analogie comme une «règle de trois qui s'exécute dans l'instrument sensible. Si tel phénomène connu en nature est suivi de tel autre phénomène connu en nature, quel sera le quatrième phénomène conséquent à un troisième ou donné par la nature ou imaginé à l'imitation de la nature? [...] C'est une quatrième corde harmonique et proportionnelle à trois autres dont l'animal attend la résonance qui se fait toujours en lui-même, mais qui ne se fait pas toujours en nature», ID., *Rêve de d'Alembert*, in *Œuvres philosophiques cit.*, pp. 355-56.

(42) Cfr. LUCREZIO, *De rerum natura*, Libro I, vv. 7-30.

(43) Dans son essai *Les structures rhétoriques de la science* (2004), Hallyn détaille les problèmes qui peuvent se cacher derrière une théorie qui confie une valeur gnoseologique de type intuitif à la métaphore et aux figures de style en général. Hallyn affirme que même si une connaissance de type analogique peut porter ses fruits dans le processus de compréhension de nouvelles idées scientifiques, ce même dispositif entraîne des limites à cause du caractère contingent du destinataire. Le lecteur fera référence à un bagage expérimentiel subjectif et donc limité ou corrompu, ne pouvant jamais épuiser toutes les possibilités combinatoires des phénomènes évoquées par une structure analogique donnée. Cfr. F. HALLYN, *Les structures rhétoriques de la science*, Paris, Seuil, 2004, pp. 53 et s.

(44) Cfr. P. QUINTILI, *Le metafore del meccanico nel pensiero di Diderot*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico» 2, v. 7, 2014, pp. 93-107.

si l'ouvrier et la tireuse faisaient un tout sensible avec la trame, la chaîne et le simple? Ce serait un animal semblable à l'araignée qui pense, qui veut, qui se nourrit, se reproduit et ourdit sa toile»⁴⁵.

C'est une évidence que, tout comme l'araignée représente le cerveau, le centre et l'origine des faisceaux nerveux qui coïncident avec sa toile, c'est ici l'ouvrier, le tisseur, qui remplace le cerveau. Les parties du métier à tisser, rendues sensibles grâce à un rapport de continuité avec le tisseur, sont ses membres et ses ramifications nerveuses.

Afin de décrire la structure et le fonctionnement du système nerveux, Diderot choisit l'image immédiatement évocatrice d'«une écrevisse dont les nerfs sont les pattes et qui est diversement affectée selon les pattes. Ces pattes sont diversement organisées, de là leurs fonctions différentes»⁴⁶. Il n'est pas nécessaire d'indiquer que le corps de l'écrevisse évoque le cerveau, alors que ses pattes figurent les «cordes sentantes»⁴⁷, les nerfs rejoignant les différentes parties du corps où ils se spécialisent dans les organes de sens. Une autre image de ce type est celle du cerveau présenté comme un bulbe qui se nourrit par les racines, les nerfs: «Les nerfs forment, avec le cerveau, un tout semblable au bulbe et à ses racines filamenteuses»⁴⁸.

Afin d'expliquer la structure hiérarchisée de l'organisme, dans lequel les organes se comportent comme des animaux autonomes doués de vie qui, grâce à la coordination du cerveau⁴⁹, concourent, selon les lois de l'action et de la réaction, au bien-être de la machine entière, Diderot propose une métaphore politique de matrice classique: «Les nerfs sont les esclaves du cerveau, souvent ses ministres; quelque fois [*sic*] aussi ils en sont les despotes (matrice, passions violentes etc.). Tout va bien quand le cerveau commande aux nerfs, tout va mal quand les nerfs révoltés commandent au cerveau»⁵⁰.

L'image métaphorique est claire: si les nerfs dans leur activité perceptive se révoltent contre l'autorité du cerveau, l'organisation hiérarchique du corps est brisée. C'est dans ce mouvement ascendant que gisent la maladie, semblable à certains cycles du sommeil et du rêve, mais surtout le trouble causé par des passions violentes produites par une «conspiration des organes»⁵¹, telles que l'amour, la colère et l'admiration.

Ce discours imagé permet de comprendre que le corps, composé de fibres irritables et parcouru de nerfs sensibles qui, dans l'état de santé, obéissent aux commandements du cerveau, est également le lieu où demeure la faculté de penser. Le cerveau, organe matériel parmi d'autres organes matériels, n'a rien du siège métaphysique de l'âme et se définit comme «la masse molle, d'où naissent et se répandent les nerfs ou cordes sentantes et qui est contenue dans la tête des animaux»⁵².

Le cerveau ainsi présenté comme une masse molle, le fonctionnement de la mé-

(45) DIDEROT, *Éléments de physiologie* cit., p. 122; cfr. «Imaginez une araignée au centre de sa toile. Ébranlez un fil; et vous verrez l'animal alerte accourir. Eh bien, si les fils que l'insecte tire de ses intestins, et y rappelle, quand il lui plaît, faisaient partie sensible de lui-même?», ID, *Rêve de d'Alembert*, in *Œuvres philosophiques* cit., pp. 372-373.

(46) ID, *Éléments de physiologie* cit., p. 175.

(47) *Ibid.*, p. 166.

(48) *Ibid.*, p. 176.

(49) Cfr. T. DE BORDEU, *Recherches anatomiques sur la position des glandes et sur leur action*, Paris, chez Quillau, 1751, pp. 493-496; ID., *Recherches sur les maladies chroniques*, Paris, Chez Ruault, 1775, p. 82 et sq.

(50) DIDEROT, *Éléments de physiologie* cit., p. 177.

(51) *Ibid.*, p. 320.

(52) *Ibid.*, p. 166. Le cerveau est désigné comme masse molle, mais avec une valeur péjorative dans *Salon 1767*: «Vous concevez maintenant ce que c'est que le fromage mou qui remplit la capacité de votre crâne et du mien. C'est le corps d'une araignée dont tous les filets nerveux sont les pattes ou la toile. Chaque sens a son langage. Lui, il n'a point d'idiome propre; il ne voit point, il n'entend point, il ne sent même pas; mais c'est un excellent truchement», DIDEROT, *Salon de 1767*, in *Œuvres complètes*, t. XVI cit., p. 233.

moire peut alors être expliqué dans la III^e partie des *Éléments de physiologie* par une image tirée de la sphère artistique de la gravure:

Pour expliquer le mécanisme de la mémoire il faut regarder la substance molle du cerveau comme une masse d'une cire sensible et vivante, mais susceptible de toutes sortes de formes, n'en perdant aucune de celles qu'elle a reçues et en recevant, sans cesse, de nouvelles qu'elle garde⁵³.

Si l'impression du matériel expérimenté se réalise de façon presque passive, le caractère aperceptif du cerveau est explicité par la célèbre métaphore du livre lecteur de lui-même qui scelle la nature inséparable de la pensée et de la matière, en développant par ailleurs la métaphore du métier à tisser:

Voilà le livre. Mais où est le lecteur? Le lecteur c'est le livre même. Car ce livre est sentant, vivant, parlant ou communiquant par des sons, par des traits, l'ordre de ses sensations; et comment se lit lui-même? En sentant ce qu'il est et en le manifestant par des sons. Ou la chose se trouve écrite, ou elle ne se trouve pas écrite. Si elle ne se trouve point écrite, on l'ignore. Au moment où elle s'écrit, on l'apprend⁵⁴.

Cette métaphore désavoue encore une fois l'altérité de la *res cogitans* et de la *res extensa* cartésiennes et annonce le rôle fondamental de la mémoire dans la construction de l'identité du sujet. La mémoire, en utilisant les signes, les impressions absorbées par la cire molle du cerveau ou les mots écrits sur les pages du livre, crée un enchaînement spatial de sensations complexes et une continuité temporelle des sensations reçues. Sans l'intervention de cette faculté, l'être humain ne serait conscient que du seul fait d'exister⁵⁵. Si la mémoire travaille comme un copiste en reproduisant de façon sérielle les sensations expérimentées et réveillées par des signes ou des sons donnés, l'imagination qui tient plutôt le rôle du coloriste⁵⁶, peint dans l'esprit de l'individu des tableaux tellement fidèles à la réalité qu'ils peuvent se mélanger à la fiction.

Si l'imagination peut peindre ses représentations sous la maîtrise du cerveau ou indépendamment de son contrôle⁵⁷, c'est dans le rêve, dans la maladie ou dans l'étourdissement, autant d'occasions où les nerfs révoltés commandent au cerveau, qu'elle manifeste pleinement son pouvoir créateur. C'est la vibration involontaire des terminaisons nerveuses qui détermine la création de nouveaux objets et d'idées novatrices. Si imaginer est comme rêver et que l'on suive les thèses du docteur Bordeu du *Rêve de d'Alembert*, alors le moment du rêve ressemble à celui de la maladie⁵⁸. Affirmer que le cerveau «est plus grand peintre quand il est passif, qu'il ne l'est quand il est actif»⁵⁹ signifie valoriser la capacité inventive de l'imagination en tant que

(53) DIDEROT, *Éléments de physiologie* cit., p. 297.

(54) *Ibid.*

(55) «Des sensations continues sans mémoire donneraient la conscience interrompue de son existence: elles ne produiraient nulle conscience de soi». *Ibid.*, pp. 298-99.

(56) Pour la différente importance que Diderot accorde au coloriste et au copiste cfr. ID., *Essais sur la peinture*, in *Œuvres complètes*, t. XVI cit.

(57) DIDEROT, *Éléments de physiologie* cit., pp. 302-309.

(58) «BORDEU: Le sommeil, cet état où, soit lassitude, soit habitude, tout le réseau se relâche et reste immobile; où, comme dans la maladie, chaque filet du réseau s'agite, se meut, transmet à l'origine commune une foule de sensations souvent disparates, décousues, troublées; d'autres fois si liées, si suivies, si bien ordonnées que l'homme éveillé n'aurait ni plus de raison, ni plus d'éloquence, ni plus d'imagination; quelquefois si violentes, si vives, que l'homme éveillé reste incertain sur la réalité de la chose...». ID., *Rêve de d'Alembert*, in *Œuvres philosophiques* cit., p. 396.

(59) ID., *Éléments de physiologie* cit., p. 306.

fonction involontaire et mettre en valeur le moment cognitif en tant qu'automatisme produit par des stimuli organiques capables de créer de nouvelles réalités. Le caractère créateur et éversif de l'imagination est ce qui permet de développer le potentiel métaphorique intrinsèque aux images proposées dans les *Éléments de physiologie*, et rend aussi possible à partir de ces métaphores la création de nouvelles images, de correspondances nouvelles et de nouveaux concepts dans le tissu du réel. Comme dans le *Rêve de d'Alembert*, la spéculation philosophique concernant l'organisation de la vie est indissociable du caractère extravagant d'une création artistique prolifique d'images fécondes⁶⁰, la sagesse demeure dans la folie du génie, homme doté d'une imagination débordante, et l'énonciation scientifique découle d'un empirisme délirant⁶¹.

Jacques Roger affirme au sujet du *Rêve de d'Alembert* que l'étude des images utilisées par Diderot serait décevante car empruntées presque dans leur totalité à d'autres penseurs contemporains. Toutefois, l'originalité de Diderot n'est pas forcément à rechercher dans la typologie de ces images, mais dans la finalité qu'il leur attribue. Comme le suggère Rita Messori⁶², les images qui parsèment le dialogue apparemment décousu des *Éléments de physiologie*, avec tous leurs défauts, peuvent mettre en œuvre ce fameux «pressentiment qui a le caractère de l'inspiration»⁶³ dont il était question dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1753). L'imagination, instrument créatif et qualité primaire du génie, est capable, selon Buffon, de «comparer des images avec des idées, de donner des couleurs à nos pensées, de représenter, d'agrandir nos sensations, de peindre le sentiment, en un mot de saisir vivement les circonstances et de voir nettement les rapports éloignés des objets que nous considérons»⁶⁴. L'imagination est le pont qui unit l'expérience sensible concrète à la théorisation abstraite et, grâce à son pouvoir créateur et prédictif, elle est à même de formuler des conjectures et des hypothèses, en résolvant ces analogies par lesquelles interpréter les différentes expériences qui clarifient le processus de la nature.

Les lecteurs des *Éléments de physiologie* auxquels la vie a été présentée sous toutes ses formes, en suivant le va-et-vient d'un dialogue en équilibre entre littérature et médecine, doivent se comporter comme de nouveaux philosophes manœuvriers, philosophes expérimentaux qui, dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature*, «devinent avec assez de précision le cours qu'elle [la nature] pourra suivre dans les cas où il leur prend envie de la provoquer par les essais les plus bizarres»⁶⁵.

Le but de Diderot, philosophe manœuvrier expérimenté, n'est pas seulement d'instruire ses disciples sur les procédés et les résultats de ses spéculations, ni de leur transmettre la perfection temporaire d'un système mécanico-vitaliste où tout se tiendrait harmoniquement: ce qu'il souhaite avant tout est «faire passer en eux cet

(60) «Cela est de la plus haute extravagance et tout à la fois de la philosophie la plus profonde; il y a quelque adresse à avoir mis mes idées dans la bouche d'un homme qui rêve: il faut souvent donner à la sagesse l'air de la folie, afin de lui procurer ses entrées». Id., *Lettres à Sophie Volland*, vol. II, éd. A. Babelon, Paris, Gallimard, 1938, p. 226.

(61) Cf. C. JACOT-GRAPA, *op. cit.*, p. 215.

(62) R. MESSORI, *Metafore della natura e natura della metafora in Denis Diderot*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico» 2, v. 7, 2014, pp. 73-91.

(63) DIDEROT, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, in *Œuvres philosophiques* cit., p. 299.

(64) G.-L. BUFFON, *Histoire Naturelle*, t. IV, Paris, Imprimerie Royale, 1753, pp. 68-69. Buffon reconnaît en réalité deux typologies différentes d'imagination: l'une, positive, relevant d'une faculté de l'âme, capable de déceler les liens cachés entre les objets de l'expérience; l'autre, produite par le tumulte des organes de sens, productrice d'illusions et d'erreurs.

(65) DIDEROT, *Pensées sur l'interprétation de la nature*, in *Œuvres philosophiques* cit., p. 299.

esprit de divination par lequel on subodore pour ainsi dire, des procédés inconnus, des expériences nouvelles, des résultats ignorés»⁶⁶.

GIULIA BIASCI
Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3

(66) *Ibid.*

“*Les Névroses*” de Maurice Rollinat: une tentative de retour/recours fin-de-siècle à la nature

Abstract

Maurice Rollinat's *Les Névroses* (1883) exhibits a distinctively original feature as a work of poetry; it draws on two kinds of inspiration that are usually regarded as categorically opposed if not categorically exclusive, that, artificialist, of decadent poetry, on the one hand, and that, naturalist, of rustic poetry, on the other. A close reading of the work suggests that the relationships between these two poetic trends are to be conceived not only in terms of opposition, as critics would normally do, but also in terms of hybridization. We intend here to draw attention to the main aspects of this singular hybridization of aesthetic codes and values, and to capture its global symbolic motivation by presenting it as a tentative decadent return/resort to nature. Through this aesthetic gesture, as we will suggest, Rollinat extends the “quivering” of modern sensitivity to natural order. By doing so, he allows for the use of pastoral and animal motifs which are usually excluded from poetic representation of fin-de-siècle modernity. Conversely, he also provides a new possibility of revitalisation or regeneration for the Baudelairian poetic paradigm. We will postulate that the fact that this possibility remains in the end unexploited by other poets and that Rollinat came to be associated, both in the eyes of his contemporaries and in the memory of posterity, with a rather unfortunate epigone of Baudelaire could be attributed to two reasons: his poetic ethos generally maladapted to decadent aesthetics and, more importantly, the radicalism of his endeavour which brings the decadent logic of the sensation to a point of self-contradiction pragmatically untenable.

C'est lui, le naturel dans l'étrange, si on peut
dire de l'étrange qu'il soit naturel...
Jules Barbey d'Aurevilly¹

À Paris où il est «monté» depuis son Berry natal, Maurice Rollinat s'illustre dans les années 1870 et au début des années 1880 en conjuguant une poésie d'inspiration baudelairienne et des talents de compositeur interprète. En s'accompagnant au piano, il en vient à donner voix à une figure particulièrement tourmentée de poète maudit, qui lui vaut d'être l'homme du jour de la bohème montmartroise et, au-delà, de certains salons mondains. En 1883, la parution de ce qui s'imposera comme son œuvre maîtresse, *Les Névroses*², consacre ce personnage spleenétique et sensationnel, hyperboliquement étrange, en même temps qu'elle annonce sa sortie de scène: de fait, quelques mois plus tard, supportant mal le désamour d'une partie de la critique à son

(1) *Un poète à l'horizon!*, «Le Constitutionnel», 1^{er} juin 1882. Cet article est reproduit dans le dossier «*Les Névroses* et la presse (1882-1883)» fourni en appendice (pp. 383-432) de l'édition des *Névroses* composant le deuxième tome des *Œuvres* de ROLLINAT (éd. R. Miannay, Paris, Minard, 1972, «Lettres modernes/Bibliothèque introuvable»). La présente citation se trouve à la page 388 de cet ouvrage.

endroit, Rollinat quitte la vie parisienne et retourne dans la Creuse, où il continuera à écrire et passera l'essentiel de son temps jusqu'à sa mort en 1903³.

L'architecture interne des *Névroses* translate sur le plan esthétique l'opposition ville/campagne autour de laquelle s'articule la trajectoire biographique et institutionnelle de Rollinat: quatre sections marquées par des thèmes décadents y encadrent une autre, intitulée «Les refuges», à dominante pastorale. En première approximation, l'œuvre semble être le fait d'un poète double ou bifrons, qui d'un côté prolonge l'esthétique de la modernité de Poe et Baudelaire et, de l'autre, trouve «refuge» dans les plaisirs immémoriaux de la contemplation bucolique. Tout en étant représentative du décadentisme – et de son parti pris artificialiste, que Des Esseintes résumera lapidairement, l'année suivante, en constatant que «la nature a fait des rimes!»⁴ –, elle semble préfigurer le retour à la terre et le provincialisme poétique qui s'affirmeront au début des années 1890 en réaction à ce même décadentisme⁵. Cette juxtaposition d'inspirations hétérogènes suffirait à inscrire le recueil de Rollinat au compte des bizarreries esthétiques auxquelles la modernité poétique, animée par son esprit de «chercherie»⁶ caractéristique, a donné lieu. Mais cette appréciation générale et contrastante est quelque peu simplificatrice⁷; elle a le défaut de masquer ce qu'on peut considérer comme le foyer de la véritable originalité du recueil et, plus largement peut-être, de l'ensemble de la production poétique de Rollinat. La lecture attentive des *Névroses* invite en effet à relativiser l'opposition entre poésie rustique et poésie décadente et à considérer également leurs rapports en termes d'immixtion ou d'hybridation. Elle permet de constater que l'antique muse des champs y noue des liens étroits, parfois même indissociables, avec la «muse malade» de Baudelaire⁸. Pour peu qu'on y réfléchisse, le motif du refuge qui est au cœur de la structure d'ensemble du recueil suggère d'ailleurs moins une dichotomie qu'une dialectique, donc une certaine interdépendance, entre ses matières. Mais c'est dans le cadre d'un certain nombre de poèmes, situés à l'intérieur comme à l'extérieur de la section «Les refuges», que s'opère véritablement et dans toute sa singularité cette hybridation de codes et de valeurs esthétiques en laquelle nous proposons ici de reconnaître une

(3) Pour toute considération d'ordre biographique, cf. R. MIANNAY, *Maurice Rollinat, poète et musicien du fantastique*, Paris, Minard, 1981, «Lettres modernes/Bibliothèque introuvable». Dans une perspective bibliographique, on consultera avec profit le recensement des œuvres de Rollinat disponibles dans internet que propose R. CROSNIER sur le site *Maurice Rollinat sur internet*. URL: <http://www.crcrosnier.fr/rollinat/rollinat-internet.htm> (dernier accès ??)

(4) J.-K. HUYSMANS, *À Rebours*, éd. M. Fumaroli, Paris, Gallimard, 1977, «Folio Classique», p. 103.

(5) M. DÉCAUDIN, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Toulouse, Privat, 1969, «Universitas», pp. 33-37. Cf. aussi M. GORENC, *Les Poètes du pays natal (1870-1890). L'exemple de Jean Aicard et de François Fabié*, Paris, Champion, 2014, «Babeliana», pp. 7-61.

(6) Ch. BAUDELAIRE, *Révélation magnétique* (1848), in *Baudelaire journaliste. Articles et chroniques*, éd. Alain Vaillant, Paris, Flammarion, 2011, «GF», p. 82.

(7) Et elle induit d'autres interprétations semblablement schématisantes, comme en témoigne, dans un registre affectif, ce jugement d'un contemporain du poète: «Il y a en Rollinat deux hommes: et c'est dans cette duplicité même du *consolant* et du *désespérant* que se déchire son âme en proie au doute inquiet. Les deux faces de son talent sont distinctes, on pourrait dire contradictoires: Janus n'a pas deux têtes sans que l'une tourne le dos à l'autre» (P. NOGENT, *Maurice Rollinat*, «L'Opinion», 28 février 1883, cité in ROLLINAT, *Œuvres*, t. II cit., p. 416).

(8) Ces liens sont d'ailleurs bien antérieurs aux années 1880. Précisons que la composition des *Névroses* est pour une bonne part contemporaine de celle du premier recueil, à dominante pastorale, de Rollinat, *Dans les brandes*, paru (quelque peu tardivement) en 1877. C'est dire que, sur le plan de son évolution de créateur, il est aussi impossible d'instaurer une dichotomie nette entre les inspirations rustique et décadente de Rollinat (cf. C. LE GUILLOU, *Correspondance et création poétique chez Maurice Rollinat*, in *La Lettre et l'œuvre. Perspectives épistolaires sur la création littéraire et picturale au XIX^e siècle*, éd. P. AURAIX-JONCHÈRE, C. CROISILLE et É. FRANCLANZA, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009, «Écritures de l'intime», p. 111).

forme de retour/recours fin-de-siècle à la nature. Le rapprochement que nous désignons par cette expression n'a ni l'étendue ni le degré de réflexivité qui en feraient une poétique dûment constituée, mais il relève d'une tendance qui s'avère suffisamment forte, croyons-nous, pour dénoter une tentative poétique. Une tentative qui présente l'intérêt critique de ne pas avoir de précédent ou de parallèle facilement reconnaissable⁹, tout en s'avérant être, par son caractère inachevé et aberrant, «monstrueusement» exemplaire du décadentisme et de ses mariages contre-nature. De fait, l'un des rares motifs définitoires que l'on puisse attribuer avec quelque certitude au décadentisme est bien de «tente[r] d'unifier en un tout cohérent des éléments qui ressortissent à des ordres dissemblables»¹⁰.

À travers sa tentative d'hybridation, Rollinat semble d'abord soucieux d'hystériser la (représentation de la) nature, de communiquer le «frisson» de la sensibilité moderne à l'ordre naturel, c'est-à-dire à cela même que Poe et Baudelaire «ne virent pas»¹¹. Ce faisant, sous le signe paradoxal d'une angoisse envahissante, il confère une nouvelle vie et veine littéraires à des motifs pastoraux et animaliers qu'on aurait d'emblée cru incompatibles avec les paramètres esthétiques de la modernité. Inversement – à une époque particulièrement mouvementée de l'histoire littéraire où, comme on sait, le baudelairisme ambiant requiert des jeunes poètes désireux de nouveauté et de reconnaissance qu'ils négocient ingénieusement, par une forme d'appropriation qui soit à la fois fidèle et créative, l'héritage esthétique des *Fleurs du mal* –, il indique aussi une possibilité de revitalisation ou de renouvellement du paradigme poétique. Que cette possibilité soit en fin de compte restée à peu près inexploitée et que Rollinat ait été assimilé, aux yeux de la plupart de ses contemporains et dans la mémoire de la postérité, à un épigone infortuné de Baudelaire ou, moins défavorablement, au plus célèbre des «petits poètes» baudelairiens¹², et ce, en dépit d'un talent artistique qu'on ne peut réduire à ses dispositions de comédien et de musicien –, nous en verrons la raison dans son ethos poétique globalement mal accordé à l'esprit fin-de-siècle, mais surtout dans la radicalité de sa tentative, qui a pour effet de pousser la logique de la sensation sous-jacente au décadentisme à un point d'auto-contradiction pragmatiquement intenable.

(9) En modernité, les cas de poète ayant prisé les poisons de la vie décadente ou simplement la vie de bohème avant d'entendre ou de réentendre l'appel de la nature ne sont pas inusités – pensons à Léon Cladel ou Charles Frémine, qui furent les amis de Rollinat. De même, il n'est pas rare d'y rencontrer des auteurs se servant de décors rustiques pour mettre en scène des narrations d'inspiration décadente – pensons à Paul Adam et à son conte *La Glèbe*. En revanche, à notre connaissance, aucun écrivain n'y tente une immixtion des paradigmes décadent et rustique aussi fondamentale que celle – de profondeur catégorielle – de Rollinat dans *Les Névroses*.

(10) D. GROJNOWSKI, *Aux commencements du rire moderne: l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, p. 58. Nous employons les vocables «fin-de-siècle», «baudelairisme» et «modernité» («poétique») dans un sens équivalent à celui de «décadentisme», donc pour exprimer, de manière sommaire mais selon nous tout à fait légitime et opératoire, l'imaginaire baudelairien tel qu'il se déploie historiquement à partir de la publication des *Fleurs du mal* et en vient à s'exprimer dans la production poétique des années 1860, 1870 et 1880 à travers les penchants bien connus de l'époque pour la négativité, le pessimisme, la provocation, le raffinement artificialiste et l'exploitation de thèmes morbides.

(11) L. BLOY, *Les artistes mystérieux: Maurice Rollinat*, «Le Foyer illustré», 17 septembre, 24 septembre et 1^{er} octobre 1882, article reproduit in ROLLINAT, *Œuvres*, t. II. cit., p. 393.

(12) G. PEYLET, *Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature «fin de siècle»*, Genève-Paris, Slatkine, 1986, p. 213. Son influence sur ses contemporains semble difficile à établir, du fait qu'aucun historien du symbolisme ne l'a véritablement établi, comme s'en étonne G. MICHAUD (*Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1961, p. 244, note infrapaginale n. 51). On ne peut conclure pour autant qu'elle fut «nulle», comme le fait L. MARQUÈZE-POUEY (*Le Mouvement décadent en France*, Paris, P.U.F., 1986, «Littératures modernes», p. 101).

1. Une nature névrosée

La névrotisation de la nature à laquelle procède Rollinat s’indique d’abord par un signe très manifeste, presque obsédant: le *frisson*. Depuis 1859 et la célèbre lettre de Hugo sur le «frisson nouveau»¹³ induit par les *Fleurs du mal*, ce motif s’est imposé comme l’un des mots-emblèmes du baudelairisme, de son ethos et de sa production poétiques à caractère nerveux. Mieux sans doute que toute autre toute allégorèse fin-de-siècle¹⁴, il dit l’esprit et l’ethos de cette poésie nouvelle vouée à creuser et nourrir la «fringale d’intensité perceptive et d’ultra-sensibilité»¹⁵ dont témoigne la modernité naissante.

Dans *Les Névroses*, le frisson apparaît avec une telle force d’impression (il exprime souvent une peur paranoïaque extrême) et avec une telle force d’évidence (le mot et ses dérivés reviennent plusieurs dizaines de fois dans le recueil et il sert de titre à l’une de ses pièces liminaires (38)) qu’il acquiert une *intensité* idiosyncratiquement rollinatienne. Mais son intérêt critique, en l’occurrence, réside dans le fait qu’il déborde les catégories du nervosisme fin-de-siècle, les attendus de l’esthétique décadente et, plus en amont, l’imaginaire fantastique et gothique du romantisme frénétique. Il ne sert pas seulement à caractériser l’effet ou l’affect nerveux de la poésie nouvelle (la peur, qui est le «frisson noir de la pensée» (39), le «frisson clandestin» (325), l’insolite (290) ou bien la fureur (275)) ni l’être hystérique du véritable poète (paradigmatiquement Poe, «grand Ténébreux qu’on lit en frissonnant!» (83, 40, 321)). Au-delà de ces emplois admis, le frisson s’associe chez Rollinat à pratiquement tout: les individus (au premier chef les femmes (39, 54, 136, 305), c’est un fait entendu), les végétaux (192, 221) et les animaux de toutes sortes (sauterelles (164), vipères (201), pouliches (175), etc.), les astres (195, 320), les phénomènes naturels (147, 166), le temps (262), la mort (40), les produits de l’industrie humaine... Bref, c’est l’ensemble des étants, ici, qui est transi de frissons et comme soumis à une même tonalité fondamentale – une même «*Stimmung*», dirait le philosophe – s’exprimant dans le registre de la frilosité (149), du frétillement (164), du tressaillement (168), de la vibration (190, 262), du tremblement (156, 237), du frémissement (366), du reniflement (158)...

En parcourant transversalement toutes les catégories d’être, le frisson module et modèle ainsi la représentation d’une vie naturellement malade, congénitalement névrotique. Il porte la névrose de l’individu moderne, et de cet individu par excellence névrotique et moderne qu’est le poète Rollinat¹⁶, à l’échelle du cosmos. En résulte une image de la nature pour le moins insolite qui, tout en reconduisant le subjectivisme romantique et en épousant les contours hypertrophiés du Moi créateur, est imprégnée d’une négativité et d’une morbidité toutes décadentes¹⁷. Cette nature peut-elle

(13) Lettre de Victor Hugo à Charles Baudelaire, 6 octobre 1859, reproduite in A. GUYAUX, *Charles Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des “Fleurs du mal” (1855-1905)*, Paris, P.U.P.S., 2007, «Mémoire de la critique», p. 297. Cfr. la préface de cet ouvrage, pp. 67-72.

(14) Sur l’allégorèse en contexte décadent, cfr. C. COQUIO, *La «Baudelaireté» décadente: un modèle spectral*, in «Romantisme», 1993, n. 82, p. 96.

(15) H. LEMAITRE, *La Poésie depuis Baudelaire*, Paris, Armand Colin, 1965, «U/Lettres françaises», p. 28.

(16) Ch. Bruneau le qualifie ainsi de «Décadent typique» (cité par MARQUÈZE-POUEY, *Le Mouvement décadent en France* cit., p. 101, note infrapaginale n. 33). C’est également le jugement qui ressort de la représentation – caricaturale et malveillante, certes, mais significative – qu’en donne F. CHAMPSAUR dans son roman à clef *Dinah Samuel* sous les traits du personnage Michel Maury, alias Michel Spleen (Paris, Ollendorff, 1889, pp. 119-121)

(17) Le long poème «La ruine» (333-337), dans l’avant-dernière section du recueil, en offre une illustration exemplaire; tout en participant au regain d’intérêt de l’époque pour les décors gothiques, il compose ce qu’on pourrait appeler un *paysage d’âme... névrotique*. Sur les rapports entre décadentisme et gothique,

encore servir de refuge au poète? La question se pose avec d'autant plus d'insistance que le thème du refuge, on l'a dit, revêt une importance déterminante dans le recueil: il en est le cœur matériel et symbolique. Or, comme ce thème capte à plus vaste échelle toute une partie de l'imaginaire culturel du XIX^e siècle¹⁸, le type d'appropriation qu'en fait Rollinat permet de mesurer, sur le plan critique, le degré d'originalité de sa proposition esthétique.

S'il est évident, à cet égard, qu'il s'inscrit en faux par rapport à ses contemporains décadents, qui se détournent de la nature pour s'évader dans une forme ou une autre d'intériorité domestique ou psychique (érudition, souvenirs, paradis artificiels, etc.), sa représentation valorisante de l'univers rural ne se contente pas de répéter, à contretemps, le *locus amœnus* de l'imaginaire (néo)classique ou le point de fuite hors civilisation du romantisme. Régis Miannay note que le refuge naturel chez Rollinat n'offre très souvent qu'un abri relatif, à la fois précaire et temporaire¹⁹. Même dans un poème au titre aussi peu ambigu que «Fuyons Paris», il est seulement l'affaire d'un séjour de «quelques semaines»²⁰ et les possibilités de ressourcement ou de dédommagement symbolique qu'y trouve le poète s'avèrent limitées, insuffisantes qu'elles sont à transformer radicalement son être. Plus encore, ce refuge apparaît hanté par la ville, si bien qu'en l'évoquant, Rollinat parle «du citadin beaucoup plus que du campagnard»²¹. C'est un expédient, dont on peut conjecturer qu'il marque, au-delà de l'impossibilité pour l'homme Rollinat de revenir en arrière, à un style de vie et de création jugé plus purement rustique, la difficulté pour la modernité d'un retour aux codes et à la symbolique traditionnels de l'idylle²².

Un poème comme «Le petit lièvre», situé dans la section «Les refuges», semble donner raison à cette interprétation. En première lecture, cette pièce d'inspiration naïve (mais d'une polymétrie rare et quelque peu artiste, banvillienne) semble figurer l'un de ces asiles de fraîcheur, de ces «sursauts de vie saine dans la présence de la Nature»²³ qu'évoque habituellement la critique pour désigner les poèmes champêtres des *Névroses*, en les opposant à l'ensemble massif des autres poèmes relevant clairement de la frénésie et de la fébrilité décadentes. Mais, en s'y penchant avec un peu plus d'attention, on découvre qu'à travers son thème animalier «Le petit lièvre» allégorise une figure de poète pour qui la campagne est loin de constituer un refuge hermétiquement séparé de la ville et de ses préoccupations symboliques:

Brusque, avec un frisson
De frayer et de fièvre,
On voit le petit lièvre
S'échapper du buisson.
Ni mouche ni pinson;

cfr. J. PRUNGAUD, *Gothique et décadence. Recherche sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Honoré Champion, 1997, «Littérature générale et comparée», pp. 241-376.

(18) S. JOUVE, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, Paris, Hermann, 1996, «Savoir/Lettres», p. 110.

(19) *Maurice Rollinat, poète et musicien du fantastique* cit., pp. 174-175.

(20) Il s'agit du poème liminaire de *Dans les brandes*. M. ROLLINAT, *Œuvres*, t. I (*Dans les brandes*), éd. R. Miannay, Paris, Minard, 1971, «Lettres françaises/Bibliothèque introuvable», pp. 75-79.

(21) *Ibid.*, p. 75.

(22) C'est ce que suggère l'évolution du genre de l'idylle au XIX^e siècle, qui est l'objet à la fois de profondes transformations et de multiples réinvestissements. Cfr. V. BONEU, *L'Idylle en France au XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014, «Lettres françaises».

(23) H. LAPAIRE, *Rollinat. Poète et musicien*, Paris, Librairie Mellottée, 1930, «Le génie des provinces françaises», p. 118.

Ni pâtre avec sa chèvre,
 La chanson
 Sur la lèvre.

Tremblant au moindre accroc,
La barbe hérissée
Et l’oreille dressée,
Le timide levraut
Part et se risque au trot,
Car l’aube nuancée
 N’est pas trop
 Avancée. [...]

Terrains mous, terrains durs,
En tout lieu son pied trotte;
Et poudreux, plein de crotte,
Ce rôdeur des blés murs
Hante les trous obscurs
Où la source chevrote,
 Les vieux murs
 Et la grotte. [...]

L’if qui se rabougrit,
Le roc vêtu d’ouate
Où le genêt s’emboîte,
La forêt qui maigrit,
La mare qui tarit,
L’ornière creuse et moite:
 Tout sourit
 Et miroite.

Et dans le champ vermeil
Où s’épuise la sève,
Le lièvre blotti rêve
D’un laurier sans pareil;
Et toujours en éveil
Il renifle sans trêve
 Au soleil
 Qui se lève. (156-158)

Rollinat profite de ces quelques vers, au rythme vif et fébrile, à l’image du lièvre, et de cette mise en scène champêtre, où «[t]out sourit|Et miroite», pour s’adonner à un petit jeu réflexif: il esquisse son autoportrait de poète. Le lièvre, en tant que motif d’identification, peut d’abord étonner: il ne fait pas partie des animaux qu’on retrouve traditionnellement dans les totems d’écrivain. Mais il s’avère en vérité tout à fait congruent avec la persona que Rollinat donne à lire par ailleurs dans son recueil, en particulier dans ses poèmes à dominante décadente. De fait, cette créature fragile et fiévreuse, tout en tremblements et en frissons, animée par une frayeur constante, affiche certaines marques caractéristiques de la malédiction littéraire: elle a la «barbe hérissée»; elle est crottée (et rappelle en cela le stéréotype du «poète crotté»²⁴); sa manière d’être générale – c’est un «rôdeur» – dénote un ethos assez

(24) Sur le stéréotype du «poète crotté», cfr. Cl. CRISTIN, *Aux origines de l’histoire littéraire*, Grenoble,

clairement baudelairien; et les «trous obscurs» qu'elle fréquente sont analogues aux abîmes de l'intériorité psychique et aux gouffres de la négativité sociale qui font le principal sujet de l'esthétique moderne. Mais, bien plus qu'un jeu de travestissement animalier, l'évocation de ce petit lièvre embraye vers la situation symbolique et institutionnelle du poète; elle comporte des indices paratopiques, comme dirait Dominique Maingueneau, révélateurs²⁵. On remarque à cet effet que, si ce petit lièvre est «toujours en éveil», à l'affût, c'est non seulement en raison de sa nature nerveuse mais parce qu'il est animé par le rêve d'un «laurier sans pareil», c'est-à-dire – l'allusion ne fait guère mystère, cette fois – d'une reconnaissance authentique, singularisante. Plus encore, cet animal de l'aube obéit et préside à une dynamique de l'entre-deux, qui correspond, structurellement, à celle de toute paratopie²⁶: il évolue au seuil d'une lumière qui est à la fois source de danger et de tentation et qui, comme telle, semble renvoyer à la publicité de l'espace littéraire, cette publicité que Maurice Rollinat, suivant une ambivalence qui est l'un des traits les plus constants de sa personnalité, et plus sûrement encore de sa stratégie d'auteur, ne cessera de craindre et de rechercher. C'est ainsi que ce poème naturaliste parle à mots plus ou moins couverts de la ville en tant que foyer de consécration symbolique – de ce Paris capitale de la République des lettres avec lequel Rollinat ne coupera jamais définitivement les ponts²⁷ – et qu'il révèle un refuge naturel plus clairsemé, plus exposé à l'extériorité sociale et urbaine qu'on le croirait d'entrée de jeu. Un refuge décidément plus buissonnier que forestier, pourrait-on dire, à l'image des brandes chères à l'auteur²⁸.

2. Être naturellement décadent

Comme le suggère cet exemple, l'hybridation rollinatienne des esthétiques rustique et décadente apparaît habituellement sur fond de nature, comme présence frissonnante, et perturbatrice, de l'esprit fin-de-siècle à l'intérieur de schèmes naturalistes traditionnels. Elle prend généralement la forme de ce qu'on pourrait appeler un «romantisme nerveux»²⁹ ou, encore, suivant une expression sans doute mieux faite

Presses universitaires de Grenoble, 1973, «Hypothèses», pp. 13-28.

(25) Cfr. D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, «U/Lettres», pp. 70-116; et *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2016, «Au cœur des textes», pp. 25-35.

(26) D. MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire* cit., pp. 106-109.

(27) Son biographe note à ce sujet: «[...] s'il se tint à l'écart des milieux littéraires après la publication des *Névroses*, il continua de s'informer sur ce qui se passait à Paris en ce domaine grâce à un petit groupe d'amis fidèles. Il fut attentif à ce qu'on écrivait ou disait sur ses livres, comme le prouvent de nombreuses pages d'*En errant*, qui sont, après un silence d'une vingtaine d'années, une réponse aux critiques qu'on lui avait adressées» (R. MIANNAY, *Maurice Rollinat, poète et musicien du fantastique* cit., p. 378).

(28) Notons que le paratexte du «Petit Lièvre», qui inclut, comme une très large partie des poèmes des *Névroses*, une dédicace à un acteur parisien du monde des lettres, en l'occurrence Léon Bloy, redouble et souligne ce que son sous-texte suggère: à savoir la prégnance des enjeux relatifs à l'économie littéraire et, par métonymie, de la ville (jusque) dans un cadre thématique pastoral. La dédicace, c'est bien connu, revêt une fonction hautement symbolique. Elle est prisee par les écrivains – de la modernité, tout particulièrement – au titre d'occasion de médiation, de don et de contre-don, dans le système d'échanges que décrit l'économie symbolique de la littérature. Elle suscite et entretient des liens institutionnels et, de manière plus générale, extériorise et contribue à produire le champ littéraire comme espace social d'inscription et de circulation des textes. Sur les implications symboliques de la dédicace, cfr. P. DURAND, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008, «Liber», pp. 126-128.

(29) Ce terme, du reste, n'est pas inédit; tout comme l'expression «mysticisme des nerfs», il est employé par Hermann Bahr en 1904 pour décrire la peinture impressionniste (B. LANGENBRUCH, *L'Impressionnisme et la littérature allemande. Les modalités d'un double transfert culturel*, in *Impressionnisme et littérature*, sous la dir. de G. Gengembre, Y. Leclerc et F. Naugrette, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de

pour rendre compte de la tension maximaliste des *Névroses*, un romantisme *extra-nerveux*. Mais il arrive au poète d’inverser la focale et de procéder à son mélange caractéristique d’inspirations en évoquant une sorte d’irruption naturiste dans un cadre urbain et baudelairien. C’est un tel retour du (refoulé) naturel que met en scène «La pluie», dans la section «Les spectres». Ce poème est d’autant plus intéressant sur le plan critique qu’il noue une relation intertextuelle très serrée avec l’œuvre de Baudelaire et, par ce biais, nous permet d’appréhender le geste esthétique de Rollinat en ses termes les plus fondamentaux: à savoir comme une tentative motivée d’abord par la revendication et le dépassement du tout ce dont Baudelaire, à l’époque, est le nom. En voici les strophes les plus signifiantes:

Lorsque la pluie, ainsi qu’un immense écheveau
Brouillant à l’infini ses longs fils d’eau glacée,
Tombe d’un ciel funèbre et noir comme un caveau
Sur Paris, la Babel hurlante et convulsée,

J’abandonne mon gîte, et sur les ponts de fer,
Sur le macadam, sur les pavés, sur l’asphalte,
Laisant mouiller mon crâne où crépite un enfer,
Je marche à pas fiévreux sans jamais faire halte.

La pluie infiltre en moi des rêves obsédants
Qui me font patauger lentement dans les boues,
Et je m’en vais, rôdeur morne, la pipe aux dents,
Sans cesse éclaboussé par des milliers de roues.

Cette pluie est pour moi le spleen de l’inconnu:
Voilà pourquoi j’ai soif de ces larmes fluettes
Qui sur Paris, le monstre au sanglot continu,
Tombent obliquement lugubres, et muettes. [...]

En ruminant tout haut des poèmes de fiel,
J’affronte sans les voir la flaque et la gouttière;
Et mêlant ma tristesse à la douleur du ciel,
Je marche dans Paris comme en un cimetière.

Et parmi la cohue impure des démons,
Dans le grand labyrinthe, au hasard et sans guide,
Je m’enfonce, et j’aspire alors à pleins poumons
L’affreuse humidité de ce brouillard liquide.

Je suis tout à la pluie! À son charme assassin,
Les vers dans mon cerveau ruissellent comme une onde:
Car pour moi, le sondeur du triste et du malsain,
C’est de la poésie atroce qui m’inonde. (298-299)

On le constate, ce poème est si étroitement tissé dans le texte des *Fleurs du mal* qu’il constitue une forme de centon poétique en hommage à Baudelaire. Pratiquement tous les motifs qu’il convoque sont baudelairiens: la pluie comme «écheveau», Paris ville «hurlante», la posture hystérique du poète, le rôdeur, le spleen, l’atroce...

Rouen et du Havre, 2012, p. 112).

Il n'est pas jusqu'à l'image sur laquelle il repose et pivote finalement – celle de l'intériorité du poète comme terre inondée – qui ne soit empruntée aux *Fleurs du mal*³⁰. Toutefois, sous le couvert de la plus stricte conformité à l'imaginaire de son maître, Rollinat s'en démarque, et ce, d'une manière même fondamentale, puisqu'elle engage le rapport du poète et de la poésie à la nature. Il s'en distingue plus spécifiquement à la faveur d'un jeu intertextuel se déployant à partir d'un poème des *Tableaux parisiens*, «Le soleil»³¹. De ce texte, «La pluie» de Rollinat s'avère offrir une image en quelque sorte symétrique mais inversée, une image en miroir. Ce jeu d'inversion fait fond sur une parenté: les deux poèmes font intervenir une réalité naturelle symboliquement chargée, le soleil, la pluie, en relation avec une certaine caractérisation de la poésie³². En revanche, le sens et l'importance qu'ils accordent respectivement à ces réalités naturelles diffèrent radicalement. Chez Rollinat, la pluie domine complètement le poète; elle ne fait pas que l'imprégner et le nourrir, elle le submerge, le noie. En s'y exposant, le poète cherche lui-même à se déposséder, à s'abandonner corps et âme à la nature. Aussi l'exclamation de la dernière strophe: «Je suis tout à la pluie!» s'entend-elle à la fois comme un cri de défaite et de triomphe. Elle signale moins la transformation du poète que son retour et son appartenance, *foncière*, à la nature. Chez Baudelaire, au contraire, le poète n'abdique pas face à l'élément naturel: il est en position de rivalité avec le soleil, lequel, par là même, permet de préciser analogiquement la nature ou l'antinature de la poésie, mais reste étranger à l'expérience de la création. Plus encore, loin de se livrer au soleil, le poète finit par le dominer, comme il apparaît dans la proposition comparative du 17^e vers: «Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes». À l'encontre de qu'on s'attendrait en bonne tradition rhétorique, c'est le soleil, ici, qui est à l'image du poète, qui est réduit à l'état de comparé. Par extension, c'est l'ordre de la nature qui se subordonne à celui de la culture, instancié par l'écriture.

Si donc, dans son poème, Rollinat s'oppose au scénario victorieux de Baudelaire et met en scène son abdication de poète face à la pluie, son absorption dans le giron de la nature, il n'en travaille pas moins – sur le plan des enjeux symboliques où reconduit ici, de manière expresse, le jeu intertextuel – à son affirmation auctoriale. En effet, toute son ode à la pluie, et en particulier la scène de dépossession jouissive où elle culmine («Je suis tout à la pluie!»), semble avoir pour but de résumer en termes pathétiques ce qui fait sa singularité de poète en regard de Baudelaire et du baudelairisme ou, plus simplement, la nouveauté spécifique de sa modernité: à savoir l'étiologie naturelle de sa névrose. Ses épousailles ou retrouvailles avec la pluie sont

(30) Dans le sonnet «L'ennemi» (Ch. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 16).

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

(32) On peut préciser la parenté de ces poèmes en notant qu'ils ont en commun d'assimiler la création poétique à une expérience initiatique, épreuve impliquant de la part du poète un départ (l'«abandon» de son gîte), un isolement du groupe social (une avancée «sans guide» «dans le grand labyrinthe» de la ville) et la participation, à l'issue d'un parcours à la fois réel et imaginaire, à une forme d'«affrontement» à caractère épique engageant le monde physique, le langage et la subjectivité. Cette épreuve est la condition d'accès et la voix d'ascèse de la production, ou de la *culture*, poétique: qui s'y livre peut espérer trouver, «le terreau ameubli» de son intériorité créatrice, les «vers» désirés – suivant le calembour auquel recourent tous deux, après tant d'autres, Rollinat et Baudelaire. Dans l'évocation de cette expérience, l'élément naturel prend la valeur d'une source de vie et de mort: le soleil baudelairien est «nourricier» et «cruel»; la pluie rollinatienne abreuve l'âme du poète, suscite ses facultés créatrices, tout en induisant chez lui un état «atroce». Que le premier revête une symbolique paternelle et la seconde une dimension maternelle et matricielle, il n'importe: la nature, dans les deux cas, cumule des attributs similairement opposés (et similairement conformes au caractère bivalent de nombreuses figures archétypales). Sur la symbolique solaire chez Baudelaire, cfr. M. EIGELDINGER, *La symbolique solaire dans la poésie de Baudelaire*, «Revue d'histoire littéraire de la France» 2, 67, avril-juin 1967, pp. 357-374.

l’occasion privilégiée d’affermir son statut d’écrivain en faisant béer les fondements naturels de sa posture auctoriale, en exhibant les racines profondes du mal, la névrose, qui définit sa poésie et l’«être même» de son personnage littéraire. Tout semble se disposer ici pour fixer l’image sur laquelle se fonde la prétention distinctive de Rollinat, image de marque qui en fait un «homme d’une nervosité naturelle»³³. L’expression est de Barbey d’Aureville, qui fut avec Léon Bloy et, plus tôt, George Sand, comme on sait, l’appui le plus précieux du poète dans sa lutte à la reconnaissance institutionnelle. Il semble aussi avoir été l’interprète le plus lucide de sa démarche symbolique. Dans les deux longs articles en forme de plaidoyer qu’il a consacrés aux *Névroses*³⁴, dont le premier paraît avant leur publication, le romancier semble avoir discerné avec beaucoup de justesse l’avantage différentiel que Rollinat cherche à cultiver à travers l’ensemble de son discours et de son jeu social. Avantage dont il faut souligner le caractère différentiel ou distinctif, puisqu’il suppose que Rollinat serait naturellement névrosé à la différence de Poe et de Baudelaire, dont la névrose aurait besoin d’être induite ou du moins stimulée par une forme d’altération étrangère, l’alcool et la drogue:

On le sait maintenant, Edgar Poe lampait en enfilée douze verres d’eau-de-vie, avant d’écrire; Baudelaire se jetait à l’opium et à la morphine, et ils sont morts tous les deux pour avoir voulu raviver à ce prix les défaillances de leur génie! et c’est par là que Rollinat, tout en leur ressemblant, diffère d’Edgar Poe, l’ivrogne sublime, et de Baudelaire, l’homme au *hatchis* des *Paradis artificiels*.

Pour être poétiquement diabolique, Rollinat, cet homme d’une nervosité naturelle n’a besoin ni de piments, ni de moxas, ni de cantharides. Il n’a ni habileté, ni subtilité, ni rétorsion, ni préméditation d’art, scélérate³⁵...

Pour Barbey, c’est donc en tant que décadent *naturellement intoxiqué* que l’auteur des *Névroses* mérite de trouver place, et bonne place, dans la filiation de la modernité. La plupart des critiques sympathiques à Rollinat endosseront la croyance à cette «nature spéciale»³⁶, qui récupère à son profit, en achevant de la biologiser, l’immémoriale mystique de l’élection et de la malédiction poétiques. Ce levier symbolique ne permet pas simplement au poète de «compenser son infériorité artistique par rapport à ses illustres devanciers»³⁷; il semble aussi conçu pour l’exhausser au-dessus d’eux. La stratégie auctoriale de Rollinat est plus audacieuse qu’il n’y paraît: faisant fond sur la doxa selon laquelle la névrose est l’affect le plus caractéristique du décadentisme, elle consiste à laisser entendre que le poète «à la nervosité naturelle» est plus radicalement, et par là plus *authentiquement*, décadent que ses prédécesseurs³⁸...

Sans exclure, évidemment, qu’il ait été l’objet de certaines prédispositions à la maladie mentale, il importe ainsi de souligner comment Rollinat, sinon construit, du

(33) J. BARBEY D’AUREVILLE, *Un poète à l’horizon!*, «Le Constitutionnel», 1^{er} juin 1882, cité in Rollinat, *Œuvres*, t. I cit., p. 387.

(34) *Ibid.*, pp. 384-388 et «Les Névroses» par M. Maurice Rollinat (chez Charpentier), «Le Pays», 6 juillet 1883, cité in *ibid.*, pp. 426-432.

(35) *Ibid.*, p. 387.

(36) H. LAPAIRE, *Rollinat. Poète et musicien* cit., p. 83.

(37) R. MIANNAY, *Maurice Rollinat, poète et musicien du fantastique* cit., p. 330.

(38) Si on en juge à l’héritage littéraire qu’a laissé Rollinat, il est certain que cette stratégie n’a pas atteint son but. Mais on peut penser qu’elle n’est pas restée sans effets, dans la mesure où elle semble avoir durablement lié le nom du poète à la question de la sincérité et polarisé la réception des *Névroses* entre les défenseurs d’un Rollinat sincère (c’est-à-dire authentiquement névrosé) et les tenants d’un Rollinat hystérique (c’est-à-dire faussement névrosé). Le responsable de la récente édition des *Névroses* au Sandre, dans son introduction, reconduit d’ailleurs ces paramètres (*op. cit.*, pp. 18-19 et 25).

moins exploite sa névrose à des fins de distinction et de reconnaissance symboliques. La naturalisation de la névrose est la pièce maîtresse de sa stratégie auctoriale, telle qu'elle semble tout entière guidée, et déniée, par son désir d'apparaître authentique. Dans le «champ figuratif»³⁹ que représente l'espace littéraire, où il s'agit, comme le rappelle Daniel Oster, non seulement de faire croire, mais de «faire croire qu'on ne veut pas faire croire»⁴⁰, la sincérité est davantage l'effet recherché par le discours que sa condition d'énonciation. Aussi doit-elle rester sujette à caution. Il faut d'autant plus s'en méfier que Rollinat, en prétendant l'ancrer dans un fond paysan, comme il apparaît, cherche à en faire un usage maximal. Pour être audacieuse, sa tentative, toutefois, n'est peut-être pas judicieuse: transformer la névrose en un mal primaire-naturel, donc congénital et spontané, c'est lui nier sa réflexivité, c'est-à-dire cela même qui en fait une réalité éminemment «littéraire», en particulier depuis Poe et Baudelaire; c'est la dissocier de cet espace excédentaire de pensée, ce pli ou repli de conscience, en lequel le poète de la modernité jouit et souffre de son décalage par rapport au monde et par rapport à lui-même, en lequel il fait l'expérience de l'écart entre soi et les autres, la pensée et l'action, le désir et le réel. Presque tous les commentateurs de Rollinat ont relevé le caractère incongru et comme lacunaire de sa névropathie littéraire, en reconnaissant en lui un poète plus baudelairien que Baudelaire par la puissance de provocation des images, l'intensité dramatique, la tonalité pathétique, mais finalement très peu réflexif. «Il n'analyse pas»⁴¹, note peu amènement Barrès, dans un article célèbre. C'est un fait que cet imitateur parfois fidèle jusqu'à la servilité aux thèmes et aux affects nerveux des *Fleurs du mal* n'offre pas de véritable plongée dans les profondeurs de la psyché humaine. On aurait de la difficulté – même si, comme on l'a vu, certains de ses poèmes se doublent d'une trame métapoétique – à lui accorder cette vertu de *lucidité* qui, de Poe à Valéry, en passant par Baudelaire et Mallarmé, constitue l'un des marqueurs les plus caractéristiques du poète moderne. Électrisées par une tension qui leur confère souvent l'allure de «quelque furieuse pantomime»⁴², marquées par une force d'impression pouvant confiner à une forme d'«horrible plat»⁴³, ses *Névroses* sont pour ainsi dire moins névrotiques qu'hystériques.

3. Les antinomies de la déraison décadente

Incidemment, le cas de Rollinat nous permet de constater ceci: esthétique du mensonge, le décadentisme place celui qui s'en réclame dans une impossibilité énonciative similaire à celle du paradoxe du menteur. Dès lors que sa névrose complique ou empêche son adhésion aux rôles sociaux, que sa conscience suraigüe l'amène à reconnaître le caractère factice (ou «fictionnel», comme dirait Mallarmé) de sa propre identité et des constructions symboliques en général, à commencer par le langage,

(39) D. OSTER, *L'Individu littéraire*, Paris, P.U.F., 1997, «Écriture», p. 4. Oster y définit l'espace figuratif comme la fiction «de personne» que construit chacune des interventions publiques de l'écrivain: ses apparitions, ses paroles, ses poses, ses fréquentations, mais aussi ses omissions, ses silences et ses évitements.

(40) D. OSTER, *Rangements*, Paris, P.O.L., 2001, p. 221. Sur la sincérité comme valeur littéraire, cfr. N. MANNING, *Rhétorique de la sincérité. La poésie moderne en quête d'un langage vrai*, Paris, Champion, 2013, «Bibliothèque de littérature générale et comparée».

(41) *La sensation en littérature. La folie de Charles Baudelaire: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rollinat, des Esseintes* [2^e partie], «Les Taches d'encre», 5 décembre 1884, p. 33.

(42) *Ibid.*

(43) J. Laforgue, cité par A. GUYAUX, *Charles Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des "Fleurs du mal" (1855-1905)* cit., p. 86.

le décadent est un personnage qui ne peut se prendre ni être pris au sérieux. On ne s'étonne pas que ses modèles littéraires les plus emblématiques – des Esseintes, Monsieur Phocas, Adoré Floupette – en soient aussi et indistinctement des dénonciations parodiques. On ne s'étonne pas non plus que ses plus grands représentants aient voulu déjouer les attentes sincéristes de l'idéologie littéraire ambiante et se soient gardés de se dire en toute transparence: Poe en faisant d'un certain esprit de mystification l'un des traits du génie⁴⁴; Baudelaire en se voulant «parfait comédien»⁴⁵; Villiers en assumant une conception très volontariste de l'identité⁴⁶. Rollinat semble pour sa part incapable d'une telle souplesse éthique; le caractère étroitement intensif de sa névrose le condamne à une forme d'éthos rigide et unidimensionnel – qui se traduit, sur le plan figural, dans la crispation comme catatonique, ou pantomimique en effet, de plusieurs de ses personnages poétiques (264, 265, 272, 273-276, 290, 291-292). Il proteste de sa bonne foi, répond aux accusations de cabotinage qu'on formule à son endroit, manifeste souvent un désir excessif de convaincre⁴⁷, insiste sur l'ancienneté et l'authenticité de son mal, et ce, tout en multipliant, dans *Les Névroses*, les références parodiques, les exagérations macabres et les autres témoignages de l'esprit de jeu qui valent pour autant de signes d'appartenance très ostensibles à l'esthétique décadente. Sans doute la posture éthique que conditionne «ce Rollinat foncièrement sincère»⁴⁸ entre-t-elle trop violemment en contradiction avec le peu de sérieux propre à l'esprit fin-de-siècle pour composer – au-delà de l'écrivain «à part» que Rollinat ambitionnait d'être et qu'il fut incontestablement⁴⁹ – un personnage littéraire crédible, c'est-à-dire suffisamment cohérent pour susciter la croyance à son rôle, pour «fonctionner» dans l'économie de la croyance littéraire. Sans doute est-ce là une considération d'importance dans l'insuccès de l'auteur des *Névroses* et, incidemment, de sa tentative de retour/recours fin-de-siècle à la nature. On peut également y voir la raison pour laquelle, à ses pairs, Rollinat donnera l'impression d'être double, de n'être jamais tout à fait assimilable à leur monde éthique: «Il est des nôtres et n'est pas des nôtres»⁵⁰, constate Émile Goudeau. Étrangeté qui obligera parfois ses critiques les mieux intentionnés à pousser loin la complaisance, à s'adonner à des acrobaties de lecture consistant par exemple à «raisonner» le texte au nom de la véracité présumée du discours biographique: ainsi, Gérard Peylet, après avoir cité quelques vers des *Névroses* d'une outrance toute décadente, se croit dans l'obligation d'ajouter: «Si nous ne connaissions pas la sincérité de Rollinat, nous pourrions croire à une parodie!»⁵¹.

Par sa radicalité, la tentative d'hybridation de Rollinat a l'avantage critique de faire saillir un autre problème inhérent au décadentisme. Problème qui n'engage plus d'abord l'éthos et la posture d'énonciation du poète décadent, mais la logique de la sensation sur laquelle est fondée la possibilité même de l'expérience esthétique en régime décadent.

(44) Cfr. E.A. POE, *Contes, essais, poèmes*, éd. Cl. Richard, Paris, Robert Laffont, 1989, «Bouquins», p. 1004.

(45) Cfr. Ch. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, t. I cit., p. 1076.

(46) Conception qui s'exprime à travers les très nombreux énoncés de la fiction villiérienne enjoignant l'individu à choisir l'Idéal ou la Vérité susceptible d'en faire un dieu (cfr. *L'Ève future*, Paris, Gallimard, 1993, «Folio Classique», p. 316).

(47) R. MIANNAY, *Maurice Rollinat, poète et musicien du fantastique* cit., p. 345.

(48) R. BISMUTH, «Dans les brandes» de Maurice Rollinat et la hantise du genre humain devant la nature, in *L'Esprit de décadence. Colloque de Nantes (21-24 avril 1976)*, [sans mention d'éditeur], vol. I, Minard, 1980, «La Thésothèque», p. 69.

(49) R. MIANNAY, *Maurice Rollinat, poète et musicien du fantastique* cit., p. 560.

(50) Cité par R. MIANNAY, *ibid.*, p. 295.

(51) *Les Évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature «fin de siècle»* cit., p. 171.

Revenons, pour ce faire, à la névrotisation de la nature à laquelle nous avons fait allusion en première partie d'analyse. Cette opération esthétique est sans contredits l'aspect le plus original des *Névroses*. Quoiqu'elle implique une revalorisation insolite de thèmes naturels, qu'elle constitue un étonnant recours en forme de retour à la nature, elle s'inscrit dans le droit fil et même à la fine pointe du décadentisme. En décloisonnant la névrose et en faisant d'elle un attribut du monde naturel, Rollinat l'intensifie et, par là, se trouve obéir à la tendance lourde et caractéristique des temps modernes qu'est l'*intensification*⁵². On en conviendra, le frisson nerveux qu'il imprime à la nature répercuté et illustre singulièrement bien, dans l'ordre de la représentation poétique, l'intensité que l'imaginaire moderne et plus nettement encore l'esprit fin-de-siècle célèbre en l'assimilant à une sorte de libido de la matière, à la puissance vitale d'un monde fantasmé comme naturellement électrique. Sa nature névrotique, en ce sens, est résolument d'époque, et il n'est pas exagéré d'affirmer, en soulignant dans l'expression une autre alliance de mots suggestive, qu'elle en est le plus *pur produit*. Elle porte l'hystérie moderne au dernier cri et au dernier degré de la logique de l'intensification.

On peut mieux apprécier l'intensité ou la modernité paradoxale de cette nature névrotique en la situant par rapport aux jeux de travestissement et de perversion du monde végétal auxquels s'adonne, au huitième chapitre d'*À rebours*, le protagoniste de Huysmans. On se souvient que, désireux d'aller au-delà de l'ambition générale et première du décadentisme, à savoir la dénaturalisation, le remplacement de la vie naturelle par la «vie factice» comme dirait Gautier⁵³, Des Esseintes délaisse les fleurs artificielles au profit de fleurs véritables... donnant l'impression d'être fausses: «après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses»⁵⁴. La nécessité où il est de raviver sa sensibilité toujours prompte à s'éteindre, le porte ainsi à opérer un certain retour à la nature. Son plaisir est proportionnel à la subtilité de l'équivoque ainsi produite: «son but était atteint; aucune ne semblait réelle: l'étoffe, le papier, la porcelaine, le métal, paraissaient avoir été prêtés par l'homme à la nature pour lui permettre de créer des monstres»⁵⁵. Tout en les précédant d'une année sur le plan chronologique, le poète des *Névroses* semble dépasser en intensité Huysmans et son personnage au jeu de la confusion du vrai et du faux: tout se passe comme si, chez lui, la nature n'avait plus même besoin d'être marquée du signe d'une quelconque exception pour satisfaire aux exigences de la sensibilité décadente; comme si elle y réussissait d'emblée, toujours déjà et globalement, dès lors qu'elle contenait sa propre altérité, son propre mouvement de différenciation à elle-même – le frisson – et, par suite, sa propre source de trouble excitation.

Évidemment, si tout devient objet à sensation, du fait de l'hystérie innée du poète et de la nature, rien ne l'est plus vraiment. C'est le critère même de l'expérience esthétique, la singularité qui fait la puissance d'excitation du «monstrueux»⁵⁶, qui s'efface. C'est sous cet angle que la tentative poétique de Rollinat paraît confiner à la contradiction ou, pour être plus exact, par sa radicalité, trahir la contradiction

(52) Cfr. l'ouvrage récent de T. GARCIA, *La Vie intense: une obsession moderne*, Paris, Éditions Autrement, 2016.

(53) Théophile Gautier, in la notice de l'édition de 1868 des *Fleurs du mal* (Paris, Calmann-Lévy, 1868, p. 16).

(54) J.-K. HUYSMANS, *À Rebours* cit., p. 187.

(55) *Ibid.*, p. 192.

(56) Sur la symbolique fondamentale du monstre, et incidemment de l'hybride et de l'«*hubris*», dans le décadentisme, cfr. E. STEAD, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.

interne au décadentisme: à savoir le fait que la valorisation décadente du faux se dédouble en une croyance à une nouvelle vérité, mais une vérité subjectivée et modalisée à l’extrême, et finalement invalidée, car corrélée à la sensation. Si cette contradiction recoupe une problématique plus vaste et bien connue en philosophie de l’art, inhérente au sensualisme, Catherine Coquio est l’un des rares critiques qui l’aient thématisée par référence au décadentisme:

Obsédée par le problème du faux et de l’authentique, l’écriture décadente est sur ce point profondément contradictoire: sa célébration du faux sacrifie, en creux, à la croyance du vraie, vidée de tout contenu. [...] Le vrai s’est réfugié dans le corps, et son seul mode d’évaluation est la sensation, dont le décadent, comme l’écrit Jean Lorrain, devient le «forçat». Mallarmé écrit à Lefébure à propos d’*Elén* de Villiers: «Vous ressentirez une sensation à chacun des mots, comme en lisant Baudelaire». [...] Or, la sensation est le noyau trouble qui contient virtuellement tous les brouillages du vrai et du faux, puisqu’on peut la susciter à volonté, comme Des Esseintes en fait l’expérience méthodique⁵⁷.

Au contraire du symbolisme qui, quelques années plus tard, avec son subjectivisme radical et, sur le plan institutionnel, son foisonnement de revendications anodines, sera le premier mouvement à professer un relativisme extrême en matière d’art, le décadentisme a encore besoin, en principe, de certaines assises ontologiques: il *croit* au faux, à la vérité du faux. L’univers *esthétique*, au sens fort de l’adjectif, qu’il détermine en se détournant des critères rationnels du classicisme érige le faux au rang d’une vérité qui renvoie potentiellement à tout – ce qui peut être senti. Chez Rollinat, cette vérité sensitive est non seulement attestable et décrutable «à volonté», selon les lubies du poète: elle s’indique partout, puisque tout, la nature aussi bien que le poète, est transi par la tension et le frisson esthétiques. Du coup, l’expérience esthétique s’y banalise; elle perd la rareté qui en fait par ailleurs la valeur: elle n’est plus le produit d’un patient travail d’élaboration, comme c’est le cas chez Des Esseintes, pas plus qu’elle ne se réserve aux soudains coups de folie où, l’instant d’un moment, l’artiste baudelairien croit «trouver» l’«infini de la jouissance»⁵⁸. Cette banalisation est aussi, fatalement, celle de l’expérience esthétique de la lecture, et on comprend que le volumineux recueil des *Névroses*, avec ses innombrables scènes d’horreur indéfinie et comme indéfiniment répétable, ait davantage irrité que stimulé les nerfs de beaucoup de ses lecteurs.

PATRICK THÉRIAULT
University of Toronto

(57) C. COQUIO, *La «Baudelaireté» décadente: un modèle spectral* cit., pp. 97-98.

(58) Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I cit., p. 287.

Le Schopenhauer de Huysmans et Céard: deux avatars littéraires de la résignation

Abstract

Examining both explicit and implicit references to Schopenhauer's philosophy in J.-K. Huysmans' *À rebours* (1884) and Henry Céard's *Une belle journée* (1881), I argue that the two authors both created a version of Arthur Schopenhauer's philosophy, in the midst of the 'Schopenhauerisme' craze in 1880s France, that validated their shared belief in resignation as an ethical category, and demonstrated the importance of resignation through the psychology of the two novels' protagonists. In so doing, they modified the philosopher's ideas both in line with their own existing beliefs, and in such a way as to allow the narrativization of philosophy in the naturalist novel. Whereas the intellectually limited protagonist of *Une belle journée*, Ernestine Duhamain, finds minor solace in a philosophical conclusion taken from Schopenhauer (I demonstrate the novel's connection to the philosopher through a previously-undiscussed intertext with Céard's article on Schopenhauer published the same year), Des Esseintes' more overt engagement with Schopenhauer in *À rebours* brings instead suffering, announcing Huysmans' future conversion to Catholicism. In their different ways, the two novels illustrate Céard's and Huysmans' attempts to differentiate their writing from that of Zola, who was harshly critical of Schopenhauer in his own *La Joie de vivre*. They also raise wider questions about the relationship between philosophy and literature, specifically the possible disjunction between the general abstraction of the former and the defined characters, plots and environments of the latter.

On lit beaucoup plus *À rebours* (1884) de J.-K. Huysmans qu'*Une belle journée* (1881) d'Henry Céard, et pourtant ces deux romans des «petits naturalistes», comme les nommait le critique implacable Ferdinand Brunetière, ont bien des points en commun. Cela vaut non seulement sur le plan sociologique, au niveau de la maigre renommée des deux auteurs dans l'orbite et l'ombre zoliennes à l'époque de leur publication, mais aussi sur celui de leur intarissable amitié qui durera jusqu'à la mort de Huysmans en 1907. Tout autant que ces faits annexes, les aspects thématiques et formels d'*À rebours* et d'*Une belle journée* se rapprochent, par exemple dans la restriction du champ romanesque à un nombre minime de personnages significatifs – un pour Huysmans, deux pour Céard – et d'espaces, puisque presque l'intégralité d'*À rebours* se déroule dans la maison de Des Esseintes à Fontenay-aux-Roses, alors que Céard enferme Ernestine Duhamain et Trudon dans un cabinet particulier de restaurant à Bercy pendant la moitié d'*Une belle journée*.

Le rapprochement que je ferai ici entre les deux œuvres appartient plutôt au domaine de la philosophie, à savoir celle d'Arthur Schopenhauer, philosophe qui intéressa Huysmans et Céard comme bon nombre de leurs contemporains en France. L'intérêt porté à Schopenhauer outre-Rhin date des années 1850, et au moment de la sortie des deux romans qui me préoccupent, les traductions et même les parodies prolifèrent en France. Citons notamment *La Philosophie de Schopenhauer* (1874) de Théodule Ribot, et les *Pensées, maximes et fragments* (1880) de Jean Bourdeau. C'est ce dernier florilège que le groupe de Médan semble avoir pratiqué le plus: ainsi, Céard écrira à Zola en janvier 1880 qu'il en a obtenu un exemplaire et le lui prêtera

lors de leur prochaine retrouvaille parisienne¹. Il faut souligner que la traduction du *magnum opus* de l'Allemand, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, ne sera accomplie qu'en 1886; la publication eut lieu à Bucarest sous les auspices de Jean-Alexandre Cantacuzène. Cela implique que le Schopenhauer des romanciers naturalistes est inéluctablement partiel, la majeure partie de sa pensée étant encore inaccessible aux seuls francophones. Schopenhauer tel qu'on le trouve dans *À rebours* et dans *Une belle journée* est autant une création ou reconstitution des auteurs respectifs qu'il n'est un penseur ou un système autonome (mais pourrait-il en être autrement, quel qu'aurait été l'état des traductions contemporaines?).

Je suggérerai dans l'analyse qui suit que, malgré d'importantes différences au niveau de la narrativisation de Schopenhauer et des interprétations personnelles de sa philosophie par les deux auteurs, ce qui unit *Une belle journée* et *À rebours* est leur manière de déployer le philosophe comme suppôt de la résignation telle que les protagonistes l'incarnent. C'est-à-dire que, pour Jean Floressas des Esseintes tout comme pour Ernestine Duhamain, un Schopenhauérisme (c'est le terme des années 1880 qui revient) plus ou moins explicite est à la base de leurs réflexions sur la vie, son manque de satisfactions, et surtout l'abnégation par laquelle on devrait y répondre.

Ces parallèles philosophiques seront sondés par des commentaires textuels, se concentrant sur les passages des deux romans dans lesquels l'allusion à Schopenhauer est le plus clairement affichée par Céard et Huysmans. Celui-ci fera figurer le nom même, aux côtés d'une version des idées, de l'Allemand à deux reprises dans le texte d'*À rebours*, et la critique n'a pas manqué d'examiner ces pages. Mais chez Céard, malgré l'évident intérêt qu'il porte aux idées schopenhaueriennes (nous avons déjà constaté sa propriété du livre de Bourdeau), le nom du philosophe ne figure jamais, ni dans *Une belle journée*, ni dans ses autres écrits imaginatifs. Cela a porté les auteurs des assez rares travaux consacrés au roman à écarter l'hypothèse Schopenhauer'. René-Pierre Colin affirme que «l'interprétation de Céard [...] laisse peu de traces dans son œuvre puisque ses héros accablés par l'ennui, les misères de la vie quotidienne, la bêtise, n'ont guère la force d'aménager leur existence pour y réduire la douleur. Ils ne vivent en fait jamais le moment présent, mais s'emploient simplement à découvrir leur salut dans de pauvres accommodements»². Colin envisage donc les éventuelles 'traces' de Schopenhauer dans la fiction de Céard à travers une optique de la fidélité, où les personnages assumeraient des comportements éthiques conformes à ceux préconisés dans le Livre IV du *Monde comme volonté et comme représentation*.

Il est certes vrai, non seulement que les traces explicites de l'Allemand dans *Une belle journée* sont absentes mais aussi, comme le souligne Colin, qu'une éthique authentiquement schopenhauerienne l'est tout autant. Pourtant, en abordant la question par la prémisse de la création d'un Schopenhauer céardien qui, lui, serait inséré dans le roman, l'examen peut se poursuivre de façon plus fertile. Il s'agira donc d'abord de clarifier en quoi pourrait consister le Schopenhauer de Céard, si ce n'est pas un facsimilé du 'vrai', avant de partir à sa recherche dans le texte d'*Une belle journée*.

Bien que Céard n'ait jamais nommé Schopenhauer dans ses romans, il en est tout autrement de son journalisme. Et Céard, quant à sa productivité, était bien plus journaliste que romancier. Alors qu'on ne peut lui attribuer que deux romans – *Une*

(1) Cité dans T. WEST, *Schopenhauer, Huysmans and French Naturalism*, «Journal of European Studies» 1, 4, 1971, pp. 313-324, p. 316. Lettre publiée dans *Lettres inédites de Céard à Zola*, éd. C. BURNS, Paris, Nizet, 1958, lettre 44.

(2) R.-P. COLIN, *Schopenhauer en France: Un mythe naturaliste?*, Lyon, Presses Universitaires, 1979, p. 160.

belle journée sera finalement suivi, vingt-cinq ans plus tard, de *Terrains à vendre au bord de la mer* –, ses articles dans la presse parisienne, (et, plus rarement, londonienne et argentine, *inter alia*) s'énumèrent plutôt par centaines. Au sein de ce corpus journalistique, la série d'articles la plus pertinente est celle des *Portraits littéraires*. Malgré leur titre, la seule constante 'littéraire' qu'on y remarque, c'est la technique de Céard en décrivant les personnalités de son choix, puisque parmi celles-ci se trouvent aussi bien des musiciens tels que Wagner que des romanciers tels que Laclos (auteur fétiche de Céard)... et des philosophes tels que Schopenhauer.

D'ailleurs le jeune naturaliste a publié son portrait du philosophe deux fois, d'abord dans «L'Express» du 8 août 1881, puis (en version légèrement remaniée et intitulée *Clowns et philosophie*) dans «Le Siècle» du 19 octobre 1888. Le fait que Céard a fait paraître une étude sur Schopenhauer la même année que la parution d'*Une belle journée* est en lui-même frappant, mais les détails du texte le sont bien plus. Commençons par citer ce passage:

Il exhorte à *se tenir dans son milieu*, et, puisqu'il est en dehors de nos facultés d'échapper aux *lois dominatrices* et inconnues qui régissent nos volontés et déterminent nos actes, il enseigne d'entrer tous les jours plus profondément dans la connaissance de son néant, de façon à ne jamais être dupe au moins de ses propres entraînements et de ses naturelles erreurs. Puisque le mal s'impose, il s'agit d'en profiter et d'en extraire la plus grande somme de bonheur possible. *Tirer parti* de tout, en vue de la diminution des souffrances, c'est le dernier mot de sa philosophie, la conclusion de toute son œuvre [...] (je souligne).

J'ai souligné certaines phrases et tournures ci-dessus pour des raisons qui deviendront claires une fois que le texte d'*Une belle journée* sera abordé. Mais même en se restreignant au seul article, ce qui en ressort, c'est la lecture de Schopenhauer comme apôtre de la résignation. Alors que *Le Monde comme volonté et comme représentation* comprend quatre Livres, respectivement consacrés à l'épistémologie, l'ontologie, l'esthétique et l'éthique, ce n'est que le dernier de ces domaines qui intéresse réellement Céard. L'esthétique, chez cet esthète polymathe, de l'Allemand n'est pas effleurée, l'épistémologie guère plus (malgré 'connaissance de notre néant'), et les allusions ontologiques – 'lois dominatrices et inconnues,' 'le mal s'impose' – sont surtout mises au service de la conclusion éthique qui en découle.

Bien sûr, comme nous l'avons constaté, Céard n'a pas lu l'intégrale de Schopenhauer. Peut-on mettre sur le seul compte de Jean Bourdeau et ses *Pensées, maximes et fragments* la version de Schopenhauer que Céard revendique dans ce 'Portrait littéraire'? Pas entièrement, mais en parcourant ce volume et en notant les choix du traducteur, il est évident qu'ils ont modulé les pensées du romancier. Ainsi la douleur et la désillusion viennent en tête du florilège, et la section la plus longue est consacrée à la «Métaphysique de l'amour» de Schopenhauer. Marc Smeets le signale, «l'anthologie de Bourdeau [...] donne une image réductrice de la pensée de Schopenhauer»⁴. La version qu'en donne Bourdeau ressemble plus aux moralistes de la tradition française qu'au bâtisseur de systèmes de son homologue allemande. La section s'ouvre sur une épigraphe de Chamfort, ce qui a dû pousser Céard à affirmer dans son article que «Schopenhauer a la phrase nette, courte, acérée [...] cela possède la vivacité et le mordant de Chamfort».

(3) Cité dans C. BURNS, *Henry Céard et le naturalisme*, Birmingham, John Goodman and Sons, 1982, pp. 172-3.

(4) M. SMEETS, *Huysmans, Maupassant et Schopenhauer: Note sur la métaphysique de l'amour*, in *Guy de Maupassant*, éd. Noëlle Benhamou, New York et Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 22.

Par contre, ce qu'on ne trouve pas chez Bourdeau et qui est une dominante dans la reprise céardienne de Schopenhauer, c'est la métaphore médicale filée. Sous la plume du romancier naturaliste, le philosophe devient «un médecin, un expérimentateur, un physiologiste». Pour Céard, il s'agit d'un penseur qui cherche «d'une façon certaine les moyens de rendre l'homme moins douloureux et la vie plus supportable. Il ne se croit pas en droit d'affirmer l'existence d'une justice supérieure, et, s'en rapportant consciencieusement aux constatations de la science, ne préjuge de l'existence ou de la non existence d'aucune divinité». Autrement dit, c'est un positiviste à ranger aux côtés de Littré, Berthelot, ou surtout de... Claude Bernard.

Et voilà bien l'ironie suprême du portrait de Schopenhauer qu'esquisse Céard. Nous sommes en 1881, l'année après la parution en volume du *Roman expérimental* de Zola⁵. Quatre mois avant la publication de ce *Portrait littéraire*, Zola donnait au «Le Figaro» son article *Céard et Huysmans*, où il faisait un compte rendu positif des récemment parus *En ménage* de celui-ci et *Une belle journée* de celui-là, ainsi qu'une réflexion plus large sur le soi-disant 'groupe de Médan', dont la notoriété était à son apogée – 1880 n'est pas seulement la date de parution du *Roman expérimental*, mais aussi des *Soirées de Médan*, où les trois auteurs figureront aux côtés de Guy de Maupassant, Léon Hennique et Paul Alexis. Dans *Céard et Huysmans*, Zola prédit qu'*Une belle journée* sera «une œuvre qui marquera [...] car cette œuvre est d'une philosophie nette et d'un accent personnel»⁶.

Tout cela semble former une constellation d'arguments esthétiques, épistémologiques et sociologiques qui rendent presque banale la métaphore médicale employée par Céard pour caractériser Schopenhauer: ne suit-il pas l'exemple de Zola, son maître à penser, qui avait fait de son essai *Le Roman expérimental* une paraphrase et commentaire de l'*Introduction à la médecine expérimentale* de Claude Bernard? En vérité, il n'en est rien. Car, tout comme Brunetière qui est hostile aux deux hommes, Céard, le prétendu disciple 'petit naturaliste' de Zola, a de graves réserves envers la thèse de celui-ci dans *Le Roman expérimental*. Il s'agit de l'argument décisif contre les prétentions à l'exactitude scientifique du naturaliste aîné, selon lesquelles faire passer un personnage à travers les étapes d'un récit encadré par un milieu soigneusement observé équivaldrait à une expérience en laboratoire. Céard, encore fidèle à l'image publique du maître, gardera ces réserves pour une lettre du 28 octobre 1879 dans laquelle il explique que:

Décidément, il y a un sophisme capital dans votre étude sur le roman expérimental. Claude Bernard, quand il institue son expérience, sait parfaitement dans quelles conditions elle se produira et sous l'influence exacte de quelles lois déterminées [...] En est-il de même pour le romancier? [...] Les lois du cerveau n'étant que bien vaguement formulées, au lieu d'aboutir à une réalité scientifique, comme Claude Bernard, il aboutit simplement à une hypothèse, vraisemblable sans doute, mais qu'il ne peut appuyer sur aucun fait et qui laisse prise à toutes les discussions⁷.

Mais voilà que, presque deux ans plus tard et alors que cet argument aura été entériné par les adversaires littéraires et intellectuels du naturalisme, Céard offre une

(5) L'essai éponyme avait d'abord paru en été 1879, aussi bien dans «Le Messenger de l'Europe» de Saint-Petersbourg que dans «Le Voltaire» à Paris.

(6) Cet article sera repris dans le volume *Une campagne* plus tard en 1881; c'est la version que je cite ici. E. ZOLA, *Céard et Huysmans*, in *Une campagne*, Paris, Fasquelle, 1881, pp. 251-261, p. 260.

(7) Cité dans H. MITTERAND, *Notice*, in E. ZOLA, *Œuvres complètes*, vol. 10, éd. H. Mitterand, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1969, pp. 1403-4.

vision de Schopenhauer dans laquelle il ressemble étonnamment à ce même Claude Bernard, après avoir commenté à Zola dans une autre lettre que «[l]e système littéraire actuel a des points communs avec la doctrine de ce philosophe»⁸. Et Céard est suffisamment convaincu de ce portrait pour le rééditer en 1888. Comment expliquer cet apparent vacillement?

Schopenhauer a peut-être des affinités stylistiques avec Chamfort au sens de Céard, mais il s'agit bien d'un philosophe et non d'un littéraire. C'est-à-dire que, alors que les revendications de Zola quant au statut intellectuel du roman ne convainquent pas son jeune collègue, le statut intellectuel de la philosophie ne pose pas le même problème. Il dira donc dans le *Portrait littéraire* de Schopenhauer qu'il «sait les misères des fonctions, l'infériorité des organes, les faiblesses du cerveau, et ne leur demande par conséquent rien au-delà de leur capacité et de leurs forces». Ce même cerveau dont Céard mettait en cause la connaissance pour critiquer la thèse expérimentale de Zola, il en attribue le savoir à Schopenhauer sans hésitation, mettant cet organe sur le même pied que les autres par le zeugme qui dépend du verbe 'sait'. C'est précisément cette parité entre cerveau et autres organes qu'il avait niée à Zola en 1879.

Si «le système littéraire actuel a des points communs avec la doctrine de ce philosophe», ce n'est pas, semble-t-il, dans le roman zolien qu'ils existaient pour Céard. Je veux suggérer qu'il songeait plutôt au sien, sur le point d'être publié alors qu'il écrivait cette phrase. Dans *Une belle journée* et surtout dans sa conclusion, une lecture fouillée permet de déceler des traces du Schopenhauer céardien tel que l'avons rencontré dans son *Portrait littéraire*.

Résumons d'abord le récit de ce roman dont Zola a dit «qu'il sera difficile désormais de dépasser Céard, d'écrire tout un volume avec un fait plus simple [...] il s'est demandé bonnement si, de l'aventure la plus banale, il ne serait pas possible de tirer de l'intérêt, de dégager une émotion profondément humaine»⁹. L'aventure banale est celle de Mme Duhamain, bourgeoise frustrée du quartier de Picpus qui donne rendez-vous à son voisin du dessus, un célibataire nommé Trudon, comptant passer la belle journée ironiquement éponyme avec lui suite à une soirée de sortie humiliante avec son mari. Mais, pendant plus de 150 pages, ils se retrouvent coincés par la pluie dans le cabinet particulier du restaurant des «Marronniers» à Bercy, le désir initial cédant rapidement la place à la gaucherie et au désenchantement. Rien ne se passera entre eux, et au terme d'un voyage en fiacre Ernestine rentre chez elle et retrouve M. Duhamain, alors que Trudon rentrera plus tard avec une des femmes dont il a plus l'habitude. Maxime Gaucher, dans sa 'Causerie littéraire' pour la «Revue bleue», a repris des aspects du jugement de Zola, mais sur un ton âprement satirique:

Et le grand Zola dit au jeune Céard: Tu es le bien-aimé dans la foule de mes disciples [...] car aucun des autres n'a montré une soumission si complète [...] *Une belle journée* réalise ma formule dans sa simplicité et son intégrité. Ni poésie, ni sentiment, ni intérêt, rien, rien, absolument rien! Bravo! [...] – Ainsi a parlé le grand Zola et il a dit vrai. Non, il n'y a rien dans ce volume qu'une série de petits documents insignifiants, de petites observations banales, parfois vulgaires et pis que vulgaires¹⁰.

L'opinion de Gaucher incarne la réaction critique contemporaine dont les séquelles ont longtemps maintenu *Une belle journée* dans l'oubli. À partir des années

(8) Lettre à Zola du 13 janvier 1880, citée dans COLIN, *op. cit.*, p. 157.

(9) E. ZOLA, *Une campagne* cit., pp. 258-9.

(10) M. GAUCHER, *Causerie Littéraire* IV, «La Revue politique et littéraire: revue des cours littéraires» 19, éd. E. Yung, 3^{ème} série, 1^{ère} année, 7 mai 1881, p. 604.

1950, dans les universités anglophones, des chercheurs tels que Ronald Frazee, Murray Sachs et surtout C.A. Burns ont commencé à faire sortir l'œuvre de Céard de l'ombre; Burns la réédita chez Slatkine en 1970. Chez les critiques francophones, on peut citer d'abord Pierre Cogny, plus tard René-Pierre Colin, Éléonore Roy-Reverzy et, plus récemment, Carine Goutaland parmi ceux qui ont donné des analyses du roman. La revalorisation critique d'*Une belle journée* est typiquement passée par l'accent mis sur son proto-modernisme (Goutaland suggère que le roman «annon[ce] l'absurde beckettien et le Nouveau Roman»¹¹), ou bien sur sa réalisation du rêve flaubertien du 'livre sur rien'. William W. Thomas fond ces deux camps en un: d'une part, il soutient que «the modern reader will recognize in *Une belle journée* many characteristics of the contemporary novel, particularly the *nouveau roman* [...] the technique of portraying the characters through a fairly elaborate process of stimulus-thought-response calls to mind especially the process of *conversation* and *sous-conversation* used by Nathalie Sarraute»¹², mais de l'autre son étude trace les intertextes et les réductions opérées par Céard par rapport à *Madame Bovary*.

Que ce soit Zola, premier critique à prendre *Une belle journée* au sérieux, ou les universitaires des dernières décennies qui ont pris sa relève, on s'accorde donc pour faire de Céard un psychologue plus assidu et, peut-être, plus nuancé que Zola lui-même. Mais comment cela peut-il étayer une lecture schopenhauerienne du roman? Pourquoi Céard aurait-il rapproché «le système littéraire actuel» et la pensée de l'Allemand?

Ces questions trouvent leur réponse dans un passage de la conclusion du roman qui est souvent cité, mais dont je compte donner une interprétation nouvelle:

Pendant qu'elle coiffait son filet de nuit où ses cheveux tout blonds tombaient retenus par les larges mailles blanches, des philosophies s'éveillèrent dont elle eut obscurément conscience. Elle comprit que la misère des cœurs résulte non pas de la douleur continue qui les poigne, mais de l'effort qu'ils font pour échapper à leur condition. [...] Elle devina quelle ampleur de sottise se manifeste dans les continuelles révoltes contre *cette loi de la médiocrité universelle qui pareille à la gravitation et despotique autant que la pesanteur, ploie le monde et le soumet à son ordonnance*: cette nécessité lui apparut qu'il fallait se tenir à sa place et tâcher de s'y faire tout petit pour diminuer les risques d'aventures et provoquer le moins possible les déconcertants déclenchements de la fatalité [...] le mieux consistait à s'étendre dans une platitude définitive. Autant valait rechercher par inclination un état où elle serait inévitablement ramenée par force. C'était le calme assuré, d'abord, et peut-être que de la continuité même naîtrait à la fin une jouissance¹³. (je souligne)

Dans le *Portrait littéraire* de Schopenhauer qui paraît trois mois après *Une belle journée*, Céard dit du philosophe qu'«[i]l est bien convaincu que les êtres humains, par le fait même de leur existence, sont soumis à une loi de misère écrasante, despotique comme la gravitation, inévitable comme la pesanteur». La transposition de la phrase est nette, et confirme la présence déguisée d'un Schopenhauer céardien à la fin d'*Une belle journée*. La Volonté schopenhauerienne, qui dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* est à la base du système ontologique – pour Scho-

(11) C. GOUTALAND, *Dire la bricole: tours et détours linguistiques dans "Une belle journée" d'Henry Céard*, in *Des mondes bricolés? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, sous la direction de F. Odin et C. Thuderoz, Lausanne et Lyon, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2010, pp. 295-307, p. 304.

(12) W.W. THOMAS, *Henry Céard's "Une belle journée"*, «*Nineteenth-Century French Studies*» 5, 1977, pp. 328-40, p. 339.

(13) H. CÉARD, *Une belle journée*, Paris, Charpentier, 1881, pp. 338-40.

penhauer, il n'existe rien d'autre de fondamental que la Volonté, dont tout être et objet n'est qu'une représentation dans le temps et l'espace – Céard la restreint assez logiquement au champ humain, et s'en sert pour expliquer les sottises des comportements individuels. D'où la futilité de la 'révolte'. Dans le roman, il s'agit d'un «idéal [...] meurtrier» à éviter, alors que dans la chronique l'accent est plus épistémologique puisqu'il s'agit «d'entrer tous les jours plus profondément dans la connaissance de son néant, de façon à ne jamais être dupe au moins de ses propres entraînements et de ses naturelles erreurs». Cela rejoint l'impératif de «se tenir à sa place et tâcher de s'y faire tout petit pour diminuer les risques d'aventures» qui se suggère à Mme Duhamain.

Il faut donc contester l'affirmation de Colin, citée ci-dessus, selon laquelle «l'interprétation de Céard [...] laisse peu de traces dans son œuvre», aussi bien que celle de Ronald Frazee qui évoque l'hypothèse de Schopenhauer pour l'écartier immédiatement: «le roman [...] offrait l'occasion d'étudier avec minutie une situation toute banale; il permettait d'atteindre, à partir de cette situation et des mouvements de pensée qu'elle faisait naître, une conclusion logique. Et bien qu'on puisse voir là Céard interprétant Schopenhauer à sa façon, le roman est plutôt triste que pessimiste»¹⁴. Dans les deux cas, c'est l'absence d'un pessimisme existentiel sans bornes, où d'une abnégation sincère du vouloir-vivre, dans *Une belle journée* qui dépiste le critique, mais nous avons vu que l'optique de la fidélité au *Monde comme volonté et comme représentation* n'est pas celle qui tient le mieux compte du travail de Céard. C'est justement sa façon de construire un autre Schopenhauer, apte à mimer ses propres intuitions philosophiques ainsi qu'à fournir des philosophèmes prêts à insérer dans le texte romanesque, qui en fait l'originalité.

Dans la lecture que fait Céard de la pensée schopenhauerienne, entre fiction et journalisme, les liens sont donc étroits et révélateurs; cependant il faut également souligner les modifications subtiles mais significatives que la narrativisation fait subir au Schopenhauer céardien. Par exemple, on constate que, même dans l'intertexte central qui permet de relier le *Portrait littéraire* et les dernières pensées d'Ernestine Duhamain, la loi quasi-gravitationnelle de Schopenhauer est, dans celles-ci, une «loi de la médiocrité universelle», alors que dans celui-là c'est «une loi de misère écrasante». Préférant la médiocrité à la misère, le roman offre un aperçu moins désolant, plus aplati de la métaphysique schopenhauerienne telle que Céard la concevait: comme l'a fait remarquer Rudy Steinmetz à propos de ce même philosophe et *À rebours*, «[l]a philosophie n'est pas simplement devant la littérature comme un réservoir où celle-ci viendrait puiser ses ressources thématiques. Elle fait l'objet d'un travail modificateur de la part du discours où elle est insérée»¹⁵. C'est sûrement le cas parce que la différence conceptuelle entre roman et chronique est bien celle de la spécificité.

Par cela j'entends que dans un compte rendu abstrait de la philosophie – n'importe laquelle – tel que nous en voyons dans le *Portrait littéraire*, l'ordre général des idées peut être respecté, les déclarations universelles. Mais, dès que celles-ci deviennent philosophèmes dans un roman, elles deviennent liées à des personnages, des milieux et à un récit définis, et leur étendue est presque obligatoirement bornée par le processus narratif. La vie bourgeoise d'Ernestine Duhamain sied mal à la notion de «misère écrasante», alors que bourgeoisie et 'médiocrité' sont quasiment synonymes pour les auteurs réalistes et naturalistes du dix-neuvième siècle. De même, alors que

(14) R. FRAZEE, *Henry Céard, idéaliste détrompé*, Toronto, University of Toronto Press, 1963, pp. 108-09.

(15) R. STEINMETZ, *Huysmans avec Schopenhauer: le pessimisme d'«À rebours»*, «Romantisme» 61, 1988, pp. 59-66, p. 64.

l'article de Céard sur Schopenhauer parle de «naturelles erreurs», ce qui pourrait signifier n'importe quelle faute, le roman préfère «les risques d'aventures», évoquant ainsi la faute la plus menaçante pour une femme telle qu'Ernestine, l'adultère, celle qu'elle vient d'éviter de justesse. Les contextes fictif, culturel et historique viennent définir, préciser mais aussi limiter les maximes philosophiques: et, je souligne, tout cela s'ajoute à l'autre écart entre la pensée de Schopenhauer comme 'chose en soi' et la version qu'un Céard en crée par la suite.

Proto-moderniste ou psychologue, Céard a pu l'être pour certains lecteurs, mais il s'ensuit de l'analyse qui précède que l'importance du milieu et son effet sur les personnages dans sa fiction ne devrait pas non plus être négligée. Rappelons que le romancier présente Schopenhauer comme un philosophe qui «exhorte à se tenir dans son milieu», tout comme Mme Duhamain se rend compte que «la misère des cœurs résulte non pas de la douleur continue qui les poigne, mais de l'effort qu'ils font pour échapper à leur condition». Dans les deux cas, le milieu est implicitement assimilé au positionnement social, celui de résidente du quartier Picpus, par exemple, ou encore celui de femme d'architecte respectée. C'est-à-dire que la douleur métaphysique et universelle de Schopenhauer devient individualisée dans sa redite céardienne, associée à des personnages et à des réalités socio-économiques définis.

L'éthique subit le même sort: alors que Céard annonce dans l'article que «[t]irer parti de tout, en vue de la diminution des souffrances, c'est le dernier mot de sa philosophie», cette idée est transposée dans le roman de cette façon-ci. Au moment où les deux personnages commandent à déjeuner, Mme Duhamain à qui Trudon devient déjà rébarbatif décide que «[p]uisque, sans qu'elle sût bien pourquoi, elle était montée dans ce cabinet particulier, le mieux était de prendre son parti d'un rendez-vous qu'elle avait sottement accepté. Même elle trouva très comique de profiter de la circonstance pour faire un "bon petit déjeuner"»¹⁶. C'est en songeant à commander un gigot d'agneau aux frais du séducteur défaillant qu'Ernestine 'tire parti' de sa situation, détail qui introduit un écart ironique entre la généralité du philosophème et la petitesse de sa narrativisation.

David Baguley observe que «[b]oth characters seem to take on to some degree the philosophical attitudes of their author; Mme Duhamain in particular as, at the end of the novel, she meditates upon "cette loi de la médiocrité universelle [...]"»¹⁷, et nous avons vu comment Zola, dès la publication du roman, affirma que «cette œuvre est d'une philosophie nette». La philosophie est effectivement nette, et Baguley associe avec justesse les pensées d'Ernestine avec celles de son créateur, mais sortir des confins du roman confirme que Céard s'est tourné vers Schopenhauer pour les cristalliser. Ainsi le mot de la fin dans le *Portrait littéraire* – que la doctrine de l'Allemand «s'adresse à l'intelligence dans tout ce qu'elle a de supérieur, flatte l'homme dans tous ses sentiments de liberté» – est effacé par la mise en récit céardienne de son système. Thomas, contrastant le roman avec *Madame Bovary*, fait remarquer que «Emma possesses the ability to create dreams [...] Mme Duhamain and Trudon almost totally lack this ability», et que ceux-ci sont «two characters who are so dull that the reader takes little personal interest in their lives»¹⁸. Leurs intelligences n'ont rien de supérieur, et voilà en quoi consiste l'écart entre les deux versions de Schopenhauer que Céard a produites, dans la presse et dans le roman.

(16) CÉARD, *op. cit.*, p. 135.

(17) D. BAGULEY, *A Harmless Liaison: on Henry Céard's "Une belle journée"*, «Nineteenth-Century French Studies» 18, 3/4, 1990, pp. 482-91, p. 488.

(18) THOMAS, *op. cit.*, pp. 333-4.

C'est aussi de là, en partie, que l'ironie persistante d'*Une belle journée* s'alimente: entre l'abstraction philosophique et les pensées d'un Trudon, la possibilité du rire moqueur est inhérente. Doit-on suggérer que ce problème dépasse les pages de ce seul roman? Toute œuvre qui transforme des philosophèmes en narratèmes court-elle le même risque (ou s'offre-t-elle la même opportunité, selon la perspective)? Puisque la philosophie – ou tout au moins une philosophie systématique comme l'est celle de Schopenhauer – opère à l'échelle universelle, de transformer ses préceptes en exemples à l'échelle d'un récit pourrait faire basculer celui-ci dans le domaine ironique sans qu'on le veuille. Qui dit écart dit rapidement ironie.

La narrativisation de Schopenhauer effectuée trois ans plus tard par J.-K. Huysmans nous donne l'occasion de creuser cette question. Et la notion d'intelligence est, ici aussi, au centre du travail. Car voici le passage dans lequel Huysmans déploie Schopenhauer de façon soutenue, en passant d'une méditation sur le catholicisme vers le philosophe:

Ici, Des Esseintes reprenait pied. Certes, il était satisfait de cet aveu de l'ordure sociale, mais alors, il se révoltait contre le vague remède d'une espérance en une autre vie. Schopenhauer était plus exact; sa doctrine et celle de l'église partaient d'un point de vue commun; lui aussi se basait sur l'iniquité et sur la turpitude du monde, lui aussi jetait avec *L'Imitation de notre-seigneur*, cette clameur douloureuse: «c'est vraiment une misère que de vivre sur la terre!» [...] mais il ne vous prônait aucune panacée, ne vous berçait, pour remédier à d'inévitables maux, par aucun leurre. [...]

Élancée de la même piste que *L'Imitation*, cette théorie aboutissait, elle aussi, mais sans s'égarer parmi de mystérieux dédales et d'in vraisemblables routes, au même endroit, à la résignation, au laisser-faire.

Seulement, si cette résignation tout bonnement issue de la constatation d'un état de choses déplorable et de l'impossibilité d'y rien changer, était accessible aux riches de l'esprit, elle n'était que plus difficilement saisissable aux pauvres dont la bienfaisante religion calmait plus aisément alors les revendications et les colères. Ces réflexions soulageaient Des Esseintes d'un lourd poids; les aphorismes du grand allemand apaisaient le frisson de ses pensées et cependant, les points de contact de ces deux doctrines les aidaient à se rappeler mutuellement à la mémoire, et il ne pouvait oublier, ce catholicisme si poétique, si poignant, dans lequel il avait baigné et dont il avait jadis absorbé l'essence par tous les pores¹⁹.

Schopenhauer est, dans *À rebours*, enfermé dans un tête-à-tête avec le catholicisme, et surtout avec *L'Imitation de Jésus-Christ* (typiquement attribué à Thomas à Kempis autour de 1400). Huysmans établit un dialogisme entre les deux sources, entre la piété médiévale et le pessimisme de l'Allemand, dans l'esprit de son protagoniste. Dans les deux cas, ce qui plaît à Des Esseintes, c'est «cette résignation tout bonnement issue de la constatation d'un état de choses déplorable et de l'impossibilité d'y rien changer». L'avantage que le duc accorde au philosophe par rapport à la dévotion d'à Kempis, c'est d'être «la grande consolatrice des intelligences choisies, des âmes élevées», ceux qui n'ont pas besoin de la consolation métaphysique pour apaiser la peine d'un monde de douleur, se targuant de vivre du seul constat pessimiste.

Des Esseintes se range parmi ces «riches de l'esprit», et Huysmans semble avoir été d'accord avec lui. Expliquant la genèse d'*À rebours* dans la fameuse *Préface écrite vingt ans après le roman* de 1903, il évoque son récit précédent *À Vau-l'eau* (1882), dont le protagoniste M. Folantin avait déjà nommé Schopenhauer dans la conclu-

(19) J.-K. HUYSMANS, *À rebours*, éd. M. Fumaroli, Paris, Gallimard, 1977, pp. 179-81.

sion: «Je me figurais un monsieur Folantin, plus lettré, plus raffiné, plus riche et qui a découvert, dans l'artifice, un dérivatif au dégoût que lui inspirent les tracas de la vie et les mœurs américaines de son temps; je le profilais fuyant à tire-d'aile dans le rêve, se réfugiant dans l'illusion d'extravagantes féeries, vivant, seul, loin de son siècle, dans le souvenir évoqué d'époques plus cordiales, de milieux moins vils»²⁰. Le contraste entre Des Esseintes et, non seulement Folantin, mais les personnages de Céard dans *Une belle journée* est donc net. Alors que Folantin, Mme Duhamain et Trudon sont tous trop médiocres pour accéder aux vérités profondes de la doctrine schopenhauerienne telles que Céard et Huysmans les ont entendues, l'aristocrate créé par ce dernier est d'une autre envergure.

La proximité entre auteur et personnage sur la question de Schopenhauer est confirmée par la correspondance de Huysmans. Protestant le portrait à son sens peu flatteur du philosophe que Zola avait donné dans *La Joie de vivre* en cette même année 1884, son cadet affirme que «tout le côté absolument consolant de cette doctrine et anti-romantique, anti-Wertheriste, bien que vous en puissiez dire, n'y est pas assez, je trouve, exposé. Songez que c'est la théorie de la résignation, la même théorie absolument que celle de l'*Imitation de Jésus-Christ*, moins la panacée future, remplacée par l'esprit de patience [...]»²¹. Comme dans *À rebours*, le dialogisme et le parallélisme entre Schopenhauer et la sagesse chrétienne sont irréductibles.

Et ce dialogisme se maintiendra dans la pensée de Huysmans jusqu'à sa mort. En 1891, l'année d'avant sa conversion au catholicisme, il déclarait à un destinataire inconnu que «[j]adis, j'ai beaucoup aimé Schopenhauer – aujourd'hui il me désenchante. J'apprécie encore l'exactitude de ses constats, mais le néant de ses conclusions me gêne. Dans l'inintelligible abomination qu'est la vie, il ne peut pas ne rien y avoir»²². L'auteur reste entièrement dans le lexique de l'affectivité ('aimé', 'désenchante', 'apprécie', 'gêne', tout cela en deux phrases qui rendent claire la bipolarité de son point de vue) et ne cherche pas à soutenir que Schopenhauer soit inexact. Mais la vérité n'est pas le critère de sélection pour Huysmans: ces vérités sont devenues gênantes, et doivent être repoussées par l'affirmation par laquelle il termine la discussion.

Dans un rapprochement piquant pour notre sujet d'analyse, c'est dans une lettre à Céard un an avant de mourir que Huysmans confirme la persistance de la syzygie Schopenhauer-christianisme, révélant que celle-ci a perduré bien au-delà de la conversion de l'auteur; c'est-à-dire que devenir catholique n'a pas fait oublier Schopenhauer à Huysmans. Quand Céard publie son deuxième et dernier roman, *Terrains à vendre au bord de la mer*, en 1906 (je l'ai mentionné ci-dessus, le volume se sera fait attendre vingt-cinq ans après la sortie d'*Une belle journée*), son ami l'en félicite en ces termes: «ce que vous pensez de l'existence et faites dire à Laguëpie et montrez dans les funèbres amours de Malbar et de la Trémissan, m'enchantent, car je ne puis ne point professer ces mêmes idées, célébrées par Schopenhauer et, avant lui, dans la Bible, par de vieux sages»²³. Ainsi, quand Huysmans a écrit dans *À rebours* que «les points de contact de ces deux doctrines les aidaient à se rappeler mutuellement à la mémoire», il ne savait pas si bien dire.

Huysmans et Céard se sont fait une image identique de Schopenhauer – un

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

(21) J.-K. HUYSMANS, *Lettres inédites à Emile Zola*, éd. Pierre Lambert, Genève, Droz, 1953, p. 99. Lettre de mars 1884.

(22) Cité dans G. CHASTEL, *J.K. Huysmans et ses amis*, Paris, Grasset, 1957, p. 283. Lettre de novembre 1891.

(23) Cité dans C. BURNS, *Henry Céard cit.*, p. 294.

apôtre de la résignation dont les âpres vérités ne sont abordables que par une élite intellectuelle – mais seul Huysmans, dans *À rebours*, a campé un personnage qui puisse en faire partie. Et pourtant, le philosophe réapparaîtra à la toute dernière page du roman, et cette réapparition mettra en cause son pouvoir consolateur. Des Esseintes, dont les médecins lui ont affirmé que l'isolement dans la maison de Fontenay est insoutenable et que le retour à la société parisienne s'impose, se résigne à suivre leur conseil, mais celui-ci le plonge dans l'aporie: «Il appelait à l'aide pour se cicatrifier, les consolantes maximes de Schopenhauer [...] mais les mots résonnaient, dans son esprit, comme des sons privés de sens; son ennui les désagrégeait [...] il s'apercevait enfin que les raisonnements du pessimisme étaient impuissants à le soulager, que l'impossible croyance en une vie future serait seule apaisante»²⁴. *À rebours* conclut sur l'impossibilité de croire, soit en la religion, soit à la doctrine schopenhauerienne; cependant la préférence antérieure accordée à celle-ci s'estompe, et le catholicisme et son après-vie deviennent la solution, pour l'instant présente uniquement au conditionnel. Cela annonce, bien sûr, l'évolution future de Huysmans dans les domaines esthétique et religieux, vers le 'cycle de Durtal' où le rôle de la religion passera du conditionnel à l'indicatif.

À l'instar d'*Une belle journée*, *À rebours* nous montre comment la narrativisation d'un philosophème peut en modifier le sens. Dans le roman de Céard, c'était l'écart entre auteur et personnage qui avait infléchi le sens de l'idée schopenhauerienne vers le particulier et la réalité sociale. Dans celui de Huysmans, le personnage est moins borné, mais Schopenhauer trouve néanmoins un succès moindre au niveau du récit. Selon Colin, «[l]a démarche huysmansienne [...] ne vise à rien d'autre qu'à découvrir un garant philosophique à un pessimisme profond: Huysmans voit dans l'œuvre de Schopenhauer un reflet de sa propre pensée d'autant plus flatteur que le nom du philosophe est familier à une élite»²⁵. Alors qu'Ernestine Duhamain avait au moins fini par prendre «obscurément conscience» d'un Schopenhauer à sa portée, Des Esseintes doit abandonner l'Allemand devenu impuissant. Pourquoi cet échec philosophique?

À mon sens la réponse est double, puisant à la fois dans la politique et dans la biologie. D'un côté, Des Esseintes méprise par-dessus toute autre chose «le bourgeois, rassuré, [qui] trônait, jovial, de par la force de son argent et la contagion de sa sottise. Le résultat de son avènement avait été l'écrasement de toute intelligence, la négation de toute probité, la mort de tout art [...]»²⁶. Colin l'a souligné, «[s]i Des Esseintes renie son siècle, c'est que l'odieuse bourgeoisie, en une nouvelle invasion de barbares, a investi le présent»²⁷. L'exécration du bourgeois précède de peu la dernière mention de Schopenhauer dans le roman et la prépare, suggérant textuellement que c'est la montée de cette classe qui a rendu l'Allemand insuffisant même aux «intelligences choisies», en créant un monde dans lequel les esthètes sont tellement malmenés que la crise dépasse toute consolation philosophique.

Pour Smeets, «les personnages principaux que Huysmans met en scène sont avant tout célibataires, vivant dans les marges d'une société qui leur est hostile»²⁸. Mais, Huysmans l'a lui-même signalé, Des Esseintes se sépare de ses confrères Folantin, ou même André et Cyprien d'*En ménage* par son esthétisme aristocratique, qui rend Schopenhauer caduc alors que Folantin avait pu le citer comme maître à la

(24) J.-K. HUYSMANS, *À rebours* cit., p. 348.

(25) R.-P. COLIN, *op. cit.*, p. 183.

(26) J.-K. HUYSMANS, *À rebours* cit., p. 58.

(27) R.-P. COLIN, *op. cit.*, p. 187.

(28) M. SMEETS, *op. cit.*, p. 29.

conclusion d'*À vau-l'eau*: «il faut se laisser aller à vau-l'eau; Schopenhauer a raison, se dit-il, “la vie de l’homme oscille comme un pendule entre la douleur et l’ennui”»²⁹. C’est-à-dire que la différence, voulue par l’auteur, entre Folantin et Des Esseintes rapproche celui-là des personnages d'*Une belle journée*, et produit le même résultat quant à la narrativisation de Schopenhauer: une réussite vague et ironiquement partielle de la philosophie au dénouement, mais une réussite tout de même.

En revanche, dans *À rebours*, déjà dans le Chapitre VII où Huysmans avait présenté le philosophe dans son long dialogue avec Thomas à Kempis, le récit avait montré les limites de sa pensée d’une autre façon. Car ce qui suit le passage cité ci-dessus ne sont pas les indices du prétendu apaisement que Des Esseintes avait revendiqué en songeant à Schopenhauer. Tout au contraire: le chapitre enchaîne avec une première crise névrotique qui annule et rend caduques les méditations qui la précèdent. Ce seront les remèdes physiques et non intellectuels qui permettront à Des Esseintes de continuer son existence solitaire pendant quelque temps, et au roman de se prolonger pendant neuf chapitres supplémentaires: «Il supprima les alcools, le café, le thé, but des laitages, recourut à des affusions d’eau froide, se bourra d’assa-foetida, de valériane et de quinine; il voulut même sortir de sa maison, se promena un peu, dans la campagne, lorsque vinrent ces jours de pluie qui la font silencieuse et vide; il se força à marcher, à prendre de l’exercice; en dernier ressort, il renonça provisoirement à la lecture [...]»³⁰.

Comme le dit Jens Schnitker, «Die Obsession, mit der er seinen religio-anmütenden Kult des Artifiziiellen verfolgt und mit der er seine Krankheit trotz der damit verbundenen Leiden vorantreibt, verwehrt ihm dauerhafte Resignation»³¹. [L’obsession avec laquelle il poursuit son culte presque religieux de l’artifice, et avec laquelle il aggrave sa maladie malgré les souffrances associées, le prive d’une résignation permanente]. La résignation, dans *À rebours* comme dans *À vau-l’eau* aussi bien que dans *Une belle journée*, est le mot final des Schopenhauer huysmansien et céardien, mais seul parmi ces trois récits, *À rebours* met la résignation en scène pour la miner plutôt que la promouvoir. Non seulement la résignation n’y est-elle pas permanente, elle ne perdure pas au-delà du seul Chapitre VII. Ainsi, Colin est peut-être trop catégorique à l’égard de Huysmans en écrivant que «Schopenhauer n’a été pour Huysmans que le compagnon de route d’un moment, plaisant parce qu’il abondait dans son sens»³² étant donné que celui-ci rapprochera encore la foi chrétienne et la doctrine schopenhauerienne plus de vingt ans plus tard, mais l’évanescence du philosophe dans le texte d'*À rebours*, plutôt que dans l’esprit de son auteur, est claire.

Les livres du philosophe et de l’Église sont impuissants, effacés sur le plan narratologique par un régime sanitaire qui favorise le corps au dépens de l’esprit, aussi bien par l’alimentation que par l’exercice; d’ailleurs ce régime supprime, à l’étape finale, quelque livre que ce soit. Il s’ensuit que le lecteur n’a pas besoin d’attendre l’épiphanie finale de Des Esseintes pour s’apercevoir que Schopenhauer ne lui apporte pas d’aide véridique. La structure du Chapitre VII sert d’ores et déjà à enfermer Schopenhauer et le catholicisme dans un débat qui se révèle oiseux. Dans *À rebours*, aucun système de pensée ne réussit au protagoniste accablé par sa propre supériorité, à la différence des personnages céardiens, et c’est cela qui explique la réussite rela-

(29) J.-K. HUYSMANS, *Croquis parisiens. À vau-l’eau. Un dilemme*, Paris, Stock, 1905, p. 240.

(30) J.-K. HUYSMANS, *À rebours* cit., p. 182.

(31) J. SCHNITKER, ‘Sa théorie du pessimisme était la grande consolation des intelligences choisies’: Schopenhauers Pessimismus in Joris-Karls Huysmans’ *À Rebours*», *George-Jahrbuch*, im Auftrag der Stefan-George-Gesellschaft», 8, 2010, pp. 75-101, p. 88.

(32) R.-P. COLIN, *op. cit.*, p. 192.

tive (soulignons l'adjectif) de Schopenhauer dans *Une belle journée*. Thomas West lit Schopenhauer chez Huysmans sous forme de leitmotif: «The name of Schopenhauer in Huysmans' work is like a symbol, like a little daemon or Buddha, that means both pessimism and resignation and serves, as symbols do, as an element of structure, a leitmotif linking events to events, emotions to emotions»³³. Pourtant, bien que le côté symbolique de Schopenhauer dans *À rebours* soit puissant, la notion de lier les événements ou même les émotions s'accorde mal avec la structure narrative discutée ci-dessus, qui bien au contraire coupe les liens entre d'une part le philosophe et son symbolisme, et de l'autre le reste du roman.

Lire pour Schopenhauer dans les romans de Céard et Huysmans révèle donc de profondes affinités entre les deux auteurs quant à leur perspective philosophique. Leurs façons de comprendre les idées de l'Allemand se ressemblent remarquablement, ce qui contribue à éclairer la profondeur et la longévité de leur amitié littéraire. Mais, de par les choix de leurs cadres et personnages et, surtout, par les trames narratives employées dans *Une belle journée* et *À rebours*, l'affinité conceptuelle produit des résultats divergents dans le domaine romanesque. Cela est-il une leçon d'ordre général sur la relation entre roman et philosophie, ou est-il une question qui ne concerne que ces deux auteurs? La réponse dépasse de loin le cadre de cette étude, mais au moins pour le roman de tradition réaliste et naturaliste (et malgré la rupture avec cette tradition qu'on s'accorde typiquement à voir en *À rebours*), le degré d'individuation nécessaire à la composition du roman semble créer un écart entre celui-ci et les préceptes philosophiques qui viennent parfois le nourrir. Céard et Huysmans se sont donc servi de Schopenhauer pour nous donner deux portraits littéraires de la résignation, mais ces portraits ne se ressemblent qu'à moitié.

ROD COOKE

Florida Atlantic University

(33) T. WEST, *op. cit.*, p. 319.

“Les États généraux” d’André Breton à l’épreuve du temps¹. Repères pour une traversée

Abstract

This essays aims at tracing a meaningful interpretative path within the complex and sometimes almost indecipherable poem *Les États généraux*, written by Breton in 1944. Following the track signalled by the phrase de reveil dividing the poetic text into six parts, but also analysing the single sequences, we can discover the structural role of the time in the organization of the text. Moving between past, present and future, each sequence suggests, in different forms and images and using different experiences of the reality and different ways of overcoming its limitations, the effort to renew the knowledge of the world and the conception of the existence of the subject through the transformation of poetry.

Le long poème *Les États généraux* a été publié par André Breton à New York en février 1944 dans la revue «VVV», qu’il avait fondée deux ans auparavant. Il a paru ensuite dans le recueil *Poèmes* en 1948. Actuellement ils se trouve dans le vol. III des *Œuvres complètes* d’André Breton de la collection «La Pléiade»². On fait ici référence au texte de cette dernière édition, dont on propose une lecture qui a le but de tracer un parcours de sens possible dans la dense et suggestive forêt d’images que Breton nous propose.

(1) L’idée de cette ‘traversée’ du long poème bretonien a pris naissance au moment où Herni Béhar a lancé l’appel à communication pour le colloque de Cérisy de 2016: «André Breton 50 ans après». En relisant *Les États généraux*, qui m’ont toujours passionnée, j’ai cru comprendre que le temps travaille à l’intérieur du poème à un niveau profond et que sa présence organise l’imaginaire du texte d’une manière qui peut indiquer un parcours possible de lecture. De là l’idée d’essayer une traversée sélective et souple dans un tissu extrêmement complexe – qui a été d’ailleurs magistralement expliqué et annoté par Étienne-Alain Hubert dans l’édition de la Pléiade des *Œuvres complètes* de Breton – gardant comme point de repère le rapport avec le temps, qui joue sur le passé, le présent et l’avenir pour transformer la connaissance du sujet et de la réalité qui l’entoure à travers la poésie.

(2) Édition de Marguerite Bonnet, publiée pour ce volume sous la direction d’Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Paris, Gallimard, 1999, pp. 26-34.

Les États généraux
d'André Breton

Dis ce qui est dessous parle
Dis ce qui commence
Et polis mes yeux qui accrochent à peine la
lumière
Comme un fourré que scrute un chasseur som-
nambule
Polis mes yeux fais sauter cette capsule de mar-
jolaine
Qui sert à me tromper sur les espèces du jour
Le jour si c'était lui
Quand passe sur les campagnes l'heure de traire
Descendrait-il si précipitamment ses degrés
Pour s'humilier devant la verticale d'étincelles
Qui saute des doigts en doigts entre les jeunes
femmes des fermes toujours sorcières
Polis mes yeux à ce fil superbe sans cesse renais-
sant de sa rupture
Ne laisse que lui écarte ce qui est tavelé
Y compris au loin la grande rosace des batailles
Comme un filet qui s'égoutte sous le spasme des
poissons du couchant
Polis mes yeux polis-les à l'éclatante poussière
de tout ce qu'ils ont vu
Une épaule des boucles près d'un broc d'eau
verte
Le matin

Dis ce qui est sous le matin et sous le soir
Que j'aie enfin l'aperçu topographique de ces
poches extérieures aux éléments et aux règnes
Dont le système enfreint la distribution naïve
des êtres et des choses
Et prodigue au grand jour le secret de leur affi-
nités
De leur propension à s'éviter ou à s'éteindre
À l'image de ces courants
Qui se traversent sans se pénétrer sur les cartes
maritimes
Il est temps de mettre de côté les apparences
individuelles d'autrefois
Si promptes à s'anéantir dans une seule châ-
taine de culs de mandrills
D'où les hommes par légions prêts à donner
leur vie
Échangent un dernier regard avec les belles
toutes ensemble
Qu'emporte le pont d'hermine d'une cosse de
fève
Mais polis mes yeux
A la lueur de toutes les enfances qui se mirent à
la fois dans une amande
Au plus profond de laquelle à des lieues et des
lieues
S'éveille un feu de forge
Que rien n'inquiète l'oiseau qui chante entre
les 8
De l'arbre des coups de fouet

Il y aura

D'où vient ce bruit de source
Pourtant la clé n'est pas restée sur la porte
Comment faire pour déplacer ces énormes
pierres noires
Ce jour-là je tremblerais de perdre une trace
Dans un des quartiers brouillés de Lyon
Une bouffée de menthe c'est quand j'allais avoir
vingt ans
Devant moi la route hypnotique avec une
femme sombrement heureuse
D'ailleurs les mœurs vont beaucoup changer
Le grand interdit sera levé
Une libellule on courra pour m'entendre en
1950
À cet embranchement
Ce que j'ai connu de plus beau c'est le vertige
Et chaque 25 mai en fin d'après-midi le vieux
Delescluze
Au masque auguste descend vers le Château-
d'Eau
*On dirait qu'on bat des cartes de miroir dans
l'ombre*

toujours

Ah voilà le retomber d'ailes inclus déjà dans le
lâcher
D'emblée la voûte dans toute son horreur
Le mot polie rouillée et poule mouillée
Qui ronge le dessin de l'orgue de Barbarie
Il n'est pas trop tôt qu'on commence à se garer
À comprendre que le phénix
Est fait d'éphémères
Une des idées mendiantes qui m'inspirent le
plus de compassion
C'est qu'on croie pouvoir frapper de grief l'ana-
chronisme
Comme si sous le rapport causal à merci inter-
changeable
Et à plus forte raison dans la quête de la liberté
À rebours de l'opinion admise on n'était pas
autorisé à tenir la mémoire
Et tout ce qui se dépose de lourd avec elle
Pour les sous-produits de l'imagination
Comme si j'étais fondé le moins du monde
À me croire moi d'une manière stable
Alors qu'il suffit d'une goutte d'oubli ce n'est
pas rare
Pour qu'à l'instant où je me considère je vienne
d'être tout autre et d'une autre goutte
Pour que je me succède sous un aspect hors de
conjecture
Comme si même le risque avec son imposant
appareil de tentations et de syncopes
En dernière analyse n'était sujet à caution

une pelle

La cassure de la brique creuse sourit à la chaux vive
 L'air mêle les haleines des bouches les plus désirables
 La première fois qu'elles se sont abandonnées
 Et le mouvement de l'ouvrier est jeune c'est à croire
 Que le ressort du soleil n'a jamais servi
 Pleine de vellétés d'essors tendue de frissons
 Une haie traverse la chambre d'amour
 À l'heure où les griffons quittent les échafaudages
 Montre montre encore
 Conjuguant leurs tourbillons
 Volcans et rapides
 De la taille d'une ville à celle d'un ongle
 Disposent de l'homme font jouer à plein ses jointures
 Dans la fusion mondiale des entreprises industrielles
 Et plus singulièrement obtiennent de lui
 Qu'il réprime jusqu'au cillement
 Au microscope
 Dans une tension héritée de l'affut primitif
 Lorsqu'il lui est donné en partage
 Non plus seulement de les subir mais de les déceler tout au fond de la vie
 Et le manœuvre
 N'est pas moins grand que le savant aux yeux du poète
 L'énergie il ne s'agissait que de l'amener à l'état pur
 Pour tout rendre limpide
 Pour mettre aux pas humains des franges de sel
 Il suffisait que le peuple se conçût en tant que tout et le devint
 Pour qu'il s'élève au sens de la dépendance universelle dans l'harmonie
 Et que la variation par toute la terre des couleurs de peau et des traits
 L'avertisse que le secret de son pouvoir
 Est dans le libre appel au génie autochtone de chacune des races
 En se tournant d'abord vers la race noire et la race rouge
 Parce qu'elles ont été longtemps les plus offensées
 Pour que l'homme et la femme du plus près les yeux dans les yeux
 Elle n'accepte le joug lui ne lise sa perte
 Chantier qui tremble chantier qui bat de lumière première
 L'énigme est de ne pas savoir si l'on abat si l'on bâtit

au vent

Jersey Guernesey par temps sombre et illustre
 Restituent au flot deux coupes débordant de mélodie
 L'une dont le nom est sur toutes les lèvres

L'autre qui n'a été en rien profanée
 Et celle-ci découvre un coin de tableau anodin familial
 Sous la lampe un adolescent fait la lecture à une dame âgée
 Mais quelle ferveur de part et d'autre quels transports en lui
 Pour peu qu'elle ait été l'amie de Fabre d'Olivet
 Et qu'il soit appelé à se parer du nom de Saint-Yves d'Alveydre
 Et le poulpe dans son repaire cristallin
 Le cède en volutes et en tintements
 À l'alphabet hébreu je sais ce qu'étaient les directions poétiques d'hier
 Elles ne valent plus pour aujourd'hui
 Les chansonnettes vont mourir de leur belle mort
 Je vous engage à vous couvrir avant de sortir
 Il vaudra mieux ne plus se contenter du brouet Mijoté en mesure dans les chambres clignotantes
 Pendant que la justice est rendue par trois quartiers de bœuf
 Une fois pour toutes la poésie doit resurgir des ruines
 Dans les atours et la gloire d'Esclarmonde
 Et revendiquer bien haut la part d'Esclarmonde
 Car il ne peut y avoir de paix pour l'âme d'Esclarmonde
 Dans nos cœurs et meurent les mots qui ne sont de bons rivets au sabot du cheval d'Esclarmonde
 Devant le précipice où l'edelweiss garde le souffle d'Esclarmonde
 La vision nocturne a été quelque chose il s'agit
 Maintenant de l'étendre du physique au moral
 Où son empire sera sans limites
 Les images m'ont plu c'était l'art
 À tort décrié de brûler la chandelle par les deux bouts
 Mais tout est bien plus de mèche les compllicités sont autrement dramatiques et savantes
 Comme on verra je viens de voir un masque esquimau
 C'est une tête de renne grise sous la neige
 De conception réaliste à cela près qu'entre l'oreille et l'œil droits s'embusque le chasseur minuscule et rose tel qu'il est censé apparaître à la bête dans le lointain
 Mais emmanchée de cèdre et d'un métal sans alliages
 La lame merveilleuse
 Découpée onnée sur un dos égyptien
 Dans le reflet du quatorzième siècle de notre ère
 L'exprimera seule
 Par une des figures animées du tarot des jours à venir
 La main dans l'acte de prendre en même temps que de lâcher
 Plus preste qu'au jeu de la mourre
 Et de l'amour

dans les sables

Il passe des tribus de nomades qui ne lèvent pas
la tête
Parmi lesquels je suis par rapport à tout ce que
j'ai connu
Ils sont masqués comme des praticiens qui
opèrent
Les anciens changeurs avec leurs femmes si par-
ticulières
Quant à l'expression du regard j'ai vu plusieurs
d'entre elles
Avec trois siècles de retard errer aux abords de
la Cité
Ou bien ce sont les lumières de la Seine
Les changeurs au moment d'écailler la dorade
S'arrêtent parce que j'ai à changer beaucoup
plus qu'eux
Et les morts sont les œufs qui reviennent
prendre l'empreinte du nid
Je ne suis pas comme tant de vivants qui
prennent les devants pour revenir
Je suis celui qui va
On m'épargnera la croix sur ma tombe
Et l'on me tournera vers l'étoile polaire
Mais tout testament suppose une impardon-
nable concession
Comme si dans le chaton de la bague qui me
lie à la terre
Ne résidait suprême la goutte de poison oriental
Qui m'assure de la dissolution compèète avec
moi
De cette terre telle que je l'ai pensée une échap-
pée plus radicale
Sinon plus orgueilleuse que celle à quoi nous
convie le divin Sade
Déléguant au gland à partir de lui héraldique
Le soin de dissimuler le lieu de son dernier
séjour
Comme je me flatte dit-il
Que ma mémoire s'effacera de l'esprit des
hommes
Pile ou face face la pièce nue libre de toute effi-
gie de tout millésime
Pile
La pente insensible et pourtant irrésistible vers
le mieux
Il ne me reste plus qu'à tracer sur le sol la grande
figure quadrilatère
Au centre gauche l'ovale noir
Parcouru de filaments incandescents tels qu'ils
apparaissent avant que la lampe s'éteigne
Quand on vient de couper le courant du secteur
L'homme et ses problèmes
Inscrit dans le contour ornemental d'une fleur
de tabac
Puis tour à tour
Regardant chacun des côtés et disposées symé-
triquement par rapport aux axes
Les quatre têtes rondes d'être quatre fois ban-
dées

Le pansement du front le loup noir le le bâillon
bleu la mentonnière jaune
Les fentes des yeux et de la bouche sont noires
En bas le passé il porte des cornes noires de
taureau du bout desquelles plongent des
plumes de corbeau
Du sommet et de la base partent les fils lilas noi-
sette de certains yeux
À gauche le présent il porte des cornes blanches
de taureau d'où retombent des plumes d'oie
sauvage
Il s'avive par places de mica comme la vie au
parfum de ton nom qui est une mantille
mais celle même dans l'immense vibration
qui exalte l'homme-soleil et je baisse les
yeux fasciné par cette partie déclive de ta
lèvre où continuent à poindre les rois mages
En haut l'avenir il porte des cornes jaunes de
taureau dardant des plumes de flamant
Il est surmonté d'un éclair de paille pour la
transformation du monde
À droite l'éternel il porte des cornes bleues de
taureau à la pointe desquelles bouclent des
plumes de manucode
Un arc de brume glisse tangentiellement aux
bords sud ouest et nord et s'ouvre sur deux
éventails de martin-pêcheur cet arc enve-
loppe les trois premières têtes et laisse libre
la quatrième gardée sur champ de pollen
par une peau de *condylure* tendue au moyen
d'épines de rosier
C'est par là qu'on entre
On entre on sort
On entre
on ne sort pas

du rêve

Mais la lumière revient
Le plaisir de fumer
L'araignée-fée de la cendre à points bleus et
rouges
N'est jamais contente de ses maisons de Mozart
La blessure guérit tout s'ingénie à se faire recon-
naître je parle et sous ton visage tourne le
cône d'ombre qui du fond des mers a ap-
pelé les perles
Les paupières les lèvres hument le jour
L'arène se vide
Un des oiseaux en s'envolant
N'a eu garde d'oublier la paille et le fil
A peine si un essaim a trouvé bon de patiner
La flèche part
Une étoile rien qu'une étoile perdue dans la
fourrure de la nuit

New York, octobre 1943

1. De l'avenir avant toute chose

Le poème s'ouvre – on le voit aisément – sur la préfiguration d'une énigme à dévoiler, sur un secret dont le locuteur hâte la révélation: «Dis ce qui est dessous parle». La première séquence semble donc avoir presque exclusivement le rôle d'énumérer les moyens par lesquels on pourra parvenir à cette révélation et au rassemblement pré-révolutionnaire annoncé par le titre, qui devrait selon toute apparence l'apporter. Une sorte de «mode d'emploi».

Les moyens invoqués sont confiés à un affinement de la parole et de la vue: *dire* et *voir* semblent d'emblée les actions fondamentales dans la refondation de la réalité, sur toute l'étendue du temps («l'heure de traire» traditionnelle est très tôt le matin et environ douze heures plus tard, donc l'espace d'une journée). «Dis» est la forme verbale exhortative qui se répète anaphoriquement au début du poème, accompagnée de «parle», également à l'impératif, puis encore une fois au début de la seconde partie de la première séquence:

Dis ce qui est dessous parle
Dis ce qui commence
[...]
Dis ce qui est sous le matin sous le soir

L'autre verbe à l'impératif qui apparaît cinq fois dans la première séquence en début de vers c'est «polis», cinq fois accompagné du complément objet «mes yeux», qui est présent avec sept occurrences dans la séquence et qui renvoie évidemment à l'action de voir.

Dire et voir, révéler ce qui est caché sous la connaissance déjà formulée et structurée («l'éclatante poussière de tout ce qu'ils ont vu») par la parole et par les yeux: sur ces fondements va naître le merveilleux nouveau, le nouveau conte de fée qui s'ouvre par «*Il y aura*».

Ce qui suit cette promesse vraiment inaugurale va se développer sur deux niveaux, celui de la séquence qui suit et celui de la phrase de réveil en italique, mais déjà à la fin de la première unité la souple évocation des désastres de la guerre («[D'où] les hommes par légions prêts à donner leur vie/Echangent un dernier regard avec les belles toutes ensemble») est suivie d'une image conclusive de création et de naissance nourrie par la force de l'espoir:

À la lueur de toutes les enfances qui se mirent à la fois dans une amande
Au plus profond de laquelle à des lieues et des lieues
S'éveille un feu de forge
Que rien n'inquiète l'oiseau qui chante entre les 8
De l'arbre des coups de fouets

Un espoir qui se fraie un chemin entre les difficultés et les violences de la guerre (le présent des «coups de fouets»), ayant toutefois pour horizon l'éternité dessinée par ce 8 qu'il suffit de renverser en ∞ , comme Breton l'a déjà fait sur la couverture de la revue «VVV» en 1942³.

(3) Le premier numéro de la revue exhibe deux grands symboles de l'infini sur la couverture, au-dessus du titre.

Révolution et renaissance

La phrase de réveil en italique qui, à partir de la deuxième séquence, traverse le poème tout au long de ses quelques deux cents vers le coupant en six parties – *Il y aura / toujours / une pelle / au vent / dans le sable / du rêve* – est évidemment projetée vers l’avenir et au moins quatre des vers qui la suivent immédiatement – et d’autres dans les ‘strophes’ successives – ont un verbe au futur:

Ce jour je tremblerai de perdre une trace
[...]
D’ailleurs les mœurs vont beaucoup changer
Le grand interdit sera levé
Une libellule on courra pour m’entendre en 1950

En plein conflit mondial, Breton regarde donc à un avenir qui convoque les forces de tous les éléments de la société, les États généraux, pour un changement qu’il annonce très clairement dans les vers de son poème et qui se présente tout d’abord par une formule qui fait explicitement allusion, comme on vient de le voir, à une sorte de nouveau conte de fée à l’avenir: «Il y aura». Certes, la phrase se poursuit par les mots en italique dispersés dans le texte, mais cela n’empêche pas de voir que ce qui est annoncé est aussi et d’abord inscrit dans les vers qui suivent immédiatement l’incipit féerique renversé et qu’il appartient donc aussi et à plein titre à la deuxième séquence.

Au niveau de la séquence, le sentiment réitéré d’une renaissance apparaît à travers les verbes au futur qu’on a déjà relevés, l’image d’une «*source*», la prévision d’un changement radical, une date – 1950 – placée dans l’avenir, date à laquelle on aura intérêt à écouter un poète – et enfin à une autre précision temporelle qui lie dans une indication de continuité le passé et l’avenir, «chaque 25 mai», accompagnée d’un nom propre, «le vieux Delescluze» et de l’indication d’un lieu, le Château-d’Eau.

C’est le premier repère qui relie concrètement le texte à une révolution, qui n’est pas celle évoquée par les États généraux, mais celle de la Commune, bien plus chère à Breton et aux surréalistes. Delescluze, d’ailleurs, est une sorte d’incarnation du révolutionnaire car, en tant que journaliste toujours à l’opposition, il a été emprisonné plusieurs fois et sous des régimes différents jusqu’à sa mort sur une barricade au Château-d’Eau en 1871⁴.

Dans cette deuxième unité, la phrase de réveil est doublée d’une autre phrase en italique qui la parcourt souplement: *D’où vient ce bruit de source / Une bouffée de menthe / Une libellule / On dirait qu’on bat des cartes de miroir dans l’ombre*. L’idée de renaissance y semble renforcée, mais le va-et-vient du futur au passé qui accompagne chaque morceau de la phrase – de nouveau au futur et enfin à la répétition éternelle –, est accompagné de la sensation que tout peut être brouillé à n’importe quel moment. Le hasard prend sa place dans le parcours à travers l’expression «bat les cartes», se mêlant toutefois à l’idée d’illusion («de miroir») et de quelque chose de mystérieux ou du moins de caché («dans l’ombre»), le tout souligné et agrandi par l’italique.

(4) «Le soir du 25 mai 1871, en pleine répression versaillaise, Delescluze s’avança d’un pas calme, “le seul être vivant sur la chaussée du boulevard Voltaire”, vers la barricade et fut abattu sur la place du Château-d’Eau. Breton, participant à la manifestation pacifiste et commémorative de la Commune du 25 mai 1913, avait pu entendre exalter la mémoire de Delescluze par de vieux militants de la Commune et relire en première page de *L’Humanité* du même jour le récit de sa mort par Louis Dubreuilh (Etienne-Alain Hubert in A. BRETON, *Œuvres complètes*, vol. III cit., p. 1158, note n. 5).

2. Le temps

Le passage du temps structure, ainsi qu'en moindre mesure le déplacement géographique, tout le poème. L'idée de renaissance réapparaît immédiatement après le lien historique avec la Commune dans la séquence suivante à travers l'image du phénix:

Il n'est pas trop tôt qu'on commence à se garer
À comprendre que le phénix
Est fait d'éphémères

Bien sûr, la renaissance du phénix implique l'idée de la mort et celle de l'éternité (bien que composée de réalités éphémères), mais les deux étaient déjà évidentes dans l'expression «chaque 25 mai», qui faisait allusion à une sorte d'éternel retour et de mort réitérée et dans le «8» à renverser de la première séquence. La même attente est d'ailleurs implicitement évoquée par l'adverbe «*toujours*» qui tient le rôle de 'titre' de la troisième séquence et qui continue la phrase de reveil.

La continuité et l'unité du moi qui renaît sont toutefois fortement menacées puisque le sujet, tout en renaissant, emprunte une forme différente, ce qui élargit énormément les possibilités de renaissance et réduit, au contraire, l'importance des données personnelles d'un moi conçu comme extrêmement instable:

Comme si j'étais fondé le moins du monde
À me croire moi d'une manière stable
Alors qu'il suffit d'une goutte d'oubli ce n'est pas rare
Pour qu'à l'instant où je me considère je vienne d'être tout autre et d'une autre goutte
Pour que je me succède sous un aspect hors de conjecture
[...]

Le sujet, ainsi que la révolution – mais aussi la poésie, on le verra bientôt – renaissent toujours à travers le temps et l'histoire sous des formes différentes, formées par le jeu entre «la mémoire» et «l'oubli», présences éphémères qui donnent naissance, pourtant, à l'éternité de l'existence.

3. L'objet

«*Une pelle*» est le 'titre' très concret de la quatrième séquence, qui débute par des objets bien définis:

La cassure de la brique creuse sourit à la chaux vive

C'est presque une rencontre d'amour concrète, jeune et vivante et les images qui suivent confirment cette donnée inaugurale de la séquence: «les haleines des bouches les plus désirables/La première fois qu'elles se sont abandonnées»; «Et le mouvement de l'ouvrier est jeune»; «Une haie traverse la chambre d'amour». À côté de la scène d'amour il y a pourtant, également vivante, la réalité du travail et plusieurs mots en attestent la présence: «l'ouvrier», «les échafaudages», «conjuguant leurs tourbillons/volcans et rapides», «la fusion mondiale des entreprises industrielles», «le manœuvre», «l'énergie». Tout ce travail se clot pourtant d'une manière énigmatique:

Chantier qui tremble chantier qui bat de lumière première
L'énigme est de ne pas savoir si l'on abat si l'on bâtit

Il faut bien observer pourtant que la présentation du chantier humain, ouvert par la scène d'amour initiale, est bâtie sur quelques passages importants qui en tracent les caractères: un rapprochement vertigineux de dimensions différentes («De la taille d'une ville à celle d'une ongle», de le «fusion mondiale» au «microscope») et un rapprochement également important et imprévu du concret et de l'abstrait, du corps et de l'esprit, dans les vers à mon avis fondamentaux

Et le manœuvre
N'est pas moins grand que le savant aux yeux du poète

et enfin un rapprochement du singulier et du collectif, qui embrasse toutes les races et les deux genres juxtaposés du monde et qui sonne particulièrement actuel:

Il suffisait que le peuple se conçût en tant que tout et qu'il le devint
[...]
Et que la variation par toute la terre des couleurs de peau et des traits
L'avertisse que le secret de son pouvoir
Est dans le libre appel au génie autochtone de chacune des races
En se tournant d'abord vers la race noire et la race rouge
Parce qu'elles ont été longtemps les plus offensées
Pour que l'homme et la femme du plus près les yeux dans les yeux
Elle n'accepte le joug lui ne lise sa perte

Voilà ce que selon toute apparence on *aurait dû* faire – les verbes employés sont au passé mais le projet est encore à réaliser – dans ce chantier humain ouvert sous le signe concret d'une pelle. Cette pelle plantée là dans le poème fait tâche, représente une force concrète et presque magnétique dans l'ensemble des vers et dans la phrase en italique qui le parcourt et le définit. En effet, alors que les autres substantifs qui suivent dans la phrase de réveil – «vent», «sable», «rêve» – ont une évanescence commune et sont de toute évidence des mots 'poétiques' et encore 'hugoliens', le mot «pelle» a d'autres résonances: matérielles et physiques d'un côté (ce qui le lie aux autres présences sémantiques qu'on a vues dans le texte telles que «le mouvement de l'ouvrier», «le manœuvre», «chantier qui tremble, chantier qui bat», etc.), très proches du surréalisme et de l'objet surréaliste de l'autre.

C'est Marcel Duchamp qui a marqué de sa signature la dignité particulière de la pelle dans la galerie des objets surréalistes; Duchamp a réalisé ce *ready-made* en 1915 avec le titre *In advance of the Broken Arm* ou *Shovel*, et il en a fait trois répliques successives en 1945, en 1963 et en 1964. Il s'agit donc d'un objet qui obsède d'une certaine manière l'imaginaire de Duchamp et que les surréalistes connaissent bien.



Marcel Duchamp (1887-1968), *En prévision du bras cassé*, 1915, pelle en bois et fer galvanisé, avec l'inscription du titre en anglais, «*In advance of the Broken Arm*», hauteur: 121,3 cm, New Haven, Yale Center of British Art. Ici est reproduite la quatrième version (1964) de l'original perdu.

Breton, de son côté, a consacré à Duchamp plusieurs écrits⁵; dans le premier, publié en 1922⁶, il exalte «l'indépendance» de Duchamp qui lui vient justement du fait d'avoir signé «un objet manufacturé» et d'un autre élément très important aux yeux de Breton, qui est le refus de la *matérialisation* de l'esprit moderne dans une forme acquise:

Pour moi, je l'ai dit, ce qui fait la force de Marcel Duchamp, ce à quoi il doit d'être sorti vivant de plusieurs coupe-gorge, c'est avant tout son *dédain de la thèse*, qui étonnera toujours de moins favorisés⁷.

Après la longue étude de 1934 à l'occasion de la publication de quatre vingt-quatorze documents relatifs à la réalisation du Grand Verre *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, Breton revient à Marcel Duchamp dans *L'Anthologie de l'humour noir* où il est surtout question de phrases formées par le jeu du hasard verbal, genre Rose Sélavy. Le *ready-made* est en tout cas nommé dans tous les écrits de Breton sur Duchamp comme une forme fondamentale de protestation contre la vanité artistique et, dans *Les Pas perdus*, c'est le jugement d'Apollinaire qui est rappelé:

«Il sera peut-être réservé à un artiste aussi dégagé de préoccupations esthétiques, aussi préoccupé d'énergie que Marcel Duchamp, de réconcilier l'Art et le Peuple».

On trouve dans ce jugement des mots fondamentaux qui reviennent dans *Les États généraux* et notamment dans la séquence qui a comme titre «une pelle»: «éner-

(5) Marcel Duchamp in *Les Pas perdus* (1924), *Marcel Duchamp. Le phare de la mariée* (1934) in *Le surréalisme et la peinture* (1928, 1945, 1965) et également *Marcel Duchamp* in *L'Anthologie de l'humour noir* (1940).

(6) Avant d'être recueilli dans *Les Pas perdus*, l'article sur Duchamp avait été publié dans «Littératures» en 1922.

(7) A. BRETON, *Marcel Duchamp* in *Les Pas perdus*.

gie» et «peuple» alors que le lien entre l'artiste, l'énergie et le peuple est assuré dans le poème de Breton par les vers que j'ai partiellement déjà cités:

Et le manœuvre
N'est pas moins grand que le savant aux yeux du poète.
L'énergie il ne s'agissait que de l'amener à l'état pur
Pour tout rendre limpide
Pour mettre aux pas humains des franges de sel
Il suffisait que le peuple se conçût en tant que tout et le devînt
[...]

Le poète et le manœuvre, l'énergie et le peuple; décidément *La Pelle* de Marcel Duchamp et son étrange 'matérialité dématérialisée' ont mis en mouvement une concrète convergence de champs sémantiques⁸.

4. Les témoins

La séquence «*au vent*» est extrêmement riche en noms propres. Ils sont dans l'ordre: Jersey et Guernesey écrits comme un seul nom – «Jersey Guernesey» –, ensemble géographique qui introduit les noms de deux exilés illustres: Victor Hugo et Saint-Yves d'Alveydre. En réalité le nom d'Hugo n'est écrit nulle part dans le poème; il reste suspendu et comme dispersé dans les vers, sous la métaphore qui en partie le lie à l'autre:

[...] deux coupes débordant de mélodie
L'une dont le nom est sur toutes les lèvres/L'autre qui n' a été en rien profanée

Il y a une sorte de renversement, qui reprend l'invocation initiale «Dis ce qui est dessous parle», selon laquelle Breton n'inscrit pas dans le poème le nom de l'écrivain le plus connu et le plus présent à ce moment-là à son esprit, Victor Hugo, alors qu'il présente l'autre, explicitement révélé dans le huitième vers⁹, non seulement par son nom complet de Saint-Yves d'Alveydre, déjà imposant, mais aussi après avoir inséré au septième vers celui de Fabre d'Olivet comme point de repère. De la même manière, le nom de la «dame âgée» – Virginie Faure, grand-mère de Philippe Faure – n'est pas indiqué, alors que le nom d'Esclarmonde, plus ou moins légendaire, est répété cinq fois de suite en fin de vers.

On ne peut pas s'empêcher de remarquer que toute cette explosion de noms propres, cachés ou exhibés, est présentée sous le 'titre' de la séquence «*au vent*» et que ce rapprochement peut ramener assez naturellement à l'esprit le célèbre refrain de Villon «autant en emporte le vent»¹⁰. On dirait que le caractère éphémère de toute renommée est très souligné dans cette séquence, mais ce n'est là évidemment qu'une première (possible) couche de signification.

(8) C'est en effet la même convergence dont parle Rimbaud dans *Une Saison en enfer*, quand il écrit: «La main à plume vaut la main à charrue». Il y a aussi une reprise plus proche qui vient du petit groupe surréaliste «La Main à plume» qui s'efforce, juste au cours des mêmes années (1941-1944), de faire survivre une voix dissonante et surréaliste sous l'Occupation et de s'opposer par là à la réalité du nazisme.

(9) «Et qu'il soit appelé à se parer du nom de Saint-Yves d'Alveydre».

(10) D'autant plus si l'on tient compte du fait qu'il avait été remis en honneur quelques années auparavant aux États Unis par le roman homonyme de Margaret Mitchell publié en 1936 d'où Victor Fleming a tiré en 1939 un film bien connu par tout le monde, auquel on a attribué 13 nominations à la cérémonie des Oscar en 1940.

Les liens entre les noms prononcés (dessus) et non prononcés (dessous) sont avant tout à chercher dans «l'esprit de Jersey», comme l'appelle Léon Cellier, qui fait de cette expression le titre d'un chapitre de son étude consacrée à Fabre d'Olivet¹¹, mais aussi dans l'influence d'une étude tout à fait récente par rapport au poème, celle d'Auguste Viatte sur *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, que Breton connaissait parfaitement puisqu'il la cite dans *Arcane 17*¹².

L'occultisme apparaît donc comme un élément important, à côté de la poésie, dans «l'esprit de Jersey», dominé par la personnalité de Hugo, que tout le monde se hâte d'imiter. La présence féminine qui se définit avec force aux côtés de Hugo par ses cinq occurrences en fin de vers, celle d'Esclarmonde, rentre à plein titre dans ce domaine, à la convergence de poésie et occultisme. Évoquée par Breton, comme le montre Étienne-Alain Hubert dans son commentaire, en polémique contre Aragon et son idée de poésie¹³, Esclarmonde appartient pourtant avant tout au monde du mystère et du féminin. C'est ce que témoigne la série de femmes qui accompagnent Esclarmonde de Foix dans son rôle de guide de Breton sur les pas de Nerval, selon les *Ajours d'Arcane 17*:

[...] je n'eus, guidé par l'exégèse de M. Jean Richer, aucune peine à me convaincre qu'ici, sur le plan symbolique pur, j'avais cheminé avec Nerval le long du sillon doré. Mélusine, Esclarmonde de Foix, la reine de Saba, Isis, la Verseuse du Matin, les très belles dans leur ordre et leur unité m'en resteront les plus sûres garantes¹⁴.

Mais il faut remarquer aussi que, dans les trois identités (au moins) qui accompagnent implicitement Esclarmonde dans son apparition – Esclarmonde de Foix sœur de Raimon-Roger protectrice des Cathares, Esclarmonde fille de l'amiral Gaudise dans le conte *Huon de Bordeaux*, Esclarmonde reine de Byzance et magicienne protagoniste de l'œuvre lyrique de Massenet¹⁵ – il y a toujours au premier plan l'expression

(11) Il entend par là l'attitude d'un groupe d'écrivains «pénétré par l'influence de l'exil». Les éléments de cette influence sont diligemment énumérés par Cellier: le décor de l'île, le contact avec l'Océan et la nature, la névrose commune à tous les prisonniers: espoirs et désespoirs, rancunes et haines, manie de réformer le monde, lassitude de vivre dans un lieu clos, de voir toujours les mêmes visages, regrets de la patrie perdue, et aussi du temps perdu; la présence accablante de Hugo, ferment d'émulation, mais aussi de jalousie secrète, et enfin cette exaltation de l'esprit solitaire qui conduit, sinon à la démence, du moins à des curiosités dangereuses et dont l'épisode des tables tournantes est l'aspect le plus frappant. «L'esprit de Jersey» in L. CELLIER, *Fabre d'Olivet. Contribution à l'étude des Aspects Religieux du Romantisme*, Paris, Nizet, 1953, pp. 371-381.

(12) «Ce symbole est celui qui a vivement contribué à mettre en lumière M. Auguste Viatte dans son récent ouvrage: *Victor Hugo et les illuminés de son temps* et qui se dégage d'un parallèle entre le *Testament de la liberté* de l'abbé Constant, publié en 1843, et *La Fin de Satan*, l'une des dernières œuvres lyriques du poète. «Comme chez Victor Hugo, écrit M. Viatte, nous assistons d'abord, chez l'abbé Constant, à la chute de l'ange qui, en naissant, refusa d'être esclave», et qui entraîna dans la nuit «une pluie de soleils et d'étoiles par l'attraction de sa gloire»; mais Lucifer, l'intelligence proscribed, enfante deux sœurs, Poésie et Liberté, et «l'esprit d'amour empruntera leurs traits pour soumettre et sauver l'ange rebelle»» (A. BRETON, *Arcane 17*, in *Œuvres Complètes III* cit., p. 94).

(13) Il suffirait d'ailleurs de remarquer que les deux premiers vers où Esclarmonde est nommée sont: «Une fois pour toutes la poésie doit resurgir des ruines/Dans les atours et la gloire d'Esclarmonde».

(14) A. BRETON, *Ajours*, in *Œuvres Complètes*, vol. III cit., p. 113.

(15) Esclarmonde de Foix, à laquelle Breton semble avant tout faire référence puisqu'il l'appelle de cette manière dans *Arcane 17*, est un personnage mi-historique mi-mythique qui a pris naissance sous la plume de Napoléon Peyrat dans les trois volumes de *l'Histoire des Albigeois les Albigeois et l'Inquisition* (Paris, Librairie Internationale, 1870-72). Krystel Maurin, qui lui a consacré une étude, affirme que l'identité d'Esclarmonde de Foix est assez éphémère: «La dame historique a, en effet, peu d'épaisseur et les sources à son sujet font cruellement défaut: il y eut juste assez d'histoire pour créer l'illusion et juste assez d'absence pour permettre la mythification». Pour compliquer les choses, on apprend dans la même étude que «cinq dames de «haut paratge» prénommées Esclarmonde», dont quatre de Foix, sont à l'origine du mythe de la reine des hérétiques (*Les Esclarmonde. La femme et la féminité dans l'imaginaire du catharisme*, Toulouse, Privat, 1995, p. 119).

Dans le conte médiéval *Huon de Bordeaux*, Esclarmonde est la fille du roi de Babylone; elle tombe amoureuse d'Huon, ennemi de son père et s'enfuit avec lui le sauvant de la prison où il avait été jeté. Pendant la

d'une révolte. Esclarmonde de Foix lutte, bien sûr, contre le pouvoir de Rome et du Pape; Esclarmonde de *Huon de Bordeaux* contre le pouvoir et l'autorité de son père, de la religion ou de la société; Esclarmonde de Massenet s'oppose à l'ordre de son père et à la morale du temps.

Si donc Esclarmonde symbolise la poésie («Une fois pour toutes la poésie doit resurgir des ruines/Dans les atours et la gloire d'Esclarmonde»), il s'agit d'une poésie qui trouve sa source dans le côté ouvertement féminin, de révolte féminine, mais aussi magique de l'existence, condensé dans les vers qui suivent l'apparition d'Esclarmonde:

La vision nocturne a été quelque chose il s'agit
Maintenant de l'étendre du physique au moral
Où son empire sera sans limites
[...]

Dans ces trois vers le temps coule: le passé, le présent et le futur se suivent dans une séquence liée, selon le schéma déjà présenté pour annoncer l'apparition d'Esclarmonde:

[...] je sais ce qu'étaient les directions poétiques d'hier
Elles ne valent plus pour aujourd'hui
Les chansonnettes vont mourir de leur belle mort

Passé, présent, futur. Esclarmonde, figure du passé réactualisée par la poésie, s'inscrit de cette manière dans l'avenir par un glissement du physique au moral que réaliserait la poésie future. Esclarmonde est donc la porte-parole de la poésie d'inspiration médiévale et légendaire du passé, mais aussi de la poésie à venir, encore inconnue, qui conjugue la «vision nocturne» et les «figures animées du tarot des jours à venir/La main dans l'acte de prendre en même temps que de lâcher/Plus preste qu'au jeu de la mourre/Et de l'amour»: le hasard et le sentiment, toujours liés, bien sûr, à la révolte féminine et aux jeux infinis de la langue.

5. Fresque

La séquence qui va sous le titre «*dans les sables*» présente une sorte de grande fresque en mouvement, qui fait songer aux «Bohémiens en voyage» de Baudelaire. Plusieurs tribus nomades la composent, mais l'aspect le plus singulier est le fait que le sujet de l'énonciation en fait partie et vit la même condition migratoire:

Il passe des tribus de nomades qui ne lèvent pas la tête
Parmi lesquels je suis par rapport à tout ce que j'ai connu

Pourtant ce n'est pas au point de vue spatial ou géographique que le sujet est nomade, mais par rapport aux expériences acquises, à l'horizon du connu. Ce départ vers l'inconnu, qui bute à tout pas contre le plein du connu (les tableaux sur les

fuite, Huon se rend responsable de la mort du père d'Esclarmonde, tué par Auberon, mais, après un grand nombre d'aventures au cours desquelles Esclarmonde demeure toujours fidèle à Huon, les deux amoureux parviennent à une fin heureuse.

Jules Massenet, enfin, a mis en musique *Esclarmonde*, opéra en 4 actes, créé le 14 mai 1889 à l'Opéra-Comique. Dans ce cas Esclarmonde est la fille du roi de Byzance et magicienne. Pour conserver son pouvoir, elle doit rester voilée jusqu'à l'âge de vingt ans, et elle cache donc son visage à Roland, qu'elle aime de façon cachée.

changeurs et leurs femmes à partir de ceux de Quentin Metsys¹⁶, la grande quantité d'argent que le sujet doit changer contre la nouvelle monnaie) implique immédiatement l'idée d'un voyage vers la mort et encore une fois celle de l'éternel retour, déjà dessinée par l'image du phénix:

Et les morts sont les œufs qui reviennent prendre l'empreinte du nid

Mais c'est juste à ce retour que le sujet veut se soustraire; l'inconnu qu'il demande prétend un abandon définitif («je suis celui qui va») et «la dissolution complète du moi». Pourtant cette issue de la vie ne peut pas être apparente comme celle que propose Sade, toute confiée à la sexualité (est-ce là une allusion à 'la petite mort' orgasmique?), mais définitive, absolue et étrangère aux rites de la culture occidentale symboliquement abandonnée par la coupure du courant électrique. Dans les vers qui suivent se dessine donc un étrange tableau, presque la reconstitution d'un mythe, dans certains traits duquel plusieurs critiques ont reconnu le fruit des contacts de Breton avec la culture des Indiens d'Amérique, particulièrement des Navajos et de leurs peintures de sable¹⁷.

Dans la tentative de comprendre les lignes portantes de ce tableau, on peut grouper les éléments qui le composent. Il y a d'abord les formes géométriques, organisée par le chiffre 4, sacré pour les Navajos, et dominées par «la grande figure quadrilatère», qui renvoie évidemment aux quatre points cardinaux, qui trouvent leur expression figurative dans la rose des vents¹⁸. Ici l'image dans laquelle l'homme est inscrit est un peu différente – «la fleur de tabac» – qui, par ses cinq pétales ouverts, rappelle l'étoile à cinq points, symbole de l'harmonie entre l'âme et le corps et de la connaissance spirituelle et magique, qui s'ajoute aux quatre éléments concrets: l'air, l'eau, le feu et la terre. Donc, avant tout, le sujet doit s'orienter dans l'inconnu qui l'entoure et qui l'attend après la mort; cette orientation, pourtant, n'est pas seulement spatiale mais aussi temporelle, comme il arrive justement dans la lecture de l'univers réalisée par les Indiens Navajo¹⁹, bien que les données ne coïncident pas complète-

(16) *Le Changeur et sa femme* de Quentin Metsys (1514) – c'est bien là le titre retenu par le Musée du Louvre où il est conservé par rapport à *Le Prêteur et sa femme* et d'autres – a donné lieu à une série de reprises, dont les plus connues sont peut-être les nombreuses versions de Marinus van Reymerswale, sur le même titre, aux environs de 1540.

(17) C'est ce qu'affirme Étienne-Alain Hubert dans son commentaire du poème de Breton avec le soutien d'une importante bibliographie (*Œuvres complètes*, vol. III cit., p. 1157): «Breton détaille une figure compliquée qui tient à la fois du vieux carré magique proposé dans les traités attribués à Corneille Agrippa et, comme l'avait bien vu Gérard Legrand, des représentations symboliques pratiquées par certaines tribus, notamment par le moyen des "peintures de sable"». C'est ce qu'on apprend aussi du volume *Imaginaire des points cardinaux. Aux quatre coins du monde*, dans le chapitre consacré à «La symbolique des points cardinaux chez les Navajos» où Susanne Berthier-Foglar écrit de Breton: «Il ne faut pas s'étonner si la connaissance qu'il acquiert des cultures indiennes pendant son exil aux États-Unis le conduit à reprendre, dans le grand poème qu'il a intitulé *Les États généraux* (1944), la structuration indienne des quatre zones de l'espace avec ses couleurs, ses animaux, ses valeurs différenciées. [...] Le tableau qu'il crée alors paraîtra moins étrange si on sait y reconnaître l'analogie de ces compositions que font les Indiens Navajos sur fond de sable au moyen de poudres de couleurs. Dans les sables du rêve, Breton compose un "tableau de sable"» (par les soins de Michel Viegnès, Paris, Imago, 2005, p. 263).

(18) L'imaginaire mythique lié au chiffre 4 remonte du moins au récit de la Création et au nom d'Adam dont les quatre lettres sont les initiales des quatre points cardinaux: «En effet, si l'on dit en grec Orient, Occident, Midi, Septentrion, comme la Sainte Écriture le fait dans la plupart de ses passages, les premières lettres de ces mots forment le nom d'Adam, car les quatre parties du monde que je viens de mentionner s'appellent en grec *Anatole, Dusis, Arctos, Mesembria*». (AUGUSTIN, *Tractatus IX*, 14, *Homélies sur l'Évangile de saint Jean*, trad. par M.-P. Berrouard, 1969, «Bibliothèque Augustinienne» 71, pp. 536-37, cité par L. GOSSEREZ, *Les points cardinaux dans l'Antiquité chrétienne*, in *Imaginaires des points cardinaux. Aux quatre coins du monde* cit.).

(19) «La symbolique des points cardinaux ne peut se comprendre que par le mythe de la création, his-

ment (comme la fleur de tabac et la rose des vents). D'ailleurs l'exception est partout, puisque le quadrilatère, qui correspond à l'organisation de l'espace chez les Indiens Navajos et à la disposition parfaitement symétrique des points cardinaux, est ébranlé par une figure étrange, placée d'une manière asymétrique – «Au centre gauche l'ovale noir» – qui fait songer à une toile de Kupka²⁰.

Le tableau bretonien propose 4 couples spatio-temporels qui correspondent à des accouplements entre couleurs et animaux. En particulier:

1. Sud: «En bas le passé il porte des cornes noires de taureau du bout desquelles plongent des plumes de corbeau»

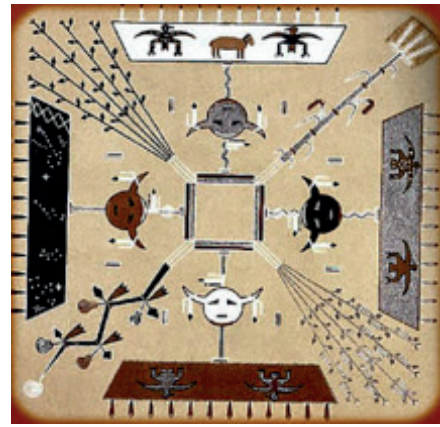
2. Ouest: «À gauche le présent il porte des cornes blanches de taureau d'où retombent des plumes d'oise sauvage»

3. Nord: «En haut l'avenir il porte des cornes jaunes de taureau dardant des plumes de flamant»

4. Est: «À droite l'éternel il porte des cornes bleues de taureau à la pointe desquelles bouclent des plumes de manucode».



1. Peinture de sable navajo



2. Peinture de sable navajo

toire dont il existe de nombreuses versions [...]. Dans la première scène de la création «la lumière blanche apparut à l'est et ils dirent que c'était le jour; la lumière bleue apparut au sud et pour eux c'était aussi le jour... la lumière jaune apparut à l'ouest et leur montra que le soir arrivait, puis le noir vint du nord et ils se couchèrent et dormirent». La vie était rythmée par la couleur du jour provenant des quatre points cardinaux mais le soleil n'avait pas encore été créé». (S. BERTHIER-FOGLAR, *La symbolique des points cardinaux chez les Navajos* cit., pp. 63-64).

(20) La référence à František Kupka (1871-1957) n'est pas hors de propos, car l'artiste tchèque a vécu à Paris de 1896 jusqu'à sa mort. Très lié à Jacques Villon – frère de Marcel Duchamp – il a fait partie du groupe post-cubiste de Puteaux avec Marcel Duchamp, Jacques Villon, Francis Picabia, Jean Metzinger et Albert Gleizes. Breton le connaissait donc sans aucun doute et le lien avec Duchamp renforce le sens de sa présence ici, d'autant plus que dans un texte de 1913, *La Création dans les arts plastiques*, il avait attribué l'origine de la création artistique à quelque chose qui semble annoncer «l'automatisme psychique pur» bretonien: «l'énigme des processus psychiques, énigme qui souvent demeure irrésolue aussi bien pour le protagoniste – l'artiste – que pour son entourage». Un autre lien très intéressant est représenté par le fait que Kupka avait des considérables connaissances en matière de spiritisme.

3. František Kupka, *Ovale noir* 1925-26

Au centre des points cardinaux, la description du présent se prolonge dans une autre séquence où, à travers les «places de mica», on trouve encore une fois le sable coloré et l'allusion aux peintures indiennes, renforcée par la présence de la figure très importante pour les Navajos de «l'homme-soleil», auquel correspond, plus en sourdine, l'image de la femme étoile (cette fois «comète», auparavant «étoile polaire», ensuite évoquée à travers la condylure au nez étoilé).

Une remarque sur la caractérisation des quatre indications temporelles évoquées. L'avenir («en haut») est suivi d'un projet fondamental, cher à Breton: «Il est surmonté d'un éclair de paille pour la transformation du monde»²¹.

La dernière référence importante aux peintures de sable vient de la conclusion de la séquence, qui dessine dans le complexe tableau de Breton une sorte de porte, définie apparemment seulement par «une peau de *condylure* tendue au moyen d'épines de rosier»:

C'est par là qu'on entre
On entre on sort
On entre
on ne sort pas

On ne peut pas oublier que les peintures de sable des Navajos, comme répètent les sites qui leur sont consacrés, portent le nom de «iikàah» en langue diné, ce qui veut littéralement dire: «l'endroit par lequel les dieux viennent et vont»²².

La convergence frappante de la conclusion de la séquence ne peut faire oublier, toutefois, les nombreuses différences; Étienne-Alain Hubert a déjà mis en relief le passage des têtes rondes des peintures indiennes aux «têtes rondes quatre fois bandées» des *États Généraux*; pour ma part, je voudrais souligner l'obsédante présence des cornes

(21) «“Transformer le monde” a dit Marx; “changer la vie” a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un» (A. BRETON, *Discours au Congrès des écrivains*, in *Position politique du surréalisme 1935, Œuvres Complètes*, vol. II cit., p. 459).

(22) «Le terme navajo pour désigner les peintures de sable, “sandpaintings”: “iikàah” peut être traduit littéralement par “l'endroit par lequel les dieux viennent et vont”. Ces dessins sont faits à base de pierres pulvérisées, de sable sec saupoudré et coloré avec des pigments naturels» (A. NIEZ, *Peintures de sable traditionnelles des Navajo* extrait d'une maîtrise d'arts plastiques, Sorbonne, 1999, <http://www.barbier-rd.nom.fr/anaikchiinavajo.htm>).

de taureau, alors que l'animal célébré par les Navajos est le bison. Pourquoi le taureau? Faute d'une réponse dans le texte, on peut remarquer que dans la décennie qui précède le poème de Breton, Picasso a peint un nombre considérable de «têtes de taureau», seules ou à l'intérieur d'une nature morte et qu'au cours de l'année suivante (1945) il va créer une série de *Onze séquences du taureau*. Taureaux et Minotaures représentent donc à ce moment-là presque la marque des tableaux de Picasso.

La lecture naturelle de l'univers (après qu'on a coupé le courant), inspirée des Indiens d'Amérique, est donc doublée, comme toujours chez Breton, d'une lecture d'artiste: Kupka, Picasso, Chirico sont là et ont travaillé de leur «main à plume» le sable de la peinture et du rêve.

6. Une étoile

L'énorme fresque tracée dans la séquence précédente, conformément au titre de la partie qui va restrospectivement la définir («du rêve»), est reléguée dès la première ligne dans une atmosphère nocturne qui va s'évanouir immédiatement:

Mais la lumière revient
Le plaisir de fumer

C'est donc le caractère éphémère de toute l'énorme construction qui précède cette dernière et courte séquence qui apparaît au premier plan, avec le danger redoutable de perdre tout ce qui apparaissait si important et si complexe dans le tissu de la nuit, toute la trace du rêve. D'ailleurs, le caractère éphémère de la construction textuelle était souligné partout: il ne fait ici que revenir d'une manière plus redoutable en tant que conclusive. Pourtant le lien éthéré mais constant établi entre passé, présent et avenir soutient l'espoir d'un changement qui ne peut être que positif, si l'on lit attentivement les vers énigmatiques qui suivent:

L'araignée-fée de la cendre à points bleus et rouges
N'est jamais contente de ses maisons de Mozart
Le blessure guérit tout s'ingénie à se faire reconnaître [...]

Étienne-Alain Hubert a très bien éclairé plusieurs coins obscurs de ces vers²³,

(23) «Pourquoi, au retour de la lumière, “l'araignée-fée de la cendre” du fumeur n'est-elle “jamais contente de ses maisons de Mozart”? Ouvrons «Le Message automatique» dans *Point du jour*, ou, dans *Surréalisme et la Peinture*, l'article de 1953 sur Joseph Crépin, et nous nous étonnerons moins de la proximité des motifs de la rêverie et de la fumée des cigarettes avec l'édifice *arachnéen* fait de fumerolles et de formes tourbillonnaires pour lesquelles, sous la plume d'un médium plus connu comme auteur dramatique, Victorien Sardou, s'imposa le nom de “Maison de Mozart”» (É.-A. HUBERT, «Notes» à André Breton, in *Œuvres complètes*, vol. III cit., pp. 1156-57). On ne peut pas se passer de remarquer, pourtant, que Breton déclare avoir connu les œuvres de Crépin seulement en 1948: «Les réalisations de Joseph Crépin [...] ne devaient m'être révélées qu'en 1948, à l'occasion des toutes premières manifestations d'ensemble de “l'art brut”» (*Le Surréalisme et la peinture*, nouvelle édition revue et corrigée, 1965, in *Écrits sur l'art et autres textes*, *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 2008 p. 710); donc, quatre ans après la publication des «États généraux». En plus, la fumée et les fumerolles sont complètement absentes du commentaire que Sardou donne de son dessin, où il explique les formes présentes dans l'eau forte de tout autre manière: «*Sur ce mur les Esprits ont sculpté ou incrusté les étranges arabesques que notre dessin cherche à reproduire. Ce sont ou des ornements fouillés dans la pierre et colorés ensuite, ou des incrustations ramenées à la solidité de la pierre verte, par un procédé qui est en grande faveur maintenant et qui conserve aux végétaux toute la grâce de leurs contours, toute la finesse de leurs tissus, toute la richesse de leurs coloris*» («Minotaure» 3/4, décembre 1933, p. 54).

mais si l'on approfondit le mécontentement du personnage féérique (l'araignée-fée) – une fois qu'on a établi que «la Maison de Mozart» est une eau forte produite à peu près un siècle auparavant par Victorien Sardou à travers une sorte d'automatisme graphique²⁴ –, on s'aperçoit que le rêve ne peut pas en rester là, à l'écriture automatique et inconsciente, sans aucun lien avec la réalité éveillée personnelle et sociale. Sardou écrit en effet que la *Maison de Mozart* lui a été dictée par un Esprit, mais les éléments qui la caractérisent ne sont pas abstraits ou génériques; bien que bâtie avec des «flocons de neige», elle s'est matérialisée dans une étrange pierre qui, d'une certaine manière, ne fait qu'un avec la personne qui l'habite. Elle affiche donc toutes les traces de la musique:

*Il est facile d'y reconnaître le souvenir de notre musique terrestre: la clé de sol y est fréquemment répétée et, chose bizarre, jamais la clé de fa! Dans la décoration du rez-de-chaussée, nous retrouvons un archet, une sorte de téorbe ou de mandoline, une lyre et tout une portée musicale. Plus haut c'est une grande fenêtre qui rappelle vaguement la forme d'un orgue; les autres ont l'apparence de grandes notes, et des notes plus petites abondent sur toute la façade [...]*²⁵

La trace est donc matérielle; ce ne sont pas une musique ou un souffle qu'on entend, mais des ornements concrets qu'on voit, sculptés dans la pierre. Sardou parle d'ailleurs d'une véritable «incarnation»²⁶.

C'est bien là, dans ce qu'on pourrait appeler entre autre «l'incarnation de la poésie» le lien difficile, éternellement recherché et toujours renvoyé à l'avenir – au prochain phénix –, mais qui parcourt souterrainement tout le texte (et peut-être tout le surréalisme) et en structure l'énonciation.

Bien que les thèmes sociaux suggérés soient aujourd'hui encore très problématiques – la voix du peuple, son unité et sa présence dans l'exercice du pouvoir et en même temps la liberté, la redécouverte et la valorisation des origines des différentes races –, le moteur principal du texte, celui dont on a cherché à vérifier le fonctionnement, c'est la découverte, ou mieux, la recherche et la découverte possible.

Presque vingt ans après le *Manifeste*, Breton est toujours à l'affût de l'énigme et c'est avant tout cette énergie impérissable que le poème nous transmet tant par sa structuration formelle que par ses allusions à des données historiques et à des personnages plus ou moins connus. La recherche est réelle, tâtonnante, accompagnée de doutes avoués: «ne pas savoir si l'on abat si l'on bâtit» et encore «C'est par là qu'on entre/On entre on sort/On entre... on ne sort pas». De là l'ouverture évidente du texte, projeté vers l'avenir mais qui ne propose aucune solution définitive et montre une oscillation continuelle, tout en traçant une direction marquée par les mots en

(24) Le titre complet qui paraît au-dessous de la planche représentant *La Maison de Mozart* dans «La Revue spirite» en 1958 est en effet le suivant: «*La Maison de Mozart dans Jupiter*. Eau forte automatique exécutée en neuf heures par Victorien Sardou». Sardou avait fait suivre à son tableau une explication très intéressante, reproduite au-dessous du tableau et publiée dans la revue «Minotaure» (voir note 22): «...C'est sur la rive droite de cette rivière dont l'eau, dit l'Esprit, t'offrirait la consistance d'une légère vapeur, qu'est construite la maison de Mozart, que Palissy a bien voulu me faire dessiner sur cuivre». Il vaut la peine de remarquer que sur la page à côté on voit l'article de Breton *Le Message automatique*. Ces différentes publications, réunies dans une seule vitrine dans l'exposition *André Breton et l'art magique* (du 24 juin au 15 octobre 2017, LaM, Villeneuve d'Ascq, Lille) sont émouvantes; elles témoignent concrètement des tentatives, même éloignées dans le temps, de réaliser une écriture et une graphique 'automatiques', dictées par la pensée ou par un Esprit...

(25) V. SARDOU, *La Maison de Mozart* cit., p. 54.

(26) «On aurait tort d'en conclure que la musique de Jupiter soit comparable à la nôtre, et qu'elle se note par les mêmes signes: Mozart s'est expliqué sur elle de manière à ne laisser aucun doute à cet égard; mais les Esprit rappellent volontiers, dans la décoration de leur maisons, la mission terrestre qui leur a mérité l'incarnation dans Jupiter et qui résume le mieux le caractère de leur intelligences» (*Ibid.*).

italique, dans lesquels on peut repérer, en même temps qu'une attraction évidente vers le flou du souvenir, du rêve et de la vision médiumnique, une force concrète et centralisante dans la présence de la «pelle».

Grâce à cette pelle, l'évocation des États Généraux n'est pas un simple exercice utopique ou rhétorique; elle s'enracine dans le réel, dans sa complexité et dans ses contradictions et, à l'aide du rêve qui parcourt le texte, demande une refondation de la société à partir du travail et de la poésie réunis, une refondation qui aujourd'hui est encore à venir.

MARIA EMANUELA RAFFI
Università degli studi di Padova

Troubles dans les frontières: divisions genrées et divisions territoriales chez Jacques Abeille

Abstract

Conceived at first as a “kind of philosophical tale”, Jacques Abeille’s *Les Jardins statuaires* (1982) is the beginning of a novel cycle, *Le Cycle des contrées*, which offers an adventurous and ethnographic journey through an imaginary territory. The ethnographic description conveys a criticism of our Western civilization, based on rationality and technics. *Le Cycle des contrées*, with its narrators “between two worlds”, presents repeated trespassing and merging of the fictive territorial frontiers, and that way enlightens and celebrates the margins of those societies. From that point of view, these books may appear to be promoting queer zones. But this enhancement of margins supposes, indeed, the persistence of frontiers. There is a paradoxical staging of territorial and cultural bonds, that gender relations reveal. Gender relations in these fictive societies are analyzed and criticized, but, in the end, sex difference and heterosexuality are given as biological data. This supposed natural complementarity between sexes is, according to Jacques Abeille’s novels, the ultimate basis of alterity, as opposed to the deadly uniformity of Terrèbre civilization. Furthermore, women’s alienation itself is positively described, as the way of producing and preserving their singularity. As the domination is always negatively perceived, the margins have to be maintained in their inferior position in order to preserve their positivity.

Mots-clés: Jacques Abeille, *Le Cycle des contrées*, ethnology, queer, gender

D’abord pensé comme une «manière de conte philosophique»¹, *Les Jardins statuaires* de Jacques Abeille (1942 -) forme la première pierre d’un cycle romanesque, *Le Cycle des contrées*², dont le développement se confond avec l’exploration d’un territoire imaginaire que figure aux yeux du lecteur, à partir de 2008³, la carte tracée par Pauline Bergeron, reprise depuis de volume en volume. La place prise par l’observation et la description des mœurs des populations rencontrées par des narrateurs itinérants, voyageur, linguiste, ethnologue⁴, souligne assez que l’intérêt de ces

(1) J. ABEILLE, dans F. SCHUITEN et J. ABEILLE, *Les Mers perdues*, Paris, Attila, 2010, p. 92.

(2) Pour une chronologie du *Cycle des contrées* et un commentaire de sa structuration, voir E. PERCHOC, *Une chronobibliographie* et A. BESSON, *Chronique(s) d’un cycle*, in *Le Dépossédé (territoires de Jacques Abeille)*, dir. A. Laimé, Paris, Le Tripode, 2016, respectivement pp. 103-105 et 107-126. Nous parlerons ici essentiellement des *Jardins statuaires* (1^{re} éd. 1982, Paris, Attila, 2010), des *Barbares* (Paris, Attila, 2011), de *La Barbarie* (Paris, Attila, 2011), des *Voyages du fils* (nouv. éd., Paris, Le Tripode, 2016 – c’est cette édition que nous utiliserons donc, sauf mention contraire), de *La Grande Danse de la réconciliation* (Paris, Le Tripode, 2016) et des *Carnets de l’explorateur perdu* (Toulouse, Édition Ombres, 1993).

(3) Elle est insérée sur un feuillet à part dans l’édition de 2008 des *Voyages du fils* (Deleatur/Ginkgo éditeur, 2008), proposant un «signal important d’unité cosmogonique» pour ce cycle, dont l’apparition est «décisive» pour Anne Besson (*Chronique(s) d’un cycle* cit., p. 117).

(4) Voyageur pour *Les Jardins statuaires*, linguiste pour *Les Barbares* et *La Barbarie*. L’élève de ce linguiste, Ludovic Lindien, apprenti ethnologue, est le narrateur des *Voyages du fils*, des *Carnets de l’explorateur perdu*, de *La Grande Danse de la réconciliation*, et l’auteur du *Veilleur du jour* (1^{re} éd: Flammarion,

textes réside au moins autant dans la découverte de ces «contrées» que dans l'intrigue romanesque. Cette ethnographie fictive, cohérente bien qu'éclatée entre différents volumes et différentes voix, visiblement nourrie par une fréquentation des écrits ethnologiques – l'écriture romanesque en reprenant des thèmes bien reconnaissables: rites funéraires, règles matrimoniales, interdits, rites d'initiation, usage des masques – est structurée par une opposition globale de sociétés traditionnelles – les nomades ou «barbares» (appelés encore les «cavaliers»), les bûcherons, les charbonniers, les bergers, les jardiniers, les hulains – à la ville de Terrèbre, analogon critique de notre civilisation moderne occidentale. Le cycle romanesque déploierait dès lors par le biais de la fiction la critique d'une société technicienne – d'emblée suggérée par la dédicace des *Jardins statuaires* à Jacques Ellul, l'auteur du *Système technicien* (1977) – véritable barbarie, au regard de sociétés entretenant un rapport plus authentique à elles-mêmes et leur environnement. Si cette interprétation des romans d'Abeille est juste, elle est néanmoins trop simple face à une œuvre qui fait de la faille, du creux une clé de sa poétique. Mettant en scène des narrateurs «entre deux mondes»⁵, multipliant les franchissements et les brouillages de frontières, *Le Cycle des contrées* semble à certains égards ne ménager des lignes de fracture que pour mieux déployer un éloge – et une érotique – de la marginalité, qui nécessite pour se déployer le maintien de ces mêmes frontières. Ce rapport paradoxal aux frontières territoriales et culturelles se laisse très nettement saisir à travers la construction et la critique des rapports de sexe dans les différentes sociétés imaginées: le devenir-autre que peuvent performer culturellement les narrateurs, notamment, ne se pense que sur le fond d'une complémentarité fondamentale homme/femme dont l'axiologie est inversée, mais qui est maintenue dans une polarité nécessaire à cette valorisation des marges, qui ne s'oppose pas au conservatisme moral et politique de ce monde romanesque, mais l'implique.

Troubles dans les identités

Le roman fondateur du *Cycle des contrées*, *Les Jardins statuaires*, permet de montrer l'intrication des questions culturelles et de genre tout en mettant en évidence la consistance ethnologique de cet univers fictif. Le territoire des jardins statuaires – où les statues sortent de terre derrière les murs clos des domaines – paraît d'abord une société harmonieuse sous le regard du voyageur, narrateur à la première personne du roman. C'est l'intérêt du voyageur pour la place des femmes qui fait peu à peu apparaître son injustice et sa violence rentrée. Cantonnées avec les enfants à un espace séparé des domaines, d'abord décrit comme un «éden»⁶, elles se révèlent réduites au statut de monnaie d'échange par un système de mariages croisés, les jeunes hommes se devant de prendre femme dans un autre domaine que le leur, afin de perpétuer la force de travail de chaque domaine et les alliances entre ceux-ci:

Le souci principal d'un couple est donc, dès la naissance de leur enfant, de lui assurer le mariage en bon accord avec les autres. Car le garçon est perdu pour le domaine de sa mère; il est donc souhaitable qu'il ait une sœur qui assure la venue d'un élément mâle pour le remplacer. Tout ce commerce implique évidemment des démarches d'un domaine à l'autre. Celles-ci

1986), qui raconte l'histoire de son père, Laurent Barthe.

(5) C'est ainsi que Félix qualifie le professeur, narrateur des *Barbares* et de *La Barbarie*, dans *Les Voyages du fils* cit., p. 152.

(6) J. ABEILLE, *Les Jardins statuaires* cit., p. 124.

se sont réduites par l'effet du tissage de relations qu'opèrent les déplacements des hommes. Il en résulte, au bout du compte, que le mariage d'un homme est assez tôt déterminé. [...]

Qui que soient les parents de cette fille, née sur le même domaine que lui, elle est sa sœur. On n'épouse pas sa sœur. Et, même, si on pouvait envisager sans répugnance un tel scandale, que deviendraient alors les alliances?⁷

Bon lévi-straussien, l'informateur du narrateur a conscience que le tabou de l'inceste est déterminé par la volonté de construction sociale⁸. Le sort réservé aux femmes célibataires – exclues des domaines, accueillies dans des «hôtels» où elles sont prostituées – met par ailleurs à mal la symétrie illusoire entre les femmes et les hommes, dont le célibat est certes problématique, mais apparaît comme un bénéfice pour le domaine dont ils sont originaires. Pour reprendre l'expression de Lévi-Strauss, les femmes sont les «biens du groupe par excellence»⁹: si, dans les jardins statuaires, ce sont les hommes qui circulent, ce sont bien les femmes qui sont «l'objet de transactions»¹⁰, dont la chair est vendue lorsqu'elle ne peut être échangée – et Gayle Rubin de montrer les implications de l'analyse de Lévi-Strauss en termes de rapport de genres¹¹. Il y aurait ainsi quelque chose de profondément queer dans l'entreprise du voyageur, en tant que le queer propose «une théorie de la production de la marginalisation et de la marge, du fait d'être "in" et "out"»¹², non seulement parce que ses questionnements font apparaître l'oppression que produit ce fonctionnement social, mais aussi parce qu'ils rendent visibles et compréhensibles des positions dont la marginalité est tue: celle de l'hôtelier dont l'hôtel n'accueille pas de prostituées, celle du guide du voyageur qui fréquente un tel hôtel sans y rechercher de rapports sexuels.

Le voyageur vient de plus perturber activement cette société en soustrayant des femmes au système régissant leur domination. C'est d'abord le cas de Vanina, qui devient sa compagne en dehors de ce système d'alliances, avec qui il s'installe à l'hôtel sans qu'elle ne soit une prostituée. C'est aussi le cas des filles des prostituées, à qui, devenu «gardien du gouffre»¹³, il fabrique en masse les masques protecteurs rituels leur permettant d'échapper au destin de leurs mères. Il élève en outre la nièce du prince barbare, Licia, fille d'une prostituée, en la faisant non seulement échapper à l'espace des hôtels, mais aussi au système des domaines¹⁴, donnant jour, en somme, à la première femme libre de cette civilisation fictive¹⁵. Or, c'est ce même rôle de per-

(7) *Ibid.*, pp. 73-74.

(8) «[...] il fournit le moyen de lier les hommes entre eux, et de superposer, aux liens naturels de la parenté, les liens désormais artificiels, puisque soustraits au hasard des rencontres ou à la promiscuité de l'existence familiale, de l'alliance régie par la règle». C. LÉVI-STRAUSS, *Les Structures élémentaires de la parenté* (1947), Paris-La Haye, Mouton & Co, 1967, p. 550.

(9) *Ibid.*, p. 549.

(10) G. RUBIN, *L'économie politique du sexe: transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre*, «Les Cahiers du CEDREF», 7, 1998, mis en ligne le 26 janvier 2010, <http://cedref.revues.org/171> (consulté le 20 septembre 2017), § 34.

(11) «[...] ce sont les hommes, qui les donnent et les prennent, qui sont liés entre eux, la femme étant un véhicule de la relation plutôt qu'un partenaire. [...] Et ce sont les partenaires, et non les présents, auxquels l'échange réciproque confère son pouvoir quasi mystique de lien social», *ibid.*

(12) M.-H. BOURCIER, *Le Queer Savoir. Épistémologie des espaces de savoir et des disciplines: le point de vue subalterne*, in *Queer Zones. Politiques des identités sexuelles et des savoirs*, 3^e éd., Paris, Éditions Amsterdam, 2011, p. 152.

(13) Le gardien du gouffre est responsable de la destruction des statues malades, précipitées du haut d'une falaise. Dans ce monde de pierre, il est le seul à pratiquer la ferronnerie, et martèle ainsi des masques dont la possession permet aux filles de prostituées d'être accueillies sur un domaine.

(14) «Licia n'appartient à aucun monde», J. ABEILLE, *Les Barbares* cit., p. 436.

(15) Les cavalières mènent certes une vie libre, mais celle-ci semble ne correspondre qu'à un aspect seulement de leur existence: la plupart d'entre elles seraient des femmes des jardins statuaires résidant sur les domaines, voir J. ABEILLE, *Les Jardins statuaires* cit., pp. 235-236.

turbation qu'il occupe au regard de l'opposition entre jardiniers et barbares: il va à la rencontre du chef barbare qui menace les domaines, et vérifie ainsi la légende selon laquelle il serait un adolescent enfui des domaines. La situation narrative de l'épisode – placé entre les deux visites du voyageur au domaine de Vanina – renforce la similarité de fonction du voyageur, agent d'un brouillage des frontières.

On retrouve cette même intrication dans l'histoire de Laurent Barthe que retracent *Les Voyages du fils*. Terrébrin envoyé chez les forestiers pour susciter une résistance contre l'invasion barbare, Laurent Barthe tisse des liens entre charbonniers, bûcherons, bergers, d'une part, et d'autre part perturbe là aussi le système de relations des genres: il soustrait une jeune fille au violent rituel de défloration de cette société, les vierges, filles des bûcherons et des femmes du village, étant lancées en groupe dans la forêt pour être pourchassées et violées par les charbonniers – société exclusivement masculine. Or, Laurent ne commet là une transgression que parce qu'à ce moment précis, il occupe la fonction de bûcheron, la transgression du système des genres étant indissociable d'une transgression culturelle. Comme le voyageur, Laurent donne jour ce faisant à un hapax: une fille de bûcheron qui, suggère le texte, aurait été déflorée par un bûcheron et, surtout, dans une passion réciproque¹⁶.

Une révolution queer avortée

Ces hommes de l'entre-deux que sont les héros et narrateurs du *Cycle des contrées* vivent de plus un temps troublé qui semble rendre possible un complet rebrassage des cartes. *Le Cycle des contrées* organise sa narration autour de l'invasion barbare dont il met en scène les préparatifs, le déroulement et les retombées. Menace pesant sur *Les Jardins statuaires* et *Le Veilleur du jour*, cette invasion est en même temps la promesse d'un renouveau, pour la civilisation décadente qu'est évidemment Terrèbre, mais aussi les Jardins statuaires, comme le montre le roman qui leur est consacré. Les germes de ce bouleversement proviennent, d'une façon qui engage profondément le sens de l'œuvre, d'une concentration de l'attention sur les marges, voire les déviances de ce monde imaginaires, que le voyageur rend dicibles¹⁷.

Ce n'est ainsi pas le voyageur qui provoque ce trouble dans les domaines conduisant des jeunes gens à fuir pour rejoindre les barbares, mais il en fait un objet central d'attention et de discours. Par le lien qu'il permet d'établir entre le centre et cette marginalité à la fois spatiale (les marches des domaines) et générationnelle (la jeunesse), il met d'ailleurs fin à ce mouvement centrifuge¹⁸. De même, ce n'est pas lui qui provoque la sortie de Vanina du système des mariages: c'est elle-même qui refuse le fiancé qui lui était attribué. Cependant, le voyageur l'arrache à cette situation doublement marginale – marginalité de son domaine frontalier, déviance de sa situation matrimoniale – et même taboue, par son contact avec les statues folles de son domaine. Il permet d'être raconté à ce secret honteux, qui pèse sur le roman dès son début

(16) J. ABELLE, *Les Voyages du fils* cit., p. 64.

(17) «Comme partout où tu passes, je vois ici des êtres doués de langage et qui désirent parler», souligne Vanina à l'adresse du voyageur (J. ABELLE, *Les Jardins statuaires* cit., p. 357).

(18) «[...] ce n'était pas que des domaines en perdition que ceux-ci s'étaient enfuis, leurs exodes fracassants navraient l'ensemble du pays d'une hémorragie continue tandis que de toute part s'enflait la rumeur qui les appelait vers les steppes. Or, [...] le nombre de ces départs n'avait cessé de décroître depuis que je sillonnais la contrée. [...] on m'espérait comme l'ultime chance de voir à nouveau circuler la parole par-dessus l'abîme qui, insensiblement, s'était creusé entre les générations depuis longtemps déjà isolées dans une ignorance hargneuse», *ibid.*, pp. 202-203.

puisqu'il détermine de façon tacite les relations entre le guide du voyageur – le fiancé repoussé – et son hôte l'aubergiste – frère de Vanina. Il ramène enfin Vanina au centre du pays, la rendant visible, et il lui donne une dignité¹⁹, le lustre de leur couple se faisant ferment d'une «espérance»²⁰ pour les femmes des domaines. Le voyageur opère de la sorte non seulement une mise en visibilité des marges, mais contribue aussi à un renversement axiologique, le déviant – le queer – devenant source potentielle de fécondité, comme le perçoit Vanina sur le domaine des statues folles: «Depuis que tu es là, près de moi, il me ...semble que quelque chose doit venir de ces étrangetés [...]». Quelque part demeure un germe de fécondité. Le plus vivace»²¹.

Cette transformation de la déviance honteuse en prestige affecte le voyageur lui-même, en une manière de transfiguration initiatique, à l'issue de sa lutte avec les statues malades sur le domaine de Vanina – qui fait immédiatement suite à sa rencontre avec le prince barbare, redoublement non explicité de la «souillure» évoquée par le texte: «Revenant d'une plongée dans l'absolue souillure, je pouvais également apparaître aux yeux de ces hommes très traditionalistes comme un grand maudit ou comme un héros sacré, et c'est dans cette dernière direction que Vanina, par ses bons rapports avec les femmes, fit basculer le jugement commun»²².

Si l'action du voyageur est suffisante pour redonner aux Jardins statuaires l'énergie de résister aux barbares, la révolution entrevue des mœurs ne se produit pourtant pas. Devenu gardien du gouffre avant de disparaître, le voyageur accroît sa propre marginalité, en se coulant dans ce rôle par définition solitaire, tandis que Vanina, dans *Les Barbares*, est une figure certes prestigieuse, mais profondément isolée, vivant à l'écart des femmes comme des hommes des Jardins statuaires²³. Globalement, dans *Le Cycle des contrées*, toutes les figures potentiellement révolutionnaires, par leur affranchissement au regard des «bonnes mœurs» – que cela soit du fait de leur connaissance d'autres cultures ou par la liberté de leur érotisme – restent marginales et menacées par le pouvoir grandissant de la civilisation de Terrèbre: le voyageur des *Jardins statuaires* disparaît, le professeur des *Barbares* et de *La Barbarie* est condamné à l'ostracisme, le pornographe Léo Barthe meurt dans la solitude et le dénuement à la fin des *Voyages du fils*, Laurent Barthe est acculé à la folie. L'invasion des barbares elle-même produit des effets certes positifs, mais temporaires. Les barbares, à bout de souffle, refluent rapidement de Terrèbre, s'absorbent dans les civilisations qu'ils ont un temps bouleversées, tandis que la véritable «barbarie», la civilisation rationnelle et technicienne de Terrèbre, affermit et étend son emprise, balayant les vieilles coutumes. Traversant les jardins statuaires sur les traces du voyageur, le professeur des *Barbares* n'y trouve plus de statues, mais de prosaïques légumes²⁴ tandis que son retour à Terrèbre le confronte au triomphe d'une atone uniformité:

(19) Le voyageur répond ainsi à Vanina qui s'inquiète de leur séjour dans l'hôtel: «Il n'est pas question que des conditions difficiles portent atteinte à notre dignité» (*ibid.*, p. 352). Lorsqu'elle insiste, se demandant: «pour qui me prendra-t-on?», il rétorque: «Pour ma compagne, et je te jure bien que nul ne s'y trompera» (*ibid.*), ce que la suite du texte et même du cycle confirme: c'est le statut qui la définit même après la disparition du voyageur. Avec amertume, elle se désigne ainsi dans *Les Barbares* comme «la veuve du voyageur», J. ABEILLE, *Les Barbares* cit., p. 344.

(20) «Pendant que je parlais, elle [une prostituée de l'hôtel] nous regardait, Vanina et moi, avec une sorte d'avidité où se lisait de l'espérance», J. ABEILLE, *Les Jardins statuaires* cit., p. 354.

(21) *Ibid.*, p. 199. Là encore, le voyageur est un révélateur plutôt qu'un initiateur: cette perception de la fécondité des statues monstrueuses est, plus tôt dans le roman, le fait du doyen d'un des domaines qui raconte au voyageur son histoire (*ibid.*, p. 86 s.).

(22) *Ibid.*, p. 345.

(23) J. ABEILLE, *Les Barbares* cit., p. 332.

(24) *Ibid.*, pp. 310-311.

Plus personne ne s'intéressait aux contrées, on en contestait plutôt l'existence. Tout se passait comme si l'empire de Terrèbre n'avait plus de frontière. Une banalité uniforme s'étendait sur le monde comme une lèpre invisible et tenace et le sentiment de l'altérité humaine s'effaçait au profit d'une intempérante et dérisoire affirmation de soi. Je ne voyais autour de moi nulle invention nouvelle, nul signe de fécondité, seulement une surenchère dans la vanité qui est tout ce qui subsiste quand nulle vraie rencontre n'a plus lieu²⁵.

Une altérité essentielle

Le Cycle des contrées serait dès lors le constat pessimiste de la persistance des identités sclérosantes, hégémoniques, produisant une uniformité culturelle qui donne à cette entreprise romanesque des allures de *Tristes tropiques*, en nous faisant assister à la disparition progressive des civilisations traditionnelles davantage soucieuses «de l'harmonie de leur site et de la véracité de leur parole»²⁶. Il y aurait, ainsi, un bon et un mauvais trouble dans les frontières – le nomadisme des voyageurs s'opposant à l'hégémonie des conquérants – et l'œuvre nous paraît globalement valoriser la persistance d'altérités culturelles tout autant que l'opposition des genres, posée comme une altérité irréductible – résistant donc à toute uniformisation²⁷. Le nomadisme culturel des narrateurs ou des héros n'a pas d'équivalent au niveau du genre, alors même que Jacques Abeille est familier des expériences queer de Pierre Molinier (travestissement, auto-sodomie), qu'il interprète comme une tentative de retrouver une indistinction sexuelle archaïque²⁸. De façon révélatrice, la folie de Laurent Barthe est de la sorte provoquée par une simulation de castration, qui le déshumanise sans le déviriliser. Il perd en effet la mémoire, la parole, et vit parmi les cochons, s'accouplant *comme une bête* avec la veuve qui l'accueille dans sa porcherie²⁹. La virilité apparaît comme la composante la plus fondamentale de l'identité, par-delà les cultures, la singularité individuelle, et même l'espèce.

Au mauvais brouillage des frontières auquel procède Terrèbre répond ainsi les jeux de rôles auxquels, dans *La Grande Danse de la réconciliation*, se livrent les Hurlains, civilisation originelle que *Le Cycle des contrées* affecte du plus haut degré de valorisation. *La Grande Danse de la réconciliation* décrit une cérémonie où se mêlent polarisation de genres et polarisation culturelle: elle repose sur la fabrication de quatre masques par un couple hurlain, deux fabriqués par la femme, deux par l'homme, l'un

(25) J. ABEILLE, *La Barbarie* cit., p. 54.

(26) J. ABEILLE, *Les Voyages du fils* cit., p. 218.

(27) Au-delà du monde fictif des Contrées, cette déploration de l'uniformisation du monde moderne se retrouve dans les textes critiques de Jacques Abeille: «Nous entrons avec cette triste mésaventure [l'édition décevante d'un ouvrage de Pierre Molinier par Pauvert] dans un monde où nous sommes désormais et dont le caractère principal est de ne pouvoir tolérer l'altérité», J. ABEILLE, *Pierre Molinier, présence de l'exil*, Pessac, Opales - Bordeaux, Pleine Page, 2005, p. 90.

(28) J. ABEILLE, *Cherchez la femme* (2004), in *Pierre Molinier, présence de l'exil* cit., 2005, pp. 116-117. L'analyse du plaisir anal comme lieu d'indistinction des sexes dans ce passage – et de cette indécision comme racine de toute vocation artistique – ne se retrouve pas dans *Le Cycle des contrées*. Au contraire, y est mise en scène l'opposition entre «bonne» et «mauvaise» analité dénoncée par Marie-Hélène Bourcier (*op. cit.*): l'étudiant sodomisant la «patronne» et sodomisé dans le même temps par le commissaire sort de l'étreinte humilié – tandis que l'analité concernant la femme de ce trio va de soi: «Alors le commissaire a insulté l'étudiant; il lui a dit qu'il n'était qu'un petit enclulé et il lui a rappelé tout ce qu'il avait subi en y prenant plaisir. L'étudiant est devenu blanc – jusqu'au bout il avait essayé de s'imaginer que tout le monde était resté à égalité [...]», J. ABEILLE, *Les Chroniques scandaleuses de Terrèbre* cit., pp. 89-90.

(29) J. ABEILLE, *Les Voyages du fils* cit., p. 39 s.

des masques jumeaux étant destiné à chaque fois à la vente aux hommes, l'autre étant impliqué dans la cérémonie hulaine. Aux deux niveaux culturels et genrés est procédé à un échange: les Hulaines portent lors de la cérémonie les masques fabriqués par les Hulains qui sont censés porter à leur envers les rêveries érotiques des hommes³⁰, tandis que les masques vendus aux hommes sont habités de «l'innocence orgiaque des enfants [d'Inilo]»³¹. Si la cérémonie performe, doublement donc, un devenir-autre, elle relève de façon explicite du jeu, et ne vise qu'à décharger de sa portée conflictuelle une fondamentale opposition des sexes – et des cultures, bien que ce ne soit pas explicite, les masques établissant un lien avec les populations humaines: «Le premier point à ne jamais perdre de vue est la finalité de cette *grande danse de la réconciliation*: il s'agit d'échapper par un jeu orgiaque à la guerre des sexes qui, toujours menaçante selon les *enfants d'Inilo*, serait inéluctable si le groupe tout entier ne se livrait de temps à autre à des excès débridés»³². La description de ce rite chez les Hulains donne un écho significatif à la déclaration de l'informatrice de Ludovic Lindien, évoquant les liens entre bûcherons et charbonniers: «À l'époque dont nous parlons, négliger leurs différences eût été aussi grave que d'ignorer la répartition de l'humanité en deux sexes. C'eût été une atteinte sacrilège à l'ordre du monde»³³. Si les échanges sont féconds, et évitent les conflits entre des identités rigidifiées, cette fécondité n'est permise que par le maintien dans leurs différences de ces pôles structurants – néguentropiques – sans lesquelles le monde des contrées tombe dans l'anomie – dans la barbarie terrébrine.

Une dissymétrie naturalisée

Or, dans ce monde fictif comme dans le nôtre, cette division binaire de l'humanité s'accompagne de relations asymétriques de pouvoir, qui touchent les cultures, mais au premier chef les sexes: leurs rapports hiérarchiques est une donnée universelle de l'anthropologie des contrées – après Lévi-Strauss, c'est Françoise Héritier que l'on rencontre ici. Alors que Jacques Abeille paraît accepter comme un fait de nature la différence des sexes, l'œuvre est plus ambiguë au regard de ces rapports hiérarchiques, objet de discussions et d'interprétations divergentes au sein même de la fiction. On a vu que *Les Jardins statuaires* mettaient en évidence la marchandisation du corps des femmes impliquée par le système des mariages croisés, et paraissaient les dénoncer à travers le regard du voyageur. En mettant en scène des rituels de fécondité, *Les Voyages du fils* et *Les Barbares* interrogent à nouveau l'intrication entre éros et pouvoir qui se joue dans le rapport sexuel, mais d'une manière plus trouble, qui tend à faire conclure, à partir d'une différence sexuelle posée comme biologique, à une asymétrie et une violence inhérentes aux rapports de sexes, qui, du moment qu'elles sont consenties, sont connotées positivement.

Périodiquement, ainsi, les filles nubiles des bûcherons sont envoyées nues dans la forêt pour être pourchassées et violées par les charbonniers. Ce qui symbolise pour la première informatrice de Ludovic Lindien le «centre de noirceur totale» de la com-

(30) Le masque «est habité des rêves obscènes des *hommes* que *ceux d'avant les hommes* imitent en révélant ce qu'ils cachent le plus souvent. D'une certaine manière, le masque capte l'énergie secrète qui hante les adultes des peuples voisins», *ibid.*, p. 24.

(31) *Ibid.*

(32) *Ibid.*, pp. 23-24.

(33) *Ibid.*, pp. 57-58.

munauté des charbonniers et le symbole de «leur vie de bêtes»³⁴ est interprété par le vieux charbonnier que Lindien interroge ensuite comme un «jeu»³⁵ révélant la «vraie nature»³⁶ de la femme et de ses rapports à l'homme:

Ce jeu empruntait une apparence de cruauté à la vérité qu'il enseignait à ses participants; il rassemblait en un instant unique et d'autant plus intense d'être sans précédent ni suite tout le drame vital de la conjonction douloureuse et exaltante de l'homme désirant et de la femme désirable. Dans leur dissemblance, comment l'homme aurait-il jamais le beau rôle? Les charbonniers prenaient sur eux le pire. Il s'agissait de connaître l'homme, de connaître la femme et d'admettre en une fois, aveuglément peut-être, la dissymétrie de leurs relations.³⁷

Cette interprétation – qui n'est pas reprise à sa charge par le narrateur, Ludovic Lindien – rapproche ce viol rituel de «l'innocence orgiaque» des hulains, en lui donnant un caractère ludique, et inter-culturel, les charbonniers assumant en somme les fantasmes de la communauté bûcheronne³⁸ pour mettre au jour avec «douceur»³⁹ dans ce «jeu» la vérité du rapport de sexes. C'est dans un sens similaire qu'est décrypté le viol des cavalières par les cavaliers nomades. La différence des sexes est renforcée là encore par une altérité culturelle, les cavalières provenant pour l'essentiel des jardins statuaires⁴⁰. Cette coutume, décrite au jeune terrébrin Félix par ses compagnons nomades, exige que «quand un cavalier rencontr[e] une de ces femmes sauvages, il l'affront[e] afin de lui imposer une relation charnelle»⁴¹. Ce combat serait souvent une «parodie car la femme [est], dès avant la confrontation, consentante»⁴². Félix est choqué par ce récit, preuve que les nomades qu'il admire ne seraient de fait que des «barbares»⁴³, voire que l'humanité tout entière ne recèlerait «aucun bien»⁴⁴. Et c'est cette fois le professeur, soit le narrateur lui-même, qui va justifier cette coutume «d'une injustifiable cruauté»⁴⁵, certes non sans difficulté et embarras, comme un «rite»⁴⁶, renvoyant potentiellement à «un mythe de fécondité»⁴⁷, et révélant *in fine* l'action de la règle de l'exogamie: «Tout se passait comme si ces femmes fascinantes et mystérieuses se plaisaient à pousser à l'extrême une règle fort répandue qui exigeaient des hommes qu'ils ne s'accouplassent qu'en dehors du groupe restreint auquel ils appartenaient par leur naissance»⁴⁸.

D'une façon révélatrice, *Les Carnets de l'explorateur perdu* propose une vision inverse, mais parfaitement symétrique de ces rites d'accouplement. Ce recueil de textes, attribué fictivement à Ludovic Lindien, élève du professeur des *Barbares*, comprend le mémoire d'étude que Lindien a consacré aux cavalières sous sa direction: la cruauté est cette fois celle des cavalières, chasseresses qui tuent leurs partenaires considérés

(34) J. ABEILLE, *Les Voyages du fils* cit., p. 60.

(35) *Ibid.*, pp. 79 et 80.

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

(37) *Ibid.*, p. 80.

(38) Le passage, évoquant «l'innocence des enfants» (*ibid.*) pour qualifier la mauvaise foi des bûcherons, crée par cette expression antiphrastique un pont supplémentaire avec le rite hulain: les vrais innocents, proches en cela des Hulains, seraient les charbonniers.

(39) *Ibid.*

(40) Voir J. ABEILLE, *Les Barbares* cit., p. 390 et *Les Jardins statuaires* cit., p. 236.

(41) J. ABEILLE, *Les Barbares* cit., p. 391.

(42) *Ibid.*

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

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

(45) *Ibid.*

(46) *Ibid.*

(47) *Ibid.*, pp. 394-395.

(48) *Ibid.*, p. 395

comme du «gibier»⁴⁹. Là aussi, ces appariements paraissent une forme maximaliste d'exogamie qu'exige la survie d'une «ethnie strictement féminine»⁵⁰ – puisque telle est l'interprétation de Ludovic Lindien, qui diffère donc de la version proposée dans *Les Jardins statuaires* et *Les Barbares* où les cavalières ne constituent pas un peuple à proprement parler. Dans les deux cas, qu'elles soient chasseuses ou chassées, les cavalières viennent révéler la «panique» inhérente à l'étreinte amoureuse, en «consonance avec l'élan de la chasse qui trouve dans une telle rencontre son dévoilement»⁵¹, et qui suppose entre les partenaires «la dissymétrie de leurs relations»⁵².

Une marginalité féconde: la production d'une culture féminine occulte

En réalité, dans le cas des rencontres avec les cavalières, on ne peut parler d'exogamie: il ne s'agit pas de mariages produisant des échanges entre communautés, mais de rencontres sexuelles éphémères, qui n'affectent pas la composition du groupe. Cette utilisation impropre du terme «exogamie» vient souligner ce redoublement de l'altérité sexuelle par une altérité culturelle⁵³. C'est d'ailleurs en réalité la première qui produit la seconde: alors que les cultures traditionnelles sont vidées de leur substance par Terrèbre, subsiste une culture féminine, produite par la transformation de la dissymétrie sexuelle en marginalité sociale.

L'hétérogénéité culturelle du couple formé par le déserteur terrébrin et la cavalière dans *Les Carnets de l'explorateur perdu* est ainsi moins un hapax qu'un révélateur: «Il me parut bientôt que notre couple ne différait des autres, où les partenaires partageaient les mêmes traditions, que du fait d'une étrangeté avouée car, en somme, toutes les femmes sont mystérieuses même si elles savent assez de ruses pour dissimuler le silence où elles demeurent»⁵⁴. Cette généralité («toutes les femmes») correspond certes à une opposition entre une «nature» féminine et une «nature masculine», mais elle est également une polarisation culturelle. Elle renvoie à une «condition féminine»⁵⁵ partagée, qui génère une solidarité entre toutes les femmes, par-delà les cultures. Celle-ci est manifestée par le rôle de protectrice que jouent les cavalières envers les petites filles des jardins statuaires⁵⁶, mais aussi par l'existence, suggérée, d'une langue féminine commune. Le professeur, dans *Les Barbares*, évoque en effet une «langue féminine secrète»⁵⁷ pratiquée par les femmes des nomades. Or, de son côté, l'amant de la cavalière dont Ludovic Lindien reproduit le récit dans *Les Carnets de l'explorateur perdu* laisse penser que la langue des cavalières est interdite aux hommes, alors que «certaines paysannes de mon pays prenaient langue assez familièrement avec les guerrières»⁵⁸. Cette langue parlée par les cavalières, si l'on suit la leçon des *Jardins statuaires* et des *Barbares* (et donc qu'on les considère non comme une ethnie, mais un regroupement de femmes de diverses contrées), pourrait bien

(49) J. ABEILLE, *Les Carnets de l'explorateur perdu* cit., p. 38.

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

(51) J. ABEILLE, *Les Barbares* cit., p. 395.

(52) J. ABEILLE, *Les Voyages du fils* cit., p. 80.

(53) On peut remarquer par ailleurs à cet égard la symétrie entre les cavalières et les charbonniers, deux sociétés non mixtes, dont les membres proviennent d'autres sociétés, et dont les rituels d'accouplement mettent à nu la violence du rapport hétérosexuel.

(54) J. ABEILLE, *Les Carnets de l'explorateur perdu* cit., p. 29-30.

(55) J. ABEILLE, *Les Barbares* cit., p. 197.

(56) *Ibid.*, pp. 429-430.

(57) *Ibid.*, p. 97.

(58) J. ABEILLE, *Les Carnets de l'explorateur perdu* cit., p. 29.

être cette «langue féminine secrète» qui les unirait alors. En un sens, cette déduction force le texte, en posant comme une assertion quelque chose qui reste toujours de l'ordre de la suggestion, de la rumeur, de la légende – les narrateurs, masculins, soulignant leur extériorité par rapport aux coutumes féminines. Elle va toutefois selon nous dans le sens d'une œuvre qui ne cesse de montrer que l'enfermement et la soumission des femmes, qui les cantonnent à un entre-soi, donnent jour à des traditions et des représentations autres que celles des hommes⁵⁹. De livre en livre se constitue un univers féminin relativement unifié, posé comme un envers du monde masculin où circulent les narrateurs. La découverte, dans *Les Barbares*, du fleuve parcourant les Jardins statuaires en est un emblème:

Donnez-vous une représentation schématique de la contrée des Jardins statuaires. Vous verrez un triangle dont le sommet est au sud et la base au nord, triangle fendu en son milieu par le cours du fleuve qui en trace approximativement la hauteur. Il est évident, si l'on considère que cette hauteur et les deux côtés du triangle sont des régions forestières, que nous avons là des voies de circulation occultes dont le point de convergence se trouve sur les bords du lac où se jette le fleuve, ici même⁶⁰ et aux alentours. Il s'agit donc pour les cavalières d'un lieu de passage et de séjour privilégié⁶¹.

Le monde de pierre très masculin que parcourt le voyageur dans *Les Jardins statuaires*, où les femmes, cantonnées à l'arrière des domaines, forment un groupe invisible et presque indicible, révèle un envers végétal, voie de circulation et de communication pour les cavalières – qui potentiellement, comme Licia, circulent aussi de l'intérieur à l'extérieur des domaines – dont la topographie même évoque un sexe féminin. S'il y a bien là des frontières troublées, brouillées – entre des populations féminines de cultures différentes, entre l'intérieur et l'extérieur des domaines – cet envers féminin ne fait que renforcer la polarisation sexuelle de ce monde fictif en suggérant la coordination et la cohérence d'un univers féminin occulte. De façon révélatrice, par exemple, les rites féminins des Hulains, chez qui pourtant les sexes paraissent politiquement égaux, sont non seulement secrets, mais voilés à destination des hommes hulains de discours volontairement trompeurs, préservant l'occultation et la spécificité d'un *matrimoine*⁶².

(59) Voir I. RIALLAND, *Le Corps perdu: penser l'art à l'ère de la barbarie. "Les Barbares" et "La Barbarie" de Jacques Abeille*, in *Le Dépossédé* cit., p. 150. Voir notamment J. ABEILLE, *Les Barbares* cit., p. 96 s. Philippe Descola, dans *La Composition des mondes*, formule – sans autre précision – une remarque confortant l'idée que l'ethnographie imaginaire des Contrées est précisément informée: «On a parfois émis l'idée qu'il y a dans les sociétés traditionnelles une opposition entre l'univers masculin et l'univers féminin, sur lequel pourrait reposer une dissociation des représentations du monde», P. DESCOLA, *La Composition des mondes*, Paris, Flammarion, 2014, pp. 286-287.

(60) Cet «ici» désigne la maison close où officie l'énonciatrice, Trudi, la mère de Licia, parmi des prostituées dont le statut oscille dans le texte entre sujétion réelle et feinte, dans une ambiguïté similaire à celle des rites évoqués plus haut. Cette ambiguïté nous paraît perçue par l'auteur lui-même, qui met en place à plusieurs reprises dans l'œuvre des discussions à propos de la portée misogyne ou féministe de rites, mœurs, récits à caractère érotique. Voir par exemple les discussions autour de l'«Histoire d'Éponine Délémène» (incluse dans L. BARTHE [J. ABEILLE], *Les Chroniques scandaleuses de Terre* (2008), Paris, Le Tripode, 2016, pp. 101-126) dans *Les Voyages du fils* cit., p. 228 s.

(61) J. ABEILLE, *Les Barbares* cit., p. 428.

(62) «Entre cette informatrice et moi s'était instaurée une confiance si complète qu'elle m'a même dispensé quelques lumières sur la cérémonie secrète des femmes, le rite de Bonda que j'ai évoqué naguère. Contrairement à ce que je m'étais figuré d'abord, cette cérémonie est assez peu scabreuse. Certes, on laisse les hommes se représenter les débordements les plus invraisemblables», J. ABEILLE, *La Grande Danse de la réconciliation* cit., p. 26. Ludovic Lindien évoque ce culte Bonda dans *Les Carnets de l'explorateur perdu*, en mettant l'accent sur leur mystère, et la curiosité qu'il suscite chez les hommes. Voir J. ABEILLE, *Bonda la lune. Cosmogonie et littérature chez les minorités désertiques*, in *Les Carnets de l'explorateur perdu* cit., p.

Un conservatisme des marges

Traversant l'ensemble des cultures des contrées, on est ainsi face à une double partition genrée: l'opposition biologique et dissymétrique d'une nature féminine et d'une nature masculine que révèle le rapport des sexes, et l'opposition entre des cultures masculines et une culture féminine, produite dans sa spécificité et sa cohérence par la hiérarchie sociale des genres.

Cette nature féminine est constamment valorisée, dans la mesure où elle représente les forces vivantes de la nature, du corps – il est tout à fait significatif que les cavalières chevauchent nues – contre la rationalité desséchante du masculin⁶³. On est là face à un très net féminisme différentialiste, qui, dans ce système hiérarchique des genres, pourrait amener à un renversement des rapports de pouvoir. Les cavalières, en tant que représentantes d'une puissance guerrière féminine pourraient en être l'agent et, comme le suggère le mémoire de Ludovic Lindien évoqué plus haut, généraliser à l'ensemble des femmes le statut de chasseresses qu'elles peuvent occuper vis-à-vis des hommes – et l'on pense alors aux *Guérillères* de Monique Wittig. De fait, elles se livrent dans *Les Barbares* à une démonstration de force lors de la scène de la restitution de Licia à sa mère. Face au tenancier de la maison close et à ses sbires, les cavalières s'y déclarent ses protectrices ainsi que celles des petites filles⁶⁴. Cependant, de manière étonnante, elles récusent aussitôt vouloir la guerre: «Vous savez bien qu'il n'est au pouvoir de personne de vouloir la guerre qui règne pérenne en tous lieux. Tout ce qu'homme digne de ce nom peut vouloir, c'est la paix. Aujourd'hui, nous sommes venues vous offrir la paix⁶⁵». Les cavalières en restent là, et Licia est de la sorte la seule femme «libérée» des contrées.

Il faut donc bien comprendre ce qu'elle déclare, enfant, au voyageur et à Vanina – «Toute femme est faite pour s'échapper»⁶⁶ – et le commentaire qu'en fait cette dernière: «Je sais aujourd'hui qu'elle avait raison et j'ai pu le vérifier ici même, dans le monde clos des femmes. Elles s'échappent sans cesse. Elles s'échappent vers l'intérieur, dans un silence tel qu'on ne sait où elles sont, ou bien elles s'échappent dans la nuit, dans un espace que rien ne borne, en tout cas elles ne coïncident jamais avec le lieu où on veut les contraindre»⁶⁷. Cette échappée n'est pas une fuite mettant fin à une situation d'aliénation, elle est un mouvement continué où s'articulent la «nature» de la femme – qui échappe aux hommes – et sa situation d'aliénation où finalement cette nature peut s'épanouir dans toute sa dimension nocturne. La révolte féminine ne semble pouvoir être qu'un mouvement de retrait, de soustraction, essentiellement intérieur. Les filles nouvelles évoquées par *Les Carnets de l'explorateur perdu*, qu'a fait émerger le côtoiement avec les cavalières, sont des «filles d'apparence maussade», «dont les silences dissimulent mal la révolte intérieure et la fuite hors des normes de la communauté»⁶⁸. Retrait là encore symbolique: seule Licia vit effectivement cette sécession, qui ne fonde pas une société nouvelle, mais est une marginalité poussée à son extrême, puisque, nous l'avons dit, elle «n'appartient à aucun monde», pas même à celui des cavalières.

C'est que la valorisation du féminin est au moins autant portée par sa marginalité

85. Tout ce texte travaille les catégories du féminin et du masculin.

(63) Voir I. RIALLAND, *Le Corps perdu: penser l'art à l'ère de la barbarie* cit., pp. 143-157.

(64) J. ABEILLE, *Les Barbares* cit., pp. 429-430.

(65) *Ibid.*, p. 430.

(66) *Ibid.*, p. 339.

(67) *Ibid.*

(68) J. ABEILLE, *Les cavalières*, in *Les Carnets de l'explorateur perdu* cit. p. 34.

que par son association avec les forces créatrices naturelles: ce qui séduit sans cesse les narrateurs – et généralement les hommes – dans le monde féminin mis en scène est son caractère occulte qui suscite fantasmes et rêveries. Le statut axiologique des cavalières est à rapprocher de celui des cavaliers: ceux-ci, dans *Les Jardins statuaires*, fascinent dans la mesure où, êtres marginaux dans le monde sédentaire qui est décrit, ils sont les agents potentiels d'une destruction créatrice de l'ordre établi. Dès qu'ils mettent en œuvre cette subversion, qu'ils dominent, leur spécificité se dissout. Terrèbre, en réalité, ne peut que gagner, car elle est moins une civilisation spécifique que le nom donné à la centralité du pouvoir et à ses effets corrompeurs. Les cavalières elles-mêmes, dans la mesure où elles ont accompagné les nomades dans leur conquête du pouvoir, sont menacées par cette provisoire posture de domination: «On voyait à la fin de plus en plus de couples qui eussent ressemblé au notre [*sic*] si les cavalières étaient restées en position dominante. Mais d'année en année, elles étaient moins aptes à maintenir vivantes leurs terribles traditions et tombaient dans des états de soumission auxquels, en d'autres temps, elles eussent préféré la mort»⁶⁹. C'est à une valorisation globale de la marge que se livre Jacques Abeille, qui ne rend donc pas souhaitable, dans ce monde imaginaire, une libération des femmes, ou une quelconque révolution des dominés: ce qui est *out* est certes l'objet de toutes les attentions, mais se doit de rester *out* pour reste désirable – car c'est bien là d'une érotique autant que d'une politique qu'il est question⁷⁰.

Conclusion

Si quelques personnages ont ainsi le pouvoir, séduisant, de transgresser les frontières et de se mouvoir dans les marges que proposent les Contrées, l'abolition des frontières n'aboutit qu'à une atone uniformité. Plus encore, les rapports de domination que dénoncent à certains égards ces romans sont en réalité essentiels à la mise en scène valorisée, érotisée de la marge: une valorisation de la marge en tant telle implique la persistance non seulement d'une polarisation opposant Terrèbre aux sociétés traditionnelles et le masculin au féminin, mais aussi d'une domination entre ces pôles. Ce faisant, le féminin est placé à la position même de l'art véritable, dont il paraît la source, au regard de l'académisme, opposant la même difficulté à une reconnaissance de l'œuvre d'Abeille qu'à une libération politique des femmes. Jacques Abeille lui-même, revendique de la sorte la marginalité de son œuvre, se déclarant «plus près du fou littéraire que de toute autre école»⁷¹, saluant dans ses romans une littérature marginale⁷² à laquelle les volumes du *Cycle* fictivement s'incorporent⁷³, célébrant le «monstre» Molinier⁷⁴, s'identifiant à des écrivains marginaux,

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

(70) Avec un effet de tourniquet: l'érotisme est marginal politiquement parce qu'érotique – puissance de vie, de désir – mais il est d'autant plus érotique qu'il est marginal – ce qui ne rend pas souhaitable, dans ce monde fictif, un affaiblissement de la censure exercée par Terrèbre. Voir J. ABEILLE, *Les Voyages du fils* cit., p. 165, p. 182 et 184.

(71) J. ABEILLE, *En France, on condamne l'imagination*, propos recueillis par D. Caviglioli, «BiblioObs», 19/11/11, [en ligne: <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20111117.OBS4761/en-france-on-condamne-l-imagination.html>] (consulté le 23/11/2017).

(72) Dans *Les Voyages du fils* est saluée par exemple l'attitude des auteurs du «second rayon» durant l'invasion barbare qui «sauvèrent la langue écrite», *ibid.*, p. 224.

(73) Dans le monde des Contrées, le livre *Les Jardins statuaires*, notamment, circule ainsi sous le manteau.

(74) Voir J. ABEILLE, *Pour Molinier, le monstre* (1966), in *Pierre Molinier, présence de l'exil* cit., 2005, pp. 13-28.

et singulièrement à des figures féminines, décrites comme «tout à la périphérie» du mouvement surréaliste: «Si je devais m'assigner une place dans le contexte du surréalisme, finalement, aujourd'hui, c'est dans cette nébuleuse – parmi les femmes – que je me situerais [...]»⁷⁵. Il s'agit par là de se placer dans une situation de radicale altérité, queer donc, en effet, mais de façon non subversive, essentialiste, dans une volonté de préserver cette étrangeté au monde que toute incorporation à la norme dominante risquerait de détruire⁷⁶.

IVANNE RIALLAND

CHCSC - Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

(75) J. ABEILLE, *Cherchez la femme* cit., 2005, p. 99.

(76) «Je n'aimerais pas être un écrivain de référence, un écrivain dominant: ils m'insupportent», J. ABEILLE, *En France, on condamne l'imagination*, cit.



*Un nuovo testimone manoscritto della traduzione
francese delle “Troiane” di Euripide
di Jacques Amyot (Torino, BNU L VI 15)*

Abstract

The manuscript BNU L VI 15 belongs to the French fund of the Biblioteca Nazionale Universitaria di Turin and it contains the translation of the *Troianes* of Euripides realized by Jacques Amyot in the first half of the sixteenth century. The code was greatly damaged by the fire that the library suffered in 1904, but fortunately the text is almost entirely readable. Another copy of the text is kept at the Library of the Musée Condé of Chantilly (Chantilly, ms. 613). The modern edition of Amyot's translation was made in 1996 using only the text of Chantilly, but it cannot be considered really satisfactory due to the absence of a critical apparatus and to the transcription criteria adopted by the editor, therefore the discovery of a new witness can be particularly useful for the realization of a critical edition of the work. The present study compares the two manuscripts and highlights the most significant variants that allow us to formulate some hypotheses on the relationship between the two codes.

Fortunatamente sopravvissuto all'incendio che si sviluppò nella notte tra il 25 e il 26 gennaio 1904 nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, il manoscritto catalogato sotto la segnatura L VI 15 appartiene al fondo francese. Si tratta di una traduzione cinquecentesca in versi della tragedia *Le Troiane* di Euripide; nel catalogo Peyron-Tamburini¹ che rimane l'unica fonte in cui è attestata la presenza del codice prima dell'incendio, il traduttore non viene indicato; tuttavia è possibile identificare il testo con il volgarizzamento francese che fece Jacques Amyot nel 1542, di cui esiste un'unica altra copia manoscritta alla Biblioteca del Musée Condé di Chantilly² e che non è mai passata alla stampa, a testimonianza di una circolazione limitata a una cerchia ristretta di intellettuali³.

(1) Il manoscritto è così catalogato: L VI 15, Membr., s. XVI, cc. 72, 4°. Scrittura gotica calligr. prima iniz. miniata. Euripides: *Tragoedia Troades* trad. in francese C.1 L'argument du sommaire de la tragoedie des Troades d'Euripide. Après que les Graecz eurent pris, saccagé et pillé entierement la ville... C. 5 Neptune commance / Neptune suis dominateur des undes / qui viens du fond de l'Aegee, ou les blondes/ Nymphes de mer, les belles Nereides / Ballent ensemble en leur estres humides (B. Peyron, *Catalogo dei manoscritti francesi della Biblioteca Nazionale di Torino*). Il manoscritto non compare nel catalogo di Filiberto Maria Machet, *Index alphabétique des livres qui se trouvent en la Bibliothèque Royale de Turin en cette année 1713*, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. R.I.5.

(2) La catalogazione attuale del volume è ms 613, la catalogazione antica è ms 1688.

(3) Sul manoscritto poetico all'epoca della circolazione a stampa si veda: *Le poète et son œuvre: de la composition à la publication. Actes du Colloque de Valenciennes, 20-21 mai 1999*, éd. J.-E. GIROT, Genève, Droz, 2004, in particolare gli articoli di J. VIGNES, *Les modes de diffusion du texte poétique dans la seconde moitié du XVI^e siècle: essai de typologie*, pp. 173-198 e J.-E. GIROT, *Poésie et manuscrits*, pp. 357-376; N. DAUVOIS, *Formes lyriques et sociabilité de cour. L'exemple des recueils poétiques*, in *La poésie à la cour de François I^{er}*, dir. J.-E. GIROT, Paris, Presse Sorbonne Université, 2012, pp. 121-136; F. ROUGET, *Ronsard et la circulation manuscrite de la poésie*, in *Nouveaux aspects de la culture de l'imprimé. Questions et perspectives (XV^e-XVII^e siècles)*, éd. G. HOLTZ, Genève, Droz, 2014, pp. 187-206; un repertorio di manoscritti miniati del XVI secolo è costituito dall'opera postuma di Myra ORTH, *Renaissance Manuscripts. The Sixteenth Century*, London-Turnhout, Harvey Miller Publishers-Brepols, 2015, 2 voll.

Sulla base del manoscritto di Chantilly è stata pubblicata un'edizione moderna⁴ che tuttavia non è da considerarsi veramente soddisfacente sia per i criteri di trascrizione adottati, sia per l'assenza di un apparato critico e di uno studio sugli aspetti filologici e linguistici⁵; inoltre, in alcuni punti gli interventi dell'editore sul testo non sono sempre condivisibili, come verrà mostrato più oltre.

Il ritrovamento di un secondo testimone dell'opera si rivela quindi particolarmente significativo sia nell'ottica di una migliore conoscenza della vita del testo, sia nella prospettiva della realizzazione di un'edizione critica. Proprio a questo scopo si cercherà di stabilire quali siano i rapporti tra i due codici ed evidenziare le varianti più significative.

La traduzione delle *Troiane* realizzata da Jacques Amyot direttamente a partire dal testo greco⁶ nel periodo in cui era a Bourges⁷ rientra in un gruppo di primi volgarizzamenti francesi di tragedie greche della prima metà del XVI secolo, che comprende *La tragedie de Sophoclès intitulée Electra* di Lazare de Baïf⁸ (1537), *L'Antigone de Sophoclès* di Calvy de la Fontaine⁹ (1542), *La tragedie d'Euripide nommée Hecuba* di Guillaume Bochetel¹⁰ (1544) e infine *L'Iphigène d'Euripide* di Thomas Sébillet¹¹ (1549). In ambito tragico Jacques Amyot, oltre alla traduzione che si prende qui in esame, si cimentò anche nel volgarizzamento dell'*Ifigenia in Aulide* (1545-1547). Recentemente è stata attribuita a Jacques Amyot anche la traduzione francese delle *Supplici* di Euripide conservata nel manoscritto Paris, BnF, Rothschild Suppl. 2200¹².

(4) EURIPIDE, *Les Troades. Iphigénie en Aulis*, traductions inédites de Jacques Amyot, textes établis par L. De Nardis, avec un essai préliminaire et lexicque, préface de Jacqueline Romilly, Napoli, Bibliopolis, 1996. Il testo delle *Troades* è alle pp. 35-126.

(5) L'editore parla, ad esempio, di una punteggiatura "un peu fantaisiste" (*op. cit.*, p. 32) che meriterebbe invece di essere studiata con attenzione; quanto agli accenti, sarebbero stati aggiunti da altra mano senza utilizzare criteri unitari. Si sa tuttavia che la critica più recente attribuisce alla variazione ortografica altri valori rispetto al caso o alla fantasia di chi scrive o copia (cfr. a questo proposito E. LLAMAS-POMBO, *Graphie et ponctuation du français médiéval. Système et variation*, in *Enregistrer la parole et écrire la langue dans la diachronie du français*, édité par G. PARUSSA, M. COLOMBO TIMELLI et E. LLAMAS-POMBO, Tübingen, Narr, 2017, pp. 41-89 dove si troverà la bibliografia anteriore).

(6) Amyot lavorò su testo dell'*editio princeps* curata dal cretese Musurus pubblicata a Venezia da Aldo Manuzio nel 1503 (*Tragodiæ heptaideka on eniai me' exegeseon eisi de autai Euripidis Tragodiæ septendecim, ex quibus quaedam habent commentaria, et sunt hæc Hecuba Orestes Phoenissæ Medea Hippolytus Alcestis Andromache Supplices Iphigenia in Aulide Iphigenia in Tauris Rhesus Troades Bacchæ Cyclops Heraclidae Helena Ion*, Venezia, Aldo Manuzio, 1503, USTC 828498). Questi dati sono forniti da Luigi De Nardis che ha curato l'edizione moderna della traduzione. L. DE NARDIS, *Amyot traducteur d'Euripide*, in EURIPIDE, *Les Troades* cit., p. 15.

(7) Su Jacques Amyot traduttore di tragedie greche, cfr. R. STUREL, *Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant 1550* in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 1913, pp. 269-296 e 637-666, particolarmente le pp. 660-666; ID., *À propos d'un manuscrit du Musée Condé* in *Mélanges offerts à M. Émile Chatelain, membre de l'Institut, directeur-adjoint à l'École pratique des hautes études, conservateur de la Bibliothèque de l'Université de Paris par ses élèves et ses amis*, Paris, H. Champion, 1910, pp. 575-583; T. ALONGE, *Les «Suppliantes» d'Euripide, une traduction inédite de Jacques Amyot?*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXXVIII, 1, 2016, pp. 109-126. La traduzione delle *Troiane* è inoltre stata studiata da C. KUNTZ, *Untersuchungen über "La tragedie des Troades d'Euripide", anonyme Übersetzung in französischen Versen aus dem 16. Jahrhundert (Handschrift Nr. 1688 des Musée Condé in Chantilly)*, Inauguraldissertation der Hohen Philosophischen Fakultät der Königlichen Universität Greifswald (...), Greifswald, Adler, 1909.

(8) L. DE BAÏF, *Tragedie de Sophoclès intitulée Electra*, a cura di F. Fassina, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2012.

(9) C. DE LA FONTAINE, *L'Antigone de Sophoclès*, a cura di M. Mastroianni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

(10) G. BOCHETEL, *La tragedie d'Euripide, nommée Hecuba*, a cura di F. Fassina, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014.

(11) Non è stata finora realizzata un'edizione critica di questa traduzione di Sébillet, per la quale si rimanda all'edizione cinquecentesca: T. SÉBILLET, *L'Iphigène d'Euripide poète tragique, tourné de grec en François*, Paris, Gilles Corrozet, 1549.

(12) T. ALONGE, *Les «Suppliantes» d'Euripide* cit.

I testi citati sono degni di interesse da un punto di vista culturale e linguistico poiché composti in una fase di grande sperimentazione nell'ambito della letteratura e della lingua francese, e prima che la *Défense et Illustration de la langue française* di Joachim Du Bellay (1549) codificasse in modo sistematico le riflessioni sul volgare formulate fino a quel momento. La sperimentazione linguistica, in ambito drammaturgico, fu stimolata dalla necessità di tradurre testi appartenenti a un genere letterario, la tragedia, che non era stato praticato durante il Medioevo, non era ancora ben conosciuto e poneva delle questioni metriche e lessicali specifiche; pertanto i traduttori si trovarono nella necessità di mettere alla prova la loro lingua e di plasmarla per trasmettere il tono grave, il ritmo e il linguaggio dei drammi classici. La traduzione della tragedia diventò, quindi, una sorta di "palestra", luogo dove mettere alla prova le potenzialità espressive della lingua volgare con l'obiettivo di renderla "illustre", degna quanto il greco e il latino di essere lingua letteraria¹³. Ad incentivare questa operazione contribuì la politica culturale intrapresa dal re Francesco I che, dopo aver conseguito l'unità politica del paese, vide nella lingua volgare uno strumento essenziale per la formazione di una coscienza identitaria nazionale e promosse quindi gli studi classici, stimolando nel contempo l'attività di traduzione nella lingua nazionale di opere classiche e di testi appartenenti alle culture europee, soprattutto quelli provenienti dalla vicina Italia¹⁴.

Per quanto riguarda i volgarizzamenti delle tragedie classiche la sperimentazione, più ancora che l'ambito lessicale, riguardò la forma, in particolare la metrica: la varietà di versi presente nei drammi classici, soprattutto nei cori, costrinse i traduttori a riflettere sulle tipologie di metri impiegati fino ad allora nella letteratura francese. Nel *corpus* di testi citato in precedenza, i versi base per la traduzione degli episodi sono due: il decasillabo, utilizzato dallo stesso Amyot nelle *Troades*, da Calvy de la Fontaine nella sua *Antigone* e da Sébillot nell'*Iphigène*, e l'alessandrino, usato da Lazare de Baïf nell'*Electra* e da Bochetel nell'*Hecuba*. Per i cori le soluzioni metriche sono varie; nelle *Troades*, che è il testo che ci interessa in questa sede, Amyot adotta forme molto diverse, ricorrendo anche a schemi fissi; nel prospetto seguente sono riassunti tutti i metri adottati nelle parti della tragedia¹⁵:

(13) Sulla ricezione della tragedia antica nel Cinquecento francese si vedano: D. CECCHETTI, *Thomas Sébillot e la traduzione: i testi proemiali dell' "Iphigène d'Euripide"*, in *Il progetto e la scrittura. Le projet et l'écriture*, introduzione e cura di F. BRUERA, A. EMINA, A.P. MOSSETTO, Roma, Bulzoni Editore, 2007, pp. 29-55; M. MASTROIANNI, *Le "Antigoni" sofoclee del Cinquecento francese*, Firenze, Olschki, 2004; ID., *Il genere tragico come luogo del sincretismo rinascimentale. L'Antigone di Robert Garnier*, in *Le syncrétisme pagano-chrétien à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance*, «Actes du Colloque International de Chambéry, 16-17 mai 2002», publiés sous la direction de S. LARDON, «Franco-Italica», 25-26, 2004, pp. 199-232; ID., *L'Interpretatio dei cori nei primi volgarizzamenti francesi di tragedie greche*, in *Le scritture e le riscritture. Discorso religioso e discorso letterario in Europa nella prima età moderna*, a cura di D. BORGOGNI e R. CARMEILINGO, Napoli, E.S.I., 2005, pp. 37-79.

(14) Sui rapporti tra Francia e Italia nel XVI secolo la bibliografia è vastissima; sono segnalati qui solo gli studi fondamentali utilizzati per il presente lavoro: F. SIMONE, *Italianismo e anti-italianismo nei poeti della Pléiade*, in *Colloquio italo-francese: La Pléiade e il Rinascimento italiano*, Roma, 16 marzo 1976, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1977, pp. 99-190; L. SOZZI, *La polémique anti-italienne en France au XVI^e siècle*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», LVI, 1971, pp. 99-190; ID., *Rome n'est plus Rome: la polémique anti-italienne et autres essais sur la Renaissance*; suivis de "La dignité de l'homme", Paris, Champion, 2002; J. BALSAMO, *Les rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1992.

Quanto alla letteratura alla corte di Francesco I, si segnalano i volumi seguenti, nei quali si troverà anche la bibliografia anteriore: *La poésie à la cour de François I^{er}*, «Cahiers V.L. Saulnier » 29, 2012; «Réforme Humanisme Renaissance» 79 (*Cahier François I^{er}*), 2014; *François I^{er} et la vie littéraire de son temps*, dir. F. ROUGET, Paris, Classiques Garnier, 2017.

(15) Uno studio preliminare della versificazione della nostra traduzione è presente in C. KUNTZ, *Untersuchungen* cit., pp. 47-66.

Parte della tragedia		Metro utilizzato
Prologo	vv. 1- 172 ¹⁶ Neptune et Pallas	Decasillabi
Parodo	vv. 173-428	settenari+trisillabi
Primo episodio	vv. 425 – 492 Hecuba, Chorus, Talthybius, Cassandra,	decasillabi
	vv. 493-512 Hecuba	vv. 493-496 quartina di ottonari (rima abab) vv.497-508 2 sestine di quadrisillabi e decasillabi (aabcc ⁴ b ¹⁰) vv. 509- 512 quartina di ottonari (rima abab)
	vv. 513- 542 Chorus, Talthybius	decasillabi
	vv. 543-596 Cassandra	9 sestine di quinari e settenari (aa ⁵ b ⁷ cc ³ b ⁷)
	vv. 597-943 Chorus, Hecuba, Cassandra, Talthybius	decasillabi
I stasimo	vv. 944-1027 Chorus	settenari rima aabccb
Secondo episodio	vv. 1028- 1155 Hecuba, Andromache	ottonari (vv. 1110-1155 rima alternata)
	vv. 1156-1434 Andromache, Chorus, Hecuba, Talthybius	decasillabi
	vv. 1435-1446 Andromaca	settenari (rima aabccb-ddeffe)
	vv. 1447-1458 Ecuba vv. 1459-1470	ottonari (rima aabaab-bbabba) settenari (rima aabaab-bbabba)

(16) L'edizione critica moderna (J. AMYOT, *Les Troades* cit.) non presenta la numerazione dei versi, ma si limita a riportare la scansione dei fogli del manoscritto; tuttavia, per rendere più agevoli i riferimenti al testo si è ritenuto opportuno riferirsi alla numerazione dei versi.

II stasimo	vv. 1471-1574 Chorus	ottonari+quadrillabi aaaa ⁸ b ⁴ -bbbb ⁸ c ⁴
Terzo episodio	vv. 1574-1948 Menelaus, Hecuba, Helene, Chorus	decasillabi
III stasimo	vv. 1949-1984 Chorus	Settenari+trisillabi Str.I aaab ⁷ b ³ a ⁷ -aaab ⁷ b ³ a ⁷ Str.II bbba ⁷ a ³ c ⁷ -bbba ⁷ a ³ c ⁷ Str. III. aaac ⁷ c ³ a ⁷ -aaac ⁷ c ³ a ⁷
Esodo	vv.1986-2080 Hecuba (monodia)	Quinari
	vv. 2081- 2379 Talthybius, Hecuba, Chorus	Decasillabi
	vv. 2380-2407 Hecuba	Settenari a rime alternate

Amyot utilizza dunque il decasillabo come verso base e sottolinea i momenti più drammatici attraverso l'uso di schemi metrici complessi, in particolare in coincidenza degli stasimi, caratterizzati da una liricità elevata. Negli interventi del coro predilige il settenario, che nel secondo stasimo è accostato al trisillabo, e l'ottonario combinato con il quadrisillabo; ogni strofa propone una combinazione diversa basata su tre rime. Le stesse forme metriche sono utilizzate nelle parti degli episodi particolarmente ricche di *pathos*. Molti di questi schemi metrici, in particolare l'uso del *douzain* con rima ripetuta e speculare che figura nel II episodio (vv. 1447-1470) con schema rimico aabaab-bbabba, compaiono tra le forme lunghe del teatro francese medievale¹⁷ e sono anche molto utilizzate dai *Rhétoriciens*. Questo aspetto è particolarmente interessante perché testimonia un approccio nuovo alla traduzione: Amyot risolve la complessità metrica del testo greco utilizzando le forme ormai consolidate in ambito teatrale francese; si compie, quindi, un processo di appropriazione e reinterpretazione attraverso il quale la tragedia greca viene acclimatata nel contesto letterario francese. In questa prospettiva la traduzione non è più solo un ausilio alla lettura per chi non conosce il greco, ma diviene un prodotto letterario autonomo.

L'innovazione nella versificazione è quindi una delle caratteristiche più interessanti della traduzione di Jacques Amyot perché permette di ragionare sulle modalità di ricezione del testo classico, ma è anche un aspetto di rilievo nell'analisi dei codici oggetto di questo studio, in quanto alcune varianti testuali significative riguardano proprio strutture metriche particolarmente innovative. Soffermarsi sulle soluzioni

(17) Le forme metriche del teatro francese medievale sono state analizzate da W. NOOMEN, *Études sur les formes métriques du Mystères du Vieil Testament*, Amsterdam, North-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1962 e, più recentemente, da T. KUROIWA, X. LEROUX, D. SMITH, *Formes fixes: futilités versificatoires ou système de pensée?* In *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*. Actes du colloque international organisé au Palais Neptune de Toulon les 13 et 14 novembre 2008, Textes réunis par X. LEROUX, Paris, Champion, 2011, pp. 121-142; M. ROCCATI, *Schémas de rimes particuliers dans les octosyllabes de la "Moralité de Fortune et Povreté"*, «Studi Francesi» 179, 2016, pp. 179-192.

metriche adottate dal traduttore è necessario non solo da un punto di vista culturale per comprendere i meccanismi di appropriazione della tragedia, ma anche da un punto di vista filologico per ricostruire, con l'ausilio della metrica, una versione del testo più prossima all'originale. In questa prospettiva, il codice presente alla Biblioteca Nazionale universitaria di Torino è particolarmente importante.

Il manoscritto torinese è sopravvissuto all'incendio della biblioteca non senza aver subito notevoli danni: infatti non è più presente la rilegatura, le carte sono separate e sono bruciate soprattutto nei bordi; pertanto non è possibile indicare con precisione né quale fosse la dimensione del volume, né quella delle pagine, in quanto a causa degli interventi di restauro¹⁸ le dimensioni del supporto si sono ridotte. Il manoscritto si compone di settanta carte che attualmente misurano mediamente 16 x 9 cm e presentano una grafia omogenea. Non è possibile datare con precisione il codice poiché non è indicato l'anno di confezione, né sono presenti indicazioni che permettano di dedurlo; non vi sono infatti dediche, né prologo. Tuttavia, per le caratteristiche della grafia gotica bastarda utilizzate nel codice, oltre che per la *mise en page* ariosa, si può ipotizzare che sia stato realizzato intorno alla metà del XVI secolo in Francia. Dalla comparazione con il manoscritto di Torino non risultano analogie con la tipologia di scrittura e con le decorazioni delle iniziali miniate.

Il supporto utilizzato è la pergamena, l'inchiostro è bruno. Per quanto concerne l'organizzazione del volume, non è attualmente presente un sistema di numerazione delle carte, probabilmente a causa delle bruciature dei bordi; in fase di restauro alcune carte sono state numerate, ma senza seguire l'ordine del testo. Non sono presenti neanche tracce di segnatura dei quaderni né richiami. Talvolta sono individuabili tracce della preparazione della pagina, in particolare la riquadratura e l'interlinea realizzate a penna. In ogni carta il testo è disposto su 20 righe su una sola colonna, mentre non sono presenti il titolo corrente né la *manicula*; compaiono anche due carte bianche, probabilmente fogli di guardia. Il catalogo di Peyron segnala la presenza della prima iniziale minciata che tuttavia non si è conservata. Il manoscritto non riporta un *colophon*, ma solo il termine «fin» a c. 21/7¹⁹ per indicare la fine del testo. Lo stato di deterioramento del codice, soprattutto sui bordi delle carte non permette di confrontare in modo preciso la sua impaginazione e la sua dimensione con quelle del manoscritto di Chantilly, tuttavia dalla misura media che riportano attualmente le singole pergamene si può ipotizzare che i due volumi avessero pressappoco le stesse dimensioni: il codice di Chantilly misura 22,7x15,5 cm, quindi è un poco più grande di L VI 15, ma, tenuto conto dei danni procurati dal fuoco e dall'acqua per lo spegnimento, le misure potrebbero essere state molto vicine a questi valori. Anche la *mise en page* è molto simile: in entrambi il testo è disposto su 20 righe su una sola colonna e allineato a sinistra.

Dall'analisi materiale del manoscritto di Torino si può dedurre che il volume è una copia di lusso di qualità elevata, sebbene lo stato di conservazione molto danneggiato e l'assenza della rilegatura non permetta di effettuare ulteriori indagini sull'ambiente di circolazione di questo testimone. Si può ipotizzare che esso circolasse in un contesto non dissimile da quello del codice di Chantilly: in questo caso il manoscritto si è conservato in ottimo stato ed è possibile effettuare un'analisi materiale più precisa.

Il volume di Chantilly ms. 613, che come già segnalato misura 22,7 x 15,5 cm,

(18) Nella scatola che custodisce i fogli del manoscritto non sono presenti indicazioni sulle tecniche utilizzate per la restaurazione e la conservazione del manoscritto.

(19) Per il manoscritto L VI 15 si riporta la numerazione delle carte assegnata dalla Biblioteca universitaria di Torino dopo l'incendio; i numeri assegnati alle pagine spesso non corrispondono all'ordine reale del testo. In alcune carte non compare nessuna numerazione.

è composto da 75 carte in cui la scrittura è omogenea²⁰; non compare la datazione ma dalle informazioni contenute nel catalogo della biblioteca del Musée Condé si apprende che i quattro disegni a penna e acquerello contenuti all'interno del volume sono stati realizzati da un artista francese della prima metà del XVI secolo²¹. René Sturel data la realizzazione del manoscritto di Chantilly circa tre o quattro anni dopo la composizione del testo²², avvenuta nel 1542, sulla base di un confronto con altri tre codici²³ delle traduzioni delle *Vite parallele* di Plutarco databili intorno al 1545 e realizzati dallo stesso copista, i quali presentano caratteristiche molto simili al codice delle *Troades*. La qualità del manoscritto è testimoniata dal supporto utilizzato, la pergamena, sul quale non sono presenti peli residui; solo su alcune pagine si percepisce la differenza tra la parte del pelo e quella della carne. L'inchiostro usato è bruno. Il volume ha una numerazione delle carte che sembra essere recente, costituita da numeri arabi scritti a matita in alto a destra sul recto. I quaderni, invece, non sono stati numerati; tuttavia si può individuare la composizione nel formato in 8° dai richiami del copista o del rilegatore conservati per le carte finali di ogni quaderno in basso a sinistra e realizzati in una calligrafia umanistica corsiva e in un inchiostro più chiaro, precisamente alle carte 8v° («c'est pour donner»), 16v° (si intravedono tracce del richiamo, che però non è leggibile), 24v° («ne qui le sang»), 32v° («que nous chantions»), 40v° («au pris de moy»), 48v° («qui en ieunesse»), 56v° («en ton pays», in parte è tagliato), 64v° («et de ce pas»), 72v° («tout est de feu»).

All'interno del manoscritto non sono contenuti blasoni, motti o emblemi, ma sul piatto anteriore della rilegatura, in vitello marrone, e sul primo foglio di guardia è identificabile il blasone della famiglia di uno dei possessori del volume, Nicolas-Joseph Foucault (1648-1721). Uomo politico e funzionario alla corte di Luigi XIV, nonché bibliofilo appassionato e letterato, Foucault raccolse molti manoscritti che confluirono nella sua ricca biblioteca; tuttavia, ancor prima della sua morte, la collezione di manoscritti si era già in parte dispersa²⁴. Non è possibile sapere in che modo Foucault sia entrato in possesso del manoscritto delle *Troades* di Amyot. C. Kuntz segnala inoltre che il manoscritto fu posseduto da Abel François Poisson, marchese di Ménars, 'commandeur des ordres du roi', intorno al 1790²⁵. Il piatto anteriore della rilegatura contiene un altro stemma che indica il nome e il blasone con motto di un altro possessore del volume, William Horatio Crawford (1815-1888), bibliofilo

(20) Una descrizione dettagliata del codice è presente in C. KUNTZ, *Untersuchungen* cit., pp. 28-31. Dato che questo testo è di difficile accesso, ne forniamo una di prima mano, che integra in parte quella di C. Kuntz.

(21) *Chantilly. Le cabinet des livres. Manuscrit*. Tome II, Paris, Librairie Plon, 1900. Il catalogo riporta le seguenti informazioni: n. 1688 Euripide: «La tragédie des Troades», traduction anonyme en vers français. Grand in -8° (227 sur 1, 160), veau brun, tr. Dor., aux armes de Nicolas-Joseph Foucault - Vélin, XVII^e siècle, 75 ff., quatre dessins à la plume, légèrement rehaussés d'aquarelle, encadrés d'or et de couleurs, représentant des épisodes de la prise de Troie; très belles compositions d'un artiste français de la première moitié du XVII^e siècle (une d'elles reproduite à la fin de ce volume).

(22) R. STUREL, *Essai sur les traductions du théâtre grec en français avant 1550* cit., p. 662.

(23) PLUTARQUE, *Vies de Philopoemen et de Flaminius*, traduction française par Jacques Amyot, 1540-1545, BnF fr. 1400; ID., *Vie de Sertorius et d'Eumène*, traduction française par Jacques Amyot, 1540-1545, BnF fr. 1401; ID., *Vie de Demetrios*, traduction française par Jacques Amyot, 1540-1545, BnF fr. 1395.

(24) Foucault iniziò la sua attività di recupero di alcuni manoscritti inizialmente su indicazione del ministro Colbert che lo incaricò di prelevare i manoscritti dell'abbazia di Moissac, tra i quali si scoprì il *De mortibus persecutorum* di Lattanzio, conosciuto fino ad allora solo tramite una citazione di San Gerolamo. Successivamente la sua passione per i manoscritti si sviluppa privatamente, soprattutto dopo esser stato nominato da Luigi XIV *conseiller d'État*. Una parte della sua collezione è stata raccolta successivamente dalla Bibliothèque de l' Arsenal. Le informazioni biografiche su Foucault sono reperibili nelle sue memorie: *Mémoires de Nicolas-Joseph Foucault*, éd. F. Baudry, Paris, Imprimerie impériale, 1862.

(25) C. KUNTZ, *Untersuchungen* cit., p. 30.

irlandese e collezionista di manoscritti la cui collezione fu messa all'asta dopo la sua morte, nel 1891. Il motto della famiglia Crawford recita «Durum patientia frango». Il manoscritto entrò a far parte della biblioteca del duca di Aumale nel 1891, poi fu acquistato dall'Institut de France nel 1897 e conservato a Chantilly²⁶.

Dagli elementi materiali analizzati si può dedurre che il manoscritto di Chantilly è ben conservato; infatti non si osservano segni significativi di degrado, tranne qualche traccia di muffa in alcune carte. L'ottimo stato di conservazione è dovuto alla qualità dei materiali utilizzati. Effettuando un'analisi più approfondita si può notare che su molte carte²⁷ è visibile il lavoro di preparazione dell'impaginazione: sono tracciate a penna due linee di giustificazione che definiscono i margini e venti linee retrici, la prima delle quali è usata come margine, che fungono da guida per la scrittura «below top line»; inoltre si intravedono i fori di guida per il tracciato delle retrici, probabilmente realizzati con un punzone in quanto si può notare che più fogli sono stati punti in un'unica volta. Le linee di margine sono scrupolosamente rispettate. La preparazione della pagina così precisa rivela un lavoro molto accurato e scrupoloso del copista ed è un ulteriore indizio dell'alta qualità di questa copia manoscritta e della sua probabile circolazione in un ambiente sociale molto elevato. Per quanto concerne la scrittura, non si rilevano mani diverse all'interno del testo, la grafia tonda umanistica calligrafica è perfettamente leggibile e molto curata; le correzioni al testo sono poco evidenti (l'inchiostro risulta un po' più scuro), il copista è stato molto attento anche durante la rasatura quando è stato necessario apportare delle modifiche.

Come è stato accennato in precedenza, all'interno del volume sono presenti quattro pregiati disegni che raffigurano scene dell'incendio della città di Troia, realizzati a penna e acquarello in cornici dorate, mentre alle carte 1r° all'inizio del prologo e alla carta 6r°, all'inizio del testo della tragedia, sono presenti due lettere iniziali miniate. La prima è più grande e occupa quattro righe, mentre la seconda solo due. I disegni, come indica il catalogo della biblioteca già citato²⁸, si trovano alle carte 5v° accanto all'inizio della tragedia, c. 34v° all'inizio del secondo episodio, c. 50r° all'inizio del terzo episodio e alla c. 70v° nella parte conclusiva dell'esodo; per la loro realizzazione è stata utilizzata la stessa pergamena usata per la copia del testo.

Per quanto concerne il sistema di punteggiatura, il copista del manoscritto di Chantilly utilizza la virgola, il punto medio, il punto basso, i due punti, il punto interrogativo. Il punto medio, ereditato della punteggiatura medievale, ha la stessa funzione della virgola e segna una pausa nella lettura e la parola che segue inizia con la lettera minuscola; il punto basso segna la fine del periodo e il termine che segue inizia con la maiuscola. Quanto al manoscritto di Torino, il sistema di punteggiatura include gli stessi segni ad eccezione del punto medio; si può osservare però che, rispetto alla copia di Chantilly, il copista in questo codice tende a non fare un ampio uso dei segni di punteggiatura, impiegati comunque secondo l'uso moderno: la virgola segna una pausa per agevolare la lettura, il punto basso determina la fine del periodo ed è seguito da una parola che inizia con la maiuscola, il punto interrogativo pone una domanda, i due punti servono ad esprimere una conseguenza o spiegare un concetto.

Sul piano testuale i due manoscritti presentano delle varianti prevalentemente

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

(27) Il lavoro di preparazione della pagina è visibile precisamente alle carte: 3v°, 4r°, 4v°, 5r°, 6v°, 7v°, 8r°, 9v°, 10r°, 11v°, 12r°, 13r°, 13v°, 14r°, 15v°, 16r°, 17v°, 18r°, 18v°, 19r°, 20r°, 21v°, 22r°, 23v°, 24r°, 25r°, 25v°, 26r°, 26v°, 29v°, 30v°, 32v°, 34v°, 35v°, 37v°, 37v°, 38r°, 40r°, 41v°, 42r°, 43r°, 43v°, 44r°, 45v°, 46r°, 47v°, 48r°, 50v°, 51v°, 53v°, 54r°, 56r°, 57v°, 58r°, 59v°, 60r°, 61r°, 61v°, 62r°, 63v°, 64r°, 65v°, 73r°, 74r°, 74v°.

(28) Vedi nota 21.

nel sistema ortografico e in misura minore e poco significativa nella morfologia, mentre si possono osservare tre varianti sostanziali del testo che rendono il manoscritto di Torino particolarmente utile per la produzione di un'edizione critica della traduzione di Amyot.

Le varianti ortografiche sono caratterizzate dall'oscillazione tipica della prima metà del XVI secolo; infatti, per ognuno dei due testi non è presente un sistema di trascrizione stabile e non si può delinearne in maniera significativa una tendenza ortografica predominante. Le variazioni più frequenti sono le seguenti:

i/y e *y/i*: i due manoscritti utilizzano *i* e *y* in modo indifferente: in cinque casi il ms. 613 usa *i* laddove il ms. L VI 15 usa *y* (*baissant* / *baysant*, *mis* / *mys*, *ruine* / *ruyne*, *liesse* / *lyesse*, *avois* / *avoys*), mentre in quattro casi il ms. 613 usa *y* dove ms. L VI 15 usa *i* (*moyen* / *moien*, *nourryz* / *nourriz*, *lye* / *lie*, *suyvant* / *suivant*).

ux/ulx: due volte il ms. 613 riporta il gruppo *ulx* laddove ms L VI 15 riporta *ux* (*dange-reulx* / *dangereux*, *chappeaulx* / *chappeaux*), il caso contrario si verifica una sola volta (*cheveux* / *cheveulx*)

consonanti doppie (*f e l*): in due casi il ms. 613 presenta un raddoppiamento delle consonanti che vengono invece semplificate nel ms. L VI 15 (*ediffice* / *edifice*, *deffendre* / *defendre*) mentre in due casi il ms. 613 presenta una consonante semplice a fronte di un raddoppiamento nel ms. L VI 15 (*veulent* / *veuillent*, *totalement* / *totallement*)

semplificazione dei gruppi consonantici (*ct/t* e *sc/s* e *bv/v* e *bd/d*): in tre varianti il ms. L VI 15 semplifica un gruppo di consonanti, conformemente alla tendenza manifestata per le geminate (*promectz* / *prometz*, *ceincture* / *ceinture*, *soubdain* / *soudain*²⁹), mentre in quattro casi il ms. L VI 15 presenta un gruppo di consonanti laddove il ms 613 usa la consonante semplice (*devoir* / *debvoir*, *lachment* / *laschement*, *devez* / *debevez*, *saurois* / *scaurois*)

L'aspetto più interessante nel confronto tra i due codici, soprattutto al fine di realizzare un'edizione critica, riguarda le varianti di significato: il manoscritto di Torino, infatti, nonostante le lacune causate dal suo stato di conservazione, in alcuni punti del testo si rivela più completo e fornisce un'importante integrazione alla copia di Chantilly.

La variante testuale più significativa si trova alla carta 16/1 del manoscritto di Torino, nella quale è presente un verso mancante nel testo di Chantilly (c. 61v°) in corrispondenza di una battuta di Ecuba:

Chantilly, ms. 613, c. 61v°

HECUBA

Mais grandes caterves

De pucelles serves

A ce departir

Quant vient à sortir

Des portes en pleurs

Fondent et à leurs

Meres se lamentent

Disant: hélas, mere, [...]

Torino ms. L VI 15, c. 16/1

HECUBE

Mais grandes caterves

De pucelles serves

A ce departir,

Quant vient a sortir

Des portes, en pleurs

Fondent, et a leurs

Meres se lamentent

Crient, et tourmentent :

Disans hélas mere [...]

(29) Nel caso delle varianti *jectas* / *jettas* il gruppo *ct* dà luogo ad un raddoppiamento consonantico.

Il verso in questione forma con il precedente un *climax* di verbi che deve essere sfuggito al copista di Chantilly, anche in virtù del fatto che la sua omissione non altera il significato generale del passaggio; tuttavia la sua attestazione nel manoscritto torinese permette di ricostruire in maniera precisa il testo ripristinando la rima baciata e la figura retorica che nel manoscritto di Chantilly e nell'edizione moderna non sono presenti. Questa variante è anche l'elemento che permette di escludere che il manoscritto di Torino sia stato copiato su Chantilly, dato che la lacuna non è colmabile per congettura.

Tuttavia, non sempre il manoscritto di Torino è più corretto; infatti, alla carta 3/2 una battuta che nel manoscritto di Chantilly (c. 23r^o) è attribuita a Cassandra viene qui riferita al coro: la verifica diretta sul testo di Euripide³⁰ permette di assicurarsi che è il manoscritto di Chantilly a riportare la versione corretta. In questo caso, però, il senso generale del testo avrebbe consentito al copista di Torino di correggere autonomamente l'errore, in quanto nella battuta in questione Cassandra si rivolge a Hecuba richiamando il suo destino sventurato e la invoca con l'appellativo «ma mere».

Particolarmente interessante dal punto di vista filologico, per ricostruire il rapporto tra i due testimoni, è un verso presente alla carta 32r^o del ms. Chantilly, in corrispondenza di una battuta del coro che, in questo stasimo, rievoca l'introduzione del cavallo progettato da Ulisse all'interno delle mura troiane:

«Chascun avec chant de ioye
pour trainner ce se meit en voye
sa thraïstresse malencontre»

Nel manoscritto di Torino, alla carta 4/2 è presente la variante «Pour trainner ce se meit en voye», evidentemente ipermetrica. Dal momento che nel manoscritto di Chantilly il pronome neutro compare, ma è stato barrato dal copista stesso, dobbiamo supporre o che il modello utilizzato per la copia di Chantilly sia stato lo stesso usato per realizzare il manoscritto di Torino, o che quest'ultimo sia il suo antigrafo. Il copista di Chantilly ha emendato il testo sulla base di elementi di senso e di metrica e ha dunque fornito in questo caso una versione più corretta; infatti in questi versi che descrivono i Troiani in marcia per trascinare entro le mura il cavallo, il complemento oggetto del verbo «trainner» è il gruppo nominale «thraïstresse malencontre», ossia «disgrazia traditrice³¹», che si riferisce allo stratagemma grazie al quale si compirà il tradimento dei Greci. La presenza del pronome «ce», che non può essere riferito ad altri elementi del contesto, risulta quindi ridondante dal punto di vista sintattico e semantico, oltre a non essere giustificata neanche dalla metrica, in quanto esso dà origine a una sillaba in più rispetto al verso base nella composizione di questo stasimo, formato di settenari; pertanto in questo caso il copista del codice di Chantilly si è rivelato attento. Questa variante è, come la precedente, particolarmente interessante in quanto permette di formulare delle ipotesi sul rapporto tra i due manoscritti: i due

(30) EURIPIDE, *Troiane*, in ID., *Le tragedie* vol. II, a cura di A. BELTRAMETTI, traduzione di F. M. PONTANI, Milano, Mondadori, 2007, p. 253.

(31) Il *Dictionnaire du Moyen Français* riporta per il lemma *thraïstresse* la definizione «(celle) qui trahit» (*Dictionnaire du Moyen Français (1300-1550)*, version 2015, ATILF-CNRS & Université de Lorraine, (http://atilf.atilf.fr/scripts/dmfAAA.exe?LEM=tra%Etresse;XMODE=STELLA;FERMER;;AFFICHA GE=0;MENU=menu_dmf;;ISIS=isis_dmf2015.txt;MENU=menu_recherche_dictionnaire;OUVRIR_MENU=1;ONGLET=dmf2015;OO1=2;OO2=1;OO3=-1;s=s0e0203b4;LANGUE=FR); il dizionario di Godefroy attesta l'uso di *malencontre* come sostantivo femminile con il significato di «malheur», in F. GODEFROY, *Le dictionnaire de l'ancienne langue française (IX^e-XV^e siècle)*, Paris, Champion électronique, 2003 (<http://micmap.org/dicfro/search/complement-godefroy/malencontre>).

codici possono, infatti, derivare indipendentemente da uno stesso testo o, tenendo anche conto del verso mancante in Chantilly, quest'ultimo potrebbe derivare da quello di Torino. Nella seconda ipotesi, ossia che il manoscritto di Torino si collochi ad un livello più alto nello stemma rispetto all'altro testimone, bisogna supporre che il copista del manoscritto di Torino abbia inserito erroneamente *ce* accanto a *se* o che abbia a sua volta copiato questo errore dal suo antigrafo.

Nello stesso intervento del coro, alla carta 33r° del ms. 613 e alla corrispondente c. 6/2 del ms. L VI 15, si riscontra un'altra variante testuale interessante:

Chantilly, ms. 613, c. 33r°

Quant soudain parmy la ville
S'ouyt la clameur hostile
Des Graecz qui croient si fort
Que les bases en tremblerent
Des tours tant ils redoublerent
Tue, tue, à mort, à mort.

Torino, ms. L VI 15, c. 6/2

Quant soudain parmy la ville
S'ouyt la clameur hostile
Des Graecz qui croient si fort
Que les bases en tremblerent
Des murs tant ils redoublerent
Tue, tue, à mort, à mort.

Il testo di Chantilly presenta il termine «tours», mentre nel manoscritto di Torino figura la variante «murs»; i due termini non alterano in maniera significativa il senso del testo, tuttavia si può constatare che sembrerebbe più probabile un riferimento alle mura della città di Troia, spesso citate nei testi classici per la loro imponenza, piuttosto che alla presenza di torri. Nel testo greco dell'edizione di Manuzio del 1503, sulla quale il traduttore ha lavorato, non compare nessun riferimento preciso a l'uno o l'altro di questi termini. Infatti, la traduzione di Amyot, come tutte le prime traduzioni di opere classiche, non effettua una resa letterale, ma è un adattamento che estende e rielabora notevolmente il testo originale.

Per quanto concerne invece le correzioni che l'editore moderno ha apportato al testo di Chantilly, il caso più significativo riguarda il terzo stasimo (ms. 618, cc. 60v°-61r°). Il canto è suddiviso in tre strofe di settenari e trisillabi, che presentano una struttura metrica molto elaborata, basata sulla combinazione diversa di tre rime nei tre momenti dell'intervento corale (str. I: aaab7b3a7-aaab7b3a7; str. II: bbba7a3c7-bbba7a3c7; str. III: aaac7c3a7-aaac7c3a7). Nell'ultima strofa Luigi de Nardis, senza considerare il complesso sistema metrico di questo coro, corregge la rima in c, formata dai termini «mine» e «ruine», con «minoit» e «ruinoit»:

Le iour en grand sainteté
Des primes lunes festé
Douze fois l'an repeté
En Phrygie ores se fine
Et termine,
Dont mon cueur tout estonné
Maintesfois s'est tourmenté,
Syre, et a souvent doubté
Qu'au ciel estant exalté
Veissas comme le feu minoit
Et ruinoit
Ilium environné (ed. De Nardis, pp. 109-110)

La correzione dei tempi verbali prova che i criteri di versificazione adottati dall'autore non sono stati tenuti in conto. La lezione corretta *mine: ruine*, con verbi al presente che formano la rima c (-ine), come nei versi precedenti («En Phrygie

ores se *fine* / Et *termine*»), in corrispondenza del verso trisillabo, è contenuto nel manoscritto di Torino, mentre nel manoscritto di Chantilly è presente la lezione *miné: ruine*, con la *e* di *mine* accentata. L'editore moderno ha apportato una correzione dei tempi verbali che non considera lo schema metrico e ha riportato nelle annotazioni un'errata lettura del codice in *miné: ruiné*, ponendo l'accento anche sulla *e* di *ruine*. Benché il passaggio dal presente all'imperfetto, che non è motivato in nota dal curatore, si possa giustificare sulla base delle regole moderne di uso dei modi e tempi verbali, il presente ha qui funzione di durata ("présent à sens du passé" o "présent dilaté")³²; Zeus, soggetto del verbo *veïsses*, sembra infatti essere indifferente alla distruzione in atto della città di Troia. Il curatore ha corretto i verbi in finale di verso con l'imperfetto perché si sta facendo riferimento a fatti avvenuti e conclusi nel passato; infatti nel momento in cui il coro dà sfogo alla sua sofferenza l'assedio della città di Troia è ormai terminato. Tuttavia, in questo caso la necessità di mantenere inalterata la struttura metrica, caratterizzata da uno studio accuratissimo delle rime, esclude la possibilità di apportare tale correzione.

In conclusione, l'analisi delle varianti testuali dei due testimoni mette in luce l'importanza del reperimento della copia manoscritta di Torino, soprattutto nella prospettiva di un'edizione critica del testo. Infatti, dal confronto dei due manoscritti si possono trarre le seguenti conclusioni: in primo luogo nel manoscritto di Torino è presente una lezione migliore, rappresentata dal verso mancante nel manoscritto di Chantilly; inoltre, i due testimoni hanno entrambi la stessa lezione erronea *ce se*, ma il copista di Chantilly corregge il testo *ex ingenio* barrando *ce*; la variante *murs* del manoscritto di Torino confermerebbe la sua maggior qualità rispetto a quello di Chantilly, sebbene non si possa definire in termini assoluti la lezione migliore, in quanto sarebbe necessario un confronto con altri testimoni di cui non disponiamo; lo stesso vale per la lezione di Chantilly *miné: ruine* con uno dei due termini accentati. Pertanto, dall'analisi delle varianti, si può sostenere che il manoscritto di Torino presenta un testo più completo e corretto e probabilmente più vicino all'originale rispetto a quello tradito da Chantilly, ipotesi che tuttavia non esclude che il testo di Chantilly derivi in modo autonomo dallo stesso testo dell'antigrafo di Torino e sia allo stesso livello nello stemma dei codici, ma solo di qualità inferiore. Alla luce di queste conclusioni finali, questo nuovo testimone si rivela indispensabile per una restituzione filologicamente fedele dell'opera di Jacques Amyot.

ELENA LA ROCCA

(32) M. WILMET, R. MARTIN, *Syntaxe du moyen français*, Bordeaux, Sobodi, 1980, p. 50, par. 68 e par. 110-113, 118-119.

NOTE

La place du lecteur dans les fictions épistolaires orientales (1686-1735)

Abstract

In his «Some Reflections on the Persian Letters» Montesquieu reflects on the success of his work, but also on other examples of “this type of novels” and supposes that it is popular “because the writers are describing their own feelings at the actual moment, which means that emotions are conveyed more powerfully” (transl. Margaret Mauldon). The present paper starts from these considerations in order to analyse such possibilities of reader participation in the genre Montesquieu refers to: oriental epistolary fictions of the early Enlightenment. Thus, the paper examines, next to Montesquieu’s *Lettres persanes* (1721), two further strongly influential texts of the genre: Gian Paolo Marana’s *L’Espion du Grand-Seigneur* (1686) and the marquis d’Argens’ *Lettres chinoises* (1735). The three aspects which characterize the genre will be analysed subsequently: first, the epistolary particularities, such as the effect of the real, temporal and affective immediacy and multiperspectivity; secondly, suspense created by the character’s journey; and thirdly, the Oriental’s character, which is not only ‘other’, but equally profoundly human, thus provoking the reader’s empathy and favouring a change of perspective.

Introduction

Rien n’a plu davantage dans les lettres persanes, que d’y trouver, sans y penser, une espèce de roman. [...] D’ailleurs, ces sortes de romans réussissent ordinairement, parce que l’on rend compte soi-même de sa situation actuelle; ce qui fait plus sentir les passions, que tous les récits qu’on en pourrait faire. Et c’est une des causes du succès de quelques ouvrages charmants qui ont paru depuis les lettres persanes¹.

Montesquieu commence ainsi les «Quelques réflexions sur les lettres persanes» qui paraissent dans le «Supplément» de la nouvelle édition de son œuvre en 1754. À travers l’expression «ces sortes de romans», il se réfère aux types de textes qui ressemblent aux *Lettres persanes* dans leur constellation narrative: un étranger d’une région lointaine se rend en France, en Angleterre, en Espagne ou dans le monde germanophone pour y observer les particularités politiques, religieuses et sociales. Au moyen de lettres destinées à ses compatriotes, il exprime ses observations. Nous désignerons ce genre de textes comme des «romans épistolaires de voyageurs orientaux fictifs»: bien que certains textes incluent également des voyageurs d’Amérique², à propos du corpus analysé dans le présent article, comme nous le définirons ci-dessous, nous nous limiterons aux parties perçues comme orientales, ce qui nous per-

(1) MONTESQUIEU, «Quelques réflexions sur les *Lettres persanes*». Pour toutes les citations tirées de Montesquieu, je m’appuierai sur l’édition approfondie de Jean Starobinski: MONTESQUIEU, *Lettres Persanes*, éd. présentée, établie et annotée par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 2003 [1973], «Folio classique».

(2) Cf. par exemple le *Lettres d’une péruvienne* (1747) de Françoise de Graffigny.

mettra de déduire des conclusions plus concrètes. L'Orient sera entendu au sens large du terme, comprenant des régions du Proche, Moyen et Extrême-Orient, incluant ainsi autant l'Empire Ottoman, la Perse que la Chine. Cependant, soulignons que ces régions ne constituent que la provenance des personnages voyageurs et épistoliers fictifs, ceux-ci n'étant que le fruit de l'invention des auteurs, eux-mêmes français, anglophones, espagnols et germanophones.

Comme Montesquieu le signale lui-même dans la citation, les œuvres de ce genre se multiplièrent à la suite des *Lettres persanes* et suscitèrent l'enthousiasme du public. Il explique ledit succès par le fait que les romans épistolaires ne possèdent pas de narrateur; c'est l'épistolier lui-même qui relate ses expériences. De cette manière, chaque lettre est écrite par un narrateur autodiégétique à focalisation interne, pour emprunter les termes de Gérard Genette³. Montesquieu poursuit en affirmant que les passions sont ainsi mieux appréciées. Néanmoins, il laisse sous-entendu l'agent de l'appréciation: le lecteur. À travers son affirmation, il ne fait allusion qu'au récepteur extratextuel et à ce qu'il ressent tout au long de la lecture.

Les «Réflexions» de Montesquieu et leurs implications pour l'interprétation des *Lettres persanes* ont déjà été étudiées de manière détaillée, en particulier la signification de la formule de «chaîne secrète»⁴. Récemment, Jan Herman a présenté une nouvelle lecture qui est en partie liée à la question du lecteur⁵. Constatant des passages à la logique obscure dans les *Lettres persanes*, il détecte une chaîne secrète qui consiste en ces dichotomies. Ainsi, il arrive à la conclusion que ce «discours oblique»⁶ implique un «pacte de lecture»⁷ qui présuppose deux sortes de lecteurs: ceux qui entrevoient le discours caché et ceux qui ne le découvrent pas⁸. Herman part donc bien d'une lecture participative du lecteur, mais dans la lignée des structuralistes et, par conséquent, au niveau cognitif. Marie-Hélène Chabut a examiné la lecture dans les *Lettres persanes* à un niveau intratextuel et donc métafictionnel⁹. En repérant les «lieux du récit où le texte parle du livre ou de la lecture»¹⁰, elle relève, d'une part, une critique de certains textes et constate, d'autre part, une réflexion de l'œuvre sur elle-même¹¹. Cette réflexion contient parfois des remarques auto-ironiques qui relativisent

(3) Cf. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 206 s. et 255 s.

(4) Ainsi, Pauline Kra isole certains blocs thématiques des *Lettres persanes* (P. KRA, *The invisible chain in the "Lettres persanes"*, dans «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century» 23, 1963, pp. 7-60, et déclencha un véritable débat académique. Les articles poursuivent tous l'objectif de présenter un nouveau décodage de la «chaîne secrète»: J. Robert Loy (1961) l'interprète, avant l'écrit de Kra, comme la liberté, Richard L. Frautschi (1967) repère l'attitude d'étonnement comme un élément connectant, Nick Roddick (1974) trouve la chaîne dans les fragments érotiques et exotiques, Theodore Braun (1988) postule que le chaos est l'élément organisateur, Lucas A. Swaine (2001) soutient que la chaîne est un plaidoyer en faveur du parlementarisme et de la justice, alors que Randolph Paul (2005) défend la thèse que la structure fondamentale est l'écho qui existe entre les lettres dans l'ordre dans lequel elles sont présentées (cité selon R.P. RUNYON, *The Art of the Persian Letters. Unlocking Montesquieu's «Secret Chain»*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 14 ss. Toutes ces argumentations semblent plausibles; aucune n'est vérifiable comme la seule valide. Le mystère continue donc à émaner de la chaîne.

(5) J. HERMAN, *Pacte de lecture et discours oblique*, dans *Les "Lettres persanes" en leur temps*, éd. Ph. Stewart, Paris, Classiques Garnier, 2013, «Rencontres» 62, pp. 137-156.

(6) *Ibid.*, p. 155.

(7) *Ibid.*

(8) Cf. *ibid.*, p. 153.

(9) M.-H. CHABUT, *Livre, lecture et dé-lire dans les "Lettres persanes"*, dans *L'épreuve du lecteur: Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Actes du VIII^e colloque de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque, Louvain-Anvers, 19-21 mai 1994, éd. J. Herman, P. Pelckmans, Louvain-Paris, Peeters, 1995, pp. 200-207.

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

(11) Cf. *ibid.*, p. 200 s.

l'autorité du roman¹². Ainsi, les allusions autoréférentielles engagent la réflexion du lecteur. Chabut, comme Herman, constate donc que les *Lettres persanes* provoquent l'activité cognitive du lecteur.

Cependant, les possibilités participatives particulières présentées au lecteur¹³ non seulement par les *Lettres persanes*, mais aussi par d'autres fictions épistolaires orientales, n'ont pas encore été évaluées de manière satisfaisante. Tel sera le sujet des pages suivantes: quelles sont les caractéristiques particulières du genre qui favorisent l'implication du récepteur? Quels effets s'ensuivent? Afin d'y répondre, nous nous appuierons, en plus des *Lettres persanes*, sur deux autres textes parus en langue française et influents dans l'évolution du genre: *L'Espion du Grand-Seigneur* (1686) de Gian Paolo Marana¹⁴ et les *Lettres chinoises* (1735) du marquis d'Argens¹⁵. Nous procéderons en trois temps qui correspondent aux différentes caractéristiques du genre. Nous commencerons par examiner les particularités liées à la forme épistolaire, mettant en évidence son effet de réel, l'immédiateté temporelle et affective et le multi-perspectivisme dû à la polyphonie. Ensuite, nous analyserons comment l'aspect du voyage permet de créer du suspense. Enfin, nous nous concentrerons sur les caractéristiques orientales et montrerons en outre que, à part créer ainsi une altérité, les caractéristiques profondément humaines des personnages sont enclines à provoquer l'empathie du lecteur et à favoriser son changement de perspective.

1. Forme épistolaire: effet de réel, d'immédiateté et de multi-perspectivisme

La lecture, dans le roman par lettres, a une double dimension. D'un côté, l'épistolier et son interlocuteur se situent à un niveau intratextuel, tandis que de l'autre côté, cette situation se répète entre l'auteur et le lecteur sur le plan extratextuel. En effet, la correspondance est mentionnée en tant que telle par les épistoliers à l'intérieur des lettres, créant ainsi un effet de réel qui brouille les limites entre la fiction et la réalité extrafictionnelle. Dans les *Lettres chinoises* de d'Argens en particulier, les personnages mentionnent souvent les écrits envoyés par d'autres ou l'absence de correspondance. Ainsi, dans la lettre 22, Choang, qui s'est rendu en Perse, explique à Yn-Che-Chan, demeuré à Pékin, les raisons de son long silence: «Quelques occupa-

(12) Cf. *ibid.*, p. 202.

(13) Pour des raisons de simplicité linguistique, à partir de ce point nous emploierons la forme masculine. Toutefois, sémantiquement nous incluons également les lectrices, bien entendu.

(14) G.P. MARANA, *L'Espion du Grand-Seigneur, et ses relations secretes: Envoyées à Constantinople. Contenant les evenemens les plus considérables arrivés pendant la vie de Louis le Grand. Traduit de l'Arabe, Par le Sieur Jean-Paul Marana*. Amsterdam, Henry Wetstein, 1688. Bien que le premier volume fût composé en italien, dès le second tome, le texte parut uniquement en français (cf. C.A. GIROTTO, «Marana, Gian Paolo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, éd. F.P. Casavola, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007, p. 410). Entre autres, Youmna Charara indique son influence non seulement au XVII^e, mais également tout au long du XVIII^e siècle, ce qui est manifesté par le nombre important de titres commençant par «espion», tel que le montre aussi l'espion chinois de Goudar (cf. Y. CHARARA, *La formation d'une série romanesque au XVIII^e siècle: les réécritures des "Lettres persanes"*, dans *Poétique de la pensée: Études sur l'âge classique et le siècle philosophique. En hommage à Jean Dagen*, éd. B. Guion et al., Paris, Honoré Champion, 2006, pp. 201-218, ici p. 202).

(15) L'édition moderne et fondée de Jacques Marx servira de source aux citations: J.-B. DE BOYER, MARQUIS D'ARGENS, *Lettres chinoises: ou correspondance philosophique, historique et critique, entre un chinois voyageur à Paris et ses correspondants à la Chine, en Moscovie, en Perse et au Japon, par l'auteur des 'Lettres juives' et des 'Lettres cabalistiques'*. Édition établie et présentée par Jacques Marx, 2 vols., Paris, Champion, 2009, «L'âge des Lumières» 48. L'importance de cette œuvre de d'Argens au XVIII^e siècle peut être perçue dans des textes comme celui d'Oliver Goldsmith, *The citizen of the world* (1762), qui s'inspire de manière évidente de d'Argens, ce qu'indique également Marx dans son introduction (cf. *ibid.*, p. 81).

tions, mon cher Yn-Che-Chan, m'ont empêché de te donner de mes nouvelles, et si je ne t'ai pas écrit depuis quelque temps, n'en accuse point ma paresse. J'emploie toujours les moments que mes affaires me laissent, à m'instruire des mœurs et des usages des Persans»¹⁶. Une telle évocation du contexte quotidien, dans lequel l'épistolier se trouve, invite le lecteur à s'imaginer plus concrètement la situation, si bien qu'elle apparaît plus authentique et donc plus proche. De la même façon, dans la lettre 98, c'est Sioeu-Tcheou, qui demande, depuis Dresde où il réside, des explications à Yn-Che-Chan concernant le fait que ce dernier ne lui a pas écrit: «Il y a longtemps, cher Yn-Che-Chan, que je n'ai reçu aucune des [*sic*] tes nouvelles; tire-moi, je te prie, d'inquiétude, et songe qu'un ami aussi tendre et aussi sincère que je suis, mérite bien que tu ne le laisses point dans une incertitude cruelle»¹⁷. Ici, ce n'est pas l'épistolier, mais son interlocuteur qui n'a pas écrit. L'impératif «tire-moi [...] d'inquiétude» équivaut à l'ordre d'écrire de nouveau, ce qui réactive l'échange de lettres. Le lecteur extrafictionnel est également un récepteur de ces lettres, de manière qu'il se trouve au même plan de lecture que Sioeu-Tcheou: la lettre du personnage adressé est essentielle pour qu'il puisse poursuivre sa lecture.

Dans les *Lettres persanes* de Montesquieu, en revanche, ce n'est pas l'absence, mais la réception d'une lettre d'un tiers – Rhédi – ainsi que l'annonce de l'envoi d'une lettre d'un autre tiers – Rica – qu'Usbek transmet à Ibben dans la lettre 25:

J'ai reçu une lettre de ton neveu Rhédi: il me mande qu'il quitte Smyrne, dans le dessein de voir l'Italie; que l'unique but de son voyage est de s'instruire, et de se rendre par là plus digne de toi. Je te félicite d'avoir un neveu qui sera quelque jour la consolation de ta vieillesse. Rica t'écrit une longue lettre; il m'a dit qu'il te parlait beaucoup de ce pays-ci. La vivacité de son esprit fait qu'il saisit tout avec promptitude: pour moi, qui pense plus lentement, je ne suis en état de te rien dire¹⁸.

En évoquant d'autres personnages à l'intérieur de la missive, un réseau de communication s'établit, maintenu par les personnages en divers lieux: Ibben à Smyrne est informé de la lettre que son neveu a envoyé depuis Smyrne ainsi que de celle qu'il devrait recevoir de Rica. Or, à part le lecteur intra-fictionnel, Ibben, le récepteur réel à l'extérieur de la fiction est également informé des nouvelles. Ainsi, il attendra les lettres annoncées, devenant lui-même récepteur des lettres.

Dans le même temps, le rapport épistolaire fait allusion à une relation humaine; il insinue une dimension au-delà des lettres, comme l'évoque Yn-Che-Chan dans la missive 84: «Tes lettres, cher Sioeu-Tcheou, que je lis avec un plaisir infini, me font désirer ardemment le moment où je pourrai t'embrasser et jouir de ta conversation. Combien ne me sera-t-elle pas instructive, combien de choses ne m'apprendra-t-elle pas [...]?»¹⁹. L'épistolier anticipe le moment où les deux personnages entreront de nouveau en contact direct, à l'oral, et non plus par l'intermédiaire de l'écrit. Ainsi, les écrits surpassent les limites textuelles et font allusion à un réel extratextuel, de manière que pour le récepteur de ce niveau, les personnages de la fiction s'approchent du lecteur.

Par rapport au temps de la narration, l'aspect temporel de l'écriture épistolaire est thématized de manière explicite. Ainsi, dans *L'Espion du Grand-Seigneur*, Mahmut explique les inconvénients, mais surtout les avantages d'écrire rarement:

Tu n'as reçu aucune de mes Lettres dans les derniers Pacquets que j'ay envoyez, & j'ay

(16) D'ARGENS, *Lettres chinoises*, l. 22, p. 312.

(17) *Ibid.*, l. 98, p. 812.

(18) MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, l. 25, p. 92 s.

(19) D'ARGENS, *Lettres chinoises*, l. 84, p. 719.

trouvé plus à propos de te faire sçavoir tout d'un coup, bien qu'un peu, plus tard ce que je n'aurois pû t'écrire qu'à trois fois; & tu seras mieux informé que les autres, à qui j'ay écrit sur les premieres connoissances que j'ay eües. Quand on veut bien avoir un peu de patience, le temps fait connoistre la vérité, & on a des confirmations des nouvelles, qui font qu'on est plus assuré de donner de bons avis²⁰.

En commençant par évoquer une ellipse de temps et de lettres, l'épistolier constate que cela permet d'envoyer une synthèse des faits, c'est-à-dire les résultats des événements antérieurs. Afin de prévenir une possible accusation de négligence, il emploie une *captatio benevolentiae* argumentant en faveur de l'interlocuteur: celui-ci sera mieux informé. En effet, cette stratégie inclut également le récepteur extratextuel, car la patience évoquée par le personnage fait allusion à celle du lecteur extratextuel qui doit parfois attendre les réponses à ses questions.

Par ailleurs, le fait que le moment de l'histoire et celui de la narration, dans la terminologie de G. Genette²¹, peuvent coïncider représente une des particularités du roman à lettres²². Une telle immédiateté narrative est illustrée à travers *L'espion du Grand-Seigneur*, lorsque Mahmut écrit à l'eunuque Egry Boyrou, dans la lettre 44:

Dans le moment que je t'écris je reçois la nouvelle certaine de ma chute. Si je ne perds pas cette fois-cy la vie dans Paris: je seray peut-être plus heureux, & je trouveray le moyen de mieux servir nôtre grand Empereur, dont la clemence égale la grandeur & qui est au dessus de toutes les puissances de l'Univers. Le Cardinal de Richelieu me vient d'envoyer ordre de l'aler trouver; je finis même cette lettre à la haste, qui sera peut-être la dernière que j'écriray, craignant fort d'avoir esté découvert & trahi. Si ma peur est vaine je t'apprendray par une autre dépêche les événements les plus considerables & les plus singuliers de la vie de Henry: cependant je suis tout resolu, & disposé à souffrir le martire²³.

L'épistolier déclare l'identité de l'instant de rédaction de la lettre («Dans le moment que je t'écris») et celui dans lequel le personnage vit les événements («je reçois la nouvelle»), avant d'en anticiper les conséquences possibles («Si je ne perds pas cette fois-cy la vie dans Paris»). C'est uniquement par la suite que les faits sont expliqués. Enfin, la simultanéité de l'écriture et de l'événement conduit à une interruption de la première («Le Cardinal de Richelieu me vient d'envoyer ordre de l'aler trouver; je finis même cette lettre à la haste»). De cette façon, la sensation d'immédiateté crée un suspense qui se transmet au lecteur. Cette particularité narrative est employée avec efficacité afin de susciter l'intérêt du lecteur. Elle sera reprise de manière détaillée dans la deuxième partie.

Cette simultanéité de la narration et de l'histoire peut également porter l'épistolier à décrire le même fait de manière répétitive: parfois il relate un seul événement central à des destinataires différents et donc à plusieurs reprises. Dans les fictions épistolaires, cet aspect crée un effet d'authenticité, souligne l'importance de l'événement narré et augmente ainsi l'intérêt du lecteur extratextuel. Ainsi, le même Mahmut, cité dans le paragraphe précédent, évoque à nouveau dans l'écrit 45, soit une

(20) MARANA, *L'espion du Grand-Seigneur*, l. XXXIV, p. 111.

(21) Cf. GENETTE, *Figures III* cit., p. 71 s.

(22) Cf. J. VON STACKELBERG, *Der Briefroman und seine Epoche: Briefroman und Empfindsamkeit*, dans «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte» 1, 1977, pp. 293-309, ici p. 294. Voir également W. VOSSKAMP, *Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert*, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 45, 1/1971, pp. 80-116, ici p. 107.

(23) MARANA, *L'espion du Grand-Seigneur*, l. XLIV, p. 168 s.

lettre plus tard, la situation difficile dans laquelle il se trouve. Cependant, cette fois-ci, il s'adresse à un autre interlocuteur, «l'invincible Vizir Azem»:

Ton humble esclave, Mahmut, a un pas délicat à faire avec ce Ministre François [le cardinal de Richelieu]. Il m'a prié de luy donner quelque memoire sur ce que je sçay en general [...]: Mais que sur tout il avoit assez d'opinion de moy pour me confier, que je l'obligerois sensiblement si je luy donnois des memoires fort exacts des forces de l'Empire Ottoman, de la maniere dont il est gouverné, & par où on le pourroit attaquer pour en diminuer la puissance. Je luy ay répondu fort modestement, que mon mestier n'estant que de dire mon Breviaire, je me sentoys incapable de donner aucune instruction à un si grand homme que luy, qui n'ignoroit rien. Il m'a repliqué en riant que je ferois seulement ce que je pourrois [...]; Enfin je n'ay pû me separer d'un homme si pressant sans luy promettre de luy donner quelque memoire. Tu sauras en son temps comment je me seray tiré d'un si mauvais pas, & jusqu'où le zelle que j'ay pour ma Religion & pour mon Souverain m'auront conduit [...]²⁴.

L'épistolier reprend la situation délicate, mais ajoute des informations, cette lettre ayant été écrite à la suite de la rencontre mentionnée entre le protagoniste et le cardinal de Richelieu. De plus, le lecteur de l'époque pourra reconnaître l'homme politique évoqué, celui-ci ayant bel et bien existé, même si à partir de 1684, année de la publication de *L'espion du Grand-Seigneur*, Richelieu n'était plus en vie, son décès étant survenu en 1642. Par une telle évocation de personnages historiques, l'effet du réel est augmenté. Or, la fin de la situation reste ouverte en raison du style temporellement immédiat. Comme il s'agit d'une mission avec un double enjeu – un espion reçoit l'ordre de son 'ennemi' d'entrer à son service pour agir comme espion à son profit – ce qui peut conduire à la mort, la tension est exacerbée. L'effet est, d'une part, la rétention²⁵ de la solution, d'autre part, le renforcement de l'importance du cas. Ainsi se crée un sentiment d'impatience chez le lecteur qui le pousse à poursuivre le récit en espérant une solution prochaine.

Enfin, l'absence de narrateur, caractéristique de l'échange épistolaire, offre une possibilité supplémentaire d'impliquer le lecteur par rapport à la perspective. Puisque chaque lettre est narrée de manière autodiégétique avec une focalisation interne de l'épistolier respectif, une pluralité de correspondants implique une pluralité de perspectives, suscitant à chaque fois l'empathie et la sympathie du lecteur. Or, lorsque ces différentes perspectives se contredisent au niveau logique, le récepteur extratextuel est non seulement impliqué de manière émotionnelle, mais aussi de façon cognitive. Ainsi, dans les *Lettres persanes*, vers la fin du roman, lorsque le 'soulèvement' des femmes dans le harem commence à se profiler, Usbek reçoit des lettres de divers personnages du sérail qui contiennent parfois des informations discordantes. Suite à une lettre de Narsit, l'eunuque le plus ancien qui annonça la mort du Premier Eunuque, Solim transmet l'information suivante à Usbek: «Si je gardais plus longtemps le silence, je serais aussi coupable que tous ces criminels que tu as dans le sérail. [...] tes femmes ne gardent plus aucune retenue: depuis la mort du grand eunuque, il semble que tout leur soit permis [...]. Je suis agité d'une colère vengeresse contre tant de perfidies [...]»²⁶. Le ton bouleversé de ce personnage s'oppose nettement à

(24) *Ibid.*, l. XLV, p. 174 s.

(25) Ce terme est employé par Teresa Hiergeist pour désigner un effet de suspense dans la littérature. T. HIERGEIST, *Erliesene Erlebnis. Formen der Partizipation an narrativen Texten*, Bielefeld, Transcript, 2014, p. 177.

(26) MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, l. 151, p. 331 s.

celui d'apuvuravunt, créunt ainsi une incohérence qui activera le lecteur: lequel des deux personnages dit la 'vérité'?

En effet, l'insinuation de la discordance s'accroît dans la lettre postérieure, lorsque c'est Narsit qui reprend la parole: «Heureux Usbek! Tu as des femmes fidèles, et des esclaves vigilants: je commande en des lieux où la vertu semble s'être choisie un asile»²⁷. Narsit présente une situation diamétralement opposée à celle décrite par Solim. Le lecteur doit donc évaluer la crédibilité des deux personnages et devient cognitivement actif. Il se souviendra probablement que, dans la lettre 147, le Premier Eunuque constate déjà un léger désordre, de telle sorte que le récepteur extratextuel aura tendance à donner raison à Solim. Au niveau émotionnel, il éprouvera, qui plus est, de la sympathie pour Solim et de l'hostilité envers Narsit.

Cependant, quatre lettres plus tard, dans la missive 156, le nombre de voix augmente, car celle de Roxane, qui est une des femmes qui représentait l'objet des descriptions, s'y ajoute: «L'horreur, la nuit et l'épouvante règnent dans le sérail: un deuil affreux l'environne: un tigre y exerce à chaque instant toute sa rage»²⁸. Avec le mot «tigre», elle se réfère métaphoriquement à Solim qui, dans la lettre 153 d'Usbek, reçut le pouvoir d'agir à sa place. De cette manière, le personnage qui apparaissait auparavant comme le plus sensé, ressemble, dans la nouvelle perspective, à une bête sauvage, dangereuse et imprévisible pour les hommes. Le récepteur est de nouveau désorienté, situation qui sera encore aiguësée dans la lettre 159. Cette fois-ci, c'est encore Solim qui écrit: «Je me plains, magnifique seigneur, et je te plains: [...] Roxane, la superbe Roxane, ô ciel! [...] Je l'ai surprise dans les bras d'un jeune homme [...]»²⁹. Roxane, le dernier des trois personnages qui paraissait le plus fiable, est donc démasquée et son hypocrisie révélée. À travers ces rebondissements liés à des changements comportementaux, chaque épistolier se révèle comme un narrateur incertain, de sorte que le lecteur est déçu à maintes reprises. De plus, les incongruités dues à la multiplicité des voix narratives susciteront probablement le doute chez le récepteur extratextuel: peut-être commencera-t-il à douter de sa propre capacité de jugement et à se remettre en question lui-même.

2. Voyageurs: ellipses temporelles et autres manières de créer le suspense

La sensation d'immédiateté temporelle provoquée par la situation de correspondance est due au voyage fictif et permet d'introduire des interruptions de l'action et de créer un suspense qui suscite l'intérêt du lecteur et l'engage à poursuivre la lecture afin de connaître la suite du récit. Comme le voyage joue un rôle particulièrement important dans les *Lettres chinoises*, cette œuvre offre de nombreux exemples qui illustrent la manière dont cette situation narrative favorise la création d'un suspense. Ainsi, d'une part, nous pouvons trouver des ellipses par rapport à un épistolier absent qui résultent des modalités du voyage. Dès la lettre 2, Sioeu-Tcheou mentionne trois autres personnages dont il désire recevoir un message: «J'attends incessamment des nouvelles de Tiao et de Choang; le premier doit être arrivé en Moscovie, et le second sera sans doute bientôt à Ispahan. Marque-moi si Kieou-Che est parti pour le Japon, et prie-le de m'écrire»³⁰. À travers cette évocation, l'épistolier introduit les autres

(27) *Ibid.*, l. 152, p. 332 s.

(28) *Ibid.*, l. 156, p. 336.

(29) *Ibid.*, l. 159, p. 338s.

(30) *Ibid.*, l. 2, p. 197s.

personnages principaux de même que leurs lieux de séjour et produit également du suspense chez le lecteur extratextuel qui se demandera si ces personnages sont bien arrivés. En outre, sa curiosité se focalisera sur ce qu'ils auront à raconter sur leur voyage et sur leur arrivée.

Ensuite, dans la lettre 8, l'absence de lettres est renforcée par Sioeu-Tcheou qui demande une fois de plus des nouvelles de Choang à Yn-Che-Chan:

Je suis en peine de la santé de notre ami Choang. Je ne reçois aucune de ses nouvelles; apprends-moi, je te prie, s'il t'a écrit depuis qu'il est arrivé à Ispahan. Dès que j'aurai reçu des lettres de Tiao, je t'en instruirai. Je ne sais s'il sera aussi content de son voyage en Moscovie, que je le suis de celui que j'ai fait à Paris³¹.

Le motif de la préoccupation de Sioeu-Tcheou est justement l'absence de lettres écrites par Choang. Or, en exprimant sa préoccupation, l'impatience est transmise au lecteur extratextuel, qui attend également une nouvelle lettre du personnage mentionné. De cette manière apparaît une tension émotionnelle qui induit à la poursuite de la narration. Elle est liée au voyage: hormis Yn-Che-Chan, tous les épistoliers sont en mouvement, ce qui implique de l'insécurité et donc de la tension. À un niveau de dramaturgie, les nouvelles qu'un personnage demande à un autre sur les absents évoquent l'interconnexion de tous, ce qui produit un effet d'authenticité et augmente l'attente qui se transmet au lecteur. Ainsi le récepteur réel se retrouve au même plan temporel et émotionnel que les lecteurs à l'intérieur de la fiction.

D'autre part, la situation du déplacement est employée comme excuse pour retenir des informations et augmenter ainsi le suspense. Ainsi, toujours dans les *Lettres chinoises* de d'Argens, Sioeu-Tcheou dans sa première lettre de Paris ne livre pas encore toutes les informations désirées:

Enfin me voilà à portée, cher Yn-Che-Chan, de me servir de la langue française, dont la connaissance nous a coûté plusieurs années d'étude. Je vais faire usage des instructions de nos amis les Européens; bientôt je pourrai vérifier si ce qu'il [*sic*] nous racontaient des mœurs des Français, est conforme à la vérité, et si les livres que nous avons lus par le canal des missionnaires, sont dignes de foi.

Je suis arrivé à Paris depuis deux jours: [...] Il faudra que tu me donnes le temps de revenir de ma première surprise [...]. Ne la regarde [cette première lettre], cher Yn-Che-Chan, que comme les discours d'un homme ébloui et troublé par confusion des objets. Un Siamois qui arrive à Paris, peut être comparé à ces malades qui ne sauraient souffrir qu'avec peine le grand jour, et qui sont obligés de s'accoutumer peu à peu à la clarté de cet astre³².

L'épistolier résume autant sa situation linguistique que celle du voyage. La première n'est probablement pas nouvelle pour son ami destinataire, mais elle l'est certainement pour le lecteur réel, et sert donc avant tout à clarifier le contexte et le propos du voyage et par là-même des relations. La situation du voyage, par contre, établit le cadre à la fois temporel et narratif: l'arrivée récente sur le lieu de séjour est la raison pour laquelle l'épistolier ne donne pas encore d'observations détaillées des mœurs françaises; de cette manière se produit un effet d'authenticité. Or, dans le même temps, cette explication sert d'excuse narrative pour retenir certaines constatations et accroître ainsi la curiosité du récepteur extratextuel.

(31) *Ibid.*, l. 8, p. 22s.

(32) D'ARGENS, *Lettres chinoises*, l. 1, p. 188 ss.

3. Provenance orientale: changement de perspective grâce à l'empathie

La provenance orientale des épistoliers est, de même que les personnages et comme on l'a mentionné dans l'introduction, un artifice des auteurs; par conséquent, les aspects évoquant l'Orient, qu'il soit Proche ou Lointain, sont également imaginaires, même si les écrivains se sont basés sur des sources liées à des séjours réels dans les régions en question³³. Par rapport à l'implication du lecteur, la provenance orientale crée avant tout deux effets: d'une part, elle suscite, surtout suite à la publication successive des *Mille et Une Nuits* à partir de 1740, des associations de sensualité et d'images voluptueuses, particulièrement vis-à-vis de la Perse³⁴. Montesquieu profite de cette renommée pour créer une toile de fond romanesque souvent analysée avec les femmes du harem d'Usbek et ses Eunuques qui évoquent tant ces associations positives qu'ils construisent un contre-monde régi par la violence et la tyrannie. Ainsi, l'insurrection des femmes d'Usbek, déjà mentionnée dans la première partie, provoque une réaction violente de la part d'Usbek qu'il transmettra, en raison de son absence, au Premier Eunuque dans son sérail en Perse: «Recevez, par cette lettre, un pouvoir sans bornes sur tout le sérail: commandez avec autant d'autorité que moi-même: que la crainte et la terreur marchent avec vous»³⁵. Cinq lettres plus tard, lorsqu'il est informé de la mort du Premier Eunuque et des tumultes croissants, il renforce cette manière violente de procéder, lorsqu'il écrit à Solim: «Je te mets le fer à la main. Je te confie ce que j'ai à présent dans le monde de plus cher, qui est ma vengeance. Entre dans ce nouvel emploi: mais n'y porte ni cœur, ni pitié»³⁶. L'appel à une absence de sentiments tendres évoque une tyrannie absolue. De cette manière, le récepteur est impliqué avec des sentiments variés: d'un côté, la fascination de ce monde fantastique l'attire et éveille sa curiosité; de l'autre, le système politique décrit comme cruel est enclin à le repousser et le convaincre du bien-fondé d'autres modèles proposés.

D'autre part, les personnages provenant de cultures orientales perçues comme différentes mais tout de même développées, comme la Chine en particulier, observent la société française à partir de points de vues étrangers et donc différents de ceux des récepteurs. Ainsi, Sioeu-Tcheou, qui compare les mœurs françaises et chinoises dans la lettre 21, juge le comportement des hommes français vis-à-vis de leurs amantes:

Ce en quoi je trouve les Français plus heureux que les Chinois, c'est que sous le prétexte qu'il n'est permis à un homme que d'avoir une seule femme, ils ne logent point chez eux leurs

(33) De manière simplifiée, *History of The Present State of the Ottoman Empire* (1668) de Paul Rycout servait de source fondamentale pour la compréhension et représentation de l'Empire Ottoman; *Les six voyages de Jean Baptiste Tavernier qu'il a fait en Turquie, en Perse, et aux Indes* (1676) ont influencé tant les idées sur l'Empire Ottoman comme la Perse; le *Journal du voyage du chevalier Chardin en Perse et aux Indes Orientales par la Mer Noire et par la Colchide* (1686) étaient un deuxième recours important pour l'imaginaire sur le Perse; enfin, la compilation de Jean-Baptiste Du Halde, *The General History of China* (1738) fut étudiée intensivement par d'Argens, comme il indique lui-même dans sa préface à la quatrième partie des *Lettres chinoises*, p. 765.

Paul Vernière et Catherine Volpilhac-Auger, dans l'introduction à leur édition des *Lettres persanes* expliquent de manière détaillée l'emploi des sources par Montesquieu. Cf. MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, Édition de Paul Vernière, mise à jour par Catherine Volpilhac-Auger, Paris, Librairie Générale Française, 2005 [1960], p. 29. Voir également l'analyse comparée dans H. NOHE, *Fingierte Orientalen erschaffen Europa. Zur Konstruktion kultureller Identitäten im Reisebrieffroman der Aufklärung*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2018, p. 67 ss. et 176 ss.

(34) Cf. P. MARTINO, *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Genève [Paris], Slatkine Reprints [Hachette], 1970 [1906], p. 253.

(35) MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, l. 148, p. 329.

(36) *Ibid.*, l. 153, p. 333.

mâitresses et ne les voient uniquement que dans certains moments destinés aux plaisirs: ainsi ils sont moins accablés des soins auxquels expose un ménage nombreux et composé de plusieurs femmes qui doivent vivre ensemble³⁷.

L'épistolier, issu d'une société dans laquelle il est officiellement légitime d'avoir plusieurs femmes, juge évidemment ce fait comme acceptable. Ce qui lui semble digne de discussion est plutôt la question du lieu du logement de celles-ci, dont il évalue la situation en France comme meilleure par rapport à celle en Chine. Cette position se distinguera probablement de celle du récepteur français de l'époque où le fait d'avoir des maîtresses n'est certainement pas officiel. Or, en percevant une telle position différente de la sienne, il commencera probablement à réfléchir à sa propre opinion. Car, comme le note Hiergeist, plus les évaluations sont diverses, plus le récepteur devient cognitivement actif³⁸.

Néanmoins, en dépit des différences culturelles, les textes sont capables de susciter l'empathie et donc la disposition émotionnelle du lecteur à changer de perspective. Elle est facilitée par le fait que les épistoliers éprouvent des sentiments profondément humains qui les unissent au récepteur. En décrivant leurs expériences vécues durant le déplacement, les voyageurs expriment autant leurs joies que leurs peines. Ce sont surtout ces dernières qui suscitent de l'empathie. Ainsi, Mahmut décrit ses plaisirs, mais aussi ses déceptions en amour, sentiments humains universels. L'épistolier se sent attiré par le personnage de Darie, qui apparaît uniquement à travers les propos de Mahmut:

Il y a long-temps que la belle Grecque, dont tu me demandes des nouvelles avec tant d'empressement s'est retirée en France, & il y a environ 80. Lunes qu'elle s'est mariée avec un grand negociant François [...]. Ce fut à la Cour & en presence du Roy mesme que je vis la premiere fois Darie [...]: & dans le même instant je sentis naistre dans mon ame un secret desir d'en obtenir.... [...] Depuis ce temps-là je l'ay toujours aimée [...]. Darie est une jeune personne dont le cœur est noble, & dont les manieres sont agreables [...]³⁹.

En faisant allusion aux statues antiques, la description de cette femme telle une «belle Grecque» permet d'évoquer de manière détournée une sensation érotique. Cela se confirme par la suite lorsque le protagoniste exprime ouvertement ses sentiments amoureux («je l'ay toujours aimée»). Cela éveillera la curiosité et l'empathie chez le lecteur. En revanche, l'information selon laquelle elle s'est mariée suscitera probablement des sensations de confusion et de frustration, puisque la poursuite de l'histoire d'amour semble compromise. Toutefois, la tension émotionnelle est maintenue par l'ajout suivant: «Elle me dit une fois; Mahmut, ayons une amitié tendre l'un pour l'autre; mais aimons la vertu plus que nostre amitié. Montre moy l'histoire, & enseigne moy aussi la Geographie, afin que [...] je puisse sçavoir en combien de parties cette terre, qui paroist si belle, est divisée»⁴⁰. De cette manière, le récepteur extratextuel est informé de la poursuite du contact, ce qui apaisera sa frustration, et il songera peut-être à la probabilité d'une histoire d'amour. Effectivement, la lettre 83, déjà citée dans le paragraphe antérieur, l'évoquera et mènera à un autre sentiment: le chagrin.

Le personnage peut également provoquer l'empathie dans des situations étran-

(37) D'ARGENS, *Lettres chinoises*, l. 21, p. 306.

(38) Cf. T. HIERGEIST, *Erlesene Erlebnisse* cit., p. 243.

(39) MARANA, *L'espion du Grand-Seigneur*, l. 69, p. 264 s.

(40) *Ibid.*, p. 267 s.

gères au lecteur, mais celui-ci pourra les comprendre grâce au caractère universel des sentiments humains. Ainsi, dans *L'espion du Grand-Seigneur*, Mahmut éprouve de la nostalgie quant à son environnement d'origine:

Tu reeves d'une grande maladie, & j'en attens une. Il y a déjà quelques jours que j'ay une langueur qui m'abat extremement, mais par la grace de l'immortel je ne suis pas encore en état de recourir au Medecin. La lettre que j'ay reçû [*sic*] de toy cette Lune-cy a apporté quelque soulagement à la tristesse qui m'accabloit, & qui m'est un mal assez ordinaire, dans la nécessité où je suis de vivre éloigné de mes amis, de ma patrie, & mesme pour ainsi dire de ma Religion [...]⁴¹.

Ce que le personnage nomme d'abord une «maladie», se révèle par la suite comme une grande tristesse causée par l'éloignement de sa terre natale. Il décrit ce que nous désignerions aujourd'hui comme un sentiment dépressif résultant d'une immense nostalgie. Or, la tristesse est un sentiment universel que le récepteur autochtone connaît aussi bien que le personnage turc. Ainsi, le lecteur partage avec Mahmut une expérience qui les unit de manière émotionnelle, de telle sorte qu'il éprouvera non seulement de l'empathie, mais également de la commisération envers le personnage confronté à une situation émotionnelle difficile. Cette sensation est renouvelée chaque fois que le personnage revient sur sa tristesse, comme il le fait dans la lettre 66, lorsqu'il exprime son souhait de «pouvoir rendre des gens aussi malheureux que je suis»⁴². Lorsqu'il demande ensuite à son interlocuteur Dgnet Oglou «Ecris moy souvent»⁴³, la cause de l'absence des amis est évoquée de nouveau. Quand, enfin, dans la lettre 71, il constate «je croy me porter beaucoup mieux»⁴⁴, le lecteur ressentira la joie qu'éprouve l'épistolier. Sa déclaration «[j]'attens avec une impatience qui n'est pas imaginable, la saison qui couvre la Campagne de fleurs, qui fait croistre l'herbe des prez, qui donne aux arbres leurs feuilles ordinaires, & qui ranime les petits oyseaux, pour esperer de recouvrer ma santé, n'y ayant que le printemps qui puisse me la redonner»⁴⁵ confirme une nouvelle fois sa mélancolie et suscite un sentiment de pitié chez le lecteur pour le personnage malheureux.

De manière semblable, dans les *Lettres persanes*, c'est Usbek qui, vers la fin du roman, exprime son mal du pays:

Heureux celui qui, connaissant tout le prix d'une vie douce et tranquille, repose son cœur au milieu de sa famille, et ne connaît d'autre terre que celle qui lui a donné le jour! Je vis dans un climat barbare, présent à tout ce qui m'importune, absent de tout ce qui m'intéresse. Une tristesse sombre me saisit; je tombe dans un accablement affreux: il me semble que je m'anéantis; et je ne me retrouve moi-même, que lorsqu'une sombre jalousie vient s'allumer, et enfanter dans mon âme la crainte, les soupçons, la haine et les regrets. [...] Malheureux que je suis! Je souhaite de revoir ma patrie [...]⁴⁶

La situation que le personnage décrit – la mélancolie causée par l'éloignement des personnes et des objets chers – s'oppose certainement à celle du lecteur autochtone, qui, en lisant ce passage, se trouve probablement chez lui, près de sa famille et

(43) *Ibid.*

(44) *Ibid.*, l. 71, p. 276.

(45) *Ibid.*, p. 280.

(46) MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, l. 155, p. 334 s.

de ses amis. Malgré tout, le sentiment de manque et de tristesse lui sera familier, et il éprouvera de l'empathie pour une situation qui lui est étrangère.

Ce processus d'empathie et de changement de perspective va encore plus loin dans le cas du Premier Eunuque qui, toujours dans les *Lettres persanes*, décrit son état intérieur de la manière suivante:

[...] enfermé dans une affreuse prison, [je] suis toujours environné des mêmes objets, et dévoré des mêmes chagrins. Je gémiss accablé sous le poids des soins et des inquiétudes de cinquante années; et, dans le cours d'une longue vie, je ne puis pas dire avoir eu un jour serein et un moment tranquille [...].

Voilà comme j'ai passé ma misérable jeunesse: je n'avois de confident que moi-même. Chargé d'ennuis et de chagrins, il me les falloit dévorer; et ces mêmes femmes que j'étois tenté de regarder avec des yeux si tendres, je ne les envisageois qu'avec des regards sévères: j'étois perdu si elles m'avoient pénétré: quel avantage n'en auroient-elles pas pris! [...]

Enfin les feux de la jeunesse ont passé; je suis vieux, et je me trouve, à cet égard, dans un état tranquille; je regarde les femmes avec indifférence, et je leur rends bien tous leurs mépris, et tous les tourments qu'elle m'ont fait souffrir⁴⁷.

Le personnage de l'eunuque décrit sa situation, la monotonie de sa vie quotidienne, tant locale que sociale, ce qui invite à se l'imaginer, de même que les sentiments qui en résultent. Le récit de son histoire souligne cette perspective, car elle élargit l'uniformité quotidienne non seulement au présent, mais tout au long de la vie humaine. Par conséquent, son attitude agressive envers les femmes apparaît compréhensible. Le point de vue subjectif, interne, invite le lecteur à éprouver de l'empathie et à s'identifier au niveau émotionnel. Cela impliquera probablement un changement de perspective et, par la suite, de jugement. Ainsi, il est possible que le récepteur change d'opinion vis-à-vis de l'attitude de Fatmé dans la lettre VII où elle évoque les eunuques comme «ces eunuques affreux, dont la moindre imperfection est de n'être point hommes»⁴⁸ et qu'il éprouve de la compassion envers l'eunuque qu'il verra désormais comme un être humain privé de sa nature virile et de son autodétermination. De cette manière, le lecteur est prêt à appréhender son propre monde à travers la perspective de l'autre.

Conclusion

La célèbre citation des «Réflexions» de Montesquieu nous a conduits à nous interroger sur les mécanismes à travers lesquels les fictions épistolaires orientales impliquent la participation active, qu'elle soit émotionnelle ou cognitive, du récepteur et produisent l'effet plaisant évoqué par Montesquieu. En analysant trois œuvres représentatives du genre, nous avons mis en évidence plusieurs éléments résultant de la particularité du genre d'être à la fois un texte épistolaire, un récit de voyage et une fiction orientale. Ainsi, l'échange de lettres est représenté de manière explicite et évoque ainsi un effet du réel pour le lecteur extrafictionnel qui reçoit lui-même les lettres. De plus, la simultanéité de la narration et de l'histoire, caractéristique du roman épistolaire, permet d'intégrer des interruptions de la narration et d'augmenter ainsi le suspense. Enfin, l'absence de narrateur permet de créer une polyphonie de différents personnages qui se contredisent mutuellement. Dans les *Lettres persanes*

(47) *Ibid.*, l. 9, p. 61 ss.

(48) MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, l. 7, p. 58.

en particulier, une telle stratégie de multiplication des narrateurs non fiables active le récepteur cognitivement.

L'aspect du voyage propose des techniques pour créer un suspense. En raison des déplacements, certains personnages ne répondent pas aux écrits, ce qui provoque l'inquiétude des autres épistoliers et de l'impatience chez le lecteur avide de découvrir la suite. En outre, l'arrivée d'un voyageur à un nouvel endroit sert de prétexte pour retenir certaines informations et susciter la curiosité du récepteur davantage.

Enfin, la provenance orientale des épistoliers implique le lecteur à la fois de manière cognitive et émotionnelle. D'une part, les auteurs s'inspirent de l'imaginaire de l'Orient pour en créer un autre dont le récepteur peut se différencier quant à ses jugements, comme face à la brutalité dans le sérail des *Lettres persanes* ou le jugement de la polygamie dans les *Lettres chinoises*. D'autre part, le compte-rendu des émotions personnelles permet une identification immédiate à l'épistolier. Le fait qu'il s'agisse, dans la fiction, de personnages étrangers, est relégué au second plan. Dès lors, ce qui prévaut n'est pas la nationalité ou la culture du lecteur, mais l'aspect humain qui lie le récepteur au personnage. C'est donc à travers la description des sentiments d'une situation vécue de manière personnelle et directe que le lecteur parvient à s'identifier à l'épistolier oriental. En prenant parti, il se montre malgré tout prêt à changer de perspective. La flexibilité mentale est à la fois la prédisposition à relativiser les points de vue et à remettre en question des habitudes ou des manières de penser considérées comme immuables. Ainsi, l'implication émotionnelle est la condition d'une participation cognitive et évaluative qui influencera le récepteur non seulement dans la lecture des romans, mais aussi probablement dans la perception de sa propre réalité au-delà de la fiction.

HANNA NOHE

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Soprannaturale e letteratura (“*Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme* di Francesco Orlando”, Einaudi 2017)

Abstract

The essay tackles the issue of the supernatural in literature as sketched by Francesco Orlando in his recently published posthumous study *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*. Orlando's proposal of reformulation and categorization of the theme – which is extremely innovative and exemplified by a range of texts belonging to an ample chronological span – is discussed in relation to the theoretical tenets of the author of *Per una teoria freudiana della letteratura* and takes into account the previous attempts of theorisation of the supernatural.

Il libro postumo di Francesco Orlando sul soprannaturale – che ha potuto vedere la luce grazie all'ottimo lavoro svolto dai curatori Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli sul materiale a disposizione costituito dagli appunti e dalla registrazione audio di un corso universitario tenuto dall'autore – affronta in apertura una questione metodologica che è stata sempre primaria nella teoria orlandiana del testo letterario: quella del carattere organico e sistematico delle relazioni fra le varie componenti del testo stesso. Concezione di matrice strutturalista che, per la generazione a cui Orlando appartiene, implicava una presa di posizione critica nei confronti della visione crociana e idealistica di poeticità opposta a struttura. Coerentemente con questo assunto, fin dall'inizio l'accento viene posto sul problema delle regole di funzionamento del soprannaturale: non senza il piacere – in parte anche provocatorio, si può supporre – di sottolineare che le regole non solo presiedono al funzionamento del soprannaturale, e non ne sono affatto un motivo secondario, bensì che ne costituiscono un elemento poetico essenziale. Detto a proposito di Dante: «In tutta la *Commedia* la formulazione delle regole in vigore è spesso decisiva nel garantire la coerenza, gli snodi e perfino la vivacità narrativa del poema» (p. 10). E ancora: «Tutt'altro che meccaniche e astratte, di un'estrema funzionalità narrativa, le regole soprannaturali possono quindi situarsi al cuore dei momenti più commoventi del poema» (p. 11).

Ma – al di là della polemica latamente anti-crociana – mettere al centro le regole, per Orlando, significa assegnare la priorità a un problema conoscitivo. La dialettica fra una maggiore o minore disposizione ad attribuire credibilità a eventi o esseri in contrasto con il principio di realtà – fra «credito» e «critica» nei confronti del soprannaturale, secondo la sua espressione – traduce in effetti una questione legata alla conoscenza e alle cognizioni intellettuali del lettore. La domanda, almeno in prima istanza, non è tanto: cosa si prova di fronte al fenomeno soprannaturale? bensì: quali sono le opzioni cognitive che vengono mobilitate? L'effetto – e l'affetto – prodotto dalla rappresentazione letteraria del soprannaturale viene riportato a una varietà di aspetti costruttivi i quali, a loro volta, presuppongono il riferimento a un universo di convinzioni e credenze storiche che regolano i rapporti tra ciò che, in una determinata epoca, è ritenuto possibile o impossibile. In quanto il soprannaturale implica un problema di accettazione intellettuale della verosimiglianza dei contenuti, osserva Orlando, esso rappresenta un caso limite della questione più generale del tasso di

illusione che è insito in ogni atto di lettura, il quale presuppone sempre, in qualche misura, la «volontaria sospensione dell'incredulità» di cui parla Coleridge.

L'operazione critica di Orlando, niente affatto scontata, consiste in una sovrapposizione tra soprannaturale = dubbio intellettuale e soprannaturale = esperienza affettiva. Ora, la decisione di tradurre, prioritariamente, l'effetto emotivo del soprannaturale in termini di cognizioni intellettuali si espone a un rischio di astrattezza (si veda, in tal senso, la posizione di Durkheim riportata a p. 20), dato che il concetto di *soprannaturale* implica quello di *naturale* in un senso che viene storicamente modulato in funzione dei diversi contesti culturali e che, di conseguenza, appare assai problematico decidere che cosa poteva essere credibile in un certo momento e che cosa no. Una simile obiezione è senz'altro seria, e infatti Orlando la prende molto seriamente. Tuttavia scatta qui la basilare opzione metodologica legata a Freud, che postula un'identificazione parziale tra filogenesi e ontogenesi, tra sviluppo storico collettivo e sviluppo individuale del bambino verso la condizione adulta, e quindi anche fra credenze intellettuali ed esperienze emotive. Dopo Freud – afferma Orlando – non ha molto senso parlare di opposizione tra razionalità e irrazionalità poiché ciò che è in gioco è una simultaneità fra differenti tipi di razionalità. E quindi, per ogni epoca, si dovrà parlare piuttosto di razionalità – ma anche di letteratura – compromissoria e compromessa col pensiero *anti-logico* o emotivo, con la costrizione esercitata dalla realtà sul pensiero «infantile» (p. 21) e con l'attrazione che quest'ultimo non cessa di suscitare nel pensiero adulto.

Il modello tipologico che Orlando costruisce a partire da questa idea centrale è però tutt'altro che avulso dalla storicità delle manifestazioni di cui è chiamato a rendere conto. C'è appena bisogno di ricordarlo: dal primo libro teorico del 1973, *Per una teoria freudiana della letteratura*, fino al libro sugli oggetti desueti uscito venti anni dopo (*Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, 1993 e 1994), la coniugazione del tipologico con lo storico ha rappresentato la grande originalità, e la grande forza, della proposta metodologica di Orlando. La forza di una sintesi – diciamo sbrigativamente – tra strutturalismo e storicismo (o meglio *storicità* del testo). E a proposito del rapporto fra i due termini, non è certo un caso che, nel libro, la prima serie di esempi di soprannaturale costruita in ordine cronologico preceda la serie costruita in un ordine tipologico, la quale ripropone i vari tipi di soprannaturale definiti induttivamente e rovescia in molti casi l'ordine cronologico: da un minimo di credito e un massimo di critica (soprannaturale di derisione), a un massimo di credito e un minimo di critica (soprannaturale di tradizione). Il risultato è un incrocio tra modellizzazione tipologica e prospettiva storica che apporta un formidabile arricchimento di senso alla nozione di soprannaturale letterario.

Per altro il capitolo III del libro (intitolato «Pluralità, limiti e ragioni del soprannaturale in letteratura») è uno straordinario saggio di storia letteraria che va molto al di là delle coordinate del soprannaturale in senso stretto e che è addirittura suscettibile di sviluppi antropologici – così come, del resto, molti altri progetti dell'ultimo Orlando rimasti incompiuti. La maggiore novità, in questo senso, consiste nella determinazione di una forma ottocentesca del soprannaturale letterario, detto di trasposizione, che si affianca al *fantastico* studiato da Tzvetan Todorov e che rivoluziona la configurazione della tematica del soprannaturale nel XIX secolo. Già negli esempi cronologici del capitolo I, di fronte al caso del *Faust*, opera nella quale i dialoghi possono essere apparentemente filosofici e astratti, Orlando aveva osservato «che qualcuno potrebbe chiedersi se questo Dio e questo diavolo siano esseri soprannaturali o pure ipostasi allegoriche» (p. 55), e aveva escluso la seconda possibilità, motivando la sua scelta in maniera estremamente convincente. La conclusione, in pagine che contano forse tra le più belle del libro, giungeva a leggere il soprannaturale di trasposizione in Goethe, con al centro una figura diabolica che rinvia alla negazione del passato e della storia, «soltanto in chiave di riferimento a un movimento di accelerazione storica, sconosciuto a tutte le

epoche precedenti» (p. 62). E più precisamente, con un richiamo a Luckacs e non certo a Benjamin, in funzione di un'«allegoria del capitalismo» (p. 63) e del *prodigioso* dispiegamento della tecnica che ne ha accompagnato lo sviluppo: «È in ballo, in altri termini, proprio il potere del denaro, e a questo punto capiamo perché esso costituisca il nuovo soprannaturale moderno: perché proprio come la magia è in grado di conferire agli uomini forze e caratteristiche del tutto inaspettate» (p. 62).

Più in generale, questo aspetto del soprannaturale come «allegoria» di qualcosa che muta con le epoche e i contesti, questa varietà del potenziale allegorico del soprannaturale che si rinnova, è un elemento essenziale del discorso di Orlando in quanto dinamizza in maniera decisiva la rappresentazione e i significati del fenomeno. Di fronte alle varie forme di soprannaturale via via considerate, Orlando si interroga sempre sul fatto se si tratti o no, in effetti, di soprannaturale. Così, ad esempio, nel caso del *Don Chisciotte*, egli si chiede se si possa parlare di soprannaturale a proposito di un testo il cui intento ideologico è precisamente quello di ridicolizzare la falsità dei romanzi di cavalleria e la mentalità magica che li sottende. In funzione delle diverse condizioni storico-culturali e delle capacità espressive individuali – sostiene il critico – un certo autore elaborerà «un tipo di soprannaturale radicalmente nuovo», cioè proporrà nella sua interpretazione del tema un diverso dosaggio delle relazioni fra presa sul serio e presa di distanze. Detto altrimenti, muteranno continuamente i rapporti di forza fra i termini della *formazione di compromesso* a cui la rappresentazione del soprannaturale è riconducibile.

In tal senso particolarmente interessante appare la formula del soprannaturale di indulgenza (di cui si parla nel cap. IV) che, da Ariosto a Voltaire, evolve verso quello detto di derisione. In esso, con un aumento cronologicamente progressivo della critica sul credito, il piacere consiste in un momentaneo accantonamento delle esigenze della ragione e in un abbandono «regressivo» a ciò che la nega o che comunque la mette in questione – con, in termini freudiani, lo spostamento da una rappresentazione che richiede maggiore dispendio psichico a una rappresentazione che richiede dispendio psichico minore. E ciò, per così dire, con l'alibi della coscienza che si tratta di un gioco più o meno polemico nei confronti di una credulità solo fuggevolmente accarezzata. Insomma, osserva Orlando, una ragione illuministica sempre più sicura di sé, della sua incommensurabile superiorità e della sua assoluta alterità rispetto alla logica ritenuta cattiva e manchevole del soprannaturale, può permettersi di indugiare nel gioco con un soprannaturale considerato retaggio di una mentalità superstiziosa: «...infatti ai suoi limiti ironici estremi l'Illuminismo è ancora capace di riconoscere, col linguaggio della logica che gli è propria, il fascino della logica che va sterminando» (p. 123). E in questo passeggero abbandono ludico si aprono spazi vitali per la conservazione della letteratura in quell'epoca, nella quale certe istanze di oltranzismo razionalistico – in Francia particolarmente forti da Saint-Évremond in poi – avrebbero addirittura preteso di abolirla. Così, ad esempio, si dirà che Voltaire è un grande scrittore non perché se la prende con la mentalità religiosa e superstiziosa ma perché, sovvertendo quella mentalità, ne mima parodicamente il linguaggio, prestando in tal modo un credito sfuggente alla tradizione con una sorta di vampirizzazione retorica esercitata nei confronti della tradizione stessa. Al punto che si potrebbe concludere che una parte importante della letteratura illuministica – proprio quella più critica di Fontenelle, Montesquieu, Voltaire – esista paradossalmente come tale nella misura in cui si nutre di ciò che vuole distruggere.

Tornando al capitolo III, risulta illuminante a proposito del fantastico sette-ottocentesco, che Orlando chiama soprannaturale di ignoranza, lo sdoppiamento di questa categoria in funzione della risposta rispettiva alle domande «se» o «che cosa» – domande che, per altro, non si escludono vicendevolmente. Infatti, chiedersi, come avviene nel romanzo gotico di ascendenza illuministica, «se» qualcosa di soprannatu-

rale è davvero avvenuto; oppure chiedersi, come avviene nel *Giro di vite* o in *Horla* di Maupassant (non citato, curiosamente, in tutto il libro), «che cosa» nasconde, a cosa allude, l'evento soprannaturale, sono due interrogativi molto diversi. Ora, secondo Orlando, la divaricazione fra i due tipi di domanda riflette una transizione capitale della Ragione europea: il passaggio da una tendenza a proiettare fuori di sé ciò che la mette in questione a una tendenza a problematizzare, e perfino a introiettare, ciò che è in apparenza razionalmente inspiegabile. Dunque, il passaggio da una ragione ancora dogmatica che si ritiene assoluta a una ragione già virtualmente freudiana che scava dentro se stessa provocando delle frane destinate a diventare sempre più profonde. Storicamente questo comporta delle implicazioni letterarie di straordinaria importanza, e ci riporta alla trasformazione di un soprannaturale ancora accreditato dalla religione e dalla mentalità diffusa a un soprannaturale, secondo Orlando, «assunto in proprio dalla letteratura». Se in epoca moderna, fino al momento dell'illuminismo compreso, è la Ragione assoluta a ergersi a giudice, e a considerare come scorie estranee al suo funzionamento il mito, la religione, la metafora (di cui, in vari modi, il soprannaturale può essere rappresentante), successivamente – a partire da Kant – la ragione si relativizza e, si potrebbe dire, diventa più *comprensiva* nell'atto stesso di realizzare la propria non assolutezza. In tal senso le riflessioni di Orlando su quella categoria «doppiata» che è il soprannaturale di ignoranza, risultano consonanti con la posizione di un grande storico dell'illuminismo, Peter Gay, il quale ha definito il Settecento non già il secolo del trionfo della ragione, secondo la formula corrente, bensì il secolo in cui la ragione moderna – quella cartesiana – comincia a entrare in crisi, ed è costretta a inglobare una serie di istanze (emotive, sentimentali, legate a reazioni e pulsioni cieche del corpo e all'esperienza sensoriale) che in precedenza era disposta a riconoscere solo negativamente, come non-ragione, come irrazionale.

In una prospettiva così ampia i fantasmi e i mostri, gli emblemi del soprannaturale, potranno venire concepiti non come il prodotto di un pensiero irragionevole, bensì – per dirla di nuovo con Freud – come il prodotto di un pensiero inconscio, o – per dirla con Matte Blanco – come figure di un pensiero «simmetrico» intimamente e inestricabilmente intrecciato al pensiero razionale. E ciò, beninteso, non può concludere che il soprannaturale post-illuministico perde di consistenza, si psicologizza, diventa un tema spiegabile in termini di allucinazione o di follia, ma – al contrario – per affermare che esso può ricevere un nuovo fondamento ontologico, e una nuova concretezza letteraria, proprio grazie alla coscienza della *debolezza* costitutiva che la ragione va acquisendo. Così, la letteratura dell'Ottocento e del Novecento potrà legare il soprannaturale a una sotto-realtà, o surrealtà, o realtà *altra* inquietante quanto fascinosa – «Souvent dans l'être obscur habite un dieu caché» canta Gérard de Nerval nelle *Chimères* – o anche, come avviene in Goethe, alle istanze ideologiche e politiche che chiamano in causa gli imperativi utilitaristici del progresso borghese. Resta, come nota Orlando, che il funzionamento letterario del soprannaturale, dall'Ottocento in poi, si fonda su operazioni di trasposizione allegorico-referenziale in grado di motivarlo profondamente e di rinnovarlo, si tratti del coinvolgimento di referenti «storici, sociali, in qualche misura politici, e quindi databili» o di referenti «fissi, immobili e metastorici» (p. 158). Vale a dire che nella modernità più vicina a noi il soprannaturale letterario si dota di un potenziale simbolico inedito, relativamente indipendente dai suoi contenuti specifici tradizionali; un potenziale sostanziato dalla consapevolezza che il pensiero razionale funziona complementariamente a una serie di istanze che tendono continuamente a ribaltarne i fondamenti logici e a metterne in questione – con effetti più o meno *perturbanti* – le conquiste.

GIANNI IOTTI
Università di Pisa



Medioevo
a cura di G. Matteo Roccati

Mémoire épique et Génie du lieu, études réunies par Caroline CAZANAVE, Lille, Centre d'études médiévales et dialectales de Lille 3, «Bien Dire et Bien Apprendre», hors-série 2, 2017, 379 pp.

Consacré à la transmission du patrimoine épique français sur la longue diachronie, ce recueil se compose de deux parties. La première, entièrement rédigée par Caroline CAZANAVE, met l'accent sur les différents processus auxquels la matière originale a été soumise lors de ses multiples réécritures: sur le plan littéraire, variations thématiques et insertion de motifs d'origine diverse et variée ont produit une hybridation générique qui a garanti la survie du fond médiéval; mais la transmission s'est faite aussi par l'ouverture à d'autres médias: théâtre, musique, chant, danse, cinéma, voire BD, ont accompli une réception tout aussi significative qui a atteint les publics les plus vastes. Par ailleurs, les *gestes* les plus fortunées – de *Roland à Fierabras*, de *Guillaume aux Quatre fils Aymon* – montrent combien la perception actuelle du Moyen Âge épique dépend davantage de cette réception que des textes fondateurs. On soulignera aussi que le parcours proposé par C.C., couvrant du XII^e au XX^e siècle, n'hésite pas à traverser les frontières tant géographiques que linguistiques (*Délocalisations et reformulations de l'épique médiéval*, pp. 9-135).

La seconde partie, *Illustrer le génie du lieu épique*, réunit une dizaine de contributions consacrées chacune à une «pérégrination», dans le temps et dans l'espace, de la matière épique médiévale.

Si le titre de *Chanson de Roland* est inconnu à la tradition manuscrite, il est si profondément rattaché au poème de Turold qu'il vaut la peine d'en parcourir la genèse. C'est le propos de Christopher LUCKEN, qui souligne premièrement les apports des érudits du XVIII^e siècle, basés sur la légende d'un Taillefer «chantant» pendant la bataille de Hastings, puis des savants du XIX^e siècle, avant et après la découverte du manuscrit d'Oxford. Celle-ci semble être venue justement combler l'attente d'une «chanson», dont le rapport avec les *cantilena*e célébrant Roncevaux fut développé et discuté notamment par G. Paris et L. Gautier (*De la «chanson» de Roland au manuscrit d'Oxford. En quête du chant primitif*, pp. 141-164).

La geste de Renaud de Montauban, qui a connu une fortune ininterrompue dans l'Europe entière du Moyen Âge à nos jours, fait l'objet de l'article de Sarah

BAUDELLE-MICHELS; elle y montre les diverses appropriations de la légende en Gascogne, dans les Flandres, en Wallonie, dans les Ardennes: ce désir d'ancrer les Quatre Frères à des lieux bien réels va pourtant à l'encontre des textes médiévaux, dont les protagonistes ne revendiquent de fait aucune appartenance géographique (*Les appropriations géographiques des quatre fils Aymon*, pp. 165-176).

Hélène GALLÉ lit en parallèle les versions du *Département des enfanç Aymeri*, épisode charnière entre le cycle de Narbonne et celui de Guillaume, remanié et adapté en vers et en prose entre le XIII^e et le XV^e siècle. Elle classe les principales modifications introduites en particulier dans le *Roman de Guillaume d'Orange* autour de trois verbes: «compresser» (l'auteur resserre la trame tout en multipliant les renvois internes), «polir» (il augmente sensiblement la dimension courtoise, en adoucissant les caractères masculins et en multipliant les présences féminines), «assagir» (il supprime la démesure épique originale des personnages au profit de la modération et de la courtoisie) (*Le Département des enfanç Aymeri ou «L'inévitable loy du tems et du destin textuels»*, pp. 179-205).

L'histoire de Theseus de Cologne a connu, elle aussi, de nombreuses versions sous des formes et dans des genres différents. Mari BACQUIN en rappelle les étapes principales: la chanson du XIV^e siècle fut bientôt suivie d'un «miracle», joué en 1374, puis, au siècle suivant, de deux «mises en prose»: l'une rédigée pour rattacher la famille des Dammartin à un des protagonistes, Assailant; l'autre, de Jean Servion, pour célébrer, à travers une généalogie fantaisiste, la maison de Savoie. Deux éditions du XV^e siècle (Antoine Bonnemère, 1534, et Jean Bonfons, s.d.), transmettent quant à elles une adaptation en prose assez fidèle aux vers. Une dernière réception est représentée par l'extrait paru dans les *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque* du marquis de Paulmy en 1781. Ce succès prolongé permet de mesurer non seulement l'intérêt que la matière a suscité à diverses époques, mais surtout sa capacité à s'adapter aux buts de chaque auteur (*Pérégrinations d'un récit: l'exemple de «Theseus de Cologne»*, pp. 207-220).

L'épopée française a connu également une réception italienne. Jean-Claude VALLECALLE s'attache à *Aquilon de Bavière*, adapté au monde des *signorie* par Raffaele da Verona, au tournant du XV^e et du XVI^e siècle: situé dans la continuité des *gestes* de France, son œuvre n'en constitue pas moins à la fois une synthèse aux

prétentions historiques et une profonde réécriture au moment même où la tradition épique franco-italienne s'éteint («*Aquilon de Bavière*» ou *la réinvention de la mémoire*, pp. 221-232).

Les derniers articles portent sur des réceptions beaucoup plus éloignées dans l'espace et dans le temps. Il est question tour à tour de l'œuvre d'un écrivain tchèque du XVIII^e siècle (Miroslava NOVOTNÁ, *Le «Couronnement du roi Louis» de Julius Zeyer*, pp. 236-247), des récits de la littérature de *cordel* brésilienne (Martine KUNZ, *La geste de Charlemagne ou l'histoire mélangée d'un texte à plusieurs voix*, pp. 249-260), du répertoire des marionnettes de Liège (Marc LE PERSON, «*Fierabras*» dans *le théâtre des marionnettes liégeoises*, pp. 263-287; Caroline CAZANAVE, *Le «Milles et Amys» de Jean-Claude Maggi. La réception théâtrale à Liège d'une légende incroyablement remaniée*, pp. 289-317), et enfin des représentations d'un théâtre indien (Gilles TARABOUT, *Charlemagne en pays malabar. Enjeux locaux*, pp. 317-329). Les *Annexes* proposent trois des pièces de marionnettes commentées: *Fier-à-Bras* anonyme, *Fierabras le Terrible* de Jean-Claude Maggi, *Milles et Amys* du même auteur.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Lire les objets médiévaux. Quand les choses font signes et sens, sous la direction de Fabienne POMEL, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, «*Interférences*», 319 pp.

Faisant suite au cycle de volumes parus aux Presses universitaires de Rennes dans le cadre des séminaires pluridisciplinaires du Centre d'Étude des Textes Médiévaux de l'Université Rennes 2, cet ouvrage recueille treize contributions consacrées à l'objet dans les textes médiévaux.

L'introduction de Fabienne POMEL (pp. 9-27) présente d'abord les solutions lexicales utilisées en ancien français pour indiquer les réalités inanimées. Ensuite, en prenant appui sur les contributions constituant le volume, F. POMEL introduit la question de l'approche disciplinaire et littéraire de l'objet. Tout en sachant que l'on a seulement affaire à une illusion référentielle et non à une source documentaire brute de la culture médiévale, les objets dans les textes médiévaux sont interprétés comme des signes à l'adresse du lecteur, «des signes porteurs d'une signification seconde d'ordre métaphorique, symbolique ou allégorique, au service d'une visée narrative ou poétique» (p. 23); ils évoquent un imaginaire spécifique et constituent «des lieux privilégiés d'interaction du sujet avec le monde et autrui» (pp. 18-19).

Les contributions sont organisées en trois parties. La première partie, «L'objet médiateur: entre matérialité et immatéralité, profane et sacré» (pp. 29-125), contient cinq contributions. Dominique ALLIOS s'intéresse à la place des objets réels et figurés dans la sculpture romane (pp. 31-50). Yves MEESSEN examine la description des objets fabriqués chez Maître Eckhart (pp. 51-62). Denis HÜE montre comment les poètes du Puy de Rouen constituent une sorte d'encyclopédie d'objet mariologiques à travers le jeu des métaphores ou d'attributs de la Vierge (pp. 63-91); cette contribution comporte plusieurs éditions en annexe, notamment: *Ballade anonyme* (ms BnF, fr. 2206 f. 16v^o); *La lanterne*, Nicole Lescarre, 1511 (ms Oxford, Douce 379, f. 6v^o); *La carte*, chant royal anonyme (ms BnF, fr. 2206, f. 54v^o); *L'objet mouvant la puissance divine*,

chant royal incomplet de Thibault (ms BnF, fr. 24408, f. 14). Deux contributions, celle de Catalina GIRBEA (pp. 93-109) et celle de Sophie ALBERT (pp. 111-125), examinent les différents aspects des armes et des équipements militaires dans les romans du XII^e et du début du XIII^e siècle.

La deuxième partie («Quand l'objet dit le sujet: interactions, identité et genres», pp. 127-204) recueille quatre contributions. Marie-Pascale HALARY s'intéresse à la parenthèse narrative consacrée à l'épée dans le *Perlesvaus*, mettant en valeur la «réorientation spirituelle» de Gauvain (pp. 129-143). Huguette LEGROS étudie le *topos* de l'armement du chevalier en tant que «moyen mis au service de la *seneffiance* dans des chansons de geste ou des romans» (pp. 145-167). Jean-René VALETTE s'intéresse à la dialectique entre objet merveilleux et sujet qui «se merveille» dans les scènes du Graal (pp. 169-185). Danièle JAMES-RAOUL dresse une typologie des objets évoqués dans *Le devisement du monde* de Marco Polo, s'intéressant ensuite à la poétique de leur insertion dans le récit de voyage (pp. 187-204).

La troisième partie («L'objet et les dynamiques du sens», pp. 205-294) comprend quatre contributions. Laurence MATHEY-MAILLE mène une enquête sur les objets mentionnés dans le *Roman de Rou* de Wace et sur leurs fonctions significatives (pp. 207-218). Damien DE CARNÉ explore la sémiotique des objets dans le *Tristan* de Béroul (pp. 219-235). Karin UELTSCHI s'intéresse aux principales fonctions narratives des objets qui servent à contenir ou à transporter un contenu (pp. 237-251). Enfin, Valérie NAUDET et Sébastien DOUCHET examinent le cas des recueils 405 et 408 de la bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras, objets-livres créés par Hubert Gallup de Chasteuil (pp. 253-294).

La «clôture» de Denis HÜE (pp. 295-303) et le résumé des contributions terminent le volume.

[GRAZIELLA PASTORE]

Literature of the Crusades, edited by Simon Thomas PARSONS, Linda M. PATERSON, Cambridge, D.S. Brewer, 2018, pp. xiv-210.

L'*Introduction*, par Ruth HARVEY et Simon Thomas PARSONS, pp. 1-6, présente les dix contributions rassemblées dans le volume, toutes traitant des «literary responses to the crusading movement within Europe, in both Latin and the vernacular» (p. 2). Simon JOHN, «*Claruit Ibi Multum Dux Lotharingiae*». *The Development of the Epic Tradition of Godfrey of Bouillon and the Bisected Muslim*, pp. 7-24, suit, à travers neuf versions du XII^e siècle, l'élaboration progressive de l'épisode du guerrier musulman coupé en deux verticalement d'un seul coup d'épée par Godfroi de Bouillon le 6 mars 1098 lors du siège d'Antioche, exemple de «micronarrative» de caractère épique à la croisée de l'oralité et de l'historiographie écrite de la croisade. Carol SWEETENHAM, *Reflecting and Refracting Reality. The Use of Poetic Sources in Latin Accounts of the First Crusade*, pp. 25-40, enquête sur les sources poétiques vernaculaires (*chansons de geste*, *lais* et octosyllabes narratifs, hagiographie, lyrique) dans les chroniques latines en prose relatives à la première croisade. Stephen J. SPENCER, *Emotions and the 'Other'. Emotional Characterizations of Muslim Protagonists in Narratives of the Crusades (1095-1192)*, pp. 41-54, montre que les «emotional descriptors participated in, and helped to reinforce, [the] fundamental binary opposition within

Latin crusade chronicles» (p. 42) entre chrétiens et musulmans. Simon Thomas PARSONS, *A Unique Song of the First Crusade? New Observations on the Hatton 77 Manuscript of the «Siège d'Antioche»*, pp. 55-74, examine le texte contenu dans les ms. Oxford, Bodl. Libr., Hatton 77, intéressant en tant que témoin des matériaux circulant oralement à la base des récits latins relatifs à la Première Croisade; il conclut «there is some indication that it preserves information on a particularly Norman/Angevin/Percheron group of participants» (p. 74). Luca BARBIERI, *Crusade Songs and the Old French Literary Canon*, pp. 75-95, traduction d'un article paru dans «Medioeviv» (2015). Miriam CABRÉ, *Wielding the Cross. Crusade References in Cererí de Girona and Thirteenth-Century Catalan Historiography*, pp. 96-108, traite de la thématique de la croisade comme instrument de propagande dans l'historiographie catalane et dans les lyriques de Cererí de Girona. Anna RADAELLI, *'Voil ma chançon a la gent fere oïr'. An Anglo-Norman Crusade Appeal (London, BL Harley 1717, fol. 251v)*, pp. 109-133, traduction d'un article paru dans «Cultura Neolatina» (2013). Charmaine LEE, *Richard the Lionheart. The Background to 'Ja nus homs pris'*, pp. 134-149, explicite les références au contexte historique et s'en sert pour l'établissement du texte. Jean DUNBABIN, *Charles of Anjou. Crusaders and Poets*, pp. 150-157, passe en revue les œuvres écrites en soutien de Charles d'Anjou (Rutebeuf) et les passages dans les textes littéraires (parmi lesquels *Le garçon et l'aveugle*, Jean de Meung) où l'on entend l'écho de la propagande en faveur de la conquête du royaume de Sicile en 1266, justifiée comme une croisade. Helen J. NICHOLSON, *Remembering the Crusaders in Cyprus. The Lusignans, the Hospitallers and the 1191 Conquest of Cyprus in Jean d'Arras's «Méluine»*, pp. 158-172, traite de la réélaboration de l'histoire de Chypre par Jean d'Arras et met en lumière son enracinement dans le contexte de la fin du XIV^e siècle: le roman est reçu comme un appel à la croisade et une justification des prétentions françaises sur l'île.

Bibliographie, pp. 173-197, Index, pp. 198-210.

[G. MATTEO ROCCATI]

STEPHANIE CAIN VAN D'ELDEN, *Tristan and Isolde: Medieval Illustrations of the Verse Romances*, Turnhout, Brepols, 2016, pp. viii-462.

«The purpose of this book is to list all the extant manuscripts, artefacts, and *objets d'art*, and to describe all the scenes depicted on them» (p. 3). Presqu'exclusivement consacré aux illustrations du récit des *Tristan* en vers (textes français et traductions), l'A. le saisit en le découpant en trente épisodes, chacun étant constitué de plusieurs scènes (650 environ au total), décrites en s'appuyant sur la distinction, considérée comme fondamentale, entre «générique» et «spécifique», selon que la scène comporte, ou non, des éléments caractéristiques permettant l'identification même en l'absence de contexte ou de référence explicite.

Après une brève introduction, on trouvera la liste de cinq manuscrits et un incunable (Sorg Incunabulum, Berlin Inc 138) où apparaît une série iconographique (p. 7), le détail du découpage de l'histoire en épisodes (pp. 8-17), la liste normalisée des noms propres utilisés, la présentation des scènes spécifiques et génériques (mais aucune tentative de codification des éléments iconographiques, pp. 18-25). Vient ensuite la description ponctuelle, témoin par témoin, de chacune

des séquences narratives (pp. 29-66), puis du traitement des épisodes marquants – «Trysting Episode» (le rendez-vous épié, pp. 67-86), «Dragon Episode» (pp. 87-102), «Boats and Sea Passages» (pp. 103-111) – et une brève conclusion. Le catalogue des illustrations, décrites de manière détaillée (pp. 119-250), la bibliographie (pp. 251-261), les reproductions (d'excellente qualité, en grande partie en couleur, pp. 263-453) et l'index (pp. 455-460) occupent le reste du volume.

[G. MATTEO ROCCATI]

SERGIO CAPPELLO, *Différences et altérité dans le récit idyllique médiéval: Floire et Blancheflor*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2017, «Littératures» 77, pp. 31-46.

Cet article vise à souligner l'originalité du *Conte de Floire et Blanchefleur*, récit idyllique composé vers le milieu du XII^e siècle, vis-à-vis de la production littéraire contemporaine, tant épique qu'arthurienne, pour ce qui tient à la représentation de l'altérité musulmane. De fait, tous les motifs constitutifs de ce type de récits (subversion de la méalliance, exclusion, création d'un ordre social nouveau) sont concernés, et même la conversion finale de Floire, qui permet son intégration dans l'Occident chrétien, semble marquée par une vision somme toute équilibrée et optimiste; les interactions entre monde chrétien et monde musulman paraissent donc possibles, ainsi qu'une réconciliation fondée sur l'acceptation des différences sociales et culturelles, alors que l'appartenance religieuse apparaît comme moins pertinente.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Amour au miroir. Les fables du fantasme ou la voie lyrique du roman médiéval, sous la direction de Miléna MIKHAÏLOVA-MAKARIUS, Genève, Droz, 2016, «Publications Romanes et Françaises, 266», 280 pp.

Ce volume est consacré au sort narratif du fantasme amoureux troubadoursque de la *fin'amor* dans le roman courtois médiéval en langue française (XII^e-XIV^e s.). Sur la base d'un corpus de romans et de *dit*s, l'A. examine les stratégies de métaphorisation narrative du motif de l'amour vers une dame absente ou inaccessible de la poésie courtoise. Toute la question étant de savoir comment le récit donne figure à l'image de l'autre, le volume s'ouvre avec une introduction (pp. 9-26) reprenant des éléments de la théorie de la vision médiévale. Le travail est ensuite structuré en trois parties organisées en huit chapitres.

La première partie (pp. 27-129), la plus articulée et convaincante du volume, est consacrée aux récits essayant, sans succès, de dépasser l'impossibilité d'atteindre l'être aimé dans le réel. C'est le cas du *Lai de Narcisse* (pp. 29-51), présentant deux chemins opposés qui mènent à l'amour: celui de Dané, où le déclanchement du processus amoureux fait suite à la vision de l'objet d'amour et mène à sa mise en image, et celui de Narcisse, allant de l'image dans l'eau à l'autre réel. Le deuxième exemple examiné est celui de *Pyrame et Thisbé*, couple destiné à vivre en imaginant l'autre, dans l'impasse d'un amour purement fantasmagorique (pp. 53-74). Le troisième cas est *Le Roman de la Rose*, examiné dans la version de Guillaume de Lorris (pp. 75-106), où le mythe de Narcisse est déconstruit et où l'amour se vit dans le rêve, ainsi que dans la réponse de

Jean de Meun (pp. 107-129), visant à montrer les voies trompeuses de la vision.

La seconde partie (pp. 131-197) réunit des récits qui, en cherchant à accorder réalité et fantasma, proposent des solutions plus concrètes à l'impasse de l'amour lyrique. L'exemple le plus représentatif est constitué par *Le Lai de l'Ombre* (pp. 133-152), grâce à l'addition de la dame réelle et de son reflet dans le puits. Le chapitre suivant (pp. 153-197) examine le roman de *Floris et Lyriopé* de Robert de Blois, ainsi que celui de *Galeran de Bretagne*, les deux exploitant la symbolique du dédoublement à travers le trio d'un amant face à un couple quasi jumeaux.

En dehors des romans lyriques, la troisième partie (pp. 199-226) examine la place du fantasma dans les *dits*: le *Voir dit* de Guillaume de Machaut, l'*Espinette amoureuse* et le *Joli Buisson de Jonece* de Jean Froissart.

De par ses points communs avec *Le Lai de l'ombre*, une section à part («Réplique», pp. 227-265) est consacrée à l'analyse de la nouvelle *Gradiva* publiée par Wilhelm Jensen en 1903.

L'étude est complétée par une brève conclusion, mettant l'accent sur la récupération de l'héritage lyrique à travers le mythe de Narcisse et de Pygmalion (pp. 259-265), par une bibliographie sélective (pp. 267-274), et par l'index des noms et des titres (pp. 275-276).

[GRAZIELLA PASTORE]

LINDA PATERSON, *Singing the Crusades. French and Occitan Lyric Responses to the Crusading Movements, 1137-1336*, in collaboration with Luca Barbieri, Ruth Harvey and Anna Radaelli, and with an appendix by Marjolaine Raguin, Cambridge, D. S. Brewer, 2018, 332 pp.

L'ambition de l'ouvrage est de saisir la manière dont le mouvement des croisades a été perçu et les attitudes à son égard telles qu'elles apparaissent dans les genres lyriques, qui expriment les sentiments et les points de vue d'acteurs et de témoins laïcs: «a myriad of different secular voices – thirty-seven trouvères, seventy-five troubadours – bringing to life up-to-the-minute responses to the crusading movement, not only in France and Occitania but also in Italy, the Iberian Peninsula, Cyprus, the Holy Land and Greece» (p. 1). L'enquête est menée à travers un commentaire ponctuel d'un corpus de plus de deux cents textes disponibles en ligne sur le site de l'Université de Warwick (le 11.10.2018: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/>). Après l'introduction, qui présente le travail, définit le corpus et traite rapidement de questions d'ordre général (typologie des textes, transmission, statut social des auteurs, public, impact, performance), l'étude est organisée en chapitres qui passent en revue les œuvres en suivant approximativement l'ordre chronologique des expéditions auxquelles elles se réfèrent, depuis les premiers témoignages au début du XII^e jusqu'au XIV^e siècle (à propos de Philippe VI). Toutes les expéditions qui ont été présentées comme des croisades sont concernées, donc non seulement celles qui se sont déroulées en Orient ou dans la péninsule ibérique, mais également celles dirigées contre des chrétiens. Dans chaque chapitre, après une brève présentation historique, les passages les plus significatifs des compositions sont reproduits, traduits et commentés. Trois appendices (A: rhétorique de la croisade; B: chronologie; C: mélodies

attestées; pp. 259-305), la bibliographie (pp. 307-318) et l'index (pp. 319-332) complètent le volume.

[G. MATTEO ROCCATI]

Deux contes à rire médiévaux. "Le Boucher d'Abbeville" suivi de "Trubert", édités par Jean RYCHNER et Guy RAYNAUD DE LAGE, présentés et traduits par Alain CORBELLARI, Genève, Droz, 2018, «Texte courant» 7, 253 pp.

Après avoir édité et traduit *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople* et *Audigier* (Paris, Champion, 2017: voir SF 185), Alain Corbellari continue son œuvre de divulgation scientifique des «contes à rire» du Moyen Âge, en rééditant ici deux fabliaux accompagnés d'une traduction en français moderne par ses soins.

L'*Introduction* (pp. IX-XI) fournit d'abord une information de base sur le «genre» des fabliaux et justifie le choix opéré dans un corpus vaste et divers: le boucher et Trubert constituent en effet deux représentants de la tromperie médiévale. A.C. se concentre ensuite sur quelques questions littéraires en soulignant similarités et différences des deux textes: longueur et sujet (*Boucher* relate une seule entreprise sur un total de 590 vers; *Trubert* compte presque 3000 vers et présente plusieurs épisodes avec gradation des aventures), datation et localisation (*Trubert* peu après 1235, d'un auteur peut-être brabançon; *Boucher* d'origine amiénoise, mais difficile à dater); réalisme littéraire (si le *Boucher* offre un bon aperçu de la vie quotidienne du XIII^e siècle, *Trubert* est marqué par l'in vraisemblance).

Comme on l'a dit, il s'agit d'une réédition: A.C. reprend en effet l'édition de *Trubert* par Guy Raynaud de Lage (1974), y compris les notes en bas de page, avec de rares modifications et amendements; quant au *Boucher*, il s'agit du texte critique établi par Jean Rychner (1975), avec de très légères retouches, toutes signalées. Sans doute conformément aux critères de la collection, les feuillets des manuscrits ne sont pas indiqués. Sont aussi reproduits les deux glossaires originaux.

A.C. fournit quant à lui – outre l'*Introduction* – la traduction, avec quelques notes en bas de page, et la bibliographie; la version en français moderne s'offre quelques libertés, bien illustrées et justifiées dans les pages introductives: il s'agissait en effet de fournir un texte non seulement compréhensible et agréable à lire, mais d'essayer de reproduire les nombreux jeux de mots et locutions imagées des deux fabliaux, ce qui, soit dit à l'honneur du traducteur, tenait proprement de la gageure.

Ceci dit, quelques choix d'A.C. méritent une remarque: pourquoi avoir traduit «Parole qui n'est entendue / sachiez qu'ele est enfin perdue» (*Bouhier*, vv. 5-6) par «une voix que l'on n'écoute pas finit par se perdre»; la «foraine rue» du v. 116 (selon le glossaire, ainsi que dans *Gdf*, *foraine* signifie «écartée») devient une «rue transversale» en français moderne; au v. 133, «mais q'il vos plaise» («à condition que / pourvu que cela vous plaise») est traduit «dans l'espoir que cela vous plaise», ce qui me semble introduire une nuance différente; la note à la p. 22, où A.C. justifie une correction à l'édition Rychner par l'alternance entre tutoiement et vouvoiement, me paraît contredite par le v. 382, où la dame vouvoie sa servante. Quant à *Trubert*, la traduction du premier vers déjà me semble douteuse: «En fabliaux doit fables avoir» devenant «Dans un fabliau il doit y avoir des fables»; quelques

rimes auraient peut-être mérité un commentaire: pour les mille premiers vers, *dame: mande* (vv. 137-138), *nache: enrage* (vv. 361-362), *mort: tost* (vv. 585-586), *dame: ensamble* (vv. 607-608), *nos: bastons* (vv. 935-936). Avec tout le respect que mérite l'excellente édition Rychner, on aurait pu proposer quelques modifications: par exemple au v. 756, hypométrique, «ainçois que d'aus s'en partit», la correction en «departit» me paraît possible; ou aux vv. 1180-1181, «Mestre, tout l'afere et tout l'estre/ vos conterai...», où la leçon du manuscrit est «vos terai»: ne pourrait-on pas simplement intégrer la particule négative «ne vos terai»?

On l'aura bien remarqué: il ne s'agit que d'infimes détails qui confirment à la fois la valeur des anciennes éditions et le gros travail mené par A.C. sur deux textes qui méritaient bien d'être diffusés auprès d'un public large, ce qui est le but de cette collection récente des éditions Droz.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Le «*Sermon d'Amiens*» anonyme du XIII^e siècle en langue vernaculaire, édition et traduction par Annette BRASSEUR, Genève, Droz, 2017, 218 pp.

Décrié par la critique jusqu'au XIX^e siècle, ce *Sermon* anonyme n'était connu jusqu'ici que grâce aux pages qui lui avait consacrées Michel Zink dans sa *Prédication en langue romane avant 1300* (1982) et à une édition anglaise par Stephen Murray (Berkeley, 2004), historien de l'art spécialiste de l'architecture romane et gothique, qui a consacré entre autres un ouvrage important à la cathédrale d'Amiens. Annette Brasseur offre ici la première édition critique d'un ouvrage aussi court que complexe, susceptible d'intéresser à la fois les historiens des mentalités, les linguistes, les littéraires. Transmis par un seul manuscrit (BnF, Picardie 158, R 149579) dont il occupe les f. 131r-138v, dépourvu de titre, il est rédigé dans une langue qui mêle quelques traits du dialecte picard à ceux du français commun du XIII^e siècle.

L'*Introduction* aborde tous les aspects attendus: description du manuscrit (pp. XIII-XVI), présentation des éditions antérieures (l'édition Murray avait été précédée de celle de l'érudit amiénois A. Crampon, en 1876; pp. XVII-XXIV), discussion de l'intitulé (c'est finalement celui de M. Zink qui est accepté; pp. XXIV-XXVIII), traitement du texte (on retiendra en particulier la numérotation des «unités de pensée» et la prise en compte de la «ponctuation» du copiste; pp. XXVIII-XXXIII), interprétation du texte et traduction en français moderne (pp. XXXIII-XXXVI). La langue fait l'objet d'une analyse très approfondie (pp. XXXVI-LXXV): on soulignera l'intérêt des remarques sur la syntaxe, qui constitue souvent le parent pauvre dans ce genre d'études, ainsi que les observations sur la possibilité éventuelle de mieux situer dans le temps et dans l'espace la composition du *Sermon*. Les conclusions de l'éditrice, dictées par une saine prudence et appuyées sur des compétences linguistiques des plus solides, coïncident de fait avec des hypothèses: l'auteur serait un clerc picard, utilisant une langue composite, qui aurait composé son texte dans la seconde moitié du XIII^e siècle (la question de la datation sera reprise plus loin, aux pp. CLXII-CLXXVII). Le contenu est ensuite analysé (pp. LXXVI-LXXXIV): après l'exorde, le prédicateur – sans doute un dominicain – exhorte son public à la générosité à l'égard de la cathédrale Sainte-Marie d'Amiens, afin d'obtenir les bienfaits que seule l'Église peut assurer. Suivent des pages denses sur le rapport entre le texte conservé et

le sermon effectivement prononcé devant un auditoire (pp. LXXXIV-CXXXI), puis sur le «portrait-robot» de ce prédicateur, sans doute un religieux itinérant dans le territoire d'Amiens, à la fois un «maître de la parole» (p. CL), et un «témoin des mentalités de son temps» (pp. CLVIII-CLIX). Bibliographie aux pp. CLXXX-CXCIV.

L'importance de l'apparat d'accompagnement se mesure à l'aune de la brièveté du texte, qui n'occupe qu'une quarantaine de pages (pp. 2-79, les pages de gauche étant occupées par la traduction en français moderne); l'édition est très soignée, accompagnée de notes en bas de pages, portant sur les leçons du manuscrit ou sur les références bibliques, et de notes finales, richissimes, qui offrent un commentaire on ne pourrait plus exhaustif sur tous les aspects du texte (on regrettera quelque peu que les renvois à celles-ci se situent dans le texte en français moderne, et non pas dans le texte médiéval).

La *Table des noms propres* est complète (pp. 157-163); le *Glossaire* (pp. 165-199) répond à la fois aux exigences des lecteurs en quête du simple correspondant en français moderne et à celles des lexicographes, grâce à de nombreuses remarques ponctuelles sur des acceptions rares ou sur des syntagmes complexes plus ou moins figés. Suivent encore un *Index des énoncés sentencieux* (pp. 201-202), avec renvoi aux répertoires d'usage, et quelques *Annexes*: des listes des paroisses, abbayes et prieurés du diocèse d'Amiens au XIII^e siècle (pp. 205-213) et un dernier *Complément lexical* (pp. 215-216).

Nul doute que l'édition offerte par Annette Brasseur constitue un modèle de sérieux scientifique et de pratique philologique. En conclusion, il ne reste qu'une perplexité (pourquoi avoir utilisé le *Dictionnaire des locutions* de Giuseppe Di Stefano de 1991, et non pas l'édition de 2015, en deux volumes et ouverte à l'ancien français?) et une question: le texte du *Sermon* étant incomplet – il s'arrête au beau milieu d'une phrase (voir p. 79) –, il est affirmé qu'un feuillet doit manquer («il manque de toute évidence son dernier feuillet», p. XIV; voir aussi p. CXXIV); sauf erreur de ma part, cette assertion n'est pas justifiée: qu'est-ce qui empêche de penser que, bien que déjà très long, cette rédaction écrite ne fut plus étendue encore?

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Le *Miroir historial*, Volume I, Tome I (livres I-IV) par JEAN DE VIGNAY, publié par Mattia Cavagna, Paris, Société des Anciens Textes Français, 2017, 814 pp.

Appare il primo tomo del primo volume dell'edizione del *Miroir historial*, traduzione francese a opera di Jean de Vignay (JdV) dello *Speculum Historiale* di Vincenzo di Beauvais, dopo una lunga preparazione, di cui l'editore Mattia Cavagna, al principio con la collaborazione di Laurent Brun, ha reso conto in una serie di articoli (i principali: L. Brun - M. Cavagna, *Pour une édition du "Miroir historial" de Jean de Vignay*, «Romania» 124, 2006, pp. 378-428; M. Cavagna, *Variante d'auteur "in absentia"?* La version révisée du «*Miroir historial*», *encyclopédie du XIV^e siècle*, «Medioevo Romanzo» 38, 2014, pp. 69-105; N. Bragantini-Maillard - M. Cavagna, *La langue de Jean de Vignay dans le "Miroir historial": perspectives philologiques*, «Revue de Linguistique Romane» 77, 2013, pp. 203-235). In un tempo relativamente rapido si è arrivati alla pubblicazione di un primo tomo, contenente l'edizione dei libri I-IV (su un totale di 32). Secondo quando annunciato nell'in-

roduzione, il piano dell'opera prevede quattro volumi, ciascuno in due tomi, con un'introduzione all'inizio del primo tomo e una breve prefazione all'inizio del secondo tomo di ciascun volume; ogni tomo (e così questo) è corredato da un indice dei nomi propri; saggiamente, il glossario sarà contenuto alla fine dell'ultimo volume.

Il rinvio ai contributi precedenti contribuisce ad alleggerire l'introduzione, che non ripete inutilmente informazioni già ampiamente trattate, ma ne costituisce una sintesi e un aggiornamento. L'introduzione è bipartita: i paragrafi 1-7 sono di carattere generale, e valgono come introduzione all'intero volume, e in parte a tutta l'opera. Essa si apre con un paragrafo su *Auteur, date et destinataire* (pp. 9-11), che riprende succintamente gli argomenti esposti precedentemente (cf., per es., *Pour une édition* cit., pp. 394-398 e M. Cavagna, *Jean de Vignay: actualités et perspectives*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes» 27, 2014, pp. 141-149), confermando la collocazione tra gli anni Venti/Trenta del XIV sec. della traduzione del *Miroir*, così come di buona parte dell'attività di JdV. Importante è sottolineare che l'A. non esclude che JdV abbia potuto proseguire la sua attività di traduttore oltre le date del 1332-1333, precedentemente indicate come termine *ante quem* dell'insieme della traduzione. Si passa dunque all'analisi dei testimoni, alla presentazione dello stemma codicum del testo per il primo volume, al rapido studio dei rapporti della traduzione rispetto alla fonte latina, ai principali aspetti della revisione della traduzione, alle note di lingua e lessico, e alle note sulle modalità di traduzione. Dopo un piano dell'edizione del primo volume, segue la descrizione accurata dei tre mss. più vicini all'archetipo *J1*, *A1* e *Or1*, con la ripresa dello studio della genealogia di essi, l'enunciazione dei principi di edizione, una bibliografia generale.

La maggiore novità rispetto all'articolo del 2006 riguarda la revisione del *Miroir* che si constata in *A1* e *Or1* – anticipata in Cavagna, *Variantes d'auteurs* cit. – e che ha portato al perfezionamento dello stemma. Si precisa che questo vale per il primo volume, data la situazione particolare del testo, con una situazione stemmatica mutevole per le singole parti; è questo uno degli aspetti più interessanti dell'insieme della traduzione del *Miroir*, per la quale si aspetta il prosieguo dell'impresa editoriale.

Resta infatti che il ms. *A1* presenta, in numerosi passi, tracce di una revisione operata da una seconda mano (*A1'*), che, spesso su rasura, corregge o aggiunge porzioni di testo che vanno dalle poche parole a passaggi di una certa lunghezza – come già era noto (da C. A. Chavannes-Mazel nella sua tesi discussa a Leiden nel 1988) –; la novità è che le lezioni che *Or1* condivide con *A1* contro *J1*, e la famiglia , e che avevano portato inizialmente Brun e l'A. a ipotizzare un subarchetipo , sono in realtà le stesse lezioni oggetto di revisione. Il copista di *Or1*, ms. datato al 1396 – realizzato più di mezzo secolo dopo *J1* e *A1* –, avrebbe derivato il proprio testo direttamente da un archetipo con revisione (*O'*), che presentava varianti probabilmente marginali, o comunque tali da lasciar visibile la lezione non rivista. Il reperimento di alcune (assai poche) lezioni del solo *Or1*, che paiono con tutta evidenza provenire dalla revisione dell'archetipo, fanno ridisegnare all'A. lo stemma, appunto con la soppressione dello snodo ; non risulta uno stemma trifido, con i tre mss. *A1*, *Or1* e *J1* sullo stesso piano, dal punto di vista stemmatico, discendenti diretti di *O*. Rimane incerta la paternità della revisione, ma l'A. riesce, anche grazie a dettagli di storia del libro, a ipotizzare che questa sia stata effettuata negli anni Settanta del XIV sec., in un *milieu* vicino a

Carlo V. L'A. immagina dunque la confezione di un originale *O* – l'archetipo – su cui vengono copiati *J1* e *A1*; una revisione di *O* (*O'*), effettuata in un secondo momento e subito copiata su *A1* (*A1'*), ma non su *J1*; la copia di *Or1* direttamente da *O*, rivisto (*O'*).

Altre modifiche dello stemma (viene meno un rapporto di parentela stretto tra i mss. *N1* e *C1*) sono aggiustamenti minori. Si nota che alcuni sigla sono stati modificati rispetto all'articolo del 2006, ciò a tutto beneficio del lettore: il ms. London, Brit. Libr., Royal 14.E.I (voll. 1-2) è siglato *Ep1* (che sostituisce il precedente siglum: *E1*), assai logicamente, costituendo un'unità originaria con i mss. La Haye, Kon. Bibl. 128.C.1 (voll. 1-3), già siglati *EP2-4*.

La nuova fisionomia dello stemma ha naturalmente ripercussioni sull'edizione, e in primo luogo sulla scelta del ms. di base. Anche per aver dimostrato – cf. *La langue de Jean de Vignay* cit. – che la revisione operata su *O* riguarda spesso forme linguisticamente connotate da una provenienza normanna, che vengono sostituite con forme meno marcate geograficamente, e avendo appurato come questa patina abbia buonissime probabilità di risalire a JdV, l'A. decide di mettere a testo la lezione di *J1*. Il suo obiettivo in quanto editore è quello di «reconstituer, dans la mesure du possible, la traduction réalisée par JdV, tout en mettant en exergue [...] les interventions opérées par le réviseur et conservées par *A1'* et/ou par *Or1*» (p. 73), con una revisione della posizione “bedierista” annunciata nell'articolo del 2006. Avendo infatti stabilito uno stemma a tre rami, ciascuno rappresentato dai tre codici su cui si fonda l'edizione, l'accordo di due di essi contro un terzo indica, in linea di principio, la lezione da stampare a testo. La stemmatica non sfocia però in un “interventismo” gratuito, anche grazie all'aiuto del testo latino (la questione della redazione del testo cui si rifacesse JdV, già trattata in lavori preparatori dell'A. e di L. Brun, è ripresa: pp. 16 ss., 50 ss.); in ogni caso, degli interventi è sempre reso conto in nota.

Il testo stabilito con questi principi è leggibile con agio e consultabile con facilità. L'A. ha stabilito un apparato a quattro fasce, formato, dall'alto in basso, da: note critiche (richiamate nel testo da apici con numerazione progressiva); correzioni al manoscritto di base; varianti di *A1* (con *A1'*, il suo revisore) e *Or1*; fonti. I rimandi per il secondo, terzo e quarto livello d'apparato sono la numerazione delle righe del testo.

Si capisce bene il ragionamento seguito dall'A. per stabilire questo apparato, la cui consultazione diventa agevole dopo alcune pagine di lettura: le note critiche (prima fascia) discutono spesso interventi sul testo, di cui la seconda e la terza fascia di apparato rendono conto, cosa che deve aver indirizzato la scelta a non rinviare le prime a fine volume (l'altra soluzione possibile). Inoltre, nella prima fascia è spesso riportato il testo latino, cosa che facilita non di rado la lettura di un testo la cui sintassi non risulta al primo impatto sempre perspicua. La presenza di numerose note linguistiche, anche se talora “appesantiscono” una pagina in generale elegante, sono indubbiamente utili alla comprensione del testo.

La distinzione tra seconda e terza fascia di apparato sembra invece complicare, più che semplificare, la lettura: dato il tipo di edizione, non pare necessario distinguere tra interventi sul ms. di base e varianti degli altri mss. rispetto ad esso, tanto più visto il numero esiguo di sigla in apparato. Inoltre, dato il giustamente identico aspetto grafico delle due fasce, nelle pagine in cui una di esse tace (di norma, quella delle correzioni),

si ha sempre qualche secondo di incertezza prima di comprendere che si stanno leggendo le sole varianti.

La trascrizione è accurata; qualche incoerenza grafica (*du quel e duquel, tres e tres...*) è di poco conto, vista l'ampiezza del testo edito. Breve spazio nell'introduzione è dedicato alla lingua (*Notes sur la langue et le lexique*): la scelta è comprensibile e, in casi di edizioni come questa, saggia; un lavoro linguistico di più ampio respiro potrà accompagnare l'ultimo tomo, accanto al glossario.

Come detto, completa il volume un indice dei nomi, con rapida chiosa dei meno usati (anche se è sempre difficile porre il discrimine tra più e meno noti: *Abel* non ha chiosa, mentre di *Abraham* si dice «patriarche biblique»).

L'edizione del *Miroir historial* era da lungo tempo un *desideratum* della critica: la traduzione dello *Speculum historiale*, quest'opera così importante per la costruzione del pensiero storico del Basso Medioevo, necessitava di essere resa accessibile. M. Cavagna lo fa, aggiungendo un tassello alla conoscenza delle traduzioni dal latino, sottolineando il loro ruolo nella cultura francese del Trecento; e lo fa fornendo un testo affidabile, che rende possibile lo sviluppo dell'indagine linguistica e stilistica, filologica, storico-letteraria, storico-culturale. Il prosieguo dell'impresa editoriale è sicuramente facilitata, con l'augurio che il lavoro proceda spedito verso la sua conclusione.

[PIERO ANDREA MARTINA]

Richard de Fournival et les sciences au XIII^e siècle, textes réunis par Joëlle DUCOS et Christopher LUCKEN, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2018, «Micrologus Library», 88, 444 pp.

Les contributions réunies dans ce recueil sont issues d'un colloque qui s'est tenu à Paris en 2015. L'article introductif – Christopher LUCKEN, *Parcours et portrait d'un homme de savoir*, pp. 3-45 – rassemble ce que nous connaissons sur la formation et la vie de Richard de Fournival, présente son œuvre, en particulier la *Biblionomia*, et le contexte amiénois, culturel et technique, dans lequel elle s'insère. Les contributions qui suivent portent en particulier sur la *Biblionomia* et la classification des savoirs dont elle témoigne (Jean-Marc MANDOSIO, *La «Biblionomia» de Richard de Fournival et la classification des savoirs au XIII^e siècle*, pp. 47-82; Isabelle DRAELANTS, *La «Biblionomia» de Richard de Fournival, une bibliothèque d'encylopédiste? Enquête comparative sur les textes et les manuscrits*, pp. 83-122), ainsi que sur des domaines particuliers abordés à son intérieur.

Arithmétique et géométrie: Marc MOYON, *Arithmétiques et géométries au XIII^e siècle d'après la «Biblionomia»: des traductions arabo-latines à Jordanus de Nemore*, pp. 123-153; Laure MIOLO, *Science des nombres, science des formes: arithmétique et géométrie dans les manuscrits de la «Biblionomia» de Richard de Fournival*, pp. 155-178.

Médecine: Monica H. GREEN, *Richard de Fournival and the Reconfiguration of Learned Medicine in the Mid-13th Century*, pp. 179-206; Laurence MOULINIER-BROGI, *Richard de Fournival, la «Biblionomia» et la science des urines*, pp. 207-226; Martina GIESE, *Works on Horse Medicine in the «Biblionomia» of Richard de Fournival in the Context of the High Medieval Tradition*, pp. 227-241.

Alchimie: Antoine CALVET, *Le «De arte alchemica»*

(*inc.: Dixit Arturus explicator huius operis*) est-il une œuvre authentique de Richard de Fournival?, pp. 243-282; édition provisoire et traduction du texte aux pp. 260-282.

Astrologie: Jean-Patrice BOUDET - Christopher LUCKEN, *In Search of an Astrological Identity Chart: Richard de Fournival's «Nativitas»*, pp. 283-322; Nicolas WEILL-PAROT, *La «Biblionomia» de Richard de Fournival, le «Speculum astronomiae» et le secret*, pp. 323-338; Charles BURNETT, *Richard de Fournival and the «Speculum astronomiae»*, pp. 339-348.

Le *De vetula*, dont l'attribution à Richard de Fournival reste douteuse pour la plupart des critiques, fait l'objet des deux derniers articles: Marie-Madeleine HUCHET, *Le «quadrievium» dans le «De vetula» attribué à Richard de Fournival*, pp. 349-361; Cecilia PANTI, *An Astrological Path to Wisdom. Richard de Fournival, Roger Bacon and the Attribution of the Pseudo-Ovidian «De vetula»*, pp. 363-400.

Conclusion par Joëlle DUCOS, pp. 401-408; index des noms, *locorum, rerum, des manuscrits*, pp. 411-443.

[G. MATTEO ROCCATI]

CHRISTINE SILVI, *Petite histoire d'une appropriation réussie: François Buffereau plagiaire de Gossuin de Metz*, «Revue belge de philologie et d'histoire» 94/3, 2016, pp. 661-689.

La première rédaction en vers de l'*Image du monde* de Gossuin de Metz (vers 1245) connut une seule édition, à Genève, sous les presses de Jacques Vivian, en 1517. C. Silvi analyse de près cette réception toute particulière, car non seulement le nom de l'auteur médiéval n'y apparaît pas – ce qui n'est pas surprenant en soi –, mais l'encyclopédie, dont le titre est modifié en *Mirouer du monde*, est «signée» par un secrétaire des ducs de Savoie, ce François Buffereau par ailleurs inconnu. Mis à part quelques coupures et un seul ajout significatif – qui renvoie à la *clergie* installée à Turin et en Savoie –, le texte en vers ne subit de fait que des modifications linguistiques de surface, alors que les véritables interventions de F. Buffereau se situent dans le péri-texte: dans le prologue, où il prend longuement la parole pour présenter «son» œuvre, dans l'explicit (daté très précisément 17 mars 1516), et surtout dans les marges, où se situent de très nombreux renvois aux «auctoritates» que Buffereau déclare avoir consultés dans la bibliothèque de son seigneur: de Vincent de Beauvais à Plin, de Pierre Lombard aux autorités bibliques et patristiques, mais la liste est beaucoup plus longue. Deux Annexes fournissent la liste des huit exemplaires répertoriés de l'édition genevoise et celle des catalogues où le *Mirouer du monde* est mentionné.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

PAUL VIDESOTT, *Les plus anciens documents en français de la chancellerie royale capétienne (1241-1300). Présentation et édition*, Strasbourg, Editions de linguistique et de philologie, 2015, «Philologie et édition de textes», 456 pp.

Questa edizione di 140 documenti della cancelleria reale capetingia nel sec. XIII, da Luigi IX a Filippo IV, si inquadra nel grande progetto *Les plus anciens documents linguistique de la France*, oggi ripreso da Martin Glessgen ma dalla storia antica e gloriosa che risale

alla fine dell'Ottocento, con Paul Meyer, e poi Louis Carolus-Barré e Jacques Monfrin (e con Clovis Brunel per la lingua d'oc); il progetto ha un *volet* informatico ed è reperibile sulla rete come *Documents linguistiques galloromans* (domini francese, francoprovenzale, occitano) <http://www.rose.uzh.ch/docling/>.

Com'è noto, allo studio delle carte è legato lo sviluppo della metodologia scriptologica, che proprio nel dominio linguistico francese ha prodotto lavori importantissimi, di metodo e di risultati, che sono stati di modello per ricerche analoghe in altri domini romanzati. L'edizione è preceduta da una dettagliata introduzione che tocca l'uso del francese nella cancelleria reale, con ampie considerazioni storiche sulla sua comparsa

e diffusione (che resta comunque minoritaria rispetto al latino almeno fino al primo ventennio del sec. XIV) e da un inventario preciso delle carte, seguito da una «description diplomatique et archivistique» del *corpus* di grande precisione e accuratezza. Uguale precisione e accuratezza contraddistinguono l'edizione dei documenti, in parte inediti e distinti fra originali e copie, che permette ora di avere a disposizione una base testuale di altissima qualità documentaria, importantissima per la storia linguistica ma anche per quella della Francia medievale.

[WALTER MELIGA]

Quattrocento

a cura di Maria Colombo Timelli e Paola Cifarelli

SOPHIE VALLÉRY-RADOT, *Les Français au concile de Constance (1414-1418). Entre résolution du schisme et construction d'une identité nationale*, Turnhout, Brepols, 2016, «Ecclesia Militans» 5, 2 vols, 629 + 354 pp.

Cette vaste étude historique est consacrée à la naissance du concept de 'nation' au sein des membres du Concile de Constance; en effet, on sait que lors du concile convoqué par le pape pisan Jean XXIII en 1414, les pères conciliaires furent réunis en cinq groupements, que l'A. considère comme autant de foyers où le sentiment national dans un sens plus vaste se crée et se renforce progressivement. En suivant le développement des événements au sein du concile selon un ordre chronologique, S. V.-R. identifie minutieusement les différents membres de la nation française, par delà les grandes personnalités bien connues comme Pierre d'Ailly ou Jean Gerson; elle reconstruit surtout les réseaux politiques, religieux, familiaux qui se tissent entre les pères conciliaires représentant le roi de France, ainsi que leur rapport avec les membres venant des autres régions (Lorraine, Savoie, Franche-Comté) et la progression selon laquelle le sentiment d'appartenance à une nation au sens politique du terme germe, puis se renforce et se transforme progressivement. Puisque le déroulement du concile est finalement un miroir de la politique européenne contemporaine, et en raison de la nature éminemment culturelle de la problématique qui est au cœur de cette recherche, la présente étude est susceptible d'intéresser aussi les spécialistes de littérature française du moyen-âge tardif, qui pourront mieux saisir les enjeux des textes qu'ils étudient à la lumière des informations que l'on trouvera réunies ici et des analyses effectuées par l'A.

De plus, la documentation sur laquelle cette étude se fonde est aussi riche que variée; elle est constituée non seulement d'actes de procès, de correspondances, de discours et sermons, mais aussi de sources narratives telles les chroniques, comme celle d'Enguerrand de Monstrelet, ou les journaux (Guillaume Fillastre, Jacobus Cerretanus, Guillaume de la Tour). Dans le

premier volume, le travail est structuré en trois parties, qui correspondent aux phases successives dans lesquelles les événements peuvent être regroupés: le début du concile (novembre 1414-mars 1415), avec la construction de la 'nation française' au fil des arrivées, des retards, de la participation des pères conciliaires, de leur provenance et formation, de leur orientation politique; la deuxième partie (mars 1415-janvier 1417), marquée par la fuite du pape à Schaffhouse et les difficultés auxquelles la nation française est confrontée, mais aussi par un renforcement du sentiment national; la troisième partie, consacrée à la phase finale du concile (janvier 1417-conclusion), est marquée entre autres par la trahison de Jean Mauroix et son expulsion de la nation française. L'A. parvient à la conclusion que, malgré la division de celle-ci en factions politiques, «l'affirmation de la fidélité à la couronne et à la foi ainsi que les références à une histoire commune subsistent» (p. 481) et que le concept de 'nation France', supposant une conscience identitaire, commence à devenir familier au sein du groupe des pères. Par delà l'échec de la cause royale et la dissolution de la nation française après le concile, l'A. montre que le modèle conceptuel de la nation subsiste. Le concile de Constance est donc considéré comme un moment privilégié de l'émergence d'un sentiment national français sur le plan politique et religieux, ainsi qu'une prémisse pour l'enthousiasme suscité par Jeanne d'Arc onze ans après et pour les revendications en faveur de la liberté de l'Église de France exposées au concile de Pavie en 1423.

Le second tome de cet ouvrage est consultable en ligne sur le site de la maison d'édition Brepols; il contient les notices consacrées aux 274 membres de la nation françaises telles qu'elles ont pu être établies à partir des listes de participants au concile, qui ne sont pas sans poser d'importants problèmes méthodologiques; l'annexe 1 du premier tome discute ces questions en fournissant une intéressante matière de réflexion, tandis que l'annexe 2 fournit sous forme de liste les noms des personnalités traitées dans le deuxième tome.

Véritable mine d'informations, cet ouvrage argumente de manière convaincante une thèse novatrice.

[PAOLA CIFARELLI]

«*Le monde entour et environ*». *La geste, la route et le livre dans la littérature médiévale. Mélanges offerts à Claude Roussel*, Sous la direction d'Émilie GOUDEAU, Françoise LAURENT et Michel QUERUEIL, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2017, «Littératures et représentations de l'Antiquité et du Moyen Âge», 423 pp.

Ce volume, qui rend hommage à l'un des plus éminents spécialistes de la chanson de geste tardive, s'ouvre sur une brève biographie de Claude Roussel, suivie de sa bibliographie complète, rédigée par Michel QUERUEIL (pp. 15-25). Dans l'*Introduction* (pp. 29-31), Dominique BOUTET rappelle ses principaux domaines de recherche – l'épique et le folklore – et évoque ses travaux les plus remarquables: l'édition du tome V du *Devisement du monde* de Marco Polo (2006) et, surtout, l'édition de *La Belle Hélène de Constantinople* (1995) et l'étude qui l'accompagne (1998). Les trente contributions réunies dans ces *Mélanges* sont organisées selon les trois volets indiqués par le sous-titre.

Dans la première partie, «La geste», Sarah BAUDELLE-MICHELIS dresse une typologie des emplois de la comparaison dans le *Renaut de Montauban* bourguignon (1462). Le rapprochement opéré par l'analogie entre l'aspect guerrier de la chevalerie et l'univers rural véhicule une nouvelle conception du monde qui prive l'univers épique de son aura héroïque (*De l'usage de la comparaison dans le "Regnault de Montauban" bourguignon*, pp. 35-43).

En se concentrant sur les aspects éditoriaux et sur l'organisation interne de *Doon de Maïence* (Paris, Vêrard, 1501), Maria COLOMBO-TIMELLI tire un bilan de l'opération de réécriture qui a contribué à la grande fortune de cette mise en prose. Élément récurrent de plusieurs réécritures, la visée didactique soulignée dans le prologue ne correspond cependant pas au contenu du *romant*: il s'agit d'un escamotage pour légitimer la fruition de ces ouvrages qui, malgré leur succès, faisaient l'objet de condamnations très sévères (*"La fleur des batailles Doolin de Maïence"* (Paris, Antoine Vêrard, 1501), pp. 45-53).

L'article d'Alain CORBELLARI examine le topos médiéval du songe dans un corpus de chansons de geste tardives, parmi lesquelles *La Belle Hélène de Constantinople*, qui présente le traitement le plus original et inventif du schéma onirique, occupe une place d'honneur (*Prestiges du songe dans la chanson de geste tardive*, pp. 55-63).

On conserve deux réécritures en prose de *La Geste de Monglane*: un dérivage du *xv^e* siècle (ms Arsenal 3351) et une version imprimée datant du *xvi^e* siècle. S'attachant au combat entre Renier et Sorbrin, Hélène GALLÉ compare la technique des deux prosateurs: si le remanieur du *xv^e* siècle partage encore les valeurs de la tradition épique, celui de la prose imprimée, par contre, met en scène un chevalier qui, symbole d'un univers devenu étranger, a perdu son héroïsme et sa grandeur (*Le combat de Renier contre Sorbrin dans les deux mises en prose de "La Geste de Monglane"*, pp. 65-76).

L'image maternelle dans la mise en prose de la geste d'Orange ne saurait se réduire à une simple figure de tendresse et d'attachement à ses propres enfants: comme le montre Nadine HENRARD, le prosateur ano-

nyme confère en fait à ses héroïnes une humanité et une épaisseur qui nuancent et dépassent la représentation normative de la répartition des rôles parentaux (*Les figures maternelles dans le "Roman en prose de Guillaume d'Orange"*, pp. 77-89).

Grâce aux informations géographiques que nous offre le romancier, le cadre du grand combat en Sauterre raconté dans *Anseÿs de Gascogne* est aisément localisable sur une carte moderne. En recherchant les traces du cimetière cité dans le poème dans le paysage actuel, Jean-Charles HERBIN propose un rapprochement entre le champ de bataille de la chanson de geste et deux ossuaires préromains fouillés par les archéologues (*"Anseÿs de Gascogne" et l'archéologie antique latente*, pp. 91-103).

Témoignage de la circulation de la matière de France dans le Nord de l'Espagne avant la composition de *La Chanson de Roland*, la *Nota Emilianense*, publiée en 1953, a eu un grand impact sur les études rolandiennes. Dorothea KULLMANN se concentre sur la réception de une édition beaucoup plus ancienne de la *Nota* (1719-1721): si cette transcription par l'érudite bénédictin Francisco de Berganza semble être passée presque inaperçue, en réalité elle a attiré l'attention de Claude Fauriel (*Claude Fauriel et la "Nota Emilianense"*, pp. 105-114).

Jean-Pierre MARTIN examine le rapport très strict que trois chansons de geste – *Beuve de Hamptone*, *Aiol* et *Renaut de Montauban* – instaurent entre le cheval, doté de qualités humaines et personnage à part entière, et la femme du héros. L'association de la dame et du destrier montre de manière significative l'attachement du chevalier à sa monture ainsi que l'influence de l'imaginaire équin sur la représentation des relations entre les deux sexes (*Le héros, la femme, son cheval*, pp. 115-124).

S'attachant à *Aiol*, à la tradition des *Quatre fils Aymon* et à une version tardive de *La Chevalerie Ogier*, Emmanuelle POULAIN-GAUTRET sonde le motif du héros qui, importuné par un bourgeois, reçoit l'aide de son cheval qui punit l'importun. Même si les trois épisodes présentent plusieurs similitudes et la fonction du destrier, double du protagoniste, est semblable dans les textes, leur parenté demeure hypothétique (*De Marchegai à Bayard et Papillon, parentés équines?*, pp. 125-132).

Bernard RIBÉMONT relit *Aye d'Avignon* dans l'optique d'une interprétation du statut de la femme en contexte judiciaire. Impliquée dans une question de droit matrimonial et de droit féodal, *Aye* finit par être valorisée: elle affirme en fait sa volonté et joue un rôle de premier plan loin de la conception misogyne traditionnellement attribuée au Moyen Âge (*Droit des fiefs, droit matrimonial: du juridique au code d'honneur et au motif épique. Le cas d'"Aye d'Avignon"*, pp. 133-141).

Aye d'Avignon fait aussi l'objet de l'analyse de François SUARD qui y relève les traits distinctifs de la chanson d'aventure: rebondissements multiples, profusion de péripéties, nouvelle importance de la femme et de l'amour. Résultat d'un ou plusieurs remaniements, cette chanson de la première moitié du *xiii^e* siècle fait preuve d'une certaine originalité qui se manifeste dans les jeux de miroir, la transformation des méchants en héros positifs, quelques touches réalistes et l'ajout de formules rhétoriques (*"Aye d'Avignon", tradition et innovation*, pp. 143-155).

Le deuxième volet, «La route», s'ouvre avec Dominique BOUTET, qui réfléchit sur la représentation que Marco Polo nous offre de l'insularité dans le «Livre d'Ynde», dernière partie du *Devisement du monde*.

On constate ainsi l'écart entre l'imaginaire fabuleux de l'île, et plus en général de l'Orient, diffusé par les encyclopédies, et la description réaliste donnée par le Vénitien. Si la dimension symbolique de l'insularité en tant qu'espace de la différence est présente dans l'œuvre, elle concerne des lieux autres que l'île au sens géographique (*Les îles d'Inde et la question de l'insularité dans "Le devisement du monde" de Marco Polo*, pp. 159-167).

Sur la base des disparités de traitement de la *Beste Glatissant* dans ses différentes occurrences dans le *Tristan en prose*, Damien DE CARNÉ relève une évolution qui permet d'éclairer la chronologie de rédaction de l'œuvre et de cerner deux étapes de composition ultérieures. La Bête à l'aspect changeant devient ainsi l'image même d'un texte ouvert et protéiforme (*Bête diverse, texte multiple: retour sur la "Beste Glatissant" dans le "Tristan en prose"*, pp. 169-177).

Témoignage de première main sur la septième croisade, la *Vie de saint Louis* de Jean de Joinville s'avère être un document exceptionnel sous plusieurs points de vue: rédigée par un laïc, l'œuvre relève à la fois de l'historiographie, de l'hagiographie et du récit autobiographique, et fait preuve en même temps d'un regard tolérant envers l'Islam. Françoise LAURENT analyse les procédés rhétoriques par lesquels Joinville représente l'altérité constituée par le monde musulman en évitant toute démonisation (*La "Vie de saint Louis" ou le journal de voyage de Joinville*, pp. 179-192).

Philippe MÉNARD fait le point sur la traduction latine du *Devisement du monde* rédigée par le dominicain bolonais Francesco Pipino. Largement diffusée, l'œuvre de Pipino, qui remonte à peu après 1310, se révèle être une adaptation: l'auteur introduit en fait plusieurs suppressions et modifications, et tend à condenser le texte de départ (*Marco Polo transposé en latin par Francesco Pipino*, pp. 193-205).

Centré sur *La Suite de Merlin*, l'article de Michel QUERUEL met l'accent sur les similitudes qui, en associant les destins du roi Arthur et du roi Pellinor, font du second le double du premier. Victimes de la «mescheance» – la rencontre fortuite de circonstances défavorables qui amène les personnages à se rendre coupables d'une faute fatale – Arthur et Pellinor commettent tous les deux un péché de luxure qui les conduira à une mort tragique (*Le roi Pellinor, double du Roi Arthur dans "La Suite du Roman de Merlin"*, pp. 207-216).

Jean-Claude VALLECALLE réfléchit sur l'originalité de la chanson de geste tardive *Huon d'Auvergne*, qui reprend la matière épique et la conception du monde héritées des trouvères, en les associant à un voyage en enfer et à une étique d'inspiration religieuse. Fidèle à la tradition de la poésie héroïque, l'auteur la rénove par l'apport de sources diverses qui transforment le manichéisme épique en une vision du monde plus nuancée (*Frontières du monde, frontières de l'épique: le voyage en enfer de Huon d'Auvergne*, pp. 217-225).

Jean-René VALETTE s'interroge sur l'emploi des catégories de rationalisation et de christianisation que les études médiévales ont appliquées au merveilleux féerique. S'attachant notamment au corpus mélusinien, l'A. rappelle l'importance d'une approche sociohistorique qui rapporte le merveilleux à la société historiquement déterminée qui l'a élaboré (*Rationalisation et christianisation du merveilleux féerique: remarques sur deux concepts*, pp. 227-238).

Leslie ZARKER MORGAN aborde le motif des rencontres hospitalières dans quelques textes qui témoignent de la diffusion de la matière épique d'origine

française en Italie: *Geste Francor, Entrée d'Espagne, Huon d'Auvergne*, mises en prose d'Andrea Barberino et *Morgante* de Pulci. La classification de ces rencontres selon le statut social des hôtes et des voyageurs met en évidence l'évolution des personnages et des motifs narratifs liés à l'hospitalité dans les épopées italiennes de la Renaissance (*Étrangers dans un pays étranger: voyageurs épiques français en Italie au XIV^e siècle*, pp. 239-250).

La troisième et dernière section de l'ouvrage, «Le livre», réunit les réflexions sur des problèmes éditoriaux ou de tradition manuscrite. Les *codices* Royal 15-E-VI et Royal 16-G-II de la British Library auxquels Marianne AILES consacre sa contribution sont deux exemplaires contemporains (XV^e siècle) qui méritent d'être étudiés en tant que témoignages de deux tentatives différentes de rajeunir la chanson de geste à la fin du Moyen Âge (*Deux manuscrits de la chanson de geste de l'automne du Moyen Âge: un renouvellement du genre?*, pp. 253-259).

Se penchant sur *Godefroi de Buillon* et la *Geste du Chevalier au Cygne*, Philip E. BENNETT réfléchit sur l'exploitation du mythe-histoire de la première croisade par les grandes familles des Boulogne-Bouillon et des Clèves-Orléans. Le contexte socio-politique et culturel de rédaction de ces textes entraîne une relecture moralisante et didactique du cycle qui se manifeste dans le mélange d'histoire, légende, politique et éthique qui le caractérise (*Mythe-histoire moralisé d'un mouvement et d'une famille: "Godefroi de Buillon" et "La Geste du Chevalier au Cygne"*, pp. 261-274).

C'est l'usage des proverbes dans deux versions du récit de «la fille aux mains coupées», *La Manekine* de Philippe de Remi et son adaptation en prose par Jean Wauquelin, qui retient l'attention de Marie-Madeleine CASTELLANI. La comparaison des deux pratiques fait ressortir le portrait de deux auteurs différents: un débutant composant son premier roman d'aventure, et un homme de lettres expérimenté à la profonde culture religieuse (*De la source à la réécriture: les proverbes dans les deux versions de "La Manekine"*, pp. 275-286).

Barbara FERRARI, pour sa part, sonde l'intertextualité qui nourrit la mise en prose anonyme de *La Belle Hélène de Constantinople* et confronte l'attitude du remanieur face à son modèle avec celle de Jean Wauquelin, auteur d'un dérivage contemporain très différent. En intégrant au récit de nombreuses allusions à d'autres textes tout en conservant les renvois intertextuels déjà présents dans son modèle en vers, le prosateur anonyme se révèle être le plus fidèle à l'esprit du poème-source (*Éléments d'intertextualité dans la mise en prose anonyme de "La Belle Hélène de Constantinople"*, pp. 287-294).

Le *Registre* de Gilles Le Muisit (ms KBR, IV-119) est un recueil de textes fort divers dont la confection semble déroger à tout ordre ou projet reconnaissable. En s'arrêtant sur l'emploi de deux familles lexicales, celle de «compiler» et celle de «registrar», Émilie GOUDEAU touche plusieurs aspects de l'œuvre liés tant à son caractère hétérogène et subjectif qu'à l'attitude créatrice qui a présidé à la structuration formelle du livre (*"Registar" ou "compiler"? Principes de composition d'une somme médiévale*, pp. 295-307).

Dans une étude sur *Galien le Restoré en prose*, Bernard GUIDOT souligne la présence de motifs conformes à la tradition épique, mais surtout les traits d'originalité qui en font une œuvre partiellement nouvelle par rapport à la légende rolandienne dont elle est issue. Si la thématique de la violence guerrière est un legs des anciennes chansons de geste, la prose porte une

attention singulière à l'introspection des sentiments et ajoute des touches de fantastique, de merveilleux et de courtoisie (*L'odyssée de Galien à Roncevaux: quelques traits de tradition et d'originalité*, pp. 309-325).

En intégrant des récits tirés de la *Geste des Loberains*, la *Chronique rimée* de Philippe Mousket (ca 1243) et la *Chronique messine rimée* anonyme (début du XVI^e siècle) dénoncent l'importance des chroniques métriques aussi bien que des mises en proses dans la transmission de la matière épique à la fin du Moyen Âge. Catherine M. JONES prend en considération les modalités de réappropriation de l'épopée lorraine par ces «re-rimages»: si le choix des épisodes à incorporer est fait en fonction du projet historiographique et de la vision politique de chaque auteur, le style parfois maladroit s'écarte de la tonalité épique (*La "Geste des Loberains" dans deux chroniques rimées*, pp. 327-335).

Pierre NOBEL offre une analyse du manuscrit BnF fr. 9682, qui transmet la traduction française de l'Exode empruntée à la *Bible d'Acre*. Copiée sans grand soin par un scribe originaire de l'Est de la France dans le deuxième quart du XIV^e siècle, ce fragment présente plusieurs leçons fautives et s'interrompt abruptement. Sans doute contaminé, le codex de la BnF s'avère en dernière analyse un témoin de faible qualité et dépourvu d'intérêt pour l'établissement du texte critique (*Un nouveau témoin de l'Exode de la "Bible d'Acre", le ms. BnF fr. 9682: ses qualités et son intérêt*, pp. 337-360).

Portant sur un déonomastique rare qui apparaît dans la *Chanson d'Aspremont* – les adjectifs dérivés de Salomon: afr. *salemunesche/salemonesque* et fr.-it. *salamoné* – l'enquête de Giovanni PALUMBO fait ressortir l'exigence, pour interpréter et corriger la leçon d'un manuscrit, d'étudier la tradition textuelle dans son intégralité; il rappelle également les conséquences des choix éditoriaux tant sur notre connaissance des œuvres anciennes que sur notre compréhension de la langue médiévale (*Afr. 'salemunesche' / 'salemonesque', fr.-it. 'salamoné'*, pp. 361-370).

Ajoutée en épilogue à *Perceforest*, la traduction de l'*Evangelium Nicodemi* constitue une sorte de pendant à la translation de l'*Historia Regum Britanniae*, qui introduit le récit en lui attribuant le statut de chronique véridique. Gilles ROUSSINEAU remarque que, sur le plan stylistique, les deux textes se distinguent du reste du roman par la fidélité à leurs modèles, ce qui se réalise dans la conservation de la flexion latine des noms propres et dans la présence de nombreux calques et tournures latinisantes (*L'Évangile de Nicodème en épilogue du roman de Perceforest*, pp. 371-380).

Se penchant sur *Yonnet de Metz*, dernière partie de la *Geste de Loberains*, Claude THIRY attire l'attention sur la manière de traiter les dialogues de Philippe de Vigneulle: la comparaison des répliques dans la mise en prose et dans la version en vers – conservée dans un témoin unique du XIV^e siècle apparemment inconnu à Philippe – met en évidence la fidélité extrême, jusqu'au mot à mot, du dérivage à son modèle (*Aspects du discours direct dans "Yonnet de Metz" en prose de Philippe de Vigneulle*, pp. 381-387).

Précédés de l'*Allocution* prononcée par Bernard GUIDOT lors de la cérémonie de remise de l'ouvrage (pp. 391-398), quelques index (*Œuvres*, pp. 401-404; *Noms*, pp. 407-408; *Auteurs*, pp. 411-412) terminent le volume.

[MARTINA CROSIO]

Les femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance, sous la direction de Cynthia

J. BROWN et Anne-Marie LEGARÉ, Turnhout, Brepols, 2016, VIII + 560 pp.

Bien qu'avec un peu de retard, nous tenons à signaler ce beau volume consacré au mécénat artistique, bibliophilique et littéraire des femmes entre Moyen Âge tardif et première Renaissance. Comme A.-M. Legaré le rappelle dans l'*Introduction* (pp. 1-9), les questions liées à l'adaptation des textes, des cycles iconographiques et des messages que l'on inscrit dans ceux-ci méritent d'être approfondies et le croisement entre disciplines complémentaires, ainsi que le débordement des frontières nationales, ne peuvent que contribuer à enrichir la réflexion.

Les vingt-deux contributions sont réparties en cinq sections, intitulées respectivement «Mécénat artistique et bibliophilique» (I), «Femmes éduquées, femmes éducatrices» (II), «Une iconographie féminisante» (III), «Héroïnes vertueuses» (IV), «L'image "politique" au féminin» (V). Nous rendrons compte ici des articles concernant la culture francophone.

La personnalité de Marie de Clèves, troisième femme de Charles d'Orléans, est au cœur de l'étude de Paola CORTI (*Mécénat et culture dévote chez Marie de Clèves, duchesse d'Orléans (1426-1487)*, pp. 13-32), consacrée spécifiquement à la culture dévote de la duchesse et aux manuscrits à caractère religieux, moral ou d'édification ayant fait partie de sa bibliothèque personnelle, dont le magnifique codex Paris, BnF, fr. 966 connu généralement comme *Livre de prières*; un tableau réunit aussi les indications relatives aux trente-quatre manuscrits lui ayant appartenu. Tout aussi intéressante est la bibliothèque personnelle de Marguerite de Rohan, femme de Jean d'Angoulême, examinée par Valérie GUÉANT (*Marguerite de Rohan à la cour d'Angoulême: culture littéraire et art du livre*, pp. 33-54): six manuscrits sont attribués à la bibliothèque de la comtesse, particulièrement intéressants pour montrer la communauté d'intérêts intellectuels avec son mari (fr. 1476, *Livre de Messire Guy de Warwick*), les dynamiques culturelles à la cour de Cognac (fr. 2230, *Livre de paix et d'amitié*, et n.a.l. 727, contenant entre autres un recueil de onze rondeaux), son influence politique (poème liminaire dans le ms. fr. 1673, *Enseignements à Madame d'Angoulême*) et les caractéristiques de sa posture dévotionnelle (fr. 684, *Miroir du monde*, et Garrett 55, *Livre d'Heures*, dont le cycle iconographique par le Maître des Missels Della Rovere est particulièrement original). À peu près dans les mêmes années, Jeanne de France femme de Jean II de Bourbon posséda une petite collection de quatorze mss que Samuel GRAS (*Les manuscrits enluminés pour Jeanne de France, duchesse de Bourbon*, pp. 55-71) examine du point de vue artistique, en s'arrêtant particulièrement sur quatre mss enluminés qui furent offerts à la duchesse, dont l'exemplaire Paris, BnF, fr. 329 de *La Bouquechardière*, le ms fr. 989 contenant la *Défense de la conception immaculée de la Vierge Marie*, et le ms fr. 1866 renfermant *La Gémine morale*; parmi les codex commandités par Jeanne de France, les mss fr. 227 (traduction du *De Casibus* de Boccace par Laurent de Premierfait) et fr. 1847 (*Livre de la mendicité spirituelle* de Jean Gerson) sont attribués ici respectivement aux enlumineurs connus sous le nom de Maître de Jeanne de France et Maître du cardinal de Bourbon. Des problèmes d'attribution d'ordre différent se posent pour deux Livres d'Heures (n.a.l. 3244 et La Haye, KB, 74 G 22). Mathieu DELDIQUE se penche par contre sur les manuscrits appartenus à Anne de Graille et à sa mère, jusque là inconnue en tant que commanditaire

(*Bibliophiles de mère en fille: Marie de Balsac* († 1504) et *Anne de Graille* († 1540), pp. 73-88); six mss lui sont restitués sur la base des armoiries peintes. Lieve DE KESEL reconstitue, quant à lui, l'œuvre du Maître des Livres de Prières auquel Marguerite d'Autriche et d'autres femmes mécènes s'adressèrent pour leurs commandes de manuscrits (*New Perspectives on Devotional Manuscripts Associated with Margaret of Austria and Her Relations: The Role of the Prayer Books Master*, pp. 89-113).

Si avec les contributions de Kathy KRAUSE (*Via femina: Female Patronage of Vernacular Religious Texts in Thirteenth-Century Picardie*, pp. 117-134) et Anne JENNY-CLARK (*Les bréviaires, objets de transmission entre chanoinesses à la collégiale Sainte-Waudru de Mons, Hainaut*, pp. 151-174) permettent d'évaluer l'érudition de certains milieux culturels animés par les femmes et l'attention extrême que celles-ci portent à la valeur des livres manuscrits, l'étude des mss fr. 244 et 245 conservant la traduction de la *Legenda aurea* par Jean de Vignay fait ressortir l'influence de la destinataire sur le programme iconographique (S. C. KAPLAN, *La "Légende dorée", Paris, BnF fr. 244-245 (1480-1485)*, pp. 197-220); dominé par la présence féminine, le cycle d'illustrations aurait été conçu pour «plaire à Catherine de Coëtivy» (p. 199).

Anneliese POLLOCK RENCK (*Traduction et adaptation d'un manuscrit des "XXI Epîtres d'Ovide" appartenant à Louise de Savoie*, pp. 221-239) analyse la traduction des *Héroïdes* d'Ovide par Octovien de Saint-Gelais en montrant que la traduction minimise l'importance du corps féminin en modifiant la source au niveau des descriptions et des métaphores, tandis que les illustrations dans le ms fr. 875, conçu pour Louise de Savoie et enluminé par Robinet Testard, mettent beaucoup plus en avant les femmes par rapport au programme iconographique correspondant dans le ms Oxford, Balliol College 383, créé pour un homme. C'est par contre le lectorat féminin qui est en cause dans l'article de Renée-Claude BREITENSTEIN (*Tensions fécondes dans la construction de publics féminins à l'aube de la Renaissance française*, pp. 241-257): deux procédés opposés mais comparables quant à la stratégie qui les sous-tend sont à l'œuvre dans la *Nef des femmes vertueuses* (1502), où Symphorien Champier multiplie les stratégies pour superposer plusieurs publics différents à partir de la dédicace à Anne de Bretagne, et dans la *Louenge de mariage et recueil des hystoires des bonnes, vertueuses et illustres femmes* de Pierre de Lesnauderie (1520); ici, l'auteur s'oriente vers un public féminin tout en ayant dédié son ouvrage à un homme. Ilaria ANDREOLI (*Livres italiens et illustration des femmes à Lyon au XVI^e siècle*, pp. 259-274) fournit les coordonnées principales de la géographie féminine dans le panorama de l'édition lyonnaise du milieu du XVI^e siècle, en s'arrêtant sur les ouvrages destinés à un public formé principalement par les femmes ou ayant des femmes comme auteur.

Le personnage de Marie de Bourgogne et son inscription dans le petit poème intitulé *Le miroir des dames* par Philippe Bouton (vers 1480, mss Bruxelles, KBR 10557 et Dijon, BM 3436) fait l'objet de la contribution d'Olga KARASKOVA (*Une princesse dans le miroir: Marie de Bourgogne est-elle la dédicataire du "Miroir des dames" de Philippe Bouton?*, pp. 291-308); le texte contient le portrait d'héroïnes et femmes vertueuses et plusieurs indices dans la miniature de dédicace du manuscrit bruxellois et dans le texte, particulièrement dans le choix des personnages féminins, permettent d'affirmer que l'ouvrage fut dédié à la duchesse.

Catherine GAULLIER-BOUGASSAS (*Perrinet du Pin et le mécénat de la duchesse de Savoie Anne de Lusignan: le "Roman de Philippe de Madien" et les rêves orientaux d'une princesse chypriote*, pp. 345-355) examine le roman-fleuve ayant pour protagoniste l'ancêtre d'Alexandre le Grand nommé Philippe de Madien composé par l'historien de la maison de Savoie Perrinet du Pin (1447); conservé par quatre manuscrits et deux imprimés, il fut dédié à la duchesse Anne de Lusignan, et le personnage féminin du roman, ainsi que les aventures visant la reconquête de l'empire byzantin, seraient modelés sur les préoccupations politiques de la dédicataire.

Pierre de Vaux est l'auteur, en 1447, d'une vie de sainte Colette, réformatrice de l'ordre des Clarisses (ms Gand, Monasterium 'Bethlehem' des Zusters Clarissen-Coletienien, n. 8); conçu pour la canonisation de Colette de Corbie, le codex qui nous a transmis le texte fut offert par Marie d'York aux Clarisses de Gand; le modèle hagiographique de saint François y est féminisé avec une mise en relief des thèmes de la fécondité, de la chasteté et de la virginité, tandis que la duchesse d'York est associée à la sainte (Andrea PEARSON, *Margaret of York, Colette of Corbie, and the Possibilities of Female Agency*, pp. 357-365). Cynthia J. BROWN (*Parenté royale et livresque: une anthologie manuscrite dans la bibliothèque de Charlotte de Savoie*, pp. 367-386) fournit l'édition du poème intitulé *Congratulations et graces de la nativité de Charles, ainsné fils du roy Loys unzième de ce nom* (ms fr. 2222, ff. 1-8). Le croisement entre naissance du dauphin et nativité du Christ d'une part, mère terrestre et mère divine de l'autre se réverbère dans la miniature ornant le manuscrit, tandis que la relation complexe entre écrivain et femme mécène vise à promouvoir le rôle politique et intellectuel de Charlotte de Savoie, dédicataire du texte, en l'exaltant comme modèle à imiter.

Tracy ADAMS (*Theorizing Female Regency: Anne of France's "Enseignements à sa fille"*, pp. 357-401) s'interroge sur l'éducation des femmes de la très haute noblesse en vue de la possibilité qu'elles assument la régence du royaume, à partir de l'exemple d'Anne de France, femme de Pierre de Beaujeu. Dans le ms aujourd'hui perdu qui nous a conservé l'ouvrage, destiné à sa fille Suzanne de Bourbon, le texte dialogue avec l'*Histoire du siège de Brest* d'Antoine de la Sale, qui partage avec lui l'emphase sur la vertu de Prudence. Enfin, Aria DAL MOLIN (*Renée de France, spectatrice privilégiée de "La Lena" de Ludovic Arioste*, pp. 403-414) formule l'hypothèse que la pièce d'Arioste, connue dans deux versions successives, aurait été adaptée pour mettre en relief la dimension politique du mariage entre Renée de France et Hercule II d'Este à travers un nouveau prologue excentrique par rapport aux conventions des prologues dramatiques italiens, qui ouvrirait la comédie à un public féminin.

La dernière section de ce volume est constituée par la bibliographie, très riche et particulièrement utile pour les chercheurs pour son caractère thématique, ainsi que par une série d'index consacrés aux manuscrits et éditions cités, aux noms des villes et communes aux œuvres littéraires et artistiques, aux noms de personne, ce qui permet une consultation ponctuelle. Les quarante-huit planches en couleur reproduisant les miniatures étudiées dans les différentes contributions enrichissent encore cet ouvrage collectif.

[PAOLA CIFARELLI]

TAKU KUROIWA, *La versification des sotties. Composer, jouer et diffuser les «parolles polies»*, Paris, Honoré Champion, 2017 («Bibliothèque du xv^e siècle» 82), 340 pp.

L'ouvrage est issu d'une thèse soutenue en 2009; son objet – la versification des sotties – est surtout examiné à travers les «irrégularités» présentes dans les témoins, considérées non comme des négligences ou des erreurs, mais significatives, si l'on réussit à en expliciter la logique, pour comprendre le travail des fatistes, les mécanismes de la performance, le polissage auquel le texte est soumis lors de sa diffusion écrite. Le but est de montrer que le respect des règles de versification dans les textes est fonction de la nature des témoins: les impressions en format agenda, sans doute les plus proches de la scène, sont les plus riches en irrégularités, alors que, dans les autres impressions et dans les manuscrits destinés à la lecture et véhiculant un message politique, le texte est le plus conforme aux normes. Les irrégularités peuvent être le fruit de négligences dans la transmission orale ou lors de la transcription, ou bien garder la trace de la performance dramatique. Prudent, l'A. ne tranche pas entre les deux hypothèses, mais l'ouvrage, très riche et précis, est manifestement bâti sur l'intérêt que les irrégularités peuvent avoir si l'on adopte la deuxième. On mesure la gageure, puisque la plupart des textes sont conservés par un témoin unique.

Le livre est organisé en cinq parties, chacune comprenant plusieurs chapitres indépendants dans leur objet, mais dont la cohérence apparaît dès qu'on tient compte du fil conducteur qui les relie. La première partie définit les critères retenus pour identifier les formes de versification et surtout pour isoler les vers irréguliers – essentiellement décompte des syllabes et anomalies dans le jeu des rimes – d'après les normes de l'époque, telles qu'elles sont théorisées dans les traités de «seconde rhétorique». Ensuite, pour comprendre les modes de transmission des textes, la deuxième partie examine les témoins de la farce de *Maistre Pierre Patbelin*. Cette étude est nécessaire pour clarifier le propos: le texte étant transmis par plusieurs manuscrits et impressions, elle permet d'affirmer que «la cohérence dans la versification de *Maistre Pierre Patbelin* augmente au fur et à mesure que celle-ci s'éloigne de la situation de représentation et s'intègre au cycle de diffusion sous forme de livre destiné à la lecture» (p. 72). Dans la même perspective la troisième partie examine les témoins des sotties, en mettant en évidence «les différents degrés de l'élaboration matérielle et textuelle des livres» (*ibidem*): copies manuscrites orientées vers la lecture, impressions dans les formats habituels ou en format agenda, ces dernières pouvant être considérées «comme des témoins relativement directs d'une versification adaptée à la représentation théâtrale, en raison de l'absence du polissage réalisé en vue de la mise en livre» (p. 87). La quatrième partie met en relation les irrégularités avec les logiques dramaturgiques qu'elles révèlent. La cinquième passe en revue les formes de structuration de la versification (rimes plates, quatrains, triole, etc.), avec une attention particulière pour les définitions de l'époque, et étudie «les procédés par lesquels les fatistes assurent la continuité dans les discours constitués de multiples unités formelles», ainsi que «quelques principes majeurs dans l'emploi rhétorique de la versification, en prenant pour exemple la mise en scène des personnages sous l'emprise de l'orgueil, un des motifs majeurs des 'grandes follies' décrites dans les sotties» (p. 18). Trois annexes

fournissent les «pièces justificatives»: 1. *Détail des problèmes d'appréciation des irrégularités dans le décompte des syllabes et dans les rimes*; 2. *Liste des vers 'irréguliers' par pièce*; 3. *Répertoire des schémas de sotties*. La bibliographie, classée méthodiquement (pp. 297-317), et les index (*des noms de personnes et des œuvres*, pp. 321-326; *des formes de versification et des vers 'irréguliers'*, pp. 327-330) complètent le volume.

[G. MATTEO ROCCATI]

MARION POUSPIN, *La relation texte-image dans les pièces gothiques. De la pensée conceptuelle des imprimeurs à l'expérience du lecteur*, «Perspectives médiévales» 38, 2017 (*Texte et image au Moyen Âge. Nouvelles perspectives critiques*), en ligne, 30 pp.

Auteure d'une thèse importante sur les «pièces gothiques» (*Publier la nouvelle. Les pièces gothiques, histoire d'un nouveau média, xv^e-xvi^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016; l'Annexe, *Répertoire des pièces gothiques imprimées aux xv^e-xvi^e siècles*, est disponible en ligne), M. Pouspin offre ici une remarquable synthèse sur l'emploi et les fonctions des images dans ces petits livres, qui connurent un essor extraordinaire dès l'époque incunable et pendant tout le xvi^e siècle. Une première interrogation porte sur les différents degrés de relation qui associent le texte à l'image – plus rarement, aux images – qui l'accompagnent: si le «degré zéro», où le sujet de l'illustration ne semble entretenir aucun lien avec le texte, est relativement rare, l'image spécifique au texte est elle aussi peu fréquente; dans la plupart des cas – M.P. répertorie sept «degrés intermédiaires» – il est possible de reconnaître des relations plus ou moins directes entre le contenu du livre et l'image qui l'accompagne. La réflexion s'enrichit remarquablement si l'on adopte une «approche sérielle», qui permet de prendre en compte, synchroniquement, l'ensemble des figures qui illustrent un même ouvrage, et, diachroniquement, le réemploi d'une image dans des contextes différents. La deuxième partie de l'article se concentre sur les critères adoptés par les imprimeurs-libraires dans le choix des images – critères techniques, mais aussi conceptuels – et sur les conséquences sur la réception des ouvrages de la part des lecteurs: tout comme l'iconographie dans les manuscrits, l'illustration du livre imprimé oriente la lecture et infléchit la compréhension du contenu.

On soulignera l'intérêt d'une telle réflexion, qui croise plusieurs approches: l'histoire du livre et de ses aspects matériels profite en effet des acquis de la sociologie de la lecture, et encore de l'histoire littéraire et de la transmission des textes à une époque clé de la culture occidentale, où la reproduction mécanique des livres modifie si profondément l'accès à l'écrit.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

CHRISTINE SILVI, *La mise en recueil de l'«Image du monde» (rédaction en prose) dans les premiers imprimés: diffusion et réception d'un livre de clergie aux xv^e et xvi^e siècles*, «Seizième Siècle» 13, 2017, pp. 293-328.

Rédigée en vers autour de 1250, *l'Image du monde* de Gossuin de Metz a connu une adaptation en prose très précoce, dès la fin du xiii^e siècle: cette version fut imprimée vers 1491, à Paris, par Antoine Caillaut, alors que la version rimée ne fut éditée que plus tardivement,

en 1517, à Genève. Cet article de C.S. offre d'abord le répertoire des huit éditions du texte en prose, étalées entre la fin du xv^e siècle et ca 1530, et conservées en dix exemplaires (liste en annexe, pp. 327-328). Assise sur des bases solides, son étude vise à analyser l'évolution du texte et surtout sa capacité de s'adapter à des publics nouveaux et variés, grâce à l'intervention de ces nouveaux passeurs de textes que furent les imprimeurs-éditeurs de ces décennies. L'analyse des aspects matériels des livres (titre, frontispice, iconographie, mais aussi association à *La Diète de salut* de Pierre de Luxembourg) lui permet de reconnaître une double

réception: celle des quatre premières éditions, qui présentent *l'Image du monde* comme un traité d'édification, et celle des quatre autres, où l'encyclopédie médiévale assume plutôt les traits d'une œuvre scientifique. L'enquête de C.S. s'élargit ensuite à la conservation de ces éditions à l'intérieur de quelques recueils factices: les plus anciens offrent en effet des informations intéressantes quant aux critères qui ont présidé à la constitution de ces volumes, critères qui confirment par ailleurs la tradition des manuscrits médiévaux.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Cinquecento a cura di Sabine Lardon e Michele Mastroianni

MICHEL JEANNERET, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Genève, Droz, 2016², 400 pp.

Uscito in prima edizione nel 1997 (Parigi, Macula), il notissimo *Perpetuum mobile* di Michel Jeanneret viene ripubblicato per le edizioni Droz, ritornando così ad essere un volume facilmente reperibile, volume la cui importanza critica, tanto in prospettiva storica quanto in prospettiva ermeneutica, ne ha fatto un testo diventato un classico della letteratura sul Cinquecento. Un classico riproposto in una nuova edizione aggiornata e rivista che acclude un'interessante *postface* (pp. 385-388) di Michel Jeanneret, scritta nel settembre 2015, in cui l'A. si sofferma sulla prospettiva volutamente seguita nel suo saggio, prospettiva che all'uscita del volume suscitò larga approvazione ma anche dissenso critico («j'ai fait ici un choix délibéré, celui de proposer une image du xvi^e siècle moins connue. On a suffisamment parlé de la Renaissance classique, soucieuse d'harmonie et de clarté, de formes fermées et de beauté idéale; on a suffisamment souligné le rôle de la pensée religieuse, explorée par la fragilité de la créature et l'instabilité d'un monde altéré par la chute, fondée sur une exigence d'ordre et tout orientée vers des certitudes définitives. La sensibilité métaphorique que je découvrais au revers du tableau me paraissait si riche, si puissante et consistante que je lui ai réservé presque toute la place. Au lieu des châteaux de la Loire, on trouve des grottes et des jardins sauvages; plus que du cosmos, je parle du chaos, plus que de la Bible et de Platon, de Pythagore et d'Ovide, et plus que de théologie, de philosophie naturelle. Raphaël cède la place à Vinci, Budé et Calvin s'effacent devant Rabelais et Montaigne, comme Scève devant Ronsard. La force bouscule la forme, la variété supplante l'unité, Dionysos occulte Apollon. Pour le dire en termes de chronologie, la Renaissance dont je parle est moins celle du Quattrocento ou de François I^{er} que celle, plus tardive et plus troublée, de la seconde moitié du xvi^e siècle. [Je m'exposais aussi à la critique, dans les années 1990, en prenant le parti de situer les phénomènes littéraires qui m'intéressaient – la plasticité des œuvres, leur inachèvement – dans un contexte large, où ils voisinaient

avec les autres arts et dialoguent avec les sciences de la nature – la cosmologie et la biologie, la géologie et la géographie –, avec les théories de l'histoire et celles de la langue, comme la conception de l'homme, et j'en passe. Je me détournais ainsi de deux orthodoxies qui, opposées qu'elles en soient, régnaient sur les études littéraires. D'un côté, le structuralisme nous avait enseigné avec force que le texte fonctionne comme un système autonome ou au cœur d'un réseau intertextuel et sémiotique qui produit du sens par le jeu des relations internes. De l'autre côté, l'histoire littéraire, dans sa version scolaire, répertoriait des auteurs et des œuvres, reconstituait des écoles, des filières, des évolutions, mais en vase clos ou dans une relation sommaire à l'histoire événementielle. J'ai échappé à ce double enfermement et participé au basculement vers une perspective plus ouverte, qui inscrit le littéraire dans un ensemble de paramètres culturels et intellectuels, historiques et anthropologiques. [...]», pp. 388-389).

È senza dubbio anche questa postfazione a dare nuovo interesse per uno studio di ampio respiro, sempre fondamentale per una visione critica ed erudita a un tempo sul Rinascimento francese, studio oggi accompagnato da pagine finali in cui da un lato è sottolineata da Jeanneret un'ideologia critica precisa, dall'altro si evince un atteggiamento di snobismo intellettuale di uno studioso i cui lavori restano imprescindibili per la critica del xvi secolo.

[MICHELE MASTROIANNI]

WALTER PATER, *La Renaissance. Études d'art et de poésie*, traduction et édition critique par Bénédicte Coste, Paris, Classiques Garnier, 2016, «Bibliothèque du xix^e siècle» 42, 240 pp.

Il ruolo particolare che ricopre il testo *The Renaissance*, pubblicato per la prima volta nel 1873, nel panorama della storia letteraria in lingua inglese è ben sottolineato nella lunga introduzione a questa edizione critica (basata su quella di D. Hill), la cui traduzione segue quella, ormai datata, di F. Roger-Cornaz del 1917. L'importanza di questo volume all'interno del campo anglosassone ed europeo è da ricercarsi soprat-

tutto nel fatto che riesce a condensare e a sintetizzare la storiografia del Rinascimento della seconda metà dell'Ottocento con il contesto intellettuale e letterario estetico e decadente. L.A. fornisce, in primo luogo, alcune indicazioni biografiche su Walter Pater, soffermandosi non solo sulla sua attività di critico letterario, ma anche sulla sua abilità di scrittore, che diede origine al genere letterario del ritratto immaginario. Il suo lavoro di critico oltre a coprire la letteratura inglese e francese del XVI secolo, la poesia e la saggistica romantica e moderna, si interessa anche alla filosofia, all'arte della Grecia antica, del Rinascimento e dell'Ottocento. Questa edizione critica intende pertanto mettere in luce le fonti utilizzate da Pater, la sua pratica dell'intertestualità, le citazioni e le allusioni che rendono questa opera così densa e ricca. In secondo luogo, viene ricostruito il contesto storico-culturale in cui essa viene concepita: la storiografia vittoriana del Rinascimento e la filosofia dell'arte, ma anche il cosiddetto ellenismo vittoriano, che promuove la ricezione e l'interpretazione dei Classici nella seconda metà del XIX secolo. La cultura promossa da Pater, comunque, resta principalmente artistica, in quanto evoca l'arte per l'arte, che ha la finalità di offrire un piacere disinteressato e una tensione che permetta all'uomo di dimenticare la propria condizione mortale. Questa teoria si fonda da un lato sul concetto di impressione lasciata da un oggetto su un soggetto, dall'altro sulla storicità del fatto artistico, che non può essere svincolato dal contesto in cui è stato prodotto. Dal punto di vista metodologico, Pater si presenta anche come traduttore, in quanto molto spesso egli traduce liberamente interi passi di critici francesi, non accontentandosi di importare le loro idee, ma precisandole e arricchendole con la propria esperienza. L.A. descrive dunque questa intertestualità, evidenziando come le fonti, nella traduzione, subiscano delle variazioni finalizzate a rafforzare il pensiero critico di Pater. Anche dal punto di vista stilistico, viene fornita un'analisi della prosa de *La Renaissance*: in pieno clima decadentista, lo stile si presenta sofisticato e retorico, con un uso frequente delle allusioni. L'importanza di questa riedizione è dunque sottolineata dal fatto che l'opera di Pater appare oggi fondamentale per la ricostruzione del movimento estetico inglese degli anni 1860-1900, che abbraccia la critica letteraria e artistica e che promuove il bello e rifiuta l'utilitarismo. Benché l'erudizione e la retorica possano sembrare lontani dai criteri attuali, la lettura di questo testo risulta ancora importante per comprendere il pensiero di Pater, in tutta la sua densità e ricchezza, e per gettare luce sul modernismo inglese e sul suo legame con la critica artistica e letteraria contemporanea. L'edizione è arricchita da una corposa annotazione che aiuta a comprendere appieno il testo e a chiarire il rapporto intertestuale con le numerosissime fonti citate o riprese.

[FILIPPO FASSINA]

Les prologues au "Conte du Graal". Élucladation, Bliocadran, L'Élucladation du l'ystoire du Graal (1530), édition d' Hélène BOUGET, Paris, Classiques Garnier, 2018, 192 pp.

In una corposa ed accurata introduzione (98 pp.) la curatrice ripercorre la fortuna del *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes che «laissé inachevé dans les années 1185-1190 [...] a ouvert la porte à toute une littérature qui s'est emparée avec gourmandise d'un thème romanesque nouveau et prometteur: le Graal. Entre la fin du XII^e et la toute première moitié du XIII^e siècle, la

production en vers s'est essentiellement consacrée à la poursuite des aventures de Gauvain et, surtout, de Perceval dans le vaste corpus des *Continuations de Perceval* édité notamment par William Roach» (p. 7). Una fortuna attestata da numerose riprese e, quindi, da una vera e propria posterità letteraria che ne hanno garantito la vulgata almeno fino al XVI secolo. Al di là delle *Continuations* il cui intento è quello di porre fine alle avventure di Perceval e, parallelamente, alla sua ricerca del Graal, il testo è amplificato, verso l'inizio del XIII secolo, da due prologhi qui oggetto di studio. Si tratta da un lato de *L'Élucladation*, dall'altro del *Bliocadran*. Nel suo lavoro di introduzione e di puntuale annotazione ai testi, H. Bouget ripercorre – come dicevamo – la tradizione manoscritta di questi racconti in versi, riscontrando che si tratta di una tradizione ridotta. Dice infatti la curatrice che solo il manoscritto di Mons (BU, 331/206) offre la lettura di entrambi i prologhi. In particolare, questa edizione propone uno studio e una edizione dei due prologhi, gettando luce sul loro contesto manoscritto e letterario. Essa contiene anche la versione in prosa dei due scritti, versione pubblicata nel 1530. Un glossario e un apparato critico rigoroso completano il lavoro che apporta nuovo e importante materiale utile alla critica di settore.

[MICHELE MASTROIANNI]

RUTH THOMAS, *At the cutting edge of ortho-typography: a partly-corrected proof-sheet of Marguerite de Navarre's "Miroir de l'ame pecheresse" (1533), and its connections to the "Briefve doctrine pour deuement escrire selon la propriété du langage François" (1533)*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXXX, 1, 2018, pp. 7-33.

Una bozza del *Miroir de l'ame pecheresse* di Marguerite de Navarre assume particolare interesse all'interno del contesto storico e linguistico della prima metà del Cinquecento, se paragonato con un altro testo, la *Briefve doctrine pour deuement escrire selon la propriété du langage François*, il primo trattato ad affrontare il problema dell'uso e delle norme dell'accentuazione francese. Infatti, dal 1531 al 1533, anni di pubblicazione di queste opere, si susseguono cinque edizioni del *Miroir*, le cui varianti, messe in relazione con la bozza qui analizzata, permettono all'A. di elaborare interessanti considerazioni sia dal punto di vista linguistico, sia da quello storico, legato alle controversie religiose dell'epoca. In particolare, una delle edizioni del *Miroir* è stata pubblicata dall'editore Antoine Augereau, il medesimo che stampò la *Briefve doctrine*, e gli interventi sull'opera di Marguerite sembrerebbero seguire proprio le indicazioni orto-tipografiche contenute in questo trattato, come dimostra una dettagliata serie di esempi forniti nel presente studio. Tra questi, risulta particolarmente interessante l'uso del sostantivo *amour*, usato sempre nell'accezione di amore di Dio per le anime, che passa sistematicamente dal maschile al femminile nelle diverse revisioni. Ancor più significativa è una variante di natura concettuale, che modifica un intero verso all'interno di una preghiera alla Vergine, per evitare di incorrere in problemi di natura teologica sulla natura del rapporto fra Maria, Gesù e Dio. Viene anche affrontato il problema, di non facile soluzione, dell'identità del correttore: non sembra che sia stata Marguerite a intervenire di suo pugno per inserire queste varianti, mentre sembra più plausibile che sia stato Marot ad avere un ruolo editoriale nella

pubblicazione del *Miroir*. Potrebbe anche trattarsi di un'equipe di correttori al servizio dell'editore Auge-reau o di un segretario alle dipendenze di Marguerite stessa. In ogni caso, l'esempio di quest'opera è interessante in quanto mette in luce il metodo di lavoro e gli interventi operati direttamente sul testo dagli autori e dagli editori sia dal punto di vista tipografico e ortografico, sia dal punto di vista dei concetti teologici, in un contesto estremamente delicato delle dispute religiose europee.

[FILIPPO FASSINA]

MICHEL SERVET, *Apologie contre Leonhart Fuchs*, texte établi et traduit par Jean Dupèbe, Genève, Droz, 2017, «Cahiers d'Humanisme et Renaissance» 143, CXLVIII+49 pp.

Il testo qui edito è un opuscolo pubblicato in latino nel 1536 a Lione da Michael Villanovanus (Michel Servet) in difesa del suo maestro Symphorien Champier contro il medico luterano Leonhart Fuchs. Nella lunga introduzione (pp. IX-CXLVIII), viene descritto dettagliatamente il contesto storico-culturale all'interno del quale si è sviluppata la polemica tra i due personaggi, polemica che è allo stesso tempo religiosa e scientifica. Benché l'A. precisi che Villanovanus scrive questo testo principalmente per ringraziarsi il suo maestro e poter così essere ammesso alla Faculté de Paris, tuttavia di questo personaggio viene fornita un'interessante presentazione bio-bibliografica, che mette in luce la sua figura di intellettuale maturo e di studioso di logica, filosofia e teologia, nonché la sua approfondita conoscenza delle lingue classiche e dell'ebraico. Viene anche sottolineato come i suoi trattati di teologia gli siano costati l'accusa da parte dell'Inquisizione, la fuga e la necessità di cambiare nome da Servet a Villanovanus, dal nome della città natale spagnola di Villanueva. Anche del maestro Symphorien Champier è offerto un ritratto interessante, nel quale viene sottolineato come si tratti di un erudito poliedrico che studiò, oltre alla medicina, anche la filologia, la poesia, la storia, la filosofia e soprattutto la teologia: delle sue molteplici opere è fornita una rassegna corposa e dettagliata. L'A. si sofferma, in particolare, su come in ambito religioso Champier abbia sempre mantenuto una posizione coerente, che attesta la sua adesione rigorosa al cattolicesimo, ai suoi dogmi e alle sue istituzioni. Per quanto concerne la polemica di cui è oggetto il testo edito, l'A. sottolinea il fatto che le numerose dispute, apologie e discussioni pubblicate nel Cinquecento costituiscono un vero e proprio genere letterario che accoglie gli esercizi di retorica e dialettica elaborati sul modello della *disputatio* classica. Anche Servet, pur intervenendo realmente in tali dibattiti, obbedisce scrupolosamente alle leggi di questo genere letterario. Partendo da queste premesse, vengono quindi presentate e descritte le tre controversie prese in esame dal discepolo di Champier. In primo luogo, quella sulla fede e le opere, attraverso cui egli intende dimostrare che solo la fede giustifica il cristiano, che le opere frutto della fede sono necessarie e meritorie e che esistono diversi gradi di ricompense e di punizioni in base alle azioni compiute. In secondo luogo, tratta la questione della scamonea, una pianta utilizzata in medicina come drastico purgativo: sull'utilizzo di questa cura e sul dosaggio esplose infatti un'aspra polemica medica alla quale presero parte anche Champier e Fuchs. Infine, la terza controversia è relativa al *mal français*, sul quale le idee di Champier paiono piuttosto confuse, a tal punto

che anche Servet sembra avere una certa difficoltà nella difesa del suo maestro. Il testo, edito integralmente, è accompagnato dalla traduzione francese a fronte e offre anche un apparato critico e una corposa appendice, disponibile soltanto sul sito web della casa editrice.

[FILIPPO FASSINA]

IOANNIS CALVINI, *Opera Exegetica. Volumen VI. Praelectiones in librum prophetiarum Jeremiae*, t. I-II, edidit N. Gueunier, cooperante M. Engammare, Genève, Droz, 2016, t. I 1000 pp.; t. II 1891 pp.

Così come viene sottolineato dal curatore dei due volumi in apertura della ricca e dettagliata introduzione al t. I, le *Praelectiones* rimandano a un genere di letteratura edificante che si trova a mezza strada fra il sermone e il commento scritto. Genere didattico strettamente legato alla predicazione, diversamente da quanto accade per i sermoni, le *Praelectiones* divergono dai *commentaires*, poiché esse sono oggetto di trasmissione orale prima ancora di riverberarsi in scrittura, quindi in testo. Nel caso specifico delle *Praelectiones* – come ricorda N. Guenier – «Calvino dava tre lezioni a settimana a Ginevra, a partire dal 1549. Ciascuna di esse durava un'ora all'«Auditoire», situata nei pressi della chiesa Saint-Pierre. Il pubblico era composto da studenti, il che distingue le *Praelectiones* dalle *Congrégations*, specie di seminari biblici che riunivano pastori, soprattutto di città, e che erano tenuti in francese, mentre le lezioni si facevano in latino, in generale essendo gli studenti sufficientemente istruiti per comprendere anche le numerose citazioni in ebraico e in greco» (p. IX).

Se Calvino comincia a elaborare le sue lezioni a partire dal 1549, le *Praelectiones in librum prophetiarum Jeremiae* si succedono nel tempo, dall'inizio del 1559 al 9 gennaio 1563, presentandosi come una lettura continuata del testo biblico: «Calvino leggeva ogni versetto, prima in ebraico poi lo traduceva in latino, intercalandovi (diversamente dai commenti scritti) delle «glosse», presentate nel testo scritto in corsivo. Queste consistono principalmente in spiegazioni linguistiche d'un termine ebraico o in spiegazioni critiche di un'altra traduzione latina» (p. IX). Come evidenzia M. Engammare, le *Praelectiones* sono certamente un «prodotto dell'oralità» il che è visibile e riscontrabile attraverso il numero cospicuo di pronomi e forme verbali in prima persona, del singolare come del plurale (*ego, nos, nobis, fateor, inquam, non dubito, dicimus* ecc.). Parallelamente, la presenza di un pubblico è manifesta, anche se in misura minore, attraverso l'uso di pronomi come *vos* e *vobis* e di forme verbali alla seconda persona plurale. Tuttavia «è soprattutto attraverso le strutture sintattiche affermative o negative, imperative e interrogative che il professore interpella il suo pubblico, nella fattispecie bombardandolo letteralmente di domande retoriche, che sono quasi immediatamente seguite da risposte: «cur ergo dicit? [...] «Respondeo», oppure «facilis est solutio» (p. XI). Non solo. Un uso abbondante di proverbi e locuzioni tanto in latino quanto in francese confermano il tono colloquiale delle lezioni. Se a livello di forma sono questi i tratti retorici distintivi delle *Praelectiones*, a livello di contenuto i grandi temi trattati concernono essenzialmente la giustificazione per sola grazia, la gratuità della grazia, la contestazione del libero arbitrio, la critica della «cerimonie» papali, degli errori commessi dagli anabattisti ecc. Senza però dimenticare il principio della *Sola Scriptura*, con il quale Calvino aderisce a

pieno titolo alla dottrina luterana, facendone un asse portante della sua ermeneutica. Di fatto, solo la Scrittura è ritenuta mezzo *sine qua non* è possibile conoscere Dio e accedere alla conoscenza di Dio. Affinché ciò fosse possibile era necessario – ribadisce con chiarezza il curatore – porsi il problema fondamentale del discernimento dei «falsi profeti». Ed è proprio questo uno dei temi fondamentali delle *Praelectiones* «che mostrano la lotta costante del vero profeta Geremia contro i falsi profeti o pseudo profeti, termini sinonimici le cui occorrenze sono innumerevoli» (p. XVIII). Ora, come «praticare tale discernimento dinanzi alla scrittura profetica» – si domanda Gueunier – se non col diffidare anzitutto dal «procedere per associazioni di idee o di parole, scoglio questo frequente del modo di indagare del metodo allegorico? [...] al contrario è necessario mettere in opera un procedimento sintagmatico, cercando in ciascuna delle occorrenze e a partire dal suo contesto lo *scopus* che essa si prefigge». In questo senso – conclude l'editore – lo *scopus* si definisce grazie a un processo tipologico. «Si tratta di reperire i *loci* testuali in cui un personaggio o un avvenimento dell'Antico Testamento rimanda alla figura o alla storia di Gesù Cristo» (p. XIX). Partendo dal presupposto fondatore delle *Praelectiones*, quello cioè di *docere*, risulta indispensabile operare una distinzione fra le tre tecniche fondamentali che presiedono a tale insegnamento; tecniche quali l'*expositio*, l'*argumentatio* e l'*exhortatio*.

Con questa ottima edizione, corredata da un apparato critico puntuale e utilissimo si dispone ora di uno strumento di riflessione e di lavoro filologicamente solido e indispensabile per la storia della spiritualità europea fra Riforma e Controriforma.

[MICHELE MASTROIANNI]

JEAN CALVIN, *Leçons ou commentaires et expositions sur les révélations du prophète Jérémie (1565)*, traduite par Ch. De Jonviller, éditées et introduites par M. Engammare, Genève, Droz, 2016, t. I 1122 pp.; t. II 2066 pp.

Sempre di Calvino recensiamo l'edizione delle *Leçons ou commentaires et expositions sur les révélations du prophète Jérémie*, frutto di un lavoro accurato di M. Engammare, il quale nella sua introduzione precisa quanto segue: «nous ne pouvions, Nicole Gueunier et moi-même, donner une traduction française des 1855 pages de l'édition latine des *Praelectiones*, raison pour laquelle j'ai décidé d'ajouter la traduction des Leçons qui parut non à Genève, mais à Lyon en 1565, chez Claude Sennenton: *Leçons ou commentaires et expositions de Jean Calvin, tant sur les Revelations que sur les Lamentations du prophete Jeremie. Le tout fidelement recueilli, premierement en Latin par Jean Budé et Charles de Jonvillier, et depuis traduité nouvellement en François*. Si le nom des collecteurs de notes est conservé sur la page du titre, aucun nom d'un traducteur n'est mentionné» (p. VIII). In effetti, il problema sull'identità del traduttore è in questo caso al centro delle indagini di Engammare che si pone un primissimo quesito proprio su tale identità: «Charles de Jonvillier – sottolinea l'editore – est il l'auteur de la traduction des leçons de Calvin sur Jérémie? S'il était le traducteur, on pourrait imaginer que la première édition de la traduction eût paru à Genève. L'édition de 1565 ne nous fournit aucun indice, n'offrant comme pièce liminaire que la traduction de l'épître dédicatoire de Jean Calvin à l'Électeur palatin Frédéric III datée

du 23 juillet 1563» (p. IX). È noto che Calvino terminò i suoi sermoni sul profeta Isaia nell'agosto del 1559 e che subito dopo, a settembre dello stesso anno, cominciò a predicare su Genesi e che proprio durante questa stessa predicazione si dedicò a lezioni di teologia su questo profeta (cf. scheda precedente). Tuttavia, tornando sulla questione della paternità della traduzione di questi scritti, Engammare giunge alla conclusione secondo cui non solo Charles de Jonvillier tradusse da solo le lezioni di Calvino sul libro di Geremia e sulle Lamentazioni ma anche che Calvino terminò il suo lavoro nell'aprile del 1564, consegnandolo all'editore calvinista lionese Claude Sennenton, probabilmente attraverso François Perrin. Il libro uscì verso l'inizio del gennaio 1565. Charles de Jonvillier, afferma ancora l'editore, mostra a chiare lettere di essere stato traduttore fedele anche se si rilevano nella versione francese taluni «développements explicatifs», alcuni di questi di natura semplificativa altri di tipo minimamente amplificativo (come ad esempio sintagmi latini raddoppiati da due francesi). In ogni caso, conclude Engammare, «la traduction est fidèle, mais le traducteur ne colle pas au texte latin *verbum pro verbo*, ce qui se comprend, puisque Charles de Jonvillier fut tout à la fois le compilateur du texte latin et le traducteur, ce qui lui permit quasi des libertés d'auteur [...]» (p. XII).

Anche in questo caso la bella edizione a cura di Engammare fornisce uno strumento di studio utilissimo e prezioso per la storia della spiritualità e delle idee fra Riforma e Controriforma.

[MICHELE MASTROIANNI]

ALAIN CULLIÈRE, *Le «dur exil» de Louis de Masures*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXXX, 1, 2018, pp. 35-75.

La vita di Louis de Masures è estremamente interessante e offre un quadro affascinante dell'inquietudine spirituale e religiosa di molti intellettuali rinascimentali. A causa di alcune calunnie, de Masures fu infatti costretto a fuggire dalla Francia, dopo la morte di Francesco I e, durante questo esilio, si sarebbe segretamente convertito al protestantesimo. L'analisi dei dati biografici è fornita in questo studio a partire da una prospettiva derivante da documentazione notarile originale, facilmente reperibile in quanto de Masures si servì sempre del medesimo notaio, Didier Facquant di Saint-Nicolas-de-Port, i cui registri, per gli anni 1554-1581, sono interamente conservati agli Archivi dipartimentali di Meurthe-et-Moselle. In particolare, vengo ripercorse cinque tappe significative della vita di de Masures. In primo luogo, viene considerato il periodo della formazione e dell'esilio: un ruolo importante fu ricoperto dal cugino Toussaint d'Hocédy, segretario del cardinale Jean de Lorraine, che si occupò della sua educazione e lo introdusse nell'*entourage* del cardinale e di Francesco I. Dopo la morte del re, de Masure fu costretto all'esilio e Jean de Lorraine, in qualità di abate di Cluny, lo mise in possesso del priorato benedettino di Saint-Melaine. Proprio in questo periodo egli scrisse il carme *De Sammeliano agello* che celebra il piacere di vivere in questa campagna. La seconda e la terza tappa sono costituite dai matrimoni con Diane Baudoire, di nobile famiglia, che morì pochi mesi dopo la nascita del figlio Claude, e dalle nuove nozze con Anne Berman: si tratta di un periodo sereno trascorso a Saint-Nicolas che permise a de Masure di consacrarsi pienamente alla poesia e alla traduzione dell'*Eneide*. Tuttavia, la conversione alla dottrina protestante e le

guerre di religione resero la situazione difficile e complessa e costrinsero de Masures a nuovi spostamenti, fino alla morte avvenuta nel 1562. La quarta parte ricostruisce in maniera minuziosa tutte le questioni relative al testamento di de Masures e alla condizione del figlio Claude e di Anne Berman, in seguito alle nuove nozze con Renaud Go. La quinta tappa si concentra invece sui problemi relativi alla successione del figlio Claude dopo la morte della madre, successione gestita dai suoi tutori, fra cui spicca la figura di Philippe le Brun, uomo erudito e amante della poesia e delle antichità. Il lavoro di ricostruzione della vita di Louis de Masure attraverso la grande mole di atti documentari ha il pregio di offrire un quadro preciso e interessante della figura di uomo e di letterato, che riunisce in sé gli aspetti della vita pratica, della produzione letteraria e dell'inquietudine religiosa.

[FILIPPO FASSINA]

BERNARD BOURRIT, *Montaigne, pensées frivoles et vaines écorces*, Bazas, Le temps qu'il fait, 2018, 229 pp.

Come dichiarato dall'A., questo volume non è né un libro su Montaigne, né un'introduzione al suo pensiero, né un commento, ma è un volume scritto «avec Montaigne», utilizzando cioè le parole dell'autore stesso per ricostruire la sua personalità, la sua storia e il suo mondo concettuale. Il testo viene presentato integrando all'interno dei paragrafi, volutamente separati fra loro e identificati dal corrispondente simbolo di punteggiatura (§), citazioni in corsivo degli *Essais*, in modo che le parole dell'A. diventino un tutt'uno con quelle di Montaigne. Viene così ricostruito un itinerario biografico e letterario suddiviso in varie tappe. La prima parte presenta la vita di Montaigne e il suo 'incontro' con Ovidio, le cui *Metamorfosi* rappresentano uno dei grandi modelli degli *Essais*: i dati biografici sono presentati attraverso il racconto di numerosi aneddoti che permettono di tracciare un profilo interessante e, a tratti, divertente di una figura così complessa sia dal punto di vista dell'esperienza di vita sia dal punto di vista della formazione letteraria. La seconda parte descrive la genesi e la metodologia impiegata nella complessa redazione degli *Essais*, definiti «un puzzle virtualmente infini dont l'extension rejoint à la limite la vie de l'auteur» (p. 35). Vengono poi affrontate alcune tematiche centrali dell'opera di Montaigne, quali il concetto di lettura e il rapporto fra oralità e testo scritto, il ricordo proiettato nell'opera, le fonti (soprattutto quelle classiche) che compaiono in maniera ricorrente e non sempre lineare, l'utilitarismo e il rapporto fra vita pubblica e vita privata. Vengono trattate anche le questioni meno letterarie, quali le esigenze materiali, l'amministrazione e il valore del patrimonio, la successione dei beni di famiglia, la ricchezza e la vita civile. L'A. si sofferma inoltre su elementi particolarmente cari alla poetica di Montaigne, come la natura, i viaggi e il paesaggio, anch'essi legati all'osservazione e alla memoria, la scienza e il rapporto fra erudizione e ignoranza, l'immaginazione e il pensiero. Non vengono trascurati nemmeno gli elementi più fisici dell'esistenza umana: una parte di questa ricostruzione è infatti dedicata al desiderio, alla sessualità e ai vizi, così come al sonno e ai sogni, alle malattie e alle cure. Il mosaico si conclude con la vecchiaia e la morte e sulle considerazioni relative alle grandi questioni esistenziali e alla domanda centrale nell'opera di Montaigne: «qu'est-ce qu'une vie?», alla quale si tenta di dare una risposta («Un éclair dans le cours infini d'une nuit éternelle, une brève interrup-

tion du néant, la mort occupant tout le devant et tout le derrière de ce moment»). Questo volume riprende la struttura frammentaria degli *Essais*, e riesce a ricostruire, attraverso gli occhi del protagonista, un denso profilo di una delle figure letterarie più affascinanti e complesse della letteratura europea.

[FILIPPO FASSINA]

Dramaturgies vagabondes, migrations romanesques. Croisements entre théâtre et roman (XVI-XVII siècles), sous la direction de Magda Campanini, Paris, Champion, 2018, «Colloques et conférences sur le XVII^e siècle» 4, 226 pp.

Questo volume raccoglie gli atti del convegno tenutosi nel novembre 2014 presso l'Università Ca' Foscari di Venezia sotto la direzione di Magda Campanini e pone l'attenzione sulle convergenze e le contaminazioni tra il genere letterario della *pièce* teatrale e il romanzo, rapporto analizzato sia dal punto di vista dell'intertestualità, sia da quello dei codici utilizzati, sia per ciò che concerne l'identità di teatro e romanzo, in rapporto agli altri generi letterari. Partendo dai teorizzatori dell'antichità, Platone e Aristotele su tutti, e giungendo fino alle *arts poétiques* settecentesche, si ricercano le tendenze comuni e le 'interferenze' fra il mondo drammatico e quello narrativo, dando spazio anche ai fenomeni di ibridazione e di interpolazione, che mettono in discussione l'appartenenza stessa di un'opera a un genere letterario chiaramente definibile, come ad esempio nel caso della tragicommedia sei e settecentesca.

I contributi raccolti sono i seguenti: Giorgetto GIORGI, *Épopée et roman gréco-latins, roman et poème chevaleresque, roman héroïco-galant: affinités et différences* (pp. 23-35); Emmanuel BURON, *La notion de personnage. L'ouverture spectrale comme dispositif métathéâtral*, (pp. 37-54); Jean BALSAMO, *De la nouvelle facétieuse à la comédie. "Les Napolitaines" (1584) de François d'Amboise: une conversation civile entre France et Italie* (pp. 55-69); Patrizia de CAPITANI, *Du roman au théâtre. Bradamante: une héroïne entre poème chevaleresque italien et scène française (XVI^e-XVII^e siècles)* (pp. 71-93); Eugenio REFINI, *La voix des sirènes: réécritures du roman chevaleresque dans le théâtre musical du XVII^e siècle* (pp. 95-106); Paola MARTINUZZI, *Dans le royaume d'Alcine et d'Armide: l'Arioste et le Tasse en danse* (pp. 107-121); Laura RESCIA, *Faire prendre le cothurne français à Héliodore. "Les chastes et loyales amours de Théagène et Caricée" d'Alexandre Hardy* (pp. 123-135); Charles MAZOUER, *L'union des arts dans la "Psyché" de Molière, Corneille, Quinault et Lully* (pp. 137-147); Michael MEERE, *"Les Amours de Piston et Fortunie" et "Acubar": de l'amour victorieux aux périls de la colonisation* (pp. 149-159); Gilles POLIZZI, *Le parasite au bûcher: mimésis théâtrale vs romanesque dans "Le Parasite mormon" de Charles Sorel (1650)* (pp. 161-181); Frank GREINER, *Des fictions théâtrales: l'influence de la scène sur le roman français au XVII^e siècle* (pp. 183-196).

Innanzitutto, si delinea un profilo dettagliato delle varie tipologie di romanzo a partire dall'epica fino al romanzo eroico-galante del Seicento (GIORGI). Il poema epico trova infatti una definizione teorica solo a partire dal XVI secolo in Italia, all'interno di quella *querelle* fra Trissino, Giraldo Cinzio, Battista Pigna e Tasso sul concetto di coesione delle azioni e dei personaggi. In Francia, la teoria aristotelica è seguita in maniera ancora più rigorosa nel Cinquecento e soprattutto nel Seicento: viene sottolineato però come in realtà questo

rispetto rigoroso dell'unità di azione venga attuato solo parzialmente nei romanzi eroici e galanti del Seicento, che invece riuniscono i tratti distintivi di altri sottogeneri, quali l'epica classica, il romanzo greco, quello cavalleresco e il poema rinascimentale italiano. Ci si concentra poi sulla nozione di personaggio nelle *pièces* teatrali in cui compare in scena l'ombra di un defunto (BURON), per dimostrare che la tragedia umanista diventa prima di tutto rappresentazione di personaggi e non imitazione di un'azione. A questo scopo, viene analizzata la figura dell'ombra che recita il prologo, *topos* che all'inizio del Cinquecento ha come esempi la *Cléopâtre captive* di Jodelle e l'*Hippolyte* di Garnier. Lo spettro avrebbe dunque la funzione di ricordare al pubblico che i personaggi sono solo un'illusione e di dare inizio alla finzione tragica, informando i lettori che, per tutta la durata della rappresentazione, luoghi e attori saranno trasfigurati in una finzione teatrale. L'inconsistenza materiale delle ombre diventa dunque simbolo del fatto che i personaggi tragici sono immagini di figure culturali appartenenti a un passato storico o mitologico e che vengono riattualizzati per tutta la durata della scena drammatica. Successivamente (BALSAMO), viene offerta una presentazione della commedia *Les Napolitaines* di François d'Amboise, pubblicata nel 1584 dall'editore Abel l'Angelier. Essa riprende il genere delle *histoires facétieuses*, da cui mutua l'unità di ispirazione, il tono e anche lo stile. Ciò che rende particolarmente interessante questa *pièce* è tuttavia il fatto che essa è preceduta da una novella breve, scritta nello stile tipico della conversazione familiare, che funge da vero e proprio sommario del contesto e dei fatti sviluppati successivamente nella commedia. Amboise con la sua operazione di fusione di novella e commedia offre così una soluzione alla questione dei particolarismi linguistici, dovuto al fatto che vengono messi in scena personaggi di diversa origine sociale. La scelta è infatti quella di una armonizzazione linguistica, in virtù della quale tutti i personaggi utilizzano lo stesso «style bas» impiegato dal narratore della novella. Si crea così una rete di corrispondenze che diventa la chiave di lettura del testo e che contribuisce a dare unità a due generi letterari apparentemente diversissimi fra loro. Così pure, si affronta (DE CAPITANI) il problema del ruolo dell'eroina Bradamante del poema cavalleresco italiano in tre rielaborazioni teatrali francesi: le tragicommedie di Robert Garnier (1582) e di La Calprenède (1637) e la tragedia di Thomas Corneille (1692). Rispettando le caratteristiche fondamentali del genere letterario della tragicommedia, sia Garnier sia La Calprenède introducono degli elementi nuovi nella *mise en scène* di Bradamante rispetto al poema cavalleresco: il primo rappresenta il matrimonio cristiano e l'amore legittimo ingiustamente ostacolato, mentre il secondo pone l'accento sul concetto di nobiltà di sangue e di virtù d'animo. Thomas Corneille invece, prendendo le distanze dal genere tragicomico, riduce il numero dei personaggi e concentra l'azione drammatica sul conflitto amoroso, opponendo il sentimento disinteressato di Bradamante a quella utilitaristica, incarnata dal personaggio di Marfise, che in questa *pièce* passa da confidente ad antagonista della eroina. Si analizza anche il tema del canto delle sirene nel passaggio dal poema cavalleresco al teatro musicale europeo (REFINI). In particolare, nelle opere di Ariosto e Tasso, che costituiscono uno dei modelli principali delle *misés en musique* secentesche, i personaggi delle *enchanteresses* assumono le caratteristiche tipiche delle sirene e, pertanto sono strettamente legate all'aspetto musicale della loro voce. La seduzione diventa così una metafora del poema stesso e della

sua capacità di ingannare il pubblico. Il passaggio di questa figura mitologica e archetipica della sirena dal poema al teatro è analizzato dal punto di vista metrico e stilistico grazie all'esempio di due spettacoli italiani: *La liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina* (1625) e *L'Amore Trionfante dello Sdegno* (1640). Mentre la prima è un'allegoria del potere fiorentino che mette in scena l'inganno subito da Ruggiero da parte della maga Alcina, la seconda dà maggior spazio ai conflitti interiori e ai tormenti dei personaggi mutuati dal poema di Tasso. In entrambi i testi, la sirena diventa simbolo del piacere ambiguo del canto che ottenebra la ragione. Si passa poi al rapporto fra poema e danza (MARTINUZZI), prendendo in considerazione due *ballets* ispirati ad Ariosto e due ispirati a Tasso, al fine di valutarne l'adesione al modello e libertà nell'adattamento sulla scena dei personaggi e dei temi. Il *Ballet de Monseigneur le duc de Vandosme* (1610), pur semplificando il soggetto dell'*Orlando furioso*, è caratterizzato da una buona correlazione fra elementi tipici della *ballet de cour* (quali disegni geometrici e figure grottesche) e adattamento testuale: a ciascun disegno messo in scena corrisponde infatti un valore simbolico legato al mondo cavalleresco. La stessa strategia è utilizzata nel balletto *La furie de Roland* (1618), di René Bordier, anche se il testo si incentra maggiormente sulla retorica amorosa e galante rispetto al modello ariostesco. Il *Ballet de la délivrance de Renaud* (1617), ispirato dalla *Gerusalemme liberata*, vede un'attualizzazione del racconto e l'utilizzo di cambiamenti di scena frequenti, accompagnati da un ampio spazio dato al meraviglioso a scapito del realismo. Infine, *Les Aventures de Tancredi en la forest enchantée* (1619), rappresenta l'esempio più fedele di adesione al modello, pur ammettendo amplificazioni, trasposizioni delle parti più astratte e cambiamenti nell'ordine delle scene. In questa miscellanea ci si occupa anche (RESCIA) del rapporto fra le *Etiopiche* di Eliodoro e la sua *mise en scène* francese, *Les Chastes et Loyales Amours de Théagène et Cariclé* (1623) di Alexandre Hardy, che modifica il romanzo classico attraverso interventi che vanno dalla semplice variazione della *dispositio* all'amplificazione o alla riduzione, fino ad arrivare a una vera e propria alterazione del carattere dei personaggi o delle tematiche ideologiche rispetto alla fonte. Tale atteggiamento è dovuto anche a ragioni pratiche, in quanto l'enorme quantità di materia trattata nel romanzo greco e l'inizio *in medias res* rendono difficoltoso il passaggio a una *pièces* teatrale. Si sottolinea dunque che, se l'*inventio* è ripresa con fedeltà, è la *dispositio* che subisce i cambiamenti più consistenti: degli interventi di Hardy è offerto infatti un repertorio completo e dettagliato, che dà ampio spazio sia alle modifiche strutturali sia a quelle operate a livello ideologico e morale. Altra rielaborazione presa in considerazione (MAZOUER) è quella del mito di Psiche, riproposta all'interno della corte di Luigi XIV. In particolare, assume un ruolo eccezionale la *tragédie-ballet* rappresentata nel 1617 di fronte al sovrano, ad opera di Molière con la collaborazione di Pierre Corneille per la stesura del testo, di Quinault per la *mise en musique* delle parole, di Lully per la musica e di Beauchamp per la danza. La magnificenza dello spettacolo è descritta dal punto di vista della scenografia, dei costumi e della danza, così come il ruolo della musica nel prologo e negli intermezzi, elementi che rendono un *unicum* l'opera concepita da Molière. Dal punto di vista letterario, viene sottolineato come Molière riprenda gli elementi tradizionali della favole di Amore e Psiche, arricchendoli, grazie all'apporto di Corneille, di tematiche tragiche. Configurandosi dunque come *tragédie-ballet*

e *tragi-comédie*, questa *Psyché* può essere definita un vero e proprio *spectacle total*, che riunisce in sé diverse arti e diversi generi letterari in una composizione coerente e di straordinaria unità. Ci si occupa poi dell'incontro fra mondo europeo ed extra-europeo nel teatro del XVII secolo (MEERE), soffermandosi in particolare la tragedia *Acoubar, ou la loyauté trahie* (1603) di Jacques Du Hamel. Essa viene analizzata in rapporto alla sua fonte, il romanzo pastorale di Antoine Du Petit-Val dal titolo *Les Amours de Pistion et de Fortunie* (1601), mettendo in evidenza come nella rappresentazione del Nuovo Mondo trovi ampio spazio l'amore, ma anche la riflessione sulla dominazione e sulla conquista. Du Hamel pone infatti l'accento, in maniera spesso ambivalente, sull'angoscia della conquista, sui rischi del potere coloniale e sull'assimilazione di una cultura estranea a quella francese. Un intervento (POLIZZI) è dedicato anche al *Parasite mormon*, scritto probabilmente da Charles Sorel, ma attribuito a François de La Mothe Le Vayer. Si tratta di un romanzo estremamente particolare, che si presenta anche come una lunga controversia critica sul teatro e sul suo successo. Benché vengano affrontate tematiche relative all'azione drammatica, quali la progressione scenica, l'*invraisemblance* o il rapporto con il pubblico, tuttavia è il romanzo stesso che sembra configurarsi come un *théâtre déguisé*. Nella narrazione, peraltro piuttosto complessa, vengono infatti rispettate rigorosamente l'unità di luogo (Parigi), l'unità di tempo (soltanto ventiquattro ore) e l'unità di azione, ma la teatralità di questo romanzo, oltre a essere artificiale, è anche satirica e polemica; inoltre, si tratta una *mimesis* che comprende non solo la struttura scenica, ma anche la psicologia dei personaggi, e che dà vita a un'opera che è allo stesso tempo teatrale, meta-teatrale e critica. Infine, ci si concentra sull'influenza, non così scontata, del romanzo sui testi teatrali (GREINER). Infatti, Pur non essendoci casi, nel XVII secolo, di una *pièce* teatrale riscritta in forma di romanzo, è tuttavia possibile affermare che alcune *fictiones romanesques* hanno contribuito a dare origine a un nuovo tipo di romanzo, caratterizzato dalla presenza massiccia di dialoghi, dall'approfondimento psicologico e da una sorta di spettacolarizzazione e drammatizzazione del contesto narrativo. Nel Seicento, in particolare, alcune grandi opere come l'*Astrée*, la *Clélie* o la *Princesse de Clèves*, aprendo la strada a una rappresentazione più interiorizzata dell'azione, fanno del discorso dell'eroe il centro dell'azione narrativa. Questa tendenza alla drammatizzazione del racconto porta così a un rapporto diretto fra le *pièces* teatrali e i romanzi, tanto che i precetti aristotelici delle unità, della *vraisemblance* e dell'utilità moralizzatrice dell'opera letteraria trovano una condivisione anche fra gli autori di romanzi. Si inaugura così una nuova stagione letteraria, che condurrà in poco tempo al romanzo moderno.

Questa miscellanea offre dunque un panorama interessante delle interrelazioni, delle migrazioni e delle convergenze fra i due più importanti generi letterari del Cinque e Seicento e di come questi generi si modificano anche grazie alla loro influenza reciproca: da una parte il teatro, che, giunto alla sua piena maturità, si apre a forme nuove e a contaminazioni e sperimentazioni di grande interesse letterario e, dall'altra, il romanzo che, muovendo i primi passi verso l'introspezione psicologica mutuata dal dialogo teatrale, si evolve e si modella sul *goût* del pubblico moderno.

[FILIPPO FASSINA]

MICHEL BIDEAUX, *Européens en voyage (1500-1800). Une anthologie*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, 782 pp.

Anche se uscita alcuni anni fa merita di certo una segnalazione questa antologia di testi sul viaggio in Europa, antologia che raccoglie sapientemente e per tipologia estratti interessanti di scritti su avventure ed esperienze di viaggio appunto che fanno della scoperta e della conoscenza diretta il tramite per dar vita a un genere letterario che affonda le sue radici nel Rinascimento per, come noto, svilupparsi nei secoli successivi. Pur rimandando il lettore alle scelte che concernono specificamente il Cinquecento, riteniamo opportuno menzionare i cospicui capitoli su cui è costruita questa silloge di testi, attraverso la quale il curatore, Michel Bideaux, ha inteso delineare una prospettiva culturale precisa, cioè quella che privilegia lo sguardo del viaggiatore, attratto dal desiderio di un'esperienza consumata nell'immediato. Viaggiatore e viaggiatori europei spinti principalmente da un sentimento di *curiositas* che non è solo foriero di scoperta, quindi di nuova conoscenza, ma che si delinea anche come tensione all'acquisizione di un sapere espresso da tradizioni autoctone come quella del cibo, dei vestiti, dei sapori e degli odori, come pure degli spettacoli, degli usi e costumi in genere delle civiltà cui di volta in volta lo scrittore/viaggiatore si confronta.

Il volume che non si sviluppa su un discorso cronologico diacronico ma su aree geografiche e scelte tematiche che pongono a confronto sotto lo sguardo del lettore una varietà di testi che gravitano intorno a un interesse comune, comprende diciotto amplissimi capitoli (*Le discours sur le voyage*, pp. 17-100; *L'Italie*, pp. 101-144; *La France*, pp. 144-188; *La Grande-Bretagne*, pp. 189-228; *La péninsule ibérique*, pp. 229-262; *L'Europe centrale, terre d'Empire*, pp. 263-334; *Aux marges orientales et nordiques*, pp. 335-370; *La Turquie et l'Empire ottoman*, pp. 371-424; *Afrique: le continent noir*, pp. 425-472; *L'Inde*, pp. 473-490; *La Sibérie*, pp. 491-506; *L'Extrême orient*, pp. 507-564; *L'Arctique*, pp. 565-574; *Amérique du Nord Franco-Anglaise*, pp. 575-604; *Les Antilles*, pp. 605-616; *L'Amérique ibérique*, pp. 617-640; *L'Océanie*, pp. 641-686) che spaziano da argomentazioni incentrate sul perché viaggiare e sul come viaggiare a questioni antropologiche come la circoscisione degli ebrei di cui parla Montaigne, a considerazioni estetiche sui giardini dei Medici a Pratolino, al cannibalismo dei brasiliani, al pasto di Enrico IV, all'immensità del Pacifico.

Chiudono questa utilissima antologia un indice delle illustrazioni, una bibliografia selettiva, indice dei nomi e dei luoghi e una sezione di notizie bio-bibliografiche degli autori che offre materiale interessante per il lettore appassionato di letteratura di viaggio come per lo specialista di settore.

[MICHELE MASTROIANNI]

Les usages philosophiques de Montaigne du XVI^e au XXI^e siècle, sous la direction de Philippe DESAN, Paris, Hermann, 2018, 467 pp.

La questione sulla possibilità di definire o meno Montaigne come filosofo ha uno spazio rilevante nello studio critico del suo pensiero e della sua opera. Se egli stesso dichiara apertamente di non essere filosofo («Je ne suis pas philosophe»), allo stesso tempo si presenta come un pensatore innovativo, spesso in contrapposizione con le correnti filosofiche precedenti.

ti o contemporanee. Benché il suo pensiero appaia in molti casi disorganizzato e talora anche incoerente, la sua 'filosofia' è divenuta comunque un modello per le generazioni successive. Questa miscellanea si concentra dunque sulla ricezione di Montaigne attraverso i secoli, dal punto di vista filosofico, ma anche teologico ed epistemologico.

Proprio la fortuna degli *Essais* in ambito riformato è al centro del contributo di Véronique FERRER (*Montaigne malgré lui. La réception des "Essais" en milieu réformé*, pp. 21-38). Prendendo in considerazione gli anni che vanno dal 1590 al 1610, viene evidenziato come i lettori protestanti di Montaigne tendano a promuovere una interpretazione filosofico-cristiana di matrice universale, finalizzata a deontualizzare il testo e a renderlo accettabile e compatibile con tutte le confessioni religiose. Vengono esaminate, in particolare, le edizioni pubblicate a Ginevra nel 1595 e nel 1609, sottolineando come i peritesti della prima tendano a valorizzare le idee neo-stoiche che incarnano il cristianesimo universale, mentre quelli della seconda si concentrino maggiormente su tematiche quali la miseria umana, l'inaffidabilità a Dio e l'anti-eroismo dell'autore. Come prova di questa adesione di alcune questioni affrontate negli *Essais* con la dottrina protestante, vengono infine citati due autori, Pierre du Moulin e André Mage de Fiefmelin, che vedono in Montaigne un modello di esercizio spirituale laico, che coniuga la speculazione intellettuale con l'esperienza esistenziale. Come sottolinea José R. MAIA NETO (*Montaigne, Charron et la Nouvelle Académie*, pp. 39-51), Pierre Charron è senza dubbio l'autore che maggiormente si serve di Montaigne per la sua opera *De la Sagesse*. In particolare, Charron sembra riprendere i concetti filosofici mutuati dallo scetticismo antico attraverso Montaigne, servendosi principalmente di una parte degli *Essais* (*Apologie de Raimond Sebond*), in cui viene introdotto uno degli elementi tipici di questa dottrina: l'*épochè*. Secondo l'A., Charron, pur rimaneggiando e alterando il modello in maniera significativa, resta un buon interprete di Montaigne, del quale coglie gli elementi più importanti in relazione allo scetticismo, come la mutabilità della ragione, che trova stabilità grazie ai concetti di probabilità e di *vraisemblance*. Il rapporto fra Descartes e Montaigne è al centro del lavoro di Denis KAMBOUCHNER (*Le Sénèque invisible. Par où Descartes est resté montaignien*, pp. 53-66), che tenta di comprendere se e in quale misura Descartes abbia letto gli *Essais* e se ne sia servito, benché questo testo non sia mai citato direttamente nel *Discours de la méthode*. Riprendendo sia questo testo sia la corrispondenza di Descartes, l'A. approfondisce alcune tematiche tipiche del pensiero montaigniano che ricorrono, pur con delle differenze, anche nei testi cartesiani, come il rapporto fra prudenza e fortuna e la differenza fra *bon esprit* ed *esprit vulgaire*. Benché gli *Essais* non costituiscano un vero e proprio modello, perché troppo complessi e articolati, e benché Montaigne non sia considerato ancora un classico da imitare, tuttavia, non è escluso che in filigrana sia presente nell'opera di Descartes una lettura quasi 'invisibile' del testo di Montaigne. La possibilità di dare una lettura filosofica degli *Essais* attraverso l'opera di Pascal è invece l'argomento del contributo di VINCENT CARROUD (*L'Entretien de Pascal et Sacy: une interprétation de Montaigne*, pp. 67-81). L'A. sottolinea infatti che Pascal è probabilmente l'unico vero interprete di Montaigne, in quanto non si accontenta di riprenderne passi e tematiche, ma lo elabora in una prospettiva filosofica nuova. E soprattutto il concetto di onestà che subisce una vera e propria reinterpretazione

alla luce della dottrina cartesiana: questa sintesi dei due pensieri filosofici dà origine al concetto di morale svincolata dalla Rivelazione e rappresenta quella che l'A. definisce, in tutta la sua portata innovativa, *interprétation cartésianiste* di Montaigne. Marie-Frédérique PELLEGRIN («*Un Pédant à la cavalière*»: *le procès de l'imagination montaignienne chez Malebranche*, pp. 83-101) dedica il suo contributo alle critiche mosse a Montaigne nel XVII secolo, che diventano una sorta di vero e proprio genere letterario inaugurato da Malebranche con un capitolo dell'opera *De la recherche de la vérité* dedicato all'immaginazione. Partendo da questa tematica, l'A. identifica gli aspetti negativi che Malherbe ritrova negli *Essais*, soffermandosi soprattutto sul concetto di pedanteria dello stile, sull'ostentata erudizione e sull'incoerenza di Montaigne, definito «*fluctuant et en contradiction constante avec soi-même*». Tuttavia, la critica mosca all'autore degli *Essais* finisce per diventare un omaggio alla straordinaria stravaganza di Montaigne, la cui lettura può risultare divertente, a patto di non considerarlo un filosofo, ma un *imaginatif*. La retorica della consolazione è la tematica analizzata da Sylvia GIOCANTI (*La Mothe Le Vayer et la rhétorique montaignienne de la consolation*, pp. 103-119). Montaigne utilizza la filosofia stoica per dare vita a un processo di consolazione basato sulla necessità di concentrare i pensieri dolorosi verso altri soggetti. Partendo da queste premesse, l'A. instaura un confronto fra questa teoria e quella di La Mothe Le Vayer, esposta nella sua *Prose chagrine*. Lo scetticismo di La Mothe, reinterpretato attraverso la lettura di Montaigne, si basa sull'idea dell'incoerenza del mondo e della molteplicità e arbitrarietà dei pensieri umani. L'A. sottolinea come grazie a questa consapevolezza sia possibile vivere in una sorta di *allegresse* e, seguendo le indicazioni di Montaigne stesso, morire *à son aise*. È invece il rapporto fra Hobbes e Montaigne l'argomento trattato da Gianni PAGANINI (*Ce que Hobbes a appris de Montaigne: épistémologie et métaphysique*, pp. 121-139). In particolare, il problema viene affrontato dal punto di vista della metafisica e dell'epistemologia, sottolineando come non ci sia incompatibilità fra il dogmatismo materialista di Hobbes e lo scetticismo fenomenista di Montaigne. Anzi, l'A. dimostra che la filosofia dell'esperienza, sulla quale Hobbes basa il suo sistema, sembra riprendere Montaigne, nella misura in cui essa si basa su una teoria generale dell'apparenza, concepita come «*accident du sujet*». Christophe LITWIN (*David Hume: du vertige du philosophe dans sa cage à la «gaieté» de Montaigne*, pp. 141-158) analizza invece come Montaigne e Hume rappresentino il punto di partenza e il punto di arrivo di un percorso di evoluzione della tradizione scettica moderna. Vengono infatti repertorate alcune delle tematiche principali comuni ai due autori (come la ragione umana rapportata a quella animale o la vertigine della ragione nel tentativo di dominare la forza dei sensi), al fine di ricostruire i punti di contatto. In particolare, l'A. si sofferma su quella *gaieté* che Hume mutua da Montaigne e che si basa sulla filosofia della sociabilità umana. Il debito di Rousseau nei confronti degli *Essais* è studiato da Bernard GITTLER (*L'héritage de Montaigne dans le second "Discours" de Rousseau: politique et anthropologie*, pp. 159-177). Viene infatti preso in esame l'uso che Rousseau fa di Montaigne nell'elaborazione del suo concetto di stato di natura e dei principi fondamentali della sua antropologia politica. Questo rapporto è elaborato attraverso la mediazione della filosofia illuminista e, in particolare, attraverso Montesquieu: è grazie alla rielaborazione di queste fonti che Rousseau porta a compimento il con-

cetto di Repubblica conforme alla legge naturale. Allo stesso modo, è il legame fra Diderot e Montaigne a essere descritto da Francine MARKOVITS PESSEL (*Diderot lisant Montaigne: l'ordre et la digression*, pp. 179-198). Entrambi gli autori infatti fanno dell'*esprit humain* il cardine della loro filosofia, così come entrambi sono attenti alla lingua come parte integrante del pensiero. Vengono dunque raffrontate sia le tematiche comuni, sia il metodo con cui viene condotta l'analisi filosofica, sottolineando come l'uso della digressione sia una strategia che Diderot riprende ampiamente dagli *Essais*. Pur nelle diversità di prospettiva, l'A. identifica fra i vari punti di contatto quell'ideale di libertà politica del soggetto che si esprime nell'etica dell'azione morale e che ispira l'uomo in quanto cittadino. Nicola PANICHI (*Montaigne et le nomadisme de la pensée. Kant lecteur des "Essais"*, pp. 199-218) si concentra su come Kant riprenda da Montaigne soprattutto l'aspetto antropologico. È in particolare l'inquietudine filosofica di Montaigne e la necessità di conoscere l'uomo attraverso la descrizione di se stessi che Kant elogia, così come il soggetto fluttuante e instabile della riflessione montaigniana e la sublime libertà che ne deriva. Kant paragona anche Montaigne a Hobbes, nella misura in cui entrambi pongono alla base della morale l'esperienza del soggetto. L'A. conclude il raffronto affermando che la domanda ultima di Kant (cos'è l'uomo?) conduce alla identificazione di filosofia e antropologia, secondo un principio non differente da quello che sta alla base della speculazione filosofica di Montaigne. Il concetto di *sociabilité*, comune sia a Montaigne sia ad Adam Smith, è ripreso da Biancamaria FONTANA (*Montaigne, Adam Smith et la sociabilité des modernes*, pp. 219-234). Pur essendo impossibile instaurare un confronto diretto fra i due autori, l'A. offre una lettura in parallelo dei passi relativi al declino della società feudale e della nascita di un nuovo tipo di socialità fondata sull'uguaglianza e sullo scambio. In particolare, Montaigne muove una denuncia appassionata delle conseguenze negative del sistema francese, fondato sui rapporti di dominio; parallelamente, Smith studia il periodo di transizione fra la società feudale e quella moderna, basata sul commercio. Ciò che risulta comune ai due autori è principalmente la condanna morale dei rapporti di servitù tipici di una società divisa in caste, mentre la nuova tipologia di convivenza umana è analizzata in maniera critica (seppur in contesti storici ed economici differenti) da entrambi i filosofi, che condividono un certo scetticismo sul ruolo che le istituzioni politiche ricoprono nel garantire gli equilibri e la stabilità sociale. Emiliano FERRARI analizza invece il ruolo che assume Montaigne come fonte per il trascendentalismo americano (*Montaigne et la transcendentalisme américain d'Emerson à Thoreau*, pp. 235-253), concentrandosi in particolare su Emerson, Thoreau e Fuller. Vengono riprese numerose tematiche degli *Essais*, fra cui spicca il primato della cultura di sé e l'importanza dell'esperienza individuale. Partendo da queste basi si muove il movimento trascendentalista americano che esalta la forza creatrice dell'individuo, l'emancipazione da ogni forma di autorità, scientifica, morale o religiosa, e che vede negli *Essais* la forma letteraria ideale per realizzare la ricerca morale e politica di un'identità nazionale americana. Uno dei più grandi ammiratori di Montaigne fu senza dubbio Nietzsche, come sottolinea Markus ECKL (*Nietzsche et Montaigne: qu'est-ce que la philosophie?*, pp. 255-273). Viene sottolineato infatti come Nietzsche parli più dell'uomo Montaigne che del suo pensiero filosofico e come metta in risalto la sua sincerità e la sua serenità. Anche dal punto di vista pu-

ramente filosofico, gli *Essais* sono visti da Nietzsche in chiave esistenziale, come la raffigurazione di sé stesso, che è la base della conoscenza dell'uomo. Lo stretto legame fra vita e dottrina filosofica è il fulcro del pensiero di entrambi gli autori e lo condiziona in ogni suo aspetto (epistemologico, etico, religioso e anche per quanto concerne la salute, nel rapporto fra corpo e anima). Infine, questa visione comune si manifesta anche nello stile e nella tipologia di opera filosofico-letteraria, che entrambi elaborano a partire dall'esperienza vissuta. Il modello di Montaigne viene ripreso inoltre alla fine del XIX secolo, come ben sottolinea Andrea ORSUCI (*Dilthey et la redécouverte de Montaigne à la fin du XIX^e siècle*, pp. 275-286). Dopo la condanna da parte di Hegel, infatti, l'opera di Montaigne viene dimenticata in Germania, fino a quando Dilthey nel 1908 lo recupera come modello dell'arte dell'esperienza di vita, in polemica con gli storici hegeliani. Gli *Essais* tornano ad assumere così una grande importanza nel panorama filosofico, in conseguenza del nuovo interesse per la filosofia stoica e per lo studio delle passioni e dell'immaginazione. Di come Montaigne sia stato invece rifiutato e dimenticato si occupa Renzo RAGGHIANI (*De Victor Cousin à Alain: le refoulement de Montaigne philosophe*, pp. 287-300). Da una parte infatti abbiamo la tendenza, inaugurata da Victor Cousin, a considerare Montaigne un minore, in quanto semplice imitatore dello scetticismo antico, seguendo così lo schema storiografico elaborato dall'Illuminismo e da Hegel. Dall'altra parte, Alain, in polemica con la filosofia universitaria, sembra invece riabilitare gli *Essais*, in quanto rappresentano un baluardo contro l'immaginazione, la superstizione e il pregiudizio, così come contro il misticismo e il fatalismo di cui era ormai intrisa la filosofia, resa serva della teologia. Un confronto tra il metodo di analisi di Montaigne e quello di Wittgenstein è al centro del contributo di Christian CAVAILLÉ (*Les comparaisons dans Montaigne et dans Wittgenstein: dissemblances et ressemblances*, pp. 301-319), che sottolinea come la *comparaison* sia in entrambi i filosofi lo strumento di giudizio privilegiato. In particolare, riprendendo la tradizione empirista, essi moltiplicano le descrizioni, le evocazioni o le micro-analisi per giungere a identificare le somiglianze e le differenze in tutti gli ambiti della ricerca per i quali è utilizzato questo metodo comune. Jocelyn BENOIST (*Merleau-Ponty, Montaigne et les intermittences de l'engagement*, pp. 321-333) offre uno studio sul modo in cui Maurice Merleau-Ponty tenda ad appropriarsi in maniera quasi sistematica degli *Essais* di Montaigne, soprattutto per quanto concerne l'ambito politico. L'A. si concentra soprattutto sul tema della socialità e dell'alienazione: la tendenza di Montaigne a recuperare se stessi è infatti comparata sia con l'interiorizzazione di Merleau-Ponty, sia, in parallelo, con il rapporto fra l'io e l'altro di Sartre. Su Cioran e la filosofia moderna è invece basato il confronto di Martin GESSMANN (*Montaigne et Cioran: le «clair-obscur» dans la philosophie moderne*, pp. 335-350), che parte dalla celebre immagine dell'esistenza come di un'isola per comparare la filosofia moralista di Montaigne e di Cioran. Di questa corrente filosofica viene tracciata una breve storia, che evidenzia i punti di contatto fra questi autori e le tematiche grazie alle quali è stato possibile riprendere e riattualizzare la filosofia di Montaigne: in particolare, la concentrazione sull'individuo e la sua partecipazione alla vita comune. Thierry GONTIER (*Montaigne et la tradition de la liberté négative*, pp. 351-370) offre un parallelo fra Montaigne e quella che viene definita la 'filosofia negativa', espressione coniata da Isaiah Berlin. Dopo aver definito le

caratteristiche fondamentali di questo concetto, l'A. passa in rassegna i punti di contatto fra i due autori, soffermandosi principalmente sull'ambiguità della libertà repubblicana, sul conflitto dei valori nell'ambito pubblico e in quello privato e sul tema di esilio stoico proposto da Montaigne e ripreso da Berlin. All'interno di questo percorso viene anche identificata la differenza fondamentale fra i due filosofi: l'idea di uno stato debole, che non riesce a garantire la libertà personale, in Montaigne, contrapposta a quella di uno stato forte, che tende a limitare questa libertà, in Berlin. La lettura 'etnologica' del mondo è invece il punto di contatto fra Lévi-Strauss e Montaigne, secondo Jean-François DUPÉYRON (*Lévi-Strauss lecteur de Montaigne*, pp. 371-390). L'idea di Lévi-Strauss è infatti quella secondo la quale Montaigne sarebbe stato un grande conoscitore delle società precolombiane. Riguardo ad esse Montaigne non si pone mai in maniera critica o negativa, ma sempre con una sana curiosità che fa di lui uno dei precursori dell'etnologia e dell'etnografia moderna. Inoltre, Montaigne preannuncerebbe anche lo strutturalismo, in quanto egli ammette l'esistenza di una logica propria a ciascuna società e che ne giustifica gli usi e i costumi. In queste straordinarie analogie risiede tutta la portata e la modernità del contributo di Montaigne agli studi di Lévi-Strauss. Più complesso è il rapporto fra l'autore degli *Essais* e Foucault, come sottolinea Paolo SLONGO (*«Le réel de la philosophie»: Montaigne, Foucault et le gouvernement de la vie*, pp. 391-405). In questo studio viene infatti comparato il ruolo che il *souci de soi* svolge nel pensiero di Foucault, in relazione all'etica e all'estetica dell'esistenza montaignane, che si rifanno alla pratica antica del controllo di sé stessi. Foucault si serve di queste tematiche per un'analisi del rapporto fra individuo e potere, fra individuo e libertà e fra individuo e individuo, al fine di identificare un insieme di pratiche attraverso le quali ciascuno possa assimilare la verità, trasformandola in un principio di azione permanente. Joan Lluís LLINÁS BEGON (*Derrida lecteur de Montaigne*, pp. 407-421) si occupa dei numerosi punti di contatto fra la filosofia di Derrida e quella degli *Essais*. Dopo aver brevemente introdotto il pensiero di questo filosofo, l'A. evidenzia come le convergenze siano particolarmente evidenti per quanto concerne la giustizia e l'autorità del legislatore, che Derrida riprende da Montaigne con lo scopo di decostruire il concetto di forza, di legge e di giurisprudenza. Inoltre, viene preso in considerazione anche il rapporto fra l'uomo e gli altri esseri animali relativamente alla conoscenza e alla percezione: anche in questo caso Derrida utilizza Montaigne per demolire il cartesianesimo antropocentrico. Di Montaigne dunque Derrida apprezza soprattutto l'opposizione ai grandi sistemi filosofici, ai quali entrambi sembrano contrapporre l'identità del soggetto e un pensiero sempre provvisorio e continuamente messo in discussione. L'antropologia

di Montaigne è messa a confronto con le idee di Jon Elster in questo studio di Bernard SÈVE (*«Read Montaigne»: Jon Elster et l'anthropologie montaignienne*, pp. 423-437), che evidenzia come l'utilizzo che Elster fa degli *Essais* sia libero e arbitrario, senza un metodo preciso di indagine. Fra i vari passi che vengono citati da Elster in maniera spesso frammentaria l'A. ne isola i più importanti, che rimandano ad alcuni concetti chiave: il ruolo delle emozioni nei comportamenti sociali o le logiche dell'interazione nella vita collettiva. Benché il ruolo di Montaigne sia fondamentale, tuttavia Elster non spiega mai in maniera approfondita la citazione che fa di Montaigne, ma la utilizza soltanto per avere una sorta di stimolo al proprio pensiero, che viene però lasciato in sospeso: atteggiamento che, secondo l'A., spesso disorienta il lettore moderno. Infine, Philippe DESAN (*De l'usage anecdotique de Montaigne dans les sciences sociales: Durkheim, Geertz, Boudon, Sennett*, pp. 439-461) sottolinea come l'utilizzo di Montaigne nelle scienze sociali sia relativamente limitato e spesso si fermi alla citazione o al livello aneddotico. Di questo rapporto vengono forniti degli esempi tratti da quattro autori: Émile Durkheim, che utilizza il pensiero di Montaigne per affermare la sua fede nella scienza e l'integrazione della pedagogia nelle scienze sociali; Clifford Geertz che vede nel relativismo montaignano nei confronti delle popolazioni indiane un grande esempio di come dovrebbe essere l'antropologia moderna; Raymond Boudon che cita i passaggi degli *Essais* sulle leggi naturali e sulla conoscenza per dimostrare che la scienza si riduce a una costruzione culturale e che risulta spesso impossibile distinguere il vero dal falso; Richard Sennett, che impiega il celebre passo montaignano della 'gatta' per dar forza alla tesi secondo la quale non è possibile sondare la vita intima degli altri e che è necessaria una cooperazione fra gli uomini, benché sia quasi impossibile capirsi reciprocamente.

Questa raccolta di saggi permette di comprendere la fortuna di Montaigne nella storia del pensiero filosofico occidentale ed evidenzia come ciascuno dei filosofi che sono entrati in contatto con gli *Essais* abbia potuto trovare elementi fondamentali per arricchire il proprio pensiero. Ciò dimostra come Montaigne, grazie alla ricchezza degli argomenti trattati e alla lucidità delle analisi condotte, sia un autore di grande modernità e sia diventato un vero e proprio modello per la storia del pensiero occidentale.

[FILIPPO FASSINA]

Seicento a cura di Monica Pavesio e Laura Rescia

Courage de la vérité et écritures de l'histoire (xvi^e-xvii^e siècle), sous la direction de K. ABIVEN ET A. WELFRINGER, «Littératures classiques» 94, 2017, 196 pp.

Il volume nasce dalla riflessione sulle relazioni tra scrittura e storia in un vasto corpus di opere cinquecentesche e seicentesche. Il punto di partenza è la *parrèsia*, ossia il discorso franco in cui la verità espressa è autentica, nozione filosofia illustrata nei corsi di Michel Foucault, e collegata a diversi campi del sapere ma, curiosamente, unita di rado alla scrittura della storia e, ancora più raramente collegata al periodo della storia francese delle monarchie dei Valois e dei Borboni.

I contributi riuniti nel volume hanno quindi lo scopo di scrivere la storia e di illustrare le tipologie delle diverse articolazioni tra storia, *parrèsia* e politica nel xvi e xvii secolo. Noi ci limiteremo a segnalare i quattro studi relativi al Seicento.

Il contributo di E. PICARDI sui *Caractères* di La Bruyères (*La Bruyère parrésiate? «Vérité» et constitution éthique dans et par le texte des «Caractères»*, pp. 49-59) è inserito nella prima sezione del volume, intitolata *Formes et frontières de la parrèsia*. L'autore si interroga sulla dimensione etica dei *Caractères*: il modello della *parrèsia* gli permette di leggere il testo come veicolo di una riforma etica, ossi, secondo il senso della filosofia antica, come trasformazione di sé e della propria condotta che coincide con un accesso alla verità.

Due studi fanno parte della seconda sezione «Pratiques de la vérédiction historique».

Il primo di A. WELFRINGER (*Preuve et parrèsia dans l'écriture de l'histoire: les «Historiae sui temporis» de Jacques-Auguste de Thou*, pp. 127-143) studia nei paratesti delle *Historiae sui temporis* di Jacques-Auguste de Thou, scritte all'epoca delle guerre di religione, un procedimento destinato a produrre un «effet de vérité», ossia la maifestazione di un ethos, grazie al quale lo storico presenta l'enunciazione del suo testo come un gesto coraggioso. La manifestazione del coraggio dà veridicità al racconto dello storico. Anche il secondo studio di N. PIQUE (*Histoire et déconstruction de la vérité: le courage de l'historien*, pp. 145-155) è incentrato sul concetto di coraggio, di cui fa prova Simon, un secolo più tardi, nell'affrontare la critica del testo biblico, con un'opera di ridefinizione della verità del cattolicesimo, che sarà fortemente criticata da Bossuet.

L'ultimo contributo di D. AMSTUTZ su Guez de Balzac (*Mécénas, Socrate, Aristippe: les figures de la parrèsia dans Guez de Balzac*, pp. 169-178) è inserito nell'ultima sezione del volume, intitolata *Le courage de la vérité contre l'écriture de l'histoire*. Studiando gli scritti di antichi seguaci della *parrèsia*, Guez de Balzac ha creato una concezione originale del concetto di *parrèsia* politica, riscritta nella tradizione epicurea, particolarmente utile nel momento in cui si sta instaurando in Francia l'assolutismo monarchico.

Un'appendice con i riassunti dei contributi completa il volume.

[MONICA PAVESIO]

Vices de style et défauts esthétiques (xvi^e-xvii^e siècle), sous la direction de C. BARBAFIERI ET J.-Y. VIALLETON, Paris, Classiques Garnier, 2017, «Rencontres» 298, 605 pp.

Questa collettanea riunisce i contributi di un convegno svoltosi nel giugno 2014 presso l'università Paris-Sorbonne in collaborazione con le università di Grenoble e Valenciennes e col sostegno dell'Institut Universitaire de France. La pubblicazione degli atti di questo ambizioso progetto era da tempo attesa non solo per il carattere innovativo delle prospettive prese in considerazione, ma anche per la massa critica mobilitata grazie alla quale il volume si impone come riferimento "inevitabile" per chiunque voglia approfondire la questione del "cattivo gusto" in ambito letterario, ma anche artistico e filosofico, come vedremo in seguito.

Non inganni, dunque, il titolo del volume che pur rinviano a un'ermeneutica tradizionale del fatto letterario e artistico (*vice* – vizio – come difetto o, meglio, tradimento di un ideale di perfezione estetica che è specchio di una perfezione morale), mira a sondare la formazione di un'estetica parallela – quella del *mauvais goût*, appunto – in epoca moderna. I lavori dei partecipanti al convegno non si limitano, infatti, a repertoriare i *défauts esthétiques* stigmatizzati dai teorici in epoca classica. L'obiettivo primario non è, in effetti, la ricerca di spunti di riflessione che corroborino piattamente le acquisizioni della critica sulla dottrina classica. Sebbene dettagliati chiarimenti e riferimenti bibliografici e lessicografici non manchino in tal senso (si pensi all'indagine terminologica che parte dalle retoriche antiche e arriva alle ricerche nei tre grandi dizionari francesi sul «lexique de la condamnation», *Introduction*, pp. 8-12), l'idea che ha animato il convegno è stata principalmente quella di valutare l'evoluzione dell'estetica moderna alla luce della sua «part maudite» (*Introduction*, p. 7). Prospettiva, quest'ultima, inedita e particolarmente fruttuosa soprattutto per un periodo quale fu il *Grand Siècle* in cui la ricerca e la realizzazione delle opere è perseguita attraverso l'elaborazione di strutture linguistiche immaginarie (la *clarté*, la *netteté* etc...) che, pur costituendo *ex se* degli universali estetici atemporali, possono trovare solo nella Francia di Luigi XIV una piena attualizzazione secondo i grandi teorici dell'epoca (Boileau e Rapin per citarne alcuni). Le reticenze verso tutto ciò che è ritenuto manchevole e, pertanto, irregolare ed esteticamente difettoso meritavano di essere interrogate. La concettualizzazione delle problematiche che hanno dato l'abbrivio alle ricerche è tributaria dell'esperienza critica italiana nell'ambito dell'anticlassicismo rinascimentale: come indicato dagli stessi curatori in sede introduttiva è l'opera pionieristica di Eugenio Battisti (*L'Antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962) sull'estetica alternativa ai canoni dell'armonia e dell'astrazione ad aver incoraggiato questo nuovo indirizzo di studio in ambito francese.

Oltre all'introduzione, si segnala in fase conclusiva una bibliografia tematica seguita da un *index nomina* (pp. 539-589), che, secondo una scelta encomiabile da parte dei curatori, esubera i riferimenti bibliografici dei singoli studi. Questo repertorio bibliografico, particolarmente ricco, è uno strumento imprescindibile per le

ricerche sulla questione dei *défauts esthétiques* in epoca moderna. L'ampio respiro di queste giornate di studio parigine è, inoltre, attestato dal numero dei contributi (34 in totale) e dall'eterogeneità dei profili degli studiosi, giunti da varie istituzioni europee. La questione al centro del dibattito, le irregolarità estetiche e il cattivo gusto, lungi dall'apportare risultati centrifughi e asistematici, è stata segmentata e divisa in 5 macro-aree: «rhétorique vs esthétique», «fautes de goût», «classicisme et esthétique nationale», «esthétique(s) du laid», «désordre, folie et grandeur». Siffatto inquadramento della materia mette in luce i punti di rottura, ma soprattutto i punti di continuità nella trattazione del tema, provando così l'esistenza sotterranea anche in ambito francese di un'estetica anticlassica, sorta di «primitivisme, dont on sait qu'il n'est pas sans rapport avec le nouveau concept de sublime» (*Introduction*, p. 19).

L'entrata in materia nella sezione «Rhétorique vs esthétique» annuncia già nel titolo la tensione che nell'arco dei secoli si impone tra i precetti della retorica e la progressiva «subjectivisation» (G. SIOUFFI, *Le problème du "froid" au XVII^e siècle. Sentiment terminologique, sentiment stylistique, sentiment linguistique*, pp. 71-87) di essa in chiave estetica. Vengono discussi in questa sede, che condivide con l'introduzione la necessità di chiarire al lettore l'evoluzione della questione sul piano teorico, i momenti di maggior frattura fra un ideale di retorica intesa come strumento di persuasione, e le spinte eversive verso un adattamento alle preferenze di un pubblico il cui collante è rappresentato dalla corte e dai saloni, luoghi, questi, in cui si consolida un ben determinato immaginario linguistico e culturale. La periodizzazione della sezione, dall'antichità con i contributi di P. CHIRON e G. LOMBARDO (*Échec éthique, échec esthétique selon la théorie grecque des caractères*, pp. 23-37 e *Le manque de goût et les grâces effrayantes dans la rhétorique ancienne*, pp. 39-52) all'estetica settecentesca con gli studi B. SAINT GIRONS (*Du mauvais goût comme risque du sublime*, pp. 113-129), è ampia e mira a illustrare il riutilizzo di concetti presi all'antichità nelle retoriche moderne.

Nella seconda sezione, «Fautes de goût», l'analisi si sofferma su casi specifici, siano essi singole opere o generi letterari: la rassegna è introdotta dall'interessante contributo di F. QUELLIER (*Barbarisme et gueuserie. Faute de goût et codification de l'art de la bonne chère dans la France du XVII^e siècle*, pp. 133-146), che studia il celebre trattato *Le Cuisinier françois* (1651) di La Varenne all'interno di una dinamica socio-culturale delle élites sempre più tendente alla codificazione del "gusto". I restanti contributi della sezione si concentrano sui fatti letterari mettendo in luce aspetti inerenti alla diffusione e alla ricezione del cattivo gusto nel Seicento (stilistica, epistolografia, la questione dello statuto del genere enigmatico).

«Classicisme et esthétique nationale» è il titolo della terza sezione. Apparentemente tautologico l'accostamento fra categoria storiografica e definizione qualificativa mostra come queste due etichette, lungi dall'essere totalmente sovrapponibili, possano stabilire fra loro un rapporto di tensione feconda. La scommessa è mantenuta dall'insieme dei contributi: largo spazio è dato alla questione dei rapporti con la cultura italiana nelle sue varie espressioni (ricezione della poetica aristotelica, genere dell'idillio, polemica franco-italiana sulla musica sacra) e ai dibattiti interni alla *Querelle des Anciens et des Modernes* (C. BAHIER-PORTE, «*Quel jargon recherché!*»: *Antoine Houdar de la Motte, corrupteur du goût?*, pp. 317-330).

La quarta sezione è dedicata al tema «Esthétique(s)

du laid»: l'alternanza di plurale e singolare allude alla coerenza ideologica, ma anche all'eterogeneità delle realizzazioni di un'estetica alternativa in epoca classica. Gli studi di H. ROBERTS e J.-M. CIVARDI (*Le galimatias, vice de style et genre littéraire (fin XVI^e-première moitié du XVII^e siècle)*, pp. 361-375 e *Cartographie du galimatias au XVII^e siècle*, pp. 377-395) affrontano la questione del *galimatias*, inteso come opposto della *clarté*: H. Roberts mostra come esso non sia solo vizio stilistico, ma vero e proprio genere letterario praticato da determinati autori (Bruscambille, Papillon de Lasphrise e Sigogne) e caratterizzato da stilemi che formalizzano un'estetica coerente; si segnala, inoltre, il brillante studio di D. CHAIGNE (*Les sonnets satyriques et burlesques, «un miroir de vices et de difformités»*, pp. 415-428) sul sonetto satirico e burlesco, vero e proprio genere della mediazione fra stile alto e temi bassi, prova dell'ossessione latente del secolo per le estetiche eterodosse.

La sezione finale «Désordre, folie et grandeur» illustra nella sua tripartizione casi singolari e irriducibili, i quali posti in progressione tematica mostrano come il *mauvais goût* avanzi nascosto nelle opere letterarie in qualità di latore di istanze moderne, quali le categorie del *rude* – sviluppatasi in campo protestante – e del *bizarre* (C. NOILLE, «*De tant d'objets divers le bizarre assemblage...*» *Rhétorique des dispositifs déçousus*, pp. 511-526). Oggetto dell'ultimo articolo di S. CHAOUÛCHE (*L'acteur de mauvais goût, acteur des avant-gardes scéniques?*, pp. 527-538) è la nozione di *mauvais goût* nei trattati sull'arte della commedia settecentesca, in cui l'influenza della dottrina classica tende sempre più ad affievolirsi; l'autrice, attraverso l'analisi delle opere e di vari episodi riguardanti celebri attori, si interroga sulla pertinenza di un'idea di cattivo gusto in materia teatrale: gli scritti analizzati elogiano l'originalità dell'arte dei singoli attori, portando alla luce il gusto nascente per una pratica teatrale che si discosta dalle prescrizioni del teatro classico.

Obiettivo principale del presente volume è, come visto, un tentativo di definizione del classicismo francese attraverso un'indagine sul cattivo gusto. Tuttavia, i contributi mostrano che i risultati raccolti superano tale proposta e autonomizzano la questione dei *vices de style*. I difetti estetici, talvolta raccolti, talvolta scientemente perseguiti a dei fini di sovversione degli schemi letterari, attestano il differenziale caratteristico del classicismo tra l'immaginario teorico costruito e la realtà delle opere, travalicando quindi l'opposizione concettuale e definendo spesso un campo di fruizione dell'esperienza estetica ristretto, quando non "blindato" (si veda il caso del genere dell'enigma, della categoria del "rude" o del collezionismo italiano). Attraverso la denuncia della minaccia sempre incombente nell'estetica classica della categoria del "difettoso", la crociata del buon gusto informa e nutre i fermenti di studiata anarchia ideologica e gli stravolgimenti della forma poetica.

[GIOVANNA BENCIVENGA]

FRANK GREINER, *Les Métamorphoses d'Hermès. Tradition alchimique et esthétique littéraire dans la France de l'âge baroque (1583-1646)*, Paris, Classiques Garnier, 2018 (réimpression de l'édition de Paris, 2000), 663 pp.

Segnaliamo la riedizione del volume di Greiner sulla tradizione ermetica in epoca barocca, che per primo aveva recensito un vasto repertorio di testimoni (manoscritti e a stampa) appartenenti a generi diversi, dal

romanzo alla satira, dal trattato all'emblematica, tutti inscrivibili nella categoria della letteratura alchemica.

La diffusione dell'alchimia viene studiata in relazione alle forme estetiche che veicolano tale tradizione. L'ampio studio poggia su una vasta bibliografia primaria (testi latini, francesi, italiani, tedeschi) e secondaria (che purtroppo non è stata aggiornata per questa riedizione).

[LAURA RESCIA]

L'Entretien au XVII^e siècle, sous la direction d'Agnès COUSSON, Paris, Classiques Garnier, 2018, 404 pp.

Quando i dialoghi dell'Antichità classica diventano *entretiens*? Come distinguere questa tipologia di discorso da altre, designate con i termini affini di *colloque*, *conférence*, *promenade*, *discussion*, *traité*, *discours*? E ancora: quali sono gli intenti di una pratica letteraria tanto frequente nella Francia del secondo Seicento, e quali i tratti caratteristici che ne delineano la poetica? Questi gli interrogativi ai quali hanno tentato di rispondere i partecipanti di un convegno organizzato dalla curatrice del volume presso l'Université de Bretagne, Brest nel marzo 2015. Gli studiosi si sono avvicendati nel tentare di delineare il profilo di questo genere di scrittura nel Seicento francese, che attraversa la letteratura, la filosofia, ma altresì i testi spirituali e storici, per individuarne il ruolo nello sviluppo della storia delle idee e dei generi letterari.

Nella prima parte, due articoli prendono in esame la stessa raccolta epistolare, nella quale emergono elementi dialogici: il primo per osservarne la poetica, tra pratica citazionale e costruzione di un sapere cooperativo (Cécile TARDY, *Une poétique de l'entretien dans "Les Entretiens de M. de Voiture et M. Costar"*, p. 39-60); il secondo privilegiando invece una lettura socioletteraria, per ipotizzare che la scelta del plurilinguismo sia in primo luogo da imputarsi alla volontà di Costar di farsi riconoscere, attraverso il dialogo con Voiture, un ruolo nel mondo letterario (François-Ronan DUBOIS *Le plurilinguisme dans les "Entretiens" de Pierre Costar et Vincent Voiture*, pp. 61-71).

Nella seconda parte si analizzano in primo luogo le caratteristiche di due *entretiens* filosofici, quello di Descartes con il teologo Burman e quello di Pascal con M. de Sacy, per individuare cosa li distingua dalla disputa e dalla conversazione (Céline HERVET, *Caractères de l'entretien philosophique à l'âge classique autour de Descartes et Pascal*, p. 75-95); lo studio successivo si concentra invece su un testo più noto, quello dei dialoghi spirituali di François de Sales, per studiarne, oltre alle vicende filologiche e ideologiche della ricezione, la possibilità di individuare peculiarità proprie di questo sottogenere, in particolare la pedagogia del discorso del santo (Viviane MELLINGHOFF-BOURGERIE, *Les "Entretiens spirituels" de François de Sales. Une pédagogie du dialogue et les avatars de sa transmission*, pp. 97-121).

La terza parte contiene uno studio, di carattere linguistico ed enunciativo, sugli *entretiens* di Fénelon, che solo a tratti sono caratterizzati da forme di dialogismo, con Dio e con sé medesimo (François-Xavier CUCHE, *Les "Entretiens spirituels" de Fénelon. Monologue ou dialogue?* pp. 125-139); un secondo articolo riguarda una forma specifica assunta dal genere preso in esame, che presuppone la superiorità della conversazione orale, dovuta alla sua caratteristica di esistere *in presentia* di una coppia o di un gruppo di "iniziati", e alla capacità ineguagliabile di rivelare un segreto nascosto, (Jean-

Yves VIALLETON, *M. Despréaux m'a dit*). *Broussette précurseur du genre de la conversation avec l'écrivain*, pp. 141-158); un ultimo contributo (Francine WILD, *Entretiens et ana. Tentative de parallèle*, pp. 159-173) presenta un'acuta analisi stilistica ed enunciativa dei due generi contigui, affini per instabilità e fragilità, per la mescolanza di elementi storici e finzionali, ma altresì distanti per altri aspetti (continuità degli *entretiens*, discontinuità degli *ana*).

La quarta parte si focalizza sull'estetica dell'*entretien*; secondo Méré, caratterizzato da fluidità della parola, artisticamente volta al piacere della persuasione, omogeneità tra l'autore e il suo pubblico (Christian BELIN, *À propos et de bonne grâce...*). *La rhétorique de l'entretien selon Méré*, pp. 177-186); si analizzano le indicazioni relative alla pragmatica della comunicazione nel momento in cui tra emittente e destinatario esiste una disparità sociale ed economica (Karine ABIVEN, *Le «dangereux honneur» de parler à la cour. Pour une pragmatique de l'entretien*, pp. 187-203); si presenta il modello di dialogo di La Mothe Le Vayer, strettamente legato alla postura scettica, che illustra in forma dialogica gli enunciati filosofici tradizionali, alla maniera di Luciano. La pratica del dialogo con sé stesso, reperibile in alcune delle opere del filosofo francese, ne attesta l'essenzialità ai fini dell'esercizio della libertà critica (Emmanuel BURY, *La Mothe Le Vayer et l'entretien. Entre tradition savante et goût mondain*, pp. 205-219).

La quinta parte, dedicata ai rapporti tra genere narrativo e *entretien*, contiene due articoli.

Marie-Christine PIOFFET (*Les entretiens en mer dans l'"Histoire du Canada" de Gabriel Sagard (1636). Entre la tradition des problemata et la propagande missionnaire*, pp. 223-237) dimostra che un capitolo dell'opera narrativa da lei analizzata, con particolare riguardo alle fonti dei dialoghi, è esemplare della propaganda missionaria destinata alla valorizzazione dell'ordine di Saint François, escluso dalle missioni quebecchesi; mentre Francis ASSAF (*L'entretien dans l'histoire comique. Moteur dialogique du discours libertin*, pp. 239-253) partendo dalla definizione linguistica di *entretien*, ne analizza l'utilizzo nei *romans comiques*, dove si rivela particolarmente adatto all'espressione di valori libertini.

La sesta e ultima sezione si apre con un articolo che torna su un testo cartesiano, in cui il dialogo sembra venire indicato come strada maestra per la conoscenza di sé, passaggio fondativo di ogni verità (Maria Vita ROMEO, *L'entretien de Descartes avec Burman ou dialoguer pour se connaître soi-même*, pp. 257-269). Centrato sull'*entretien théologique*, l'articolo di Sylvio Hermann DE FRANCESCHI (*Jansénistes et molinistes en quête des suffrages de leur public. La forme du dialogue et de l'entretien dans la querelle de la grâce au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles*, pp. 271-303) mette in luce la natura teatrale di testi teologici di orientamento giansenista e molinista, destinati a un pubblico mondano, in cui la scrittura diviene, con il passaggio al XVIII secolo, progressivamente più letteraria, acquisendo dunque una doppia valenza. È invece alla scrittura di un gesuita come Baltasar Gracián che si interessa Didier SOULLER (*Accepter et refuser l'entretien selon l'éthique du masque de Baltasar Gracián, S. J.* pp. 305-318), facendo emergere l'ambiguità della posizione d'autore rispetto all'estetica della maschera: l'identità fittizia che si costruisce per gli altri, per quanto finzionale, mantiene le caratteristiche dell'amabilità e si motiva con la necessità di trovare un rifugio contro le apparenze e l'illusorietà del mondo. Al centro della pedagogia a favore delle *demoiselles de Saint-Cyr*, i dialoghi,

nelle loro diverse varianti, risultano una pratica educativa che attribuisce un ruolo importante al discente, ma costituisce altresì uno spazio privilegiato per l'individualità del docente (Christine MONGENOT, *De vous à moi. Détours et mise en scène pédagogique dans l'entretien éducatif*, pp. 319-343). Ultima declinazione dell'*entretien* presa in esame in questo volume da Pascale THOUVENIN (*L'entretien monastique à Port-Royal. Une éloquence classique*, pp. 345-366), quella praticata a Port-Royal, in cui le nozioni di edificazione e salvezza relativizzano le restrizioni agostiniane relative alla coruttibilità della parola. La poetica di questo genere di *entretien* è espressione dei principi del classicismo, declinando la verità in termini di chiarezza, intelligibilità, naturalezza, utilità, e definisce dunque l'esistenza di un classicismo monastico.

[LAURA RESCIA]

CHARLES SOREL, *La Maison des Jeux, tome 2, Seconde Journée*, texte établi, présenté et annoté par Marcella Leopizzi, Paris, Champion, 2018, «Sources Classiques» 129, 328 pp.

Fausta Garavini aveva scelto, per il suo fondamentale saggio dedicato a Charles Sorel, apparso in italiano nel 1980 e poi pubblicato da Champion nel 1998, proprio il titolo di quest'opera, poco nota anche ai seicentisti, e di cui non si disponeva di un'edizione critica completa. Grazie al lavoro di Marcella Leopizzi, che ha già curato il volume relativo alla prima giornata, apparso nel 2017 sempre da Champion, possiamo oggi leggere il testo completo dell'edizione del 1657, con l'apparato variantistico relativo alle due precedenti (1642a e 1642b); le annotazioni e gli indici rendono agevolmente consultabile il volume. Opera ibrida, che muove dai modelli della letteratura cortigiana di intrattenimento, destinata all'*bonnête homme* nell'esercizio della conversazione, questa *Maison* si indirizza a un pubblico colto, capace di trasformare le capriole intellettuali e logocentriche in un divertimento mai dissociato dall'istruzione. Se le *bienséances* presiedono al tono generale delle conversazioni tipiche di una mondanità da *salon*, è nel piacere dell'intelligenza che si declinano tutti i giochi praticati da una piccola comunità aristocratica, tradizionalmente riunita in una dimora di campagna. Lontane dai volgari *jeux du hasard*, queste ricreazioni si offrono come un valido rimedio contro le amarezze della vita, avverso la malinconia di alcuni membri del gruppo. I personaggi, che si muovono sui due assi della diegesi, potendo esserne sia narratori che protagonisti, dedicano un tempo considerevole alla riflessione metanarrativa: è in questi spazi che ritroviamo la poetica soreliana dell'*antiroman*, le riflessioni sulla dialettica realtà/finzione, la crociata contro gli errori popolari, tutti aspetti che veicolano, dietro e al di là dell'aspetto ludico, la postura libertina dell'autore. Il tema dell'abito, la condanna della superstizione e dei tabù sessuali, della pedanteria e delle istituzioni pedagogiche, della sottomissione della donna all'autorità parentale e maritale, confermano, a distanza di un ventennio, gli orientamenti ideologici già emersi nel *Francion*.

[LAURA RESCIA]

CÉCILE LIGNEREUX, *L'éloge, maillon faible de la lettre de remerciement?*, [En ligne] «Exercices de rhétorique» 11, 2018, mis en ligne le 08 octobre 2018; URL: <http://journals.openedition.org/rhetorique/642>

La rivista elettronica *Exercices de rhétorique*, inaugurata nel 2013 e dedicata all'analisi delle pratiche retoriche in tipologie testuali differenti, consacra un numero tematico alla pratica dell'elogio, dall'Antichità alla Contemporaneità.

L'articolo di Lignereux esamina come si inserisca l'elogio in seno alla struttura della lettera di ringraziamento, in particolare nei manuali del secondo Seicento francese. Inaspettatamente, l'elogio fatica a trovare collocazione in tale contesto discorsivo: tale diffidenza nei confronti di un dispositivo retorico apparentemente adeguato a un contesto di espressione della gratitudine sembra essere dovuto al carattere intrinseco che tale tipologia epistolare riveste agli occhi del Classicismo. Poiché si tratta, afferma l'A., di persuadere il destinatario della riconoscenza dello scrivente, l'elogio sembra rischioso, in quanto potrebbe diminuire la forza persuasiva della lettera se venisse interpretato come ambiguo o ipocrita. I modelli della lettera di ringraziamento dunque sembrano espungere l'elogio dalla sequenza protocollare, articolata in tre fasi (esprimere contentezza, esagerare il beneficio ottenuto, prometterne memoria e riconoscenza eterne), salvo riassorbirlo nella seconda fase dell'argomentazione, quando dalla lode per il beneficio si scivola verso quella del beneficiario. L'analisi di questo dispositivo retorico e del suo utilizzo nei manuali epistolari dimostra che questi ultimi non sono semplici raccolte fraseologiche, ma lasciano spazio a una riflessione tipicamente retorica sulle condizioni del loro utilizzo.

[LAURA RESCIA]

Voyages, rencontres, échanges au XVII^e siècle. Marseille carrefour, édité par S. REQUEMORA-GROS, Tübingen, Gunter Narr, 2017, «Biblio 17» 211, 575 pp.

Il volume raccoglie una selezione di contributi presentati al 43° convegno della *North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, organizzato in onore del Professor Pierre Ronzeaud, presso l'Università di Aix-Marseille nel 2013.

La scelta di celebrare Marsiglia e la Provenza nel convegno annuale della società di seicentisti americani nasce dalla volontà di analizzare, da un punto di vista storico, letterario, politico, scientifico, religioso, musicale e iconografico, gli scambi, i passaggi, i viaggi che, nel XVII secolo, hanno reso la città e la regione un *carrefour*, una luogo di circolazione di uomini, una terra di incontri, di partenze e di arrivi.

I quarantuno contributi riuniti nel volume sono suddivisi in dieci sezioni che presentano Marsiglia sotto differenti punti di vista e categorie.

La prima sezione, intitolata «Voyages», raccoglie nove comunicazioni incentrate sulle relazioni di viaggio, reali o immaginarie, burllesche o galanti, che illustrano ed approfondiscono gli incontri commerciali e culturali tra Oriente, Europa e Occidente. Dopo la prima comunicazione di P. RONZEAUD dedicata alle figure dei viaggiatori / narratori francesi delle utopie letterarie del XVII secolo (*Voyager dans les récits de voyages imaginaires du XVII^e siècle: pourquoi pas?*, pp. 17-38), M.CH. PIOFFET (*Le théâtre du Nouveau Monde: dialogues franco-amérindiens dans les écrits viatiques de la Nouvelle-France*, pp. 39-62) e S. A. MELZER (*Comment écrire l'histoire de la rencontre franco-amérindienne?*, pp. 63-71) dedicano i loro interventi agli scritti dei viaggiatori francesi nella Nouvelle France ed ai rapporti tra europei e amerindi.

I saggi successivi di K. DESPLANQUE (*Un miroir sur le regard miroité: "Le Voyage d'Encausse" et le récit de voyage humoristique*, pp. 73-81), di J. LECLERC (*Ulysse en Provence: voyages, temporalité et intertextualité burlesques*, pp. 83-92), di C. NÉDELEC (*Voyager en galant homme*, pp. 93-102), di M. BEDEL (*Marseille: porte de l'Inde. Récit du médecin curieux devenu l'explorateur privilégié d'un ailleurs fabuleux*, pp. 103-115), di V. JOUCLA (*Dissuader le lecteur de voyager: le curieux projet des "Mémoires des voyages du sieur André Demarez d'Avignon"*, pp. 117-126) e di I. APOSTOLOU (*Le voyage du comte de Marcheville de Marseille à Constantinople: tradition et nouveauté*, pp. 127-138) analizzano alcuni *récit de voyage* secenteschi curiosi e poco conosciuti.

La seconda sezione, «Échanges et mobilité en Méditerranée», meno corposa della precedente, riunisce tre comunicazioni incentrate sugli scambi commerciali nel Mar Mediterraneo. A. BACCAR BOURNAZ, (*Acteurs et enjeux au large des côtes provençales d'après «La Gazette de France» (1640-1670)*, pp. 141-150) incentra la sua analisi sugli scambi nella parte occidentale del Mediterraneo, mentre i viaggi e i conflitti nella parte orientale vengono descritti nei due saggi di J.P. FARGANEL, (*Consuls, marchands et voyageurs français dans le Levant aux XVII^e et XVIII^e siècles, une vision de soi et de l'autrui: d'un stéréotype l'autre*, pp. 151-161) e di O. SENNOUNE, (*Les Marseillais dans l'Échelle d'Alexandrie au XVII^e siècle. Entre un cadre de vie exotique et un nouveau modèle*, pp. 163-174).

Quattro saggi compongono la terza sezione, denominata «Correspondances», incentrata sugli scambi epistolari. Il primo di D. REGUIG è dedicato alle lettere di Boileau (*La correspondance de Boileau; un art de la distance*, pp. 177-188), mentre gli altri tre sono incentrati sulla corrispondenza di Mme de Sévigné con la figlia, trasferitasi in Provenza (B. LANDRY, *Madame de Sévigné et le 'Fourbin' de Marseille*, pp. 189-200), sui suoi viaggi a Marsiglia (N. FREIDEL, *Mme de Sévigné à Marseille: promenade romanesque ou mission politique?*, pp. 201-210), e sulla descrizione, o piuttosto, sulla non descrizione della Provenza nelle lettere della grande romanziera e di Voiture (S. ROLLIN, *La Provence et la province dans les lettres de Mme de Sévigné et de Voiture: les enjeux d'une écriture oblique*, pp. 211-222).

La città di Marsiglia, come punto d'incontro e di scambi, è la protagonista del quarto gruppo di comunicazioni, riunite sotto il titolo di «Marseille, carrefour des savoirs et des échanges de savoir». Il primo articolo di J. R. ARMOGATHE (*De Phocée à Marseille: les antiquités marseillaises dans l'historiographie des XVII^e et XVIII^e siècles*, pp. 225-237) studia la nascita del mito della fondazione della città nella storiografia secentesca e settecentesca; E. BURY analizza nel suo saggio il ruolo di primo piano della Provenza nella rivoluzione scientifica secentesca (*La Provence, carrefour de la République des sciences à l'âge de la révolution scientifique: Peiresc et Gassendi*, pp. 239-251); alla città come "bazar universel", regno del raro e del bizzarro, è dedicato lo studio di M. MARRACHE-GOURAUD (*Merveilles à l'encan, séductions d'une ville: Marseille dans la culture européenne de la curiosité*, pp. 253-266). La botanica provenzale e la sua diffusione nel XVIII secolo sono indagate da I. TREVISANI-MOREAU (*De la flore locale au carrefour des savoirs: "L'Histoire des plantes qui naissent aux environs d'Aix et dans plusieurs autres endroits de la Provence" par Pierre-Joseph Garidel*, pp. 267-280); S. HOUDARD si occupa di un fenomeno diffuso in Provenza nei primi anni del Seicento, i processi contro le streghe (*Les écritures du diable: impressions et contagions de la possession d'Aix-en-Provence dans*

le premier XVII^e siècle, pp. 281-295); V. JULLIEN si sofferma sull'esperienza della «galère marseillaise» di Gassendi (*Gassendi à Marseille, qu'allait-il faire dans cette galère?*, pp. 297-317).

Il quinto gruppo di studi, riuniti con il titolo di «Espaces religieux», è collegato agli scambi religiosi in Provenza. A. RÉGENT-SUSINI analizza gli scritti del Père Coton, missionario nel sud della Francia, (*De l'oral à l'écrit: les "Sermons sur les principales et difficiles matières de la foi" du Père Coton 'réduits par l'auteur en forme de Méditations', ou l'usage du paragraphe dans le livre de dévotion*, pp. 321-336); C. VENNEN si occupa delle poesie cristiane di A. Godeau, vescovo di Grasse (*Les îles de Lérins dans les "Poésies chrétiennes" d'Antoine Godeau*, pp. 337-348); sono dedicati a Maria Maddalena che, secondo la tradizione provenzale, si fermò a Marsiglia, l'articolo di C. MCCALL PROBES sugli scritti dei poeti del cenacolo d'Henri d'Angoulême (*La Sainte-Baume et la Madeleine chez les poètes du cénacle aixois d'Henri d'Angoulême: vers une rhétorique du paysage et de l'heureuse pécheresse*, pp. 349-360) ed il successivo di P. CHOMÉTY sull'opera di Pierre de Saint-Louis (*L'Eliade, ou l'odyssée du savoir: science et poésie chez Pierre de Saint-Louis*, pp. 361-372).

Dagli scambi religiosi si passa a quelli politici nella sesta sezione, intitolata «Espaces de pouvoirs», che analizza l'opposizione tra potere centrale e province. T. PARKER nel suo saggio (*Bouillabaisse et Cassoulet: aux origines d'une question esthétique, politique et identitaire*, pp. 375-385) riflette sui legami tra le cucine regionali e l'identità nazionale francese; M. ROSSELLINI si sofferma sull'opposizione tra cattolicesimo e protestantesimo nei *Mémoires* di un prigioniero ugonotto (*Marseille et la Provence dans les "Mémoires" du galérien Jean Marteilhe*, pp. 387-398); M. CL. CANOVA-GREEN rivolge il suo interesse alle entrate solenni di Luigi XIII nelle città provenzali appena conquistate (*La ville, la province et le roi. Les entrées provençales de Louis XIII à l'automne 1622*, pp. 399-409).

Il settimo gruppo di comunicazioni («Rencontres dans les arts du spectacle») è dedicato al teatro, e più in particolare, alla rappresentazione sulle scene francesi di Marsiglia e della Provincia come luoghi esotici. I primi due contributi di S. H. FLECK (*La comédie-ballet et les mondes fictionnels*, pp. 413-421) e di B. POROT (*Étrangers et voyageurs dans les ballets et les comédies-ballets de Lully (1655-1670)*, pp. 423-442) analizzano l'esotismo nelle *comédies-ballets*. Il terzo di M. DESPREZ (*Du texte de «conjointure» dans la constitution du comédien professionnel: le cas du "Prologue de La Porte, comédien à Bourges, contre les Jésuites"*, pp. 443-452) si occupa del genere del prologo drammatico; il quarto di M. GROSS (*Le Spectateur en vue: les voyages européens de Joseph Furtenbach, Andrea Gryphius et Gottfried Wilhelm Leibniz*, pp. 453-???) dei viaggi in Europa di eruditi tedeschi.

Dal teatro si passa alla musica nell'ottava sezione intitolata «Rencontres musicales» con i tre articoli di M. FOLLARD sui balletti creati da Théophile de Viau per Luigi XIII (*Le lieu de l'autre. Les vœux pour ballet de Théophile (1617-1626)*, pp. 469-485); di T. VERNET sul soggiorno pedagogico a Marsiglia di due giovani principi reali («Voudrian n'oubliez rien per tacher de vous plaire», *le séjour marseillais des ducs de Berry et de Bourgogne en mars 1701*, pp. 487-496); di C. CESSAC sulle opere del musicista provenzale Mouret (*"Les Festes de Thalie" de Jean-Joseph Mouret ou comment un musicien provençal fait basculer l'opéra-ballet dans la comédie lyrique*, pp. 497-506).

La nona sezione è riservata alle «Rencontres littéraires».

res» con due studi dedicati a due romanziere secentesche ed alle descrizioni, nelle loro opere, di viaggi e paesaggi nel sud della Francia: il primo di P. GETINER è incentrato sulla contessa di Murat (*Voyages réels et irréels dans "Voyage de campagne"*, pp. 509-517); il secondo di J. VOS-CAMY ad Antoinette de Salvan de Saliès (*Antoinette de Salvan de Saliès, une muse albigeoise*, pp. 519-529). L'articolo successivo riguarda, invece, i viaggi e i viaggiatori nelle riscritture del mito di Fedra (M. BRUNEL, *De l'intrigue romanesque à la tragédie de l'errance: le voyage et les voyageurs dans "Phèdre" et ses réécritures (Euripide, Sénèque, Garnier, Gilbert, Pradon, Racine)*, pp. 531-542).

L'ultimo gruppo di studi si occupa di *Rencontres iconographiques*, con due saggi sugli scambi artistici tra Genova e Marsiglia (S. CHABRE, *Les échanges artistiques entre Gènes et Marseille: la commande de sculptures génoises en Provence (1620-1730)*, pp. 545-558) e tra Parigi e Marsiglia (M. THÉRON, *De Paris à Marseille, les projets de décor de la première Réale de Louis XIV: Le Brun & Tuby versus Girardon*, pp. 559-575).

[MONICA PAVESIO]

DU PLAISIR, *La duchessa d'Estramène*, traduzione di A.L. Franchetti e I. Rosi, a cura di A. L. Franchetti, F. Marinai, I. Rosi, Firenze, Edizioni Clichy, 2017, 250 pp.

La Duchesse d'Estramène fu pubblicata, in forma anonima, a Parigi e a Lione nel 1682. L'autore si serve

di un appellativo, *Sieur du Plaisir*, che gli consente di mantenere l'anonimato, per meglio utilizzare il meccanismo finzionale dell'*histoire véritable*, ma anche perché, sul finire del Seicento, i generi del romanzo e della novella sono ancora culturalmente disprezzati e non consoni agli *honnêtes hommes* che si diletano a scrivere.

F. Marinai illustra, nell'introduzione, la sua ricerca dell'identità di Du Plaisir e, partendo da una suggestione di Jean Mesnard, riconosce in un professore di francese, Paul Roger Sibour, l'autore del misconosciuto romanzo secentesco. Nella seconda introduzione, I. Rosi analizza l'opera, prodotto della «implacabile morale delle bienséances», che non ignora il modello ormai affermato della *Princesse de Clèves*, ma presenta, anche, sostanziali differenze.

Segue, poi, la prima traduzione italiana, ad opera di A. L. Marchetti e di I. Rosi, di un romanzo che ha già destato ampio interesse tra i critici, che ne hanno pubblicato diverse edizioni moderne (la prima nel 1978, edita da Bulzoni, a cura di G. Giorgi). Il testo a fronte riproduce l'edizione della «Pléiade» curata da M. Bar-Or, contenuta nell'antologia di narrativa francese seicentesca intitolata *Nouvelles du XVII^e siècle* del 1997. Una bibliografia dei testi e delle opere di Du Plaisir completa il volume.

[MONICA PAVESIO]

Settecento

a cura di Franco Piva e Vittorio Fortunati

LAETTIA SIMONETTA, *La Connaissance par sentiment au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2018, «Les Dix-huitièmes siècles» 201, 575 pp.

Il volume ripercorre gli autori del XVIII secolo che rendono conto del modo in cui alcuni oggetti della conoscenza come i valori morali ed estetici, la cui natura non è né interamente razionale né completamente sensibile, sono conosciuti attraverso il sentimento. Lo studio copre un ampio corpus di scrittori e filosofi, a partire da Malebranche – il primo che, traendo le conseguenze della definizione cartesiana del sentimento quale effetto dell'unione dell'anima e del corpo, introduce l'idea che la conoscenza dell'anima avviene attraverso il sentimento interiore determinando lo sviluppo di una concezione "sensibile" della conoscenza di sé –, per finire con Rousseau, l'ultimo ad avere mantenuto la possibilità di una conoscenza per mezzo del sentimento, prima della rottura kantiana. Da un punto di vista geografico, lo studio si concentra sulla Francia, passando per la filosofia morale ed estetica scozzese.

Il volume si struttura in tre parti, che corrispondono a tre oggetti della conoscenza attraverso il sentimento: il sé, la morale e il bello.

Nella prima parte, incentrata sulla conoscenza di sé, L. Simonetta sottolinea l'irriducibilità del sentimento

interiore alla sensazione e mostra come i sentimenti arrivino pian piano a designare le percezioni sensibili che ci informano sul nostro stato interiore piuttosto che su quello degli oggetti esteriori.

La seconda parte mette in evidenza il modo in cui i filosofi del XVIII secolo, che cercano di fondare i principi della virtù sulla ricerca interessata della felicità, regolano la questione della conoscenza degli oggetti della morale. In quest'ottica, l'attenzione si focalizza su tre concezioni morali: quella di Malebranche, di Rousseau e dei filosofi scozzesi Shaftesbury e Hutcheson, secondo cui certi oggetti essenziali alla moralità dell'esistenza dell'uomo possono essere conosciuti solo attraverso il sentimento.

Dedicata alla conoscenza estetica, l'ultima parte dell'opera si interessa al modo in cui il sentimento, che si sostituisce in gran parte alla ragione, diventa il principio dell'apprezzamento della bellezza. Pur essendo relativo alla sensibilità dello spettatore, il sentimento del bello è il modo di cogliere l'essenza stessa del fenomeno estetico, il miglior criterio per giudicare il merito delle opere d'arte. Come rileva Simonetta, in alcuni autori, quali Du Bos, Hutcheson e Diderot, il sentimento non è necessario soltanto per conoscere la bellezza ma persino per definirne il suo essere, in quanto l'effetto estetico non esiste al di fuori del sentimento che lo

percepisce. Queste riflessioni, uscite dalla sfera artistica, hanno alimentato anche una riflessione filosofica, quella dell'empirismo. In particolare, Condillac, nel percorso di indagine sui progressi compiuti dall'uomo, è costretto ad ammettere che determinati oggetti, per essere conosciuti, devono sfuggire all'analisi e alla spiegazione perché sono gustati o percepiti nel sentimento. È, per eccellenza, il caso della bellezza. Mentre in ambito morale, il sentimento appare come un sostegno affettivo alle deduzioni razionali, l'ambito estetico impone il sentimento come l'unico mezzo attraverso il quale l'opera è conosciuta nella sua bellezza o nella sua realtà di opera d'arte. Il giudizio è così trasferito nell'affettività per liberarlo dall'arbitrio della ragione, in campi in cui bisogna giudicare secondo principi indimostrabili quali il bene e il bello.

Dalla prima alla terza parte, emerge che la dimensione cognitiva del sentimento è rafforzata, poiché si passa da una semplice informazione su uno stato interiore, da una coscienza immediata e non rappresentativa, a un sentimento rappresentativo dell'oggetto stesso nell'ambito estetico.

[MARIA IMMACOLATA SPAGNA]

IOANA GALLERON, *La Comédie de mœurs sous l'ancien régime. Poétique et histoire*, Oxford, Voltaire Foundation, 2017, 284 pp.

Frequentemente menzionata nelle storie letterarie del XVII e XVIII secolo, e tuttavia mai oggetto di un'esplorazione sistematica mirante a individuare un *corpus*, cronologicamente ed esteticamente definito, la categoria della *comédie des mœurs* appare uno strumento utile nell'analisi dell'evoluzione del teatro dopo la morte di Molière e prima dell'avvento della commedia marivaudiana. Sviluppatisi in opposizione alla *comédie de caractère*, il genere *comédie de mœurs* si riferisce alla produzione drammatica caratterizzata dall'impiego di tipi o personaggi specifici (*petits-maitres* e *coquettes*, falsi nobili o borghesi aspiranti alle virtù nobiliari, uomini di commercio e di finanza o impostori) e dal trattamento di temi facilmente riconoscibili: voluttà e desiderio del piacere, avidità e frenesia di arricchimento, declino delle virtù e dei buoni sentimenti nelle relazioni umane. La *comédie de mœurs* non si riduce a una semplice descrizione della realtà o al commento critico dell'attualità. Se lo sfondo resta la crisi economica e dei valori, la degradazione dei rapporti sociali, il declino della monarchia francese e l'emergere di una nuova etica della sociabilità, coincidente con la fase storica della Reggenza, esso è sempre integrato in una visione cinica dell'uomo e del mondo che appare indipendente dalle congiunture storiche, sociali o economiche.

Il volume si pone l'obiettivo di indagare le questioni concernenti le caratteristiche poetiche ed estetiche del genere della *comédie de mœurs*, nonché quelle relative alla sua cronologia. Nella prima parte, l'autrice propone una lettura preliminare dei tratti distintivi del genere a partire da *Les Mœurs, ou les Façons du temps*, commedia di Saint-Yon rappresentata nel 1685 e considerata il modello o il prototipo della *comédie de mœurs*. Nella seconda parte, l'autrice individua un corpus più ampio di opere drammatiche che si articolano intorno ad alcuni criteri poetici ed estetici definiti: l'eliminazione del carattere principale in favore di una molteplicità dei personaggi, corrispondente ad un indebolimento dell'intrigo in favore di una polifo-

nia di azioni; la riflessione sul carattere sociale, e non psicologico, dei segni comportamentali; l'inserimento di un *regard noir*, legato al *topos* della corruzione della modernità; la messa in opera di una *vis comica* fondata su una lettura paradossale della realtà, su un'estetica della sorpresa e su un linguaggio dell'accumulazione e, infine, la referenza a una attualità che il drammaturgo illustra e/o denuncia in un rapporto di connivenza con il suo pubblico con il quale instaura un vero e proprio "patto di lettura" sul mondo. La terza parte è consacrata alla prospettiva storica, focalizzata sulla questione cronologica. Se la fase matura del genere appare essere, incontestabilmente, quella che va dal 1680 al 1720, l'autrice si propone di tracciare una "preistoria" della *comédie de mœurs* – dalle commedie satiriche del 1630 fino alle commedie di Molière – e di estendere il termine *ad quem* oltre la seconda metà del XVIII secolo, inglobando le evoluzioni tematiche e le trasformazioni poetiche di Marivaux e di Boissy, interessati alla nuova sensibilità e alle preoccupazioni filosofiche dominanti del Secolo dei Lumi.

[ILARIA LEPORE]

Oser *l'Encyclopédie. Un combat des Lumières*, édité par Alain CERNUSCHI, Alexandre GUILBAUD, Marie LECA-TSIOMIS, Irène PASSERON, avec la participation de Yann SORDET, Paris, EDP Sciences, 2017, 118 pp.

Pourquoi oser? L'entreprise encyclopédique, que présente ce livre censé accompagner l'édition numérique et critique de *l'Encyclopédie* mise en ligne en octobre 2017, relèverait-elle de la gageure? Le titre de l'ouvrage suggère en tout cas cette question au lecteur, et la citation encadrée à la première page de titre – tirée de la définition de l'article «Oser» de *l'Encyclopédie* – y fournit la réponse. À l'époque des Lumières, il s'agissait effectivement d'une entreprise audacieuse dont ce petit ouvrage esquisse les étapes majeures. Comme l'explique la préface de Catherine Bréchnignac, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, l'actualité de sa publication est la numérisation des 28 volumes de *l'Encyclopédie*. Elle est le fruit de la collaboration de plus de 120 spécialistes dont les quatre auteurs, Alain Cernuschi, Alexandre Guilbaud, Marie Leca-Tsiomis et Irène Passeron, qui avaient la tâche de coordonner l'édition et qui ont également signé ce livre.

Ayant une structure équilibrée, celui-ci se compose de dix chapitres (eux-mêmes divisés en plusieurs sous-chapitres), d'une préface, de la courte présentation des auteurs, d'un avant-propos et d'une chronologie, et se termine par une bibliographie sommaire. L'avant-propos souligne que la nouvelle édition de *l'Encyclopédie* est librement accessible à tout public et présente les sujets abordés dans l'ouvrage. Le chapitre «Qu'est-ce que *l'Encyclopédie*?», qui sert à introduire les autres, met l'accent sur les héritages et les innovations de la plus grande entreprise éditoriale de son temps: le travail collectif, l'intégration des arts mécaniques au domaine des connaissances, l'importance des illustrations, le réseau de renvois (qui annonce, en effet, le système des hyperliens) mais, avant tout, l'esprit critique.

Chaque chapitre est consacré à une question spécifique ayant trait à *l'Encyclopédie*. Le premier aborde les étapes de son histoire éditoriale mouvementée et les batailles autour de sa publication; le suivant traite du caractère collectif de cette œuvre polyphonique car réunissant près de 200 collaborateurs, et présente les trois figures majeures de l'entreprise: le principal éditeur Diderot au génie universel, le savant D'Alembert,

coéditeur entre 1747 et 1758, ainsi que le chevalier de Jaucourt, collaborateur régulier et fidèle à l'entreprise encyclopédique. Sont passées en revue ensuite les sources de l'*Encyclopédie*: la *Cyclopaedia* de Chambers, le *Dictionnaire de Trévoux* et les séries académiques où les collaborateurs de l'*Encyclopédie* ont puisé. Aux savoirs empruntés, ils ont pourtant ajouté des savoirs vivants, témoignant de l'actualité scientifique du XVIII^e siècle dont l'inoculation – ancêtre de la vaccination, propagée par le médecin genevois Théodore Tronchin – ou encore la nouvelle science de l'étymologie. Mais l'*Encyclopédie* est, avant tout, une œuvre critique: comme le souligne le livre, l'esprit critique s'y manifeste par l'écho aux combats politiques, religieux et moraux de l'époque. On apprend également que la reconnaissance des arts et métiers appartient aux innovations de cette gigantesque œuvre qui veut enfin rompre avec le mépris des métiers manuels, les décrit de manière détaillée et les illustre par les planches. Le livre évoque encore les problèmes posés par la correspondance entre les volumes de texte et de planches lors de la numérisation et mentionne les solutions apportées pour y remédier. Un chapitre s'occupe de la structure labyrinthique de l'*Encyclopédie*, de l'organisation du réseau des connaissances et du système des renvois. Les successeurs de cette entreprise sont aussi mentionnés, à savoir les projets qui ont repris, aux alentours des années 1780, le programme encyclopédique (comme l'*Encyclopédie d'Yverdon* ou l'*Encyclopédie méthodique*). Le dernier chapitre rappelle, enfin, les principes de l'édition numérique et précise que l'édition de référence servant de base à la numérisation était l'exemplaire original et complet conservé à la Bibliothèque Mazarine.

En fin de compte, ce livre remplit parfaitement sa fonction: il donne envie de découvrir – et de redécouvrir – l'*Encyclopédie*. Il parvient, d'une part, à éveiller l'intérêt du grand public à l'égard de cette entreprise sans égal du XVIII^e siècle; d'autre part, il indique aux spécialistes d'éventuelles pistes de recherche comme la question (toujours ouverte) de l'attribution des articles ou le fait que la plupart des dessinateurs et graveurs de l'*Encyclopédie* sont encore mal connus. La problématique pertinente et les explications bien claires sont le grand mérite de ce petit livre illustré de nombreuses images. Elles agrémentent la lecture, aussi bien que les citations encadrées, tirées de l'*Encyclopédie*.

Dans le cas de la numérisation de l'*Encyclopédie*, le terme «oser» a également toute sa validité. Il fallait sans doute avoir du courage et de l'assiduité pour réaliser l'édition servant de base au livre: l'Édition Numérique Collaborative et Critique de l'*Encyclopédie* (ENCCRE) dont le grand atout est qu'il s'agit d'un ouvrage en devenir, d'un ouvrage ouvert qui reste en cela fidèle à l'esprit de l'œuvre emblématique du siècle des Lumières.

[KATALIN BARTHA-KOVÁCS]

GILLES BARROUX, *La médecine de l'Encyclopédie – Entre tradition et modernité*, Paris, CNRS, 2017, 280 pp.

Dans cette anthologie capitale G. Barroux, autorité reconnue en matière de l'histoire de la médecine, nous fournit un aperçu détaillé du concept de la médecine au XVIII^e siècle. À travers les nombreux articles consacrés à ce sujet dans l'*Encyclopédie* se fait jour l'image d'une discipline qui, réunissant tous les domaines scientifiques de l'époque, représente une vision essentielle-

ment moderne sans réfuter les pratiques et les théories traditionnelles.

L'œuvre se compose de deux parties majeures, dont la première s'intitule «Les sources médicales de l'*Encyclopédie*» (pp. 7-46). Ce chapitre prend pour but de présenter d'une façon condensée les étapes fondamentales de l'histoire de la médecine aussi bien que d'expliquer brièvement la complexité disciplinaire qui caractérise la pensée scientifique des Lumières. Ramassant la presque totalité des connaissances médicales de son époque, l'*Encyclopédie* devient l'œuvre de référence sur l'état de la médecine. Non seulement elle fait connaître les développements les plus récents de la médecine au public, mais elle intègre aussi avec succès l'ancien avec le moderne, c'est-à-dire, elle met en valeur l'évolution de la discipline et la coexistence temporelle de différentes pratiques. Pour mieux saisir le concept de la médecine que représente l'*Encyclopédie*, Barroux a recours à six mots-clés: l'analogie, la circulation, l'expérience, l'histoire, l'institution et l'anthropologie. À l'aide de ces notions il nous devient possible d'établir un réseau d'associations énormément riche qui reflète le véritable état de la médecine du XVIII^e siècle: elle est une science fort anthropocentrique, «vivante et mobile» (p. 21) au seuil d'un tournant paradigmatique qui changera le cours de l'histoire des sciences.

La deuxième partie, qui est aussi la plus étendue, comprend l'anthologie (pp. 59-254), à son tour divisée en six sous-chapitres. Chacun commence par une brève introduction qui esquisse l'idée générale qui sous-tend la sélection des articles choisis. Le premier sous-chapitre, intitulé «La médecine au XVIII^e siècle: entre héritage et régénération», fait état des changements radicaux qui ont rendu possible le progrès médical, en renvoyant à cinq articles relatifs au sujet (Clinique, Crise, Hippocratismes, Galénisme, Médecins Anciens). Le deuxième, «Les différentes branches de l'arbre Médecine dans l'*Encyclopédie*» s'occupe des disciplines médicales de l'époque, tout en faisant allusion à l'arbre des sciences de Descartes. Le troisième sous-chapitre, «La maladie et les maladies», présente quelques notions générales et donne quatre exemples des maladies qui ont reçu une attention particulière de la part des encyclopédistes. Le chapitre suivant, intitulé «La médecine, le pouvoir et les lois» est lié à la cinquième notion évoquée par Barroux, celle de l'institution. Dans ce sous-chapitre se trouvent divers articles qui reflètent les problèmes les plus importants concernant l'institutionnalisation de la profession médicale, comme les débats sur le charlatanisme ou l'établissement des hôpitaux. Le cinquième sous-chapitre: «Les rapports du physique et du moral; la normalité et l'anormalité» présente la manière dont l'*Encyclopédie* conçoit les souffrances psychiques et les déformations physiques. Plus concrètement, il évoque la folie, la sexualité et la figure du monstrueux. La sixième et dernière section traite la question des méthodes de traitement médical. Le dernier article cité est celui consacré au quinquina, découverte très récente de l'époque.

L'annexe (pp. 261-266) contient un tableau systématique des renvois d'articles à partir de l'article Maladie. La bibliographie générale se divise en deux sections: sources primaires et secondaires. La dernière comprend les ouvrages récemment publiés sur le sujet.

Pour résumer, G. Barroux a compilé une anthologie d'une valeur très importante. Logiquement structurée et réfléchissant sur des questions pertinentes, *La médecine de l'Encyclopédie* peut servir de guide à tous ceux qui s'intéressent à ce domaine de recherche qui peut paraître secondaire, mais qui est en réalité au centre

de la pensée, non seulement, scientifique, du siècle des Lumières.

[CSENGE E. ARADI]

Autour de l'abbé Raynal: genèse et enjeux politiques de l'«Histoire des deux Indes», sous la direction de Antonella ALIMENTO et Gianluigi GOGGI, Ferney-Voltaire, 2018, «Centre international d'étude du XVIII^e siècle», 322 pp.

Réunissant, outre les deux directeurs, seize contributeurs (Kenta Ohji, Koen Stapelbroek, Stéphane Pujol, Gilles Gourbin, Muriel Brot, Marco Platania, Alessandro Tuccillo, Ann Thomson, Daniel Droixhe, Guido Abbattista, Hans-Jürgen Lüsebrink, Didier Kahn, Manuela Albertone, Reinier Salverda, Cecil Patrick Courtney et Anthony Strugnell), ce volume collectif issu d'un colloque organisé à Pise en février 2016 porte, comme son titre l'indique, sur une œuvre phare du siècle des Lumières: l'*Histoire des deux Indes*. Les textes qui le composent s'inscrivent dans un double programme: reconstruire la genèse de l'*Histoire* d'une part, examiner les enjeux politiques qui s'y dessinent de l'autre. Conçu dans le contexte culturel de la France après la paix de Paris (1763), l'ouvrage de Raynal devait en effet répondre à un objectif précis: essayer de résoudre la fracture qui s'était produite, vers

la moitié du siècle, entre les «philosophes» (qualifiés de «parti») et la monarchie de Louis XV, érigeant une plateforme où les questions politiques et coloniales pouvaient être librement débattues. S'appuyant sur ce constat, les contributions réunies dans ce volume abordent le projet de l'abbé d'un triple point de vue: celui du discours sur les empires et le commerce (discours que l'*Histoire des deux Indes* développe dans un rapport dialectique avec son temps), celui du rôle joué par les colonies dans la construction de l'œuvre et, pour finir, celui des éditions et des collaborateurs. Cette approche, explique Anthony Strugnell, est d'ailleurs suggérée par la nature polyphonique de l'*Histoire des deux Indes*: «ce qui caractérise l'ouvrage dirigé par Raynal, ce sont ses origines perçues dans les sources imprimées, événementielles, et humaines qui l'ont façonnées, et les ambitions politiques qui l'ont dirigées» (*Postface*, pp. 301-302). Rédigés par des chercheurs aux compétences diverses, les travaux recueillis par Antonella Alimento et Gianluigi Goggi apportent à ce sujet une pierre du premier ordre, offrant des clés de lecture sans lesquelles notre compréhension de l'œuvre de Raynal resterait excessivement restreinte. Même les lecteurs qui connaissent bien l'abbé pourront en tirer profit.

[PIERINO GALLO]

Ottocento

a) dal 1800 al 1850

a cura di Lise Sabourin e Valentina Ponzetto

JEAN-BAPTISTE AMADIEU, *La Littérature française au XIX^e siècle mise à l'Index, Les procédures*, Paris, Cerf, 2017, 542 pp.

Les condamnations civiles des romans pour outrage à la morale publique sont documentées, mais la proscription ecclésiastique l'est beaucoup moins. Ce n'est plus le cas grâce la publication de la première partie de la thèse de J.-B. Amadiéu où sont examinées d'un point de vue juridique et historique la pratique et la philosophie de la censure ecclésiastique de la littérature de fiction au XIX^e siècle. Créé dans le but de préserver la foi et les mœurs – les premiers *Indices* datent de la Réforme –, le célèbre répertoire des ouvrages condamnés par le Saint-Siège a disparu à l'issue du concile Vatican II. Les archives de la Congrégation de l'Index n'ayant été ouvertes qu'en 1998, l'institution est restée longtemps obscure. Si la liste des fictions françaises condamnées est connue, les subtilités et les étapes de la procédure l'étaient beaucoup moins.

De nombreux écrivains ont eu droit à la proscription (le record est détenu par Renan, «la bête noire de l'Index», 14 décrets, devant Michelet, 6), à l'exception de Chateaubriand, Balzac, les Goncourt, Paul de Kock, Musset, Loti, Nerval, Rimbaud, Verlaine qui ont échappé à la procédure parce que la Congrégation n'avait pas les moyens de tout examiner ou parce

qu'elle pouvait réprover un livre sans le mentionner dans ses sentences. À cela s'ajoutait le fait que les mises à l'Index tardaient parfois plusieurs années.

Le procès de la mise à l'Index est exposé dans la deuxième partie (la première retrace l'évolution de l'Index jusqu'en 1900), de son origine au verdict, sans aucune audition préalable de l'auteur. Tout commence par une plainte formulée par un dignitaire ecclésiastique ou un simple laïc qui, à condition d'être justifiée, entraîne la rédaction d'une relation (le *votum*) sur l'œuvre dénoncée, et la procédure suit son cours. On la résume ainsi: plainte ou dénonciation, consultation, délibération, promulgation, proscription. Sont d'abord étudiées deux dénonciations «certaines»: l'une émanant du fils de J. de Maistre en 1836 contre *Chatterton*, pour motif politique, mais l'œuvre ne fut pas mise à l'Index quoique jugée immorale et hérétique à cause de sa justification du suicide, et dépourvue de séduction car sans aucun mérite littéraire (ce fut aussi le cas d'*Une Larme du diable* de Gautier); l'autre rédigée en 1879 par le nonce à Paris et visant *L'Assommoir* n'eut aucun effet. Vient ensuite le véritable feuilleton des examens d'Eugène Sue qui dura de 1844, pour *Les Mystères de Paris*, à 1851, pour les *Sept Péchés capitaux*. Sue fut condamné pour ses théories «socialistes et révolutionnaires», sa haine du clergé, de l'aristocratie et des riches notabilités. En revanche, en 1898-

1899, Huysmans, quasiment dénoncé par une critique publique et simultanément recommandé, craignit non sans raisons que *La Cathédrale* ne fût condamnée suite à la diffusion de la *Conversion de M. Huysmans*, charge de l'abbé Belleville qui ressemblait fort à une dénonciation. Le rapport d'un consulteur mentionna la «prétendue conversion» de l'auteur de «plusieurs œuvres extrêmement suspectes sur des sujets concernant la foi et les mœurs», mais aucune procédure ne fut engagée contre l'écrivain.

Les institutions romaines (secrétairerie d'État, nonciatures) évaluent les dénonciations et agissent, prudemment, en amont de l'Index. Il arrive qu'à Rome on débâte d'une possible dénonciation, comme pour le *Testament d'un antisémite* de Drumont signalé en 1891 par le nonce à Paris, parce qu'il s'agissait non seulement d'un ouvrage antisémite mais aussi d'une attaque contre le haut clergé français jugé corrompu (y compris le nonce lui-même). En dépit de nombreuses demandes adressées au nonce, aucune dénonciation ne parvint à l'Index; de plus, il était inutile de prononcer une condamnation nominative car l'œuvre, outrageant le clergé, était d'office à l'Index. J.-B. Amadiéu cite aussi le cas étonnant de l'auteur se dénonçant lui-même: en 1894, dans la polémique déclenchée par la mise à l'Index de *Lourdes*, Félix Lacan, professeur à la Sorbonne, publie *Pour le Vrai. À Lourdes avec Zola*, qu'il dédicace au pape. Est aussi évoquée la possible dénonciation de Lamartine par l'internonce à Paris qui sévit de 1836 à 1843: Mgr Antonio Garibaldi intervint auprès du cardinal Polidori qui jugea dangereux le *Voyage en Orient* et plus encore *Jocelyn*, d'où un premier décret contre l'œuvre du poète le 22 septembre 1836, et un second en 1838 contre *La Chute d'un ange*. Comme dans le cas précédent, Garibaldi avait informé le préfet de l'Index en lui adressant le poème agrémenté de ses commentaires. Garibaldi sera aussi à l'origine des proscriptions de Sand et de Balzac, mais ce n'est qu'en 1863 et 1864 que les deux romanciers seront condamnés pour leurs écrits.

Les consulteurs sont informés par dénonciation, mais aussi parce qu'ils connaissent assez bien la République des lettres. On en a un bel exemple avec Jacques Baillès qui joua un rôle de premier plan dans la censure de la littérature française: sept condamnations générales sur les dix que compte le corpus fictionnel français viennent de ses examens et son influence dura plus de vingt-cinq ans après sa mort. Ce prêtre érudit et ultramontain, évêque de Luçon et consulteur, fut à l'origine en 1863 et 1864 de la proscription des *opera omnia* de Sand, Soulié, Stendhal (pour *Le Rouge et le Noir*, mais déjà à l'Index pour *Rome, Naples et Florence*), E. Feydeau, Champfleury, Murger, Balzac, Zola et des condamnations particulières de Flaubert, Hugo, Michelet, etc. Avec Baillès, on a affaire à un champion ou à un virtuose de l'Index qui publiera en 1866 une *Congrégation de l'Index mieux connue et vengée*, somme par laquelle il répliqua aux griefs des «gallicans» contre la Congrégation alors fort mal connue.

Le chapitre 3 – «Le votum sur l'œuvre» – expose les normes canoniques et l'usage du *votum* dont se chargeait un rapporteur membre de la Congrégation de l'Index, parfois un secrétaire ou un cardinal. Recension de l'œuvre, le *votum* regroupait en principe des observations fondées sur des exemples répréhensibles (passages contraires à la foi ou aux mœurs), mais il contenait parfois des appréciations littéraires. Parmi les *vota* mentionnés, celui sur *Spiridion* qui signale une religion nouvelle et une doctrine hétérodoxe, et ceux concernant les Dumas dont les œuvres donnèrent du

travail aux consulteurs, lesquels conclurent en 1862 et 1863 à l'immoralité et à l'irrégularité. À noter que *Madame de Chamblay* eut droit à deux *vota*; de même pour *Les Mystères de Paris*, mais avec deux résultats différents et non sans de sensibles contradictions: absence de condamnation en 1845, mise à l'Index en 1852 et censure de toutes les œuvres. S'il arrive que certains censeurs pratiquent le résumé dans sa forme la plus réduite ou la sélection fragmentaire, d'autres tendent à l'exhaustivité, tel Polidori qui examina méticuleusement tout le *Voyage en Orient* de Lamartine, alors que Baillès estime inutile l'examen complet des *Misérables* et se limite à quelques exemples pour *Mademoiselle La Quintinie*, de même Vercellone en 1866 pour *Le Confesseur* de l'abbé Michon.

On suit dans le chapitre 4 – «Le verdict de mise à l'Index» – les étapes de la procédure jusqu'à la proscription publique formulée dans l'intitulé de la clause (par exemple, *omnia fabulae amatoriae*, pour les histoires d'amour impur, lascif ou obscène: Sue, les Dumas – *Le Comte de Monte-Cristo* est jugé inoffensif par le consulteur De Ferrari -, Soulié, Sand, etc.). À la fin du siècle, alors que l'Index n'est plus ignoré du grand public, comment lire un ouvrage interdit sans violer le droit canonique? Chateaubriand disait qu'à Rome «pour quelques bajocchi on obtient la permission de lire, en sûreté de conscience, l'ouvrage défendu»... Il est vrai que le Saint-Siège ou les évêques accordent de nombreuses dispenses aux lecteurs avertis qui voulaient lire la *Vie de Jésus* de Renan ou *La Religion naturelle* de Jules Simon, et pour les œuvres inscrites au programmes officiel de l'enseignement secondaire ou supérieur. Les fidèles pouvaient disposer d'ouvrages expurgés publiés par des éditeurs catholiques qui bénéficiaient de clauses dérogoires (pour *Eugénie Grandet* et *Le Médecin de campagne*), ou qui souhaitaient donner des éditions critiques de Rousseau, Montesquieu ou Pascal. Les fidèles français ont-ils strictement observé les décisions censoriales ecclésiastiques?

Quelle a été la réception de l'Index en France au XIX^e siècle? Dans la troisième partie J.-B. Amadiéu esquisse quelques réponses, notamment pour la première moitié du siècle et la crise de 1850-1853 et la «querelle des classiques» lancée par l'abbé Gaume. *Sen Ver rongeur des sociétés modernes* (1851) dénonçait l'influence du paganisme sur la littérature et celle du romantisme accusé de prolonger l'impiété de la littérature classique, thèse contestée par Dupanloup qui ferraila contre Gaume, Veuillot et l'opposition ultramontaine, jusqu'à ce qu'une encyclique mette fin à la dispute. La contestation de l'Index devient marginale et ne réapparaîtra que peu avant Vatican II. Quant à son autorité dans la seconde moitié du siècle, force est de constater que si les catholiques de France la connaissent, elle n'a guère de portée, à la différence d'autres pays européens ou du Canada. Bien que quelques évêques veillent à les faire respecter, le public catholique français continuera à ignorer les proscriptions de l'Index, ou ne les connaîtra bien plus tard que par le truchement des *Romans à lire et romans à proscrire* de l'abbé Bethléem (1932) dont J.-Y. Mollier a retracé «l'impossible mission». Quant aux auteurs, aucun ne s'inquiète vraiment de sentences que la plupart d'entre eux ignorent. Flaubert n'en dit rien; Balzac, pourtant reçu par le pape qui avait signé les décrets de proscription de ses œuvres, n'en parle pas davantage; Lamartine ne s'émue guère de la mise à l'index du *Voyage en Orient*; Sand se moque de la décision du Saint-Père («Si le cher homme savait combien cela m'est égal!»). En revanche, plutôt flatté de quatre

décrets de prohibition, et après le décret du 19 septembre 1894 qui condamna *Louder*, Zola espéra une audience de Léon XIII, à laquelle d'ailleurs il renonça. Il craignait que la mise à l'Index ne diminuât les ventes du livre. Citons encore Bloy, une des cibles de l'abbé Bethléem, qui a marqué son mépris pour «les congrégations de simoniaques dont le Siège apostolique est inexprimablement déshonoré», et qui donc se «fiche absolument de l'Index et des décrets de cette racaille».

Bien des procédures dénonçant les déviances paraissent désinvoltes et expéditives, et bien des examens sont bâclés ou ne respectent pas la procédure ordinaire, ou bien le sens de l'œuvre n'est pas compris. Il arrive, sans qu'on sache pourquoi, que les cardinaux ne suivent pas la demande de condamnation; enfin, l'Index a été contesté au sein de l'Église par les «gallicans». Toutefois, des critères prédominent: l'immoralité d'une bonne part du théâtre et des romans français, les religiosités romantiques et les croyances apostates (matérialisme, panthéisme, progressisme chrétien), les idées politiques.

Jusqu'à la publication de cette thèse, les dix-neuviémistes qui ont feuilleté quelques-unes des éditions de l'Index, particulièrement celle de 1900, ne disposaient que des travaux d'Asztrik datant des années 1930, de ceux de Guillemin sur *Jocelyn* (1936), alors que les archives de l'Index et du Saint-Office étaient encore inaccessibles, et des relevés de J. M. de Bujanda (2002). De 2004 à 2015 les articles publiés par J.-B. Amadiou révélaient quelques aspects ignorés du fonctionnement de l'Index; désormais, la première partie de ses recherches étant publiée, les règles et procédures de l'Index sont claires et les textes de censure de la plupart des romantiques accessibles. Chateaubriand avait vu dans l'Index un des «témoins des anciens temps au milieu des temps nouveaux»; Zola, soixante-dix ans avant la disparition du fameux catalogue, s'exclamait: «quelle extraordinaire et lamentable bastille du passé, que cet Index vieilli, caduc, tombé en enfance!»

[MICHEL ARROUS]

Les Cent-Jours vus de la littérature, suivi d'un inédit de Charles de Rémusat, sous la direction de Bernard GENDREL et Mireille LABOURET, Presses Universitaires de Strasbourg, 2017, 194 pp.

On voit se multiplier depuis quelques années des recherches consacrées au traitement des événements marquants du XIX^e siècle par la littérature. Qu'il s'agisse de la Révolution de 1789, de Waterloo, de la Révolution de Juillet, de Juin 1848 ou de la Commune, ces recherches s'intéressent à la façon dont les œuvres littéraires s'emparent d'objets largement balisés par l'historiographie, pour en offrir une vision singulière, voire une version décalée. *Les Cent-Jours vus de la littérature* s'inscrit dans cette actualité. Issu d'un colloque tenu en octobre 2015, cet ouvrage collectif a pour ambition d'étudier le regard qu'historiens, mémorialistes, romanciers et dramaturges ont porté sur les Cent-Jours, ce bref épisode qu'on considère généralement comme le point d'orgue de l'Empire, entre le retour fulgurant de Napoléon de l'île d'Elbe et sa chute dramatique à Waterloo. On connaît les dates – le 1^{er} mars et le 18 juin 1815 – qui bornent, pour reprendre les termes d'Alexandre Dumas, «cette courte apparition impériale». On connaît moins, en revanche, la variété des enjeux littéraires qui sous-tendent la représentation que nous nous faisons de cet intervalle historique. Car

les Cent-Jours, au-delà de leur réalité politique, n'ont cessé d'intriguer les écrivains des XIX^e et XX^e siècles. Le volume vise précisément à étudier ce phénomène en élargissant l'empan chronologique au sein duquel il est souvent appréhendé. Il s'agit de comprendre la place paradoxale qu'occupent les Cent-Jours dans l'histoire littéraire. Comme le signalent B. Gendrel et M. Labouret dans leur introduction, bien que les Cent-Jours soient un épisode connu, ils «forment un creux, un trou, une béance dans la représentation littéraire» (p. 8). Deux cents ans après les faits, tout l'enjeu consiste donc à relire des auteurs célèbres (Constant, Stendhal, Chateaubriand, Michelet, Hugo, Aragon, Anouilh, etc.) ou moins connus (Norvins, Thiers, Rémusat, Erckmann-Chatrion, etc.), afin d'examiner les «principales catégories esthétiques convoquées par [ces] auteurs» (p. 10) pour décrire ces trois mois d'exception dans l'histoire du XIX^e siècle français.

La première question qui se pose aux chercheurs est celle du statut historique du phénomène en question. Faut-il envisager les Cent-Jours comme un événement ou comme une période? Faut-il les identifier comme un épisode clairement daté ou comme un moment de plus large ampleur, dont les conditions de possibilité et les conséquences débordent le cadre temporel de trois mois? Pour Natalie PETITEAU, spécialiste de l'histoire napoléonienne, il convient de contextualiser les Cent-Jours *pas à pas*, en prêtant attention aux différentes temporalités qui les traversent: «Ce court moment [...] est marqué à la fois par une incroyable accélération du temps et par d'étonnants retours en arrière» (p. 15). Les autres articles du volume partent d'un constat similaire, mais en s'intéressant davantage à la façon dont ces temporalités sont pensées dans l'écriture de l'histoire. Ils montrent que, si les écrivains sont attentifs aux sursauts politiques et aux catastrophes militaires, ils demeurent souvent incédés quant à la consistance historico-politique de cette période partagée entre l'idée d'un retour du passé et celle d'un nouveau départ, soit entre une «puissance d'avenir» et un «futur antérieur» (p. 110), pour reprendre les termes de Franck LAURENT, qui explore les Cent-Jours dans l'œuvre d'Hugo à travers la thématique du «retour». En effet, les Cent-Jours constituent autant un tournant politique qu'un bégaiement de l'histoire, et la plupart des textes qui racontent la période l'abordent de manière surprenante. Chez Stendhal, pourtant célèbre pour sa peinture de Waterloo dans *La Chartreuse*, les Cent-Jours sont étrangement relégués au second plan d'autres œuvres romanesques ou historiques, en particulier la *Vie de Napoléon*, où ils sont, d'après Marie PARMENTIER, «abordés sur le mode de l'anecdote, du détail: ils ne constituent pas l'objet ni l'enjeu du propos ou du récit, et l'épisode n'apparaît que de façon circonstancielle» (p. 85). Le même phénomène s'observe chez Balzac, qui, comme le montre Mireille LABOURET, évoque les Cent-Jours comme un «vide entre deux périodes également porteuses de sens et propices à l'action» (p. 76). D'autres écrivains s'interrogent de leur côté sur le sens qu'a pris cet épisode dans une histoire plus longue, au point d'en faire l'objet de méditations sur le principe causalité. C'est notamment le cas de Dumas analysé par Julie ANSELMINI: dans un essai intitulé *Gaule et France* (1833), l'écrivain «jauge [les Cent-Jours et Waterloo] d'un point de vue téléologique, en fonction du sens qu'il assigne au mouvement de l'Histoire à travers les siècles» (p. 103). C'est aussi le cas des historiens du XIX^e siècle (Guizot, Thiers, Michelet, etc.) étudiés par Aude DÉRUELLE, qui font des Cent-Jours un «moment de bascule», tout en

hésitant entre une «rationalisation de l'événement» en termes de «nécessité» et une «exploration d'autres devenir historiques possibles en brèves uchronies» (p. 37). À croire que les écrits consacrés à cet épisode préfigurent les enjeux épistémologiques qui sont au cœur de recherches plus actuelles sur l'histoire contre-factuelle (pensons au récent ouvrage de Q. Deluermoz et P. Singaravélou, *Pour une histoire des possibles*, Paris, Editions du Seuil, 2016).

Toutefois, l'intérêt pour ces enjeux épistémologiques reste secondaire dans *Les Cent-Jours vus de la littérature*. Le volume porte moins sur la question des possibles historiques ou des futurs non-advenus, que sur le destin politique et littéraire de Bonaparte, personnage principal de ce moment crucial. En se penchant sur des œuvres singulières, la plupart des articles analysent la fabrication ambivalente de la «légende impériale» (p. 39). Malgré la variété des auteurs et des genres étudiés, leur préoccupation commune porte sur le traitement narratif de l'itinéraire de Napoléon depuis son débarquement à Golfe-Juan. Cet itinéraire a souvent été perçu comme un «véritable roman d'aventure» (p. 15), et les événements qui le circonscrivent – le très métaphorique «Vol de l'Aigle» et l'étrange défaite de Waterloo – ont très tôt été racontés et interprétés à l'aune de modèles littéraires. Comme le montre brillamment Aude DÉRUELLE au sujet de l'historiographie romantique, les écrivains qui cherchent à marquer leur position face à Napoléon recourent volontiers au modèle théâtral: sous leur plume, l'empereur apparaît tantôt en «héros tragique» (p. 33), comme chez Lamartine ou Thiers, tantôt en «mauvais histrion» (p. 34), comme chez Chateaubriand ou Michelet; mais dans la plupart des cas, «le recours au modèle théâtral permet de [...] modéliser une lecture qui va toujours dans le sens d'une condamnation plus ou moins acerbe du retour de l'empereur, à ceci près que le modèle tragique lui confère une dignité que lui ôte brutalement le modèle comique» (p. 35). D'où la fonction critique de ce modèle qui, comme chez Marx, suppose une vision de l'histoire où les événements et les personnages se répètent tour à tour comme des tragédies et des farces. Comme l'explique Bernard GENDREL, des mémorialistes comme Chateaubriand ou Rémusat utilisent le modèle théâtral comme une «stratégie» propre à souligner leur distance face à la situation historique: cette distance tient à «l'inhérente ambivalence d'un tragique qui condamne le crime et sympathise avec lui, parce qu'il a de la grandeur, et d'un comique qui utilise alternativement rire bienveillant ou malveillant» (p. 62).

Parcouru de bout en bout par des remarques stimulantes sur ce genre de motifs littéraires dans l'écriture de l'histoire, le volume invite ainsi à redéployer la multiplicité des points de vue sur le retour de l'empereur dans une France «partagée en deux» (p. 18). Il suggère également que, dans le cas de l'histoire napoléonienne, l'usage de certains genres littéraires ne découle pas d'un simple souci esthétique, mais qu'il sert avant tout à appuyer le regard ironique que les écrivains portent sur les Cent-Jours. Parmi ces genres littéraires, c'est le roman qui semble opérer «un pas de côté face à l'histoire en cette période où aucun parti ne semble bon» (p. 63). Les écrivains y recourent jusqu'au milieu du XX^e siècle, mais dans une perspective bien différente de celle des romans historiques du XIX^e. Par exemple, dans *La Semaine sainte* (1958), Aragon raconte l'épisode en ne mentionnant ni le vol de l'Aigle ni l'épopée de Waterloo: son roman, qui met en scène des «Cent-Jours sans Napoléon», paraît à une époque où, comme le rappelle justement Denis LABOURET, «la réflexion sur

l'investigation de l'histoire par les moyens propres du roman est d'actualité» (p. 138).

C'est peut-être sur cette question de la spécificité des genres et de l'historicité des textes que le volume, considéré dans son ensemble, présente quelques faiblesses. Bien que les articles qui le composent soient répartis sur trois sections distinctes – «Témoigner, reconstruire», «Regretter, magnifier», «Se souvenir, réinventer» –, qui correspondent *grosso modo* à une évolution chronologique, il est difficile d'appréhender sans justification la variété des écrits étudiés comme appartenant à un corpus cohérent. D'autant que la structure de l'ouvrage semble reconduire de manière ambiguë une dichotomie entre histoire et littérature que les contributeurs semblent pourtant chercher à dépasser: les articles à caractère historique ou historiographique – ceux de Natalie PETITEAU (*Les Cent-Jours devant l'histoire*, pp. 15-26), d'Aude DÉRUELLE (*Les Cent-Jours vus par l'historiographie romantique*, pp. 27-38), d'Alex LASCAR (*Norvins face aux Cent-Jours. Un admirateur embarrassé*, p. 39-53) et de Bernard GENDREL (*Les Cent-Jours ou la réécriture ambiguë de l'histoire* (*Constant, Chateaubriand, Rémusat*), pp. 55-64) – sont rangés du côté du *factuel* («témoigner»), alors que ceux qui portent sur des œuvres tardives – ceux de Gisèle SÉGINGER (*“Waterloo” d'Erckmann-Chatrin: l'histoire racontée à hauteur d'homme*, pp. 125-136), de Denis LABOURET (*Les Cent-Jours, temps de l'aventure et «graines de l'avenir» selon Aragon*, pp. 137-149) et d'Élisabeth LE CORRE (*La “Foire d'empoigne” de Jean Anouilh: farce politique et mélodrame familial*, pp. 151-164) – se situent du côté du *fictionnel* («réinventer»). Entre les deux pôles sont regroupés des articles sur des œuvres au statut générique parfois incertains – ceux de Mireille LABOURET (*Les Cent-Jours vus d'un château de la Loire et d'autres lieux balzaïens*, pp. 67-81), de Marie PARMENTIER (*Les Cent-Jours stendhaliens, «l'entreprise la plus romanesque et la plus belle des temps modernes»*, pp. 83-95), de Julie ANSELMINI (*Apparition de l'Empereur et vision de l'histoire: les Cent-Jours vus par Dumas*, pp. 97-107) et de Franck LAURENT (*Un retour paradoxal: les Cent-Jours dans l'œuvre de Victor Hugo*, pp. 109-121) –, puisque leurs auteurs ont eux-mêmes prétendu écrire l'histoire par les moyens du roman. Or, en intitulant leur volume *Les Cent-Jours vus de la littérature*, Bernard GENDREL et Mireille LABOURET n'indiquent nulle part ce que les lecteurs sont censés entendre, au juste, par «littérature». S'agit-il de la mise en œuvre consciencieuse d'un récit historique ou de l'ensemble des procédés de fictionnalisation de l'histoire? Cette absence de définition, qu'elle découle d'un parti pris interprétatif ou d'un flottement théorique, prête en tout cas à confusion. À cette confusion vient s'ajouter un texte offert en annexe: un passage inédit des *Mémoires de ma vie* (1858) de Charles DE RÉMUSAT (p. 167-178). Inscrit tel quel et sans introduction au terme d'un ouvrage collectif consacré à la «littérature» sur un épisode historique, ce document *bonus* pourrait faire croire que les Cent-Jours, malgré la quantité d'archives qui s'y rapportent, n'ont été en définitive qu'un phénomène de papier.

[JACOB LACHAT]

PHILIPPE LEJEUNE, *Autobiographie et homosexualité en France au XIX^e siècle*, réédition, préface de Clive Thomson, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017, «Tirés à part», 70 pp.

La collection « Tirés à part » des Éditions de la Sor-

bonne, qui compte à ce jour une dizaine de numéros, a été conçue pour pallier la mémoire parfois trop courte et certainement surchargée de nouvelles parutions de la communauté scientifique. En détournant la pratique académique du tiré à part, elle invite à (re)découvrir sous forme de petit livret un court essai, paru en revue ou en volume, dont le contenu a fait date ou peut avoir des échos actuels importants, l'accompagnant d'un essai introductif d'un préfacier qui recadre le propos du texte d'origine. À un moment où *queer studies* et *masculinity studies* sont en plein essor, Clive Thomson nous propose ainsi de relire l'essai pionnier de Philippe Lejeune (l'auteur du *Pacte autobiographique*) *Autobiographie et homosexualité en France au XIX^e siècle*, paru pour la première fois dans «Romantisme» en 1987.

La recherche de Lejeune tirait son origine de la volonté de mettre à jour des autobiographies d'homosexuels précédentes *Si le grain ne meurt* de Gide (1926), habituellement considéré comme le premier ouvrage du genre. De longues et systématiques recherches sur le «long XIX^e siècle» (1789-1914) aboutissaient au constat d'un vide criant: non seulement le corpus repéré, présenté ici en annexe sous forme de fiches de lecture (pp. 57-70) se réduit à huit textes, mais ceux-ci ne correspondent pas aux critères fixés par Lejeune lui-même pour définir une autobiographie, qui devrait être une œuvre publique, avouée, publiée par son auteur, et où celui-ci s'engage à raconter sa vie. Or ces huit récits autobiographiques sont partiels et ont été produits dans le contexte de «deux institutions répressives, la justice et la psychiatrie» lors de procès ou d'études de cas cliniques. Ces circonstances soulèvent le double problème de la représentativité et même de la fiabilité de ces témoignages, produits en réponse à une demande institutionnelle et souvent en collaboration avec des médecins, sous le guide d'une sorte de grille d'interrogation fortement orientée.

Si, comme le souligne Clive Thomson, Lejeune n'apporte pas de réponse définitive aux questions posées, il esquisse néanmoins des pistes très utiles pour la recherche future. La première serait pour Thomson un modèle de méthode «polyphonique», c'est-à-dire mettant en réseau, en dialogue et en résonance différentes sources archivistiques dans une perspective d'investigation ouverte et interdisciplinaire. La publication, en appendice de l'article, d'une lettre inédite aux accents de confession personnelle de l'anthropologue et philosophe Georges Hérelle datée de 1897 en serait le parfait exemple, puisqu'elle a poussé le même Thomson à entreprendre une étude de longue haleine dans les fonds Hérelle (Clive Thomson, *Georges Hérelle: archéologue de l'inversion sexuelle fin de siècle*, Paris, Le Félin, 2014).

Pour preuve de l'importance de l'étude de Lejeune pour la recherche récente, Clive Thomson cite de nombreux ouvrages parus entre 2000 et 2017, respectivement de Daniel Fabre, Jacques Chazaud, Régis Révenin, Patrick Caradon, Kevin Dubout et Michael Rosenfeld qui explorent la frontière entre histoire du discours médical sur l'«inversion» et histoire d'une lente libération de la parole homosexuelle vers la fin du XIX^e siècle, et qui trouvent tous leur étincelle originaires dans l'article ici réédité. Le présent volume peut donc servir d'utile mise à point de l'état de la recherche actuelle sur la question.

[VALENTINA PONZETTO]

MINH TRAN HUY, *Les Écrivains et le fait divers. Une autre histoire de la littérature*, Paris, Flammarion, 2017, 317 pp.

Bien qu'elle s'en défende puisqu'elle s'estime heureuse d'avoir «échappé» à la carrière universitaire, Minh Tran Huy, journaliste et romancière qui a fait un original usage du fait divers, a signé un essai proche du mémoire de maîtrise sur l'esthétique littéraire du fait divers, d'une lecture à peine troublée par un curieux tic langagier (l'auteur s'apostrophe à la deuxième personne plus de soixante-dix fois). Si l'investissement personnel et le bénéfice tiré d'études désormais classiques sont évidents, les résultats de l'enquête sur le rapport que le fait divers entretient avec la littérature et sur son appropriation par la fiction sont inégaux. Dans les pages sur le XIX^e siècle, époque où le fait divers concurrença la fiction, abondent de pertinentes remarques sur son usage dans le roman populaire, le roman-feuilleton (Sue et Rodolphe, et non Adolphe !) et le roman policier (le passage du fait divers au récit d'enquête chez Gaboriau), mais aussi des généralités, des approximations et des idées reçues. C'est le cas pour Balzac, insuffisamment étudié, Stendhal et Flaubert, (Hugo passe à la trappe), quand l'auteur s'arrête à des constatations d'une portée limitée: *Le Rouge* ne serait qu'un fait divers remanié ou la «transposition évidente» des «affaires» du séminariste Berthet qui révolvrera sa maîtresse et de l'ouvrier ébéniste Lafargue qui assassina puis décapita la sienne. Certes, Stendhal se délectait de «La Gazette des tribunaux» et n'a pas imaginé Julien Sorel à partir de rien, mais le plus important est de comprendre comment le romancier a instrumentalisé le fait divers qui n'est d'ailleurs pas la clef de son récit. Dans la structure du roman, Berthet et Lafargue comptent beaucoup moins que Rousseau et Napoléon. On sait aussi que Stendhal a abondamment puisé dans la presse quotidienne pour *Lucien Leuwen* et les *Mémoires d'un touriste*, exemples laissés de côté, sans parler de la réécriture des manuscrits italiens. Il en va de même pour le traitement romanesque du fait divers dans *Le Comte de Monte-Cristo*. Il aurait fallu rappeler ce qu'a dit Dumas de l'anecdote de Peuchet: «Tel que c'était, c'était tout simplement idiot», et il ajoutait qu'il y avait une perle, mais «brute», «sans valeur aucune et qui attendait son lapidaire». On en dira autant pour *Madame Bovary* ramené à la désespérante banalité du couple Delamare. Dans ce dernier cas, si Flaubert n'a pas reconnu sa dette, tout comme Stendhal et plus tard Genet pour *Les Bonnes*, ce n'est pas pour la dissimuler mais parce qu'elle ne présentait aucun intérêt. De plus, le roman a ressuscité en 1890 l'histoire de la «véritable Mme Bovary», laquelle précèdera la «véritable histoire de Julien Sorel»! Bref, le fait divers accède à l'existence quand la fiction dépasse la réalité. On regrettera qu'à aucun moment ne soit traitée l'exploitation romanesque du fait divers. Le travail de transposition n'est qu'effleuré, à deux exceptions près: Maupassant face au fait divers contemporain, et le traitement du matériau médiatique chez les naturalistes soucieux d'authenticité et dont l'enquête sur le terrain n'a d'ailleurs pas toujours à voir avec les faits divers.

Un chapitre bien venu est consacré à l'intérêt des poètes du XIX^e siècle pour le fait divers. Défilent alors quelques notoriétés comme Lacenaire qui passionna Gautier et bien d'autres, ou Kasper Hauser, mais «Gaspar Hauser chante» de Verlaine a une autre portée que l'histoire formatée par la presse des années 1820. L'analyse de «La Corde» dans les *Petits Poèmes*

en prose, sujet emprunté à un fait divers dramatique survenu dans l'atelier de Manet, illustre le propos initial du livre, quoiqu'on se demande si l'épisode de la mère et des voisins n'a pas été inventé par Baudelaire. S'imposaient bien évidemment les *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon qui dans ses pastiches traite le fait divers en styliste et «élève la dépêche télégraphique au rang d'œuvre d'art». On aurait aimé en savoir plus sur l'usage de la matière anecdotique chez un poète à l'affût de l'insolite et chez lequel le fait divers prend une dimension allégorique.

La partie la plus originale et la plus riche concerne les écrivains des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles. On retiendra l'exemple des surréalistes fascinés par les sœurs Papin, Violette Nozière ou Germaine Berton, ces cas de transgression dont la mise en récit ne vise pas à élucider le crime mais à dénoncer le discours de la presse afin de révéler la part d'ombre du réel. Ainsi de Genet qui dira, dans *Comment jouer "Les Bonnes"*: «ces bonnes sont des monstres, comme nous-mêmes quand nous rêvons ceci ou cela».

La mise en récit du fait divers est aussi appréhendée dans sa phase ultime, la théâtralisation judiciaire, étudiée dans un excellent chapitre où sont évoqués ces observateurs impitoyables des Assises que furent Gide, Mauriac, Camus, Giono et Duras. Il y a enfin ces faits divers qui acquièrent une signification symbolique car à travers eux «passé et présent se révèlent mutuellement». L'auteur a raison de consigner des exemples de l'extra-ordinaire ou de l'infra-ordinaire, entre autres un avis de recherche lu dans la presse par Patrick Modiano (*Dora Bruder*, 1997), le récit de la mort d'un homme tué par des vigiles doublé des souvenirs de son frère reconstitués par Laurent Mauvignier (*Ce que j'appelle oubli*, 2011), l'inceste comme secret de famille et fait de société choisi par Danièle Sallenave (*Viol*, 1997), ou la dégradation des rapports humains par Didier Decoin (*Est-ce ainsi que les femmes meurent?*, 2009). Ces romanciers déchiffrent le monde à partir d'un fait divers ou de ses lacunes – ce que faisaient déjà leurs prédécesseurs –, mais ils ont abandonné la position du narrateur omniscient pour mieux rendre compte de la complexité des êtres et des choses. La situation est-elle réellement «renversée»? Rien n'est moins sûr, même si l'on tient compte de la possible influence de Truman Capote dont *De sang-froid* (1966) a inspiré une pratique fort en vogue: *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère (2000) est à la fois une enquête rigoureuse (la reconstitution de la mythomanie criminelle du faux docteur Romand) et la quête personnelle d'une vérité sans doute inatteignable, en quelque sorte une tentative pour représenter l'irreprésentable. Sont aussi cités de nombreux romans, parmi lesquels le Goncourt 2016, quoique Leïla Slimani soit assez proche d'un Stendhal qui travaillait à partir d'un «conte tout fait». On ajoutera le Femina 2017 que Minh Tran Huy n'a pu citer: Philippe Jaenada raconte dans *La Serpe* un fait divers sensationnel de l'année 1941 et en même temps se raconte; mais tout en intervenant au long de son récit, il se garde bien de recourir à la fiction.

Réduite à l'exploitation d'une source, l'esthétisation romanesque du fait divers n'a pas été distinguée de son traitement journalistique, policier ou judiciaire, à l'exception de Mauriac, Camus et Giono. Quant au traitement stylistique, il n'en est jamais question; aussi se reportera-t-on avec profit au n. 98 de «Recherches et Travaux» (UGA Éditions, 2018): *Le fait divers dans la fiction contemporaine: approches stylistiques* (dir. L. Gonon et P. Roux), où sont étudiés les rapports complexes entre le fait divers journalistique et la fic-

tion aujourd'hui. Néanmoins, nul ne doutera de la pertinence de la thèse exposée car cet essai bien informé donne une juste idée du parti que la littérature a tiré des scénarios offerts par la presse, laquelle, ajoutons-le, doit aussi beaucoup à la littérature.

[MICHEL ARROUS]

STÉPHANIE LONCLE, *Théâtre et libéralisme (Paris, 1830-1848)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, 691 pp.

Spécialiste de théâtre du ^{xix}^e siècle sous l'angle de l'histoire culturelle, politique et économique, Stéphanie Loncle s'attache dans ce volume à étudier les rapports entre pratiques théâtrales et libéralisme à Paris de 1830 à 1848. Laissant de côté la division chronologique entre drame romantique et théâtre bourgeois, tout autant que la séparation statutaire entre théâtres réglementés depuis 1806 et nouvelles salles, elle veut montrer que les clivages sont internes à ces habituelles subdivisions, parlant plutôt de théâtre de production (d'art, d'illusion, de divertissement) et de théâtre de performance (s'intégrant au monde, et non plus s'en excluant en *theatrum mundi*).

L'introduction (pp. 7-16) précise quelle est la démarche: effectuer un parcours des théâtres parisiens d'*Hernani* au *Chiffonnier de Paris*, puis étudier les discours de la libéralisation théâtrale, enfin montrer quelles pratiques scéniques marquent désormais les enjeux des représentations. Aussi le livre se divise-t-il en trois parties.

La première, intitulée «Le Paris théâtral» (pp. 17-288) passe d'abord en revue la Comédie-Française, avec ses problèmes de partage des pouvoirs et de la propriété, notamment par le statut à donner à sa Société des Comédiens, les nouveaux théâtres que sont alors le Gymnase-Dramatique, qui gagne peu à peu sa place de «vedette» du monde parisien, les spécificités du Palais-Royal et des Folies-Dramatiques. Dans un deuxième temps, sont étudiés les théâtres du drame romantique: la Porte-Saint-Martin, dans son évolution au gré de ses directeurs successifs, la Renaissance avec tous les espoirs qu'il porte, vite déçus, les aléas de l'Odéon, de théâtre omnibus à Second Théâtre-Français, l'aventure fulgurante du Théâtre-Historique.

La deuxième partie, «Théâtre, liberté, libéralisme» (pp. 289-534), étudie l'évolution de la liberté théâtrale de 1830 à 1849. À cette date en effet, l'enquête du Conseil d'État définit la place du droit dans le marché théâtral en régime libéral. Il s'avère que le poids des directeurs est essentiel pour un théâtre libéral, mais les événements vont bientôt leur donner l'occasion d'éprouver leurs aptitudes à expérimenter ou résister aux circonstances politiques, non sans les laisser parfois en vive perplexité patronale devant les paradoxes du libéralisme.

La troisième partie se penche sur les «Dramaturgies» (pp. 535-651), se demandant si la scène romantique critique vraiment le monde, quitte à se marginaliser devant lui, puis si une industrialisation du théâtre se révèle porteuse de nouvelles techniques.

La conclusion (pp. 653-660), avant bibliographie, index des sociétés et institutions, des noms propres, aboutit au constat d'une concentration des pouvoirs chez les directeurs, d'une contractualisation des rapports entre eux, auteurs et acteurs, et donc d'une modification du regard sur l'apport du théâtre à la société, le «monde des théâtres» ainsi constitué célébrant ce

théâtre du monde contemporain «s'inventant producteur, marchand, utile».

Parfois d'écriture un peu jargonante, l'ouvrage n'en atteint pas moins son but: éclairer l'évolution des salles et des pièces dans leur rapport avec les idées libérales. En s'appropriant respectivement peu à peu, théâtre et économie redéfinissent le statut du monde théâtral, non pas du fait d'un pouvoir qui impose comme au temps napoléonien, mais par l'adaptation des directeurs et, à moindre titre, des auteurs et des acteurs. Une légitimité nouvelle est ainsi donnée à la parole des œuvres théâtrales dans son regard critique sur la société.

[LISE SABOURIN]

GERMAINE DE STAËL, *Correspondance générale, t. VIII. Le Grand Voyage, 23 mai 1812-12 mai 1814*, volume préparé par Stéphanie Genand et Jean-Daniel Candaux, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 2017, 549 pp.

Un avant-propos rédigé par Stéphanie Genand, intitulé «Réveiller les voix qui se sont tuées» (pp. IX-XIII), et le calendrier staëlien de 1812-1814 (pp. XIX-XXVIII) précèdent les lettres écrites par Germaine de Staël. Elles sont réparties, avec synthèse à l'ouverture de chaque section, en quatre ensembles.

C'est d'abord l'«Évasion» (23 mai-14 juillet 1812) de l'écrivain, limitée à se déplacer de Coppet à Genève, devenu département de l'Empire français: Mme de Staël s'échappe donc, sans bagages, en compagnie d'Albertine, dans le plus grand secret, aidée par Schlegel qui a tout préparé pour elles à Berne, puis rejoint John Rocca à Salzbourg. Ils sont ensuite contraints de voyager séparément jusqu'à la frontière russe, vu les difficultés de visas et de passeports attachés à leur condition de proscrits.

Puis vient «le choc de l'Orient» avec le voyage en Russie (14 juillet-7 septembre 1812). Ses deux mois à Kiev, Moscou et Pétersbourg, pourtant sous la menace de la Grande Armée, mais grâce au bon accueil que lui réservent l'élite et le tsar, lui rendent santé et énergie. Elle voue une réelle admiration à ce peuple qui défend sa patrie avec intrépidité et découvre avec curiosité cette «Rome tartare», l'étrangeté des mœurs et l'immensité du pays.

Elle ressent du soulagement à arriver à ensuite à Stockholm, percevant le pays de son époux comme un refuge «À l'abri du pôle» (24 septembre 1812-10 juin 1813). Ces neuf mois lui permettent de nouer une relation personnelle avec «le prince royal», Bernadotte, qu'elle voit comme un antidote au despotisme napoléonien par son souci du peuple suédois. Mais la dureté du climat pour sa santé et sa relative solitude du fait des codes rigides et monotones de cette société lui donnent aussi le sentiment de vivre en «marmotte» ou en «ours», ce qui réveille sa mélancolie et ses rêves sur les fantasmagories du Nord.

Elle termine ce périple à Londres (17 juin 1813-8 mai 1814) qu'elle considère comme l'ultime terre libre en Europe et la patrie des Lumières, le souvenir de son père, l'accueil triomphal qui lui est réservé lui font savourer la possibilité enfin offerte de publier son ouvrage interdit en France, *De l'Allemagne*, dont l'édition est entièrement vendue en trois jours. Survient alors la défaite napoléonienne, qui lui procure assurément satisfaction, mais mitigée par l'occupation étrangère et l'incertitude sur le régime à instaurer en France: après

avoir espéré en Bernadotte dont elle se fait la propagandiste active, elle acquiesce au retour des Bourbons.

Cette édition est munie bien sûr de table des correspondants, bibliographie et index des noms selon les principes des sept précédents volumes publiés depuis 1962 par Béatrice W. Jasinski, poursuivis par Othenin d'Haussonville jusqu'en 2008, et réédités en 2009.

Le titre du «Grand Voyage» donné au volume d'après l'expression de Mme de Staël elle-même est bien mérité pour cette traversée de l'Europe de Coppet à Londres par la Russie et la Suède, juste avant le retour d'exil le 8 mai 1814 à Paris. Femme d'affaires consciente de la gestion de la fortune familiale, femme engagée au contact des élites européennes, femme d'analyse lucide sur les souffrances humaines, femme de lettres qui publie ses *Réflexions sur le suicide* et rédige durant ce laps de temps ses *Dix Années d'exil* et ses *Considérations sur la Révolution française*, femme tout simplement, adonnée à ses élans, mais aussi à ses angoisses, telle est l'écrivain qu'on retrouve au fil de ses envois épistolaires. Mais la vie l'a mûrie, l'exil l'a assombri, les troubles de l'époque l'ont amenée à plus de modération, même si les fatigues de l'âge ne l'empêchent pas de défendre toujours ses idéaux de liberté et de résistance.

[LISE SABOURIN]

GERMAINE DE STAËL, *Correspondance générale, t. IX. Derniers Combats, 12 mai 1814-14 juillet 1817*, volume préparé par Stéphanie Genand et Jean-Daniel Candaux, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 2017, 663 pp.

Publié dans la foulée du tome VIII, le tome IX de la *Correspondance* staëlienne est démuné d'avant-propos, étant déjà mentionné dans celui du volume précédent par Stéphanie Genand. Seul le calendrier staëlien de 1814 à 1817 (pp. XI-XVIII) précède donc les lettres de Mme de Staël revenue à Paris lors de la première Restauration le 12 mai 1814 pour y mener ses «Derniers Combats». Les cinq sections sont munies chacune d'une brève synthèse.

D'abord ce sont les «Retours» (Paris, Coppet, Paris, 13 mai 1814-6 mars 1815) après douze années d'exil. Mme de Staël trouve Paris bien changé: d'abord par la présence des troupes étrangères, puis par l'anéantissement de l'ancienne société, enfin par l'empreinte impériale qui a changé les mentalités. Quant à Coppet, il redevient pour elle un lieu de villégiature, dix ans après la mort de son père. Ralliée par raison à Louis XVIII, l'écrivain continue à entretenir des relations suivies avec Bernadotte; elle prépare par ailleurs le mariage d'Albertine avec Victor de Broglie, brillant mais sans fortune, ce qui l'oblige à toutes sortes de démarches pour se faire rembourser par le roi le dépôt à la nation effectué par son père.

Les «Cent-Jours» (12 mars 1815-27 septembre 1815) viennent interrompre ces dix mois de paix et d'angoisse mêlées. Outre le cauchemar de la proscription qui ressurgit, et sur le plan personnel la crainte de ne pas pouvoir doter sa fille, le retour de l'île d'Elbe lui fait redouter de nouvelles épreuves pour la France. Mais l'acte additionnel et l'aspect libéral adoptés par l'empereur de retour la rassurent un peu, quoiqu'elle se refuse à toute compromission et reste hermétique aux divers ralliements qu'ils suscitent durant ces «trois mois les plus malheureux de l'Histoire» française à ses yeux.

S'épargnant ensuite le spectacle de régression politique que constitue pour elle la domination ultra aussi

bien que le poids étranger sur le gouvernement français, elle retourne en Italie qu'elle considère « Dans l'abîme du passé » (6 octobre 1815-20 juin 1816). C'est en effet pour elle « le pays du deuil » du fait de son séjour après la mort de Necker et par l'impression que lui donne la présence de grandes civilisations enfouies par comparaison aux petites du présent. Le mariage de sa fille est enfin célébré en février 1816 après la liquidation du dépôt grand-paternel, ce qui la réjouit, mais aussi l'en sépare, tandis que Rocca est de plus en plus atteint par la tuberculose.

« J'ai vu le genre humain... », écrit-elle, revenue à Coppet savourer son calme estival (23 juin 1816-9 juin 1817). Elle reçoit en fait beaucoup de visiteurs anglais, dont Byron qu'elle apprécie et soutient. Tout en déplorant les excès de la Terreur blanche en France, notamment contre les protestants, elle rédige ses *Considérations sur la Révolution française*.

Mais la maladie la rattrape et, malgré sa volonté de lutter – « Je vais tâcher de ne pas mourir » (Paris, 26 octobre 1816-9 juin 1817), elle sent venir sa fin. Elle reçoit pourtant toujours avec acharnement, notamment Wellington dont elle veut obtenir le retrait de ses troupes, et tâche d'agir aux côtés de son gendre en faveur des doctrinaires, persuadée qu'elle est que la France, quoique endettée, méfiante et ulcérée de l'occupation, est bien demeurée comme elle « fille de Necker et résistante à Napoléon ». C'est ainsi en « hétérotique et libérale » qu'elle meurt, paralysée par une fièvre bilieuse qui l'emporte, intéressée jusqu'au bout par les affaires du monde.

Aux habituels table des correspondants, bibliographie et index des noms s'ajoute un descriptif de ses domiciles parisiens durant cette période finale.

[LISE SABOURIN]

SOPHIE DOUDET, *Madame de Staël*, Paris, Gallimard, 2017, « Folio biographies », 304 pp.

La collection « Folio biographies » poursuit sa politique de parution d'ouvrages destinés à offrir au grand public une première connaissance de la vie de personnages célèbres, notamment des écrivains. C'est dire que ce format de poche (qui ne permet qu'une dizaine à une vingtaine de notes par chapitre, rejetées en fin de volume pour ne pas alourdir la lecture cursive, des repères chronologiques et un choix bibliographique) ne peut évidemment pas fournir une biographie de Mme de Staël aussi fouillée que celles, également disponibles désormais en petites collections, de Ghislain de Diesbach, déjà ancienne (Perrin, 1983, rééd. *ibid.*, « Tempus », 2011), ou de Michel Winock, plus récente (Fayard, 2010, rééd. *ibid.*, « Pluriel », 2012).

Mais Sophie Doudet fournit là une présentation de la personnalité staëlienne, rédigée en un style alerte et fondée sur une vraie connaissance de l'œuvre, dont chaque ouvrage principal est synthétisé au passage, tout en narrant les épisodes du vécu. Spécialiste de Malraux et Camus, la biographe fait une incursion dans le premier XIX^e siècle, qui s'avère motivée, outre sa pratique antérieure de la collection, par son intérêt féministe pour l'écrivain défenseur des libertés, tant politiques qu'individuelles, qu'a été Germaine de Staël. Elle présente donc la volonté, intacte malgré les vicissitudes des préjugés ou de l'exil, qu'a toujours gardée la fille de Necker de défendre la liberté de pensée et d'opinion, de préserver l'autonomie de sa vie de femme au sein même des entraves sociales, qu'elle respecte tout

de même par son besoin de satisfaire son tempérament de salonnière et ses possibilités d'influence.

Sophie Doudet ne manque pas d'humour, comme le manifestent ses petites phrases conclusives de chapitres, qui referment en clauses les situations successivement traitées (voir par exemple p. 96, 110, 130). De là à dire que l'image qu'elle donne de Mme de Staël soit aussi positive que le voudrait son approche attentive et empathique, il y a un pas, car la femme, passionnée mais souvent contradictoire, amoureuse acharnée et tout aussi changeante, n'en ressort pas toujours très grandie, paraissant parfois plus ballottée que maîtresse d'elle-même, non plus d'ailleurs que Benjamin Constant dont l'auteur résume les atteroiements d'une façon qui souligne sa faiblesse de caractère. Heureusement, les idées de Mme de Staël sont bien mises en valeur, ce qui compense largement ce que le lecteur peut penser de sa façon de quêter le bonheur aux dépens d'autrui: Constant, entre besoin permanent et désir de fuite, a déjà tout dit sur celle qui était une « croix » à porter pour qui l'aimait (*Cécile*, cité p. 230).

Coppet, dont le foisonnement intellectuel cosmopolite nous séduit tant aujourd'hui, apparaît plutôt comme un refuge obligé, rendu mélancolique et solitaire par l'appel intérieur de la vie parisienne interdite. Mais la correspondance et les voyages permettent de continuer à converser avec Joseph Bonaparte, le tsar ou Bernadotte, d'agir aussi bien auprès de Talleyrand que de Barras, de conquérir le réticent Goethe, de vivre auprès de Schlegel, de s'informer auprès de Schelling... Sophie Doudet brosse dans ses pages finales (pp. 272-275) un portrait qui rappelle donc, au milieu des faiblesses de la vie intime, la force de celle qui sut rester toujours en relations avec les plus grands personnages de son temps, pourtant si écartelés par les événements, et mettre en application les idéaux des Lumières tout en ouvrant la voie aux aspirations romantiques.

[LISE SABOURIN]

JEAN GOLDZINK et GÉRARD GENGEMBRE, *Madame de Staël, la femme qui osait penser*, Paris, Classiques Garnier, 2017, 303 pp.

On accordera volontiers aux co-auteurs le droit de reconnaître en Germaine de Staël le meilleur écrivain de l'ère impériale et la plus grande intellectuelle européenne. On leur sait gré aussi d'avoir adopté une démarche qui, sans être anti-biographique, saisit les œuvres dans leur flux et leur genre en se gardant de commentaires envahissants. Donc, point de parasitage critique et, plutôt que la narration de la vie de l'auteur, l'analyse de ses œuvres sous la forme d'hypothèses de lecture. En guise d'ouverture, un exemple de la méthode donné en 2012 par J. Goldzink dans *Mme de Staël et sa correspondance*: alors que bien des *Correspondances générales* sont lues comme des avant-textes ou des sous-textes, les lettres de Mme de Staël, où jamais elle n'apparaît en littérateur professionnel, sont « un instrument substitutif de la conversation orale », sans néanmoins qu'en soient absents les confidences, les élans ou les dépits amoureux.

On aborde la partie « Œuvres » avec deux textes anonymes, les *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau* (publiées « sans [s]on aveu » en 1788) et les *Réflexions sur le procès de la reine par une femme* (1793). Les *Lettres*, où s'entend déjà une voix de femme, sont un éloge académique rédigé par un jeune

auteur qui fait de nombreuses impasses sur l'œuvre philosophique de Rousseau, mais se montre passionné par les questions de morale, et, enthousiasmé par *La Nouvelle Héloïse*, défend le talent de Rousseau. Dans son appréhension de l'œuvre et du «caractère» de Rousseau, G. de Staël procède par empathie et raisonnement logique, même s'il arrive que l'empathie vire à la sensiblerie moralisatrice. Le deuxième écrit est une plaidoirie philosophique adressée en priorité aux femmes. Suivent (pp. 57-75) deux autres essais en prise avec l'actualité: *Des Circonstances actuelles qui peuvent terminer la Révolution et des principes qui devraient fonder la République en France*, abandonné inachevé en 1798, et les célèbres *Considérations sur la Révolution française*, le dernier ouvrage de Mme de Staël, publié après sa mort, où elle revient vingt ans plus tard sur la Révolution. Dans *Des circonstances...*, qui n'est pas un traité politique ni une proposition de réforme, elle prend acte du fait républicain et se demande comment stabiliser le régime directorial, alors que s'opposent durement les royalistes et les républicains, deux classes ennemies qui comptent chacune leur lot de fanatiques. Elle expose les moyens d'achever la Révolution en pacifiant la République, c'est-à-dire en abandonnant le système dictatorial. Dans les *Considérations*, la fille se rappelle le programme de son père et suggère de réconcilier les pouvoirs du tiers, de la noblesse et du roi, en excluant le bas-peuple du cercle électoral, les droits politiques devant reposer sur la propriété. On comprend que son projet c'est la «monarchie limitée», à l'anglaise. Sous l'intitulé *Tableaux de la culture européenne* (pp. 77-125) un important ensemble traite de la place et du rôle de l'auteur de *De la Littérature* et de *De l'Allemagne*. Son coup d'éclat n'est pas une histoire de la littérature européenne, mais plutôt une réflexion sur les principes de son intelligibilité, à partir de l'opposition entre Nord et Midi. S'y ajoute le souci d'une littérature «accordée aux suites de la Révolution française». Du programme exposé dans ce premier grand livre, Mme de Staël va en donner une illustration en deux volumes avec le tableau d'une «littérature du Nord», l'Allemagne étant préférée à l'Angleterre parce que bien moins connue en France où elle est l'objet de préjugés violents. D'où le choix d'informer les Français des choses allemandes. Sont caractérisées dans leurs traits principaux la production de la pensée et les théories philosophiques, sans oublier l'enthousiasme – i.e. l'idéalisme –, à ne pas confondre avec le fanatisme! Tout au long de l'ouvrage se lit une critique de la culture française corrompue par la dégradation sensualiste. Sont aussi convoqués les deux romans dans leurs liens avec l'Histoire, mais aussi comme deux histoires de l'amour impossible et de la douloureuse destinée féminine (*La femme et l'Histoire au miroir du roman*, pp. 127-147). Dans *Delphine* l'insertion de l'Histoire se fait par des «implants» dans le récit fictionnel (dates, événements ou références à des événements historiques, lettres politiques); dans *Corinne*, le rapport à l'Histoire diffère quelque peu car le discours romanesque sur l'art et l'Histoire est pris en charge par les personnages, jusqu'à se développer parfois en d'amples méditations. Sans s'éloigner de la politique, on revient finalement à la question de l'autobiographie avec la figure de l'intellectuelle persécutée qui, comme le dit J. Goldzink, «semble a priori plus apte à analyser (des sentiments et des idées) qu'à narrer (des faits et des êtres)». Quelques traits essentiels de l'écriture mémorialiste sont choisis pour évoquer dans *La voix et la mémoire* (pp. 149-157) *Dix Années d'exil*, soit les années 1800-1804 et 1810-1812, ces dernières marquées

par l'interdiction de *De l'Allemagne* et l'ordre d'exil, et par la découverte de la Russie.

On mentionnera rapidement la deuxième partie («Problèmes», pp. 175-288) car elle regroupe huit articles de G. Gengembre et J. Goldzink écrits à quatre mains entre 1988 et 2012 et bien connus des spécialistes, sur l'interprétation staëlienne de la Révolution, l'écriture de l'Histoire, sur *De la Littérature* comme texte théorique et produit de l'Histoire, et sur l'expérience européenne d'une femme qui n'a jamais séparé la littérature de l'Histoire ni la politique de la morale.

[MICHEL ARROUS]

1817-2017: *Génération Staël*, «Cahiers staëliens», nouvelle série, 67, 2017, Paris, Champion - Genève, Slatkine, 2017, 379 pp.

Comme le mentionne Stéphanie GENAND en présentant ce numéro du bicentenaire, la recherche staëlienne a évolué ces dernières années; toutefois préjugés et stéréotypes persistent que s'emploient à réduire de jeunes chercheurs.

La première partie intitulée «Génération Staël» regroupe trois figures majeures du cercle staëlien. Catherine DUBEAU présente, analyse et publie les écrits que rédigea le père de Germaine après la mort de son épouse (*Écriture intime et ambivalence du deuil dans deux inédits de Jacques Necker: "Confortation against me" et "Pour moi, ber merits"*, pp. 13-43). On sera frappé par l'intensité passionnelle du premier et, dans le second, par un portait infiniment sensible de la défunte. Quant à Albertine que Lamartine voyait comme «une Corinne religieuse, modeste, sainte», Susanne HILMANN la comprend à la lumière de Mélanie Klein («C'est une grande difficulté que d'être la fille de Madame de Staël»: *Albertine de Broglie and the mother-daughter knot*, pp. 45-65), où l'on voit que le conflit entre mère et fille ne se réduisait pas à un simple manque d'affection. Dans cette «singulière famille», un autre cas troublant, celui du dernier mari de Mme de Staël, mort autant de phtisie que de nostalgie, examiné par Stéphanie GENAND (*Pathologies de la mémoire: le cas John Rocca*, pp. 67-76). L'analyse s'appuie sur *Le Mal du pays*, manuscrit inachevé de 1817-1818 qui est une confession biographique sous le voile de la fiction.

Dans la deuxième partie, «Génération staëliennes», la section «Retours» retrace le parcours de quelques membres éminents du groupe de Coppet. Lucien JAUME (*Germaine de Staël, une source jamais tarie pour notre temps*, pp. 81-100) passe en revue les apports neckerriens, staëliens et constantiens au libéralisme français. Ce qui distingue Mme de Staël de toutes les femmes de la Révolution et de l'Ancien Régime, c'est bien sûr le talent de la parole qui la place au premier rang sur le «théâtre du monde», talent dont Geneviève FRAISSE repère les effets dans le discours intime, à partir d'une remarque de Michelet dans *Les Femmes de la Révolution: Les "monologues éloquentes"* (pp. 101-111). Si, il y a trente ans, lire *Corinne* avec *Juliette* tenait sans doute de la provocation, il en va autrement aujourd'hui, aussi Michel DELON revient-il sur les points de rencontre, voire la parenté structurelle des deux univers romanesques (*Staël, Sade et le dépassement de soi*, pp. 113-130). On a droit à une belle illustration des études coppétiennes avec l'«Itinéraire d'un neckerrien» (pp. 131-135), à savoir celui de l'historien Léonard BURNAND qui a consacré une bonne part de ses travaux à la *success story* de Jacques Necker et qui entretient sa

gloire, jusqu'à parfois passer pour son héros. On sait que Mme de Staël avait rédigé un dénouement entièrement nouveau pour son premier roman publié en 1820 par Auguste de Staël, sans renoncer au précédent. C'est sa genèse que Catriona SETH retrace dans *Finir "Delphine"*, pp. 137-152). En dépit d'importants travaux universitaires, force est de reconnaître qu'à certains égards, par exemple son adhésion républicaine et son rapport à l'activité politique, la «vraie femme politique» que fut, selon M. Winock, Mme de Staël pourrait être mieux servie. Florence LOTTERIE explore les causes de cette lacune depuis les années 1980 dans *Un effort pour rester républicaine. Germaine de Staël, l'énergie du «centre»* (pp. 153-173). De cette lecture critique, il ressort que la théorie de la conciliation, avec l'idée du «troisième parti» (expression de Mme de Staël dans les années 1795-1799), est au cœur de son discours et la sépare des réactionnaires. Féministe de longue date, Madelyn GUTWIRTH commente le choix qu'elle fit de s'intéresser au début des années 1960 à Mme de Staël, dont elle donna un premier témoignage en 1978 avec *Mme de Staël, Novelist – The Emergence of the Artist as Woman*. Suivirent de nombreuses études orientées par le souci de comprendre la place de Staël dans la lutte des femmes pour obtenir le droit à la parole et ne pas être cantonnées ou réduites, comme le voulait Rousseau, au rôle d'amante et de mère (*Entre la bonte et la jubilation: Notes sur une vie staëlienne*, pp. 175-186). La deuxième section, «État des lieux», propose trois riches dossiers: Stéphanie GENAND parcourt *Cent ans d'études staëliennes* (pp. 189-203), Catherine DUBEAU dresse un *Bilan critique de la recherche actuelle sur Jacques et Suzanne Necker* (pp. 205-235), Aline HODROGE et Blandine POIRIER ont établi une *Bibliographie staëlienne (2006-2017)* (pp. 237-278). Dans «Horizons», la troisième section, Fanny ARAMA illustre *La réception conservatrice de Germaine de Staël dans la seconde moitié du XIX^e siècle: le cas de Jules Barbey d'Aurevilly et de Léon Bloy* (pp. 281-301). Les deux misogynes héritières de la pensée contre-révolutionnaire ont aimé Germaine de Staël, alors que jusque dans les années 1850 elle fut l'objet d'un véritable «déchaînement contre-révolutionnaire». Barbey fait son éloge dans *Les Bas-bleus* et, comme Bloy qui en faisait son modèle, apprécie sa lutte contre le matérialisme, son expression des passions humaines et sa théorie de l'enthousiasme. Si l'éloge de la perfectibilité dans *De la littérature, De l'Allemagne et Corinne* a pu les agacer, Laura BROCCARDO explique qu'il résulte d'une expérience personnelle de la douleur face au spectacle de l'histoire et notamment de la Révolution («*Andignez-vous!*» *Considérations staëliennes sur l'histoire*, pp. 303-320). Autre complexité ou autre richesse de l'individu staëlien, la sympathie, analysée dans les ouvrages théoriques et exploitée directement dans son théâtre de société, à Genève et à Coppet. Aline HODROGE examine le partage des émotions dans la représentation dramatique («*Être un quart d'heure un autre: sympathie et théâtre staëlien*, pp. 321-333), et, sur un sujet proche, Margaux MORIN rappelle l'intérêt que Mme de Staël, dans ses traités comme dans ses fictions, a porté à la conversation et à l'entretien sur un sujet spécialisé, et plus généralement à toutes les modalités de l'échange entre le projet de l'auteur et les attentes du lecteur, échange troublé par des écarts souhaités ou subis (*Entre proximité et distance: la lecture staëlienne sous le signe du malentendu*, pp. 336-354). Enfin, une préoccupation majeure: alors que Germaine de Staël s'est moquée de la manie pédagogique du XVIII^e siècle, elle a aussi réfléchi sur la formation de

l'être humain, selon l'idéal des Lumières. Aucune de ses fictions n'ignore la question éducative; c'est ce que montre Blandine POIRIER dans «*Dompter le caractère: enfance et éducation dans les nouvelles et romans de G. de Staël*» (pp. 355-375). On voit que la recherche staëlienne est bien vivante.

[MICHEL ARROUS]

THIERRY OZWALD, *Stendhal. La conquête de soi*, Paris, Eurédit, 2017, 320 pp.

Il tipo di operazione messa in atto da Thierry Ozwald, rappresentante della nuova critica stendhaliana, è intimamente legato alla caduta dei valori attuali che non possono non intaccare uno scrittore come Stendhal. È una coraggiosa visione sullo stato delle cose che viene presentata nella *Préface* (pp. VII-XXXII) in cui, partendo dal suo presupposto dell'*inactualité* del grenoblese in Francia (fortunatamente in Italia vi è ancora buon ascolto), ne vengono ricercate le motivazioni con riscontri dettagliati in questo «deuxième purgatoire» in cui, a dire del critico, è caduto, pari a quello della fine dell'Ottocento. Ozwald propone una lettura della società attuale, del sistema educativo tradizionale, dell'insegnamento della letteratura e particolarmente si sofferma sul mutamento esistenziale in atto e sull'abbattimento dei valori.

Sulla stessa linea inizia un *excursus* inerente alla critica stendhaliana dai primi apporti a quella più recente, dai giudizi talvolta mordaci e che per lo più non ci vedono in accordo; l'autore sostiene comunque che «l'éclipse du Stendhal» non sia dovuta unicamente «aux présupposés fâcheux de la nouvelle critique; celle-ci en effet s'inscrit sans doute dans le cadre d'une étrange tendance, récurrente dès les années 1880 et le Stendhal-Club, à s'approprier Stendhal, en d'autres termes à tenter de le dépouiller de son génie» (p. XXIII). L'intento di questo lavoro è quello di esulare «l'approche positiviste» per una lettura più spiritualistica di tutta l'opera stendhaliana, tra estetica ed etica, in quanto Ozwald precisa che esiste uno Stendhal «moral» che non manca certo di interesse e che è quello che intende porgere al lettore. Asserzioni che possono non trovarci d'accordo, ma che comunque meritano una meditazione critica, anche per meglio comprendere i fini della ricerca su un soggetto di pensiero per nulla banale e che comunque è stato già ampiamente trattato. Tra la prima e la seconda parte, *Stendhal et ses femmes* (pp. 1-199) e *Stendhal aujourd'hui. Lectures plurielles* (pp. 257-305) vi sono le Annexes: *Mérimée-Stendhal* (pp. 203-253).

Il titolo del volume, che analizza varie tipologie di lavori stendhaliani, dai romanzi ai racconti alle *œuvres intimes*, dando anche spazio all'*inachevé*, dovrebbe in primo luogo essere contrassegnato da un'approfondita riflessione sull'«oggetto» Beyle, il che non appare preminente; più che capitoli si potrebbe parlare di un insieme di saggi che alla fine mancano di quell'inquadramento prospettico finalizzato e atto a ordinare in sequenze sensate, in concatenazioni necessarie la materia trattata. Il lavoro comunque non manca di spunti interessanti che per altro non giungono a conclusioni, la cui funzione essenziale, nel discorso critico, è creare una coesione. Ad esempio nei due saggi relativi a Lamiel, *De Lamiel ou l'éternel héroïque féminin* (pp. 107-133) e *Lamiel est-elle une héroïne de roman?* (pp. 257-262) vi sono indubbiamente suggestioni di un certo rilievo ma che restano per lo più sospese in una fase di fluttuazione. Come già negli altri interventi, ampio

spazio è dedicato alle valutazioni dei critici precedenti come Yves Ansel o Michel Crouzet. Ci stupisce invero che non venga citata l'ottima, aggiornata versione di *Lamiel* a cura di Serge Linkès apparsa nel terzo volume delle *Œuvres romanesques complètes* nel 2014 e la sua saggistica in tema. È da aggiungere che nella modernità sono state ampiamente evidenziate le innovazioni introdotte da Stendhal nella storia *romanesque* della «fille du diable» che ben poco a nostro avviso ha di *moralisant*, in un testo a volte violentemente indecente che suscita già un discorso pre-femminista. Pur rispettando invero qualsivoglia percorso critico e restando ben presente la difficoltà del messaggio stendhaliano, sovente singolare, si impone un'esegesi che non può non richiamarsi a percorsi precedenti, che seppur non condivisi, emergono quale tentativo di esplorazione e approfondimento, imponendo in tal caso la necessità di una nuova trascrizione dimostrativa, che lasci affiorare ciò che s'intenda proporre

[ANNALISA BOTTACIN]

HONORÉ DE BALZAC, *Un ténébreux affaire*, traduzione a cura di Maria Ortiz, con un saggio introduttivo di Pietro Paolo Trompeo, Milano, Rusconi Libri, Edizioni Theoria, Santarcangelo, Foschi editore, 2017, xi-191 pp.

Bizzarra quanto discutibile operazione editoriale quella che vede protagonista questa edizione italiana di *Une ténébreuse affaire*: sono pubblicati, infatti, pressoché in contemporanea, tre volumi distinti del romanzo di Balzac, che presentano la stessa traduzione curata da Maria Ortiz, lo stesso saggio introduttivo di Pietro Paolo Trompeo: *Chiosé a Balzac* (pp. v-xi), risalente agli anni Cinquanta del secolo scorso, e lo stesso numero di pagine.

A giudizio del Trompeo, anche in *Une ténébreuse affaire*, «i punti in cui rifugge meglio l'arte di Balzac sono una descrizione ambientale e un ritratto» (p. vii); in Balzac, «l'ambientalista, il ritrattista e lo storico si lasciano addietro di gran lunga il narratore-inventore: quanto questi è maldestro o arruffone, tanto quelli sono vigorosi, intelligenti e profondi» (*ibid.*).

[MARCO STUPAZZONI]

Balzac contemporain, sous la direction de Chantal MASSOL, Paris, Classiques Garnier, 2018, 250 pp.

À cause de sa date de publication on pourrait croire que cet intéressant volume, dont l'élaboration collective s'est étendue sur plusieurs années, prend la suite du beau numéro de «L'Année balzacienne» intitulé *Balzac, une référence pour le XXI^e siècle?* (PUF, 2015). En réalité, il s'agit de deux démarches parallèles, et entre lesquelles il ne s'agit pas d'établir le moindre classement qualitatif. Mais la coexistence, désormais, de ces deux ouvrages, permet de poser plus clairement, peut-être, quelques questions.

Le titre *Balzac contemporain* est en effet à prendre au pied de la lettre: les onze auteurs s'intéressent en exclusivité à des écrivains ou à des cinéastes de la fin du siècle dernier et, majoritairement, à des œuvres postérieures à l'an 2000. La plus ancienne par sa date est un film, le fameux et mythique *Out One* de Rivette, qui remonte à 1971, et auquel Francesca DOSI revient comme point de départ d'une analyse des deux autres films balzaciens de ce cinéaste, *La Belle Noiseuse* (1991) et *Ne touchez pas la bache* (2006). Parmi les

écrivains, c'est Jean Rouaud, relu par Hélène BATY-DELALANDE, qui fait assez bien figure de classique reconnu comme tel, avec ses *Champs d'honneur* de 1990, suivis par toute une œuvre où se manifeste «la pleine incarnation de la puissance des livres» (p. 95); la formule concerne Louis Lambert, mais s'applique bien à Rouaud lui-même). D'autres contributions sont consacrées – et c'est tant mieux – à des auteurs très peu connus en France: Chantal MASSOL, la directrice et préfacière du volume, propose une analyse du roman de W. G. Sebald *Austerlitz* (2001), où Chabert le revenant est une image du revenant des camps; ou bien Susi PIETRI traduit elle-même l'entretien qu'elle a eu avec l'écrivain italien Antonio Moresco: même si l'on ignore tout de cet auteur, ce dialogue passionné par la clarté avec laquelle il considère comme désormais dépassée la critique du «réalisme» balzacien par les théoriciens des années 1960. La richesse du volume est dans la remarquable diversité des approches, plus encore que dans celle des auteurs retenus: laissons par exemple le lecteur découvrir par quelle analyse subtile et convaincante Véronique BUI en vient à dire, à propos de Dai Sijie, qu'*Ursule Mirouët* est «le roman le plus chinois de Balzac» (p. 178); excellentes aussi, les pages au fil desquelles Catherine DOUSTEYSSIER-KHOZE montre à quel point Chabrol, qui n'a jamais adapté une ligne de Balzac, a une vision balzacienne de la société et de l'âme humaine.

La seule question qui n'est posée nulle part touche des écrivains dont le statut est (aux yeux du signataire de ces lignes, qui les assume) encore incertain au regard de la durée littéraire: qui peut dire qu'on se souviendra dans cinquante ans de Pierre Michon (Joëlle GLEIZE), de François Bon (Anne ROCHE), de Richard Millet (Marion MAS), voire du trop encensé Houellebecq (Christèle COULEAU)? Je n'écris pas du tout cela *contre* les auteurs de ces articles, tous attentifs et précis; je demande seulement si recueillir des miettes d'interviews sur internet offre un soubassement aussi digne d'intérêt que ce que l'on peut lire en fait de textes critiques achevés et approfondis, stabilisés par le recul du temps – fût-ce d'un temps récent. Question iconoclaste, peut-être, mais faut-il obéir au diktat qui veut qu'on n'étudie plus la littérature qu'à partir de Christian Bobin?

Il n'en reste pas moins que l'intérêt porté à Balzac par tous les créateurs évoqués dans ce volume a de quoi interpeller. Aragon ou Gracq, Malraux ou Simonon (exemples choisis dans le volume de «L'Année balzacienne» signalé au début de ce billet) offraient de Balzac des lectures diverses, mais dans toutes Balzac était *reconnu*; il faut admettre qu'il en va de même de ce *Balzac contemporain*. Malgré le côté précaire dont j'ai parlé, beaucoup des textes réunis ici confirment ce que la critique balzacienne dit depuis déjà longtemps (les travaux de plusieurs des contributrices sont là pour le prouver), à savoir qu'il faut abandonner une bonne fois pour toutes l'idée d'un Balzac figé; sa richesse est d'offrir à chaque artiste qui le lit selon son prisme et le revendique comme inspirateur un modèle différent, mouvant: que l'un cherche par son entremise à «formuler des lois susceptibles d'éclairer notre perception du réel» (Houellebecq, selon C. Couleau, p. 72) n'est pas contradictoire avec la vision qu'a de Balzac (ou de Proust) un Raúl Ruiz, aux yeux d'Anne-Marie BARON pour qui, on le sait, l'idée d'*adapter* Balzac (ou un autre) est un non-sens: un art n'en copie pas un autre, un artiste n'en copie pas un autre; mais il est vrai, et c'est presque le mot ultime du volume, que l'écriture de Balzac est «plus fantastique que référentielle»

(p. 236), et qu'ainsi elle offre à tous, destinés à durer ou non dans la mémoire des hommes, une réserve inépuisable d'imaginaire. C'est cela qui compte, et pour le reste la postérité fera son tri.

[PATRICK BERTHIER]

«Le Courrier balzacien», nouvelle série, 37, juillet 2016, 59 pp.

Il dossier monografico presente in questo numero del «Courrier balzacien» è interamente dedicato a Jules Verne e ai suoi rapporti con l'opera balzachiana.

Hervé PAGNOL (*Jules Verne et Balzac, l'historien et le géographe*, pp. 5-19) offre al lettore un insieme di interessanti riferimenti storico-letterari per stabilire un sistema di corrispondenze (seppur indirette) tra i due scrittori. Il ruolo dell'editore Hetzel si rivela essenziale nel legame tra Verne e Balzac: a Balzac si deve «cette notion d'œuvre-monde, d'œuvre formant un système avec sa cohérence globale» che l'editore parigino trasmetterà a Verne. In entrambi gli autori, questa concezione dell'«œuvre-monde» è sorretta da intenti scientifici e pedagogici (intento storico, in Balzac; geografico, in Verne) che si concretizzano, nella narrazione, grazie, ad esempio, al ritorno dei personaggi. Espressione di un atto di volontà, l'opera dei due scrittori è, allo stesso tempo, un atto creativo che si trova costantemente sostenuto dall'intenzione programmatica di «chercher une forme artistique convenant parfaitement à ce qu'ils voulaient dire, à la complexité et à la densité de leur message» (p. 17).

Anne-Marie BARON (*Jules Verne à l'écran*, pp. 21-27) fornisce una panoramica dettagliata degli adattamenti cinematografici dei romanzi di Verne partendo dai primi «films à trucs» di Georges Méliès e Fernand Zecca nel 1901.

Lucette BESSON (*De «Sarrasine» au «Château des Carpathes»*, pp. 29-34) studia le analogie tematiche presenti in *Sarrasine* di Balzac e nel *Château des Carpathes* di Verne: tra queste vanno segnalate la rivelazione dell'Italia come patria delle arti a cui si associa il tema della passione violenta e distruttrice. Questo articolo risale al 1989.

Tra gli altri contributi presenti nel fascicolo, merita di essere segnalato l'intervento di A.-M. BARON (*Quelques aperçus sur Balzac et Cervantès*, pp. 35-40), in cui l'A. osserva che «Cervantès est omniprésent dans *La Comédie humaine*, il est une référence incontournable de Balzac» (p. 35). Segue poi l'accurato profilo biografico di Carlos Larronde, che fu uno dei primi *Conservateurs* della maison de Balzac, redatto da Michel TIOLAT (*Carlos Larronde (1888-1940) et la Maison de Balzac*, pp. 41-51).

Completano le pagine del fascicolo i seguenti scritti: André BOURIN (*«La Fille aux yeux d'or» hier et aujourd'hui*, pp. 52-54); *Balzac et le cinéma selon Alexandre Astruc* (pp. 55-56); *Maurice Cazeneuve. Un grand balzacien de la télévision* (p. 57); Jean-Jacques GAUTIER (*Balzac, architecte d'intérieurs*, pp. 58-59) che presenta la recente *Exposition* allestita al musée Balzac-Château de Saché.

[MARCO STUPAZZONI]

«Le Courrier balzacien», nouvelle série, 38, octobre 2016, 59 pp.

Nell'ultimo fascicolo dell'anno 2016 (n. 38), sono presenti due sezioni a carattere monografico: nella

prima («Études de femme»), Rosa ROMANO-TOSCANI (*Femmes réelles et femmes rêvées: entre psychanalyse et littérature*, pp. 5-15) considera l'universo dei personaggi femminili presenti nella *Comédie humaine* considerati in quanto proiezioni metaforiche di figure reali trasfigurate dall'immaginazione (e dalla sensibilità) dello scrittore. «La plus grande métaphore de Balzac – scrive l'A. – est donc la femme» (p. 7), vale a dire «toutes les femmes» (p. 13) verso le quali Balzac non riuscì mai a superare una condizione psicologica di incompiutezza, ossessionato, come egli era, da un desiderio frenetico che lo accompagnerà per tutto il corso della sua tormentata esistenza: quello della gloria.

Ewa TARTAKOWSKI (*La «belle Juive» dans «La Comédie humaine»: ambivalences d'une représentation*, pp. 16-32) studia la figura della «Belle Juive» nei romanzi balzachiani: incarnazione di una bellezza essenzialmente materiale e sensuale, seduttrice e corruttrice allo stesso tempo, il personaggio della ragazza ebrea resta, in Balzac, vittima del proprio destino, «prisonnière des limites de l'ordre établi» (p. 30), anche se, osserva l'A. in conclusione, «s'arrêter à cette seule dimension serait oublier que l'auteur de *La Comédie humaine* humanise ses personnages juifs en leur procurant une exceptionnalité, capable de les rendre parties prenantes de la société» (p. 31).

La seconda sezione (*Décor et jardins*) è inaugurata dal saggio di Lucette BESSON (*Balzac côté jardin*, pp. 33-43) nel quale l'A. concentra la sua attenzione sulla «typologie des jardins de *La Comédie humaine*» che costituiscono un «élément indissociable de la maison» (p. 33). Nell'opera di Balzac, «les jardins n'ont pas moins que les villes ou les maisons leur ordonnance, leur physionomie propre [...], en corrélation avec le rang social, le caractère, le comportement de leurs habitants» (p. 43).

Anne-Marie BARON (*Balzac à Venise*, pp. 44-49) rievoca i momenti del soggiorno a Venezia di Balzac nel marzo 1837 e ricostruisce la storia dei luoghi e dei nomi che affascinarono lo scrittore in occasione del suo itinerario veneziano.

Tra gli altri contributi presenti in questo fascicolo, segnaliamo: Pierre JOMIER (*Les Amis de Balzac au Havre*, pp. 50-52); *Exposition Guillaume Apollinaire (1880-1918)*, p. 53; *La Rue Berton vue par Apollinaire* (pp. 54-56); *Un Vautrin théâtral* (p. 57).

[MARCO STUPAZZONI]

ANGELO ANTONIO CERVATI, *Persone, credenze, «valori» della borghesia nell'opera di Balzac*, «Diritto pubblico», vol. 20, 3, settembre-dicembre 2014, pp. 723-760.

Segnaliamo, seppur in ritardo, questo studio di A. Cervati nel quale l'A. mette in rilievo lo spirito, oltre che originale, anticonformista dell'autore de *La Comédie humaine* (un «atipico liberale [...] che impegna tutte le proprie forze contro il formalismo e il dottrinarismo», p. 726) per il fatto di aver colto, attraverso le forme del romanzo, il mutare dei rapporti tra psicologia collettiva e individuale e dinamiche storico-sociali. Nel riflettere sui mutamenti del diritto che rendono manifeste le contraddizioni e gli abusi all'interno della società borghese, Balzac evidenzia «i nodi fondamentali del processo di trasformazione e delle regole della convivenza», mettendo in luce quegli interrogativi esistenziali che «testimoniano quanto e in che modo sia mutata la vita quotidiana delle persone e l'andamento delle dinamiche sociali» (p. 748). Secondo l'A., il metodo di

Balzac fa emergere le contraddizioni e le incongruenze della sua epoca: le sue osservazioni costituiscono un punto di partenza per iniziare un discorso aperto sui principi della Rivoluzione fuori di ogni ideologia e di ogni formalismo.

[MARCO STUPAZZONI]

GENNARO CIRILLO, *Morte a credito. Honoré de Balzac, "Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau"*, in *Il borgnese fa il mondo. Quindici accoppiamenti giudiziari* a cura di Francesco de Cristofaro e Marco Viscardi. note introduttive di Emanuele Canzaniello. Fotografie di Cesare Cetta, Monica Biancardi, Ludovico Brancaccio, Flavio Gregori, Roma, Donzelli editore, 2017, «Saggi. Arti e Lettere», pp. 303-313.

La storia di César Birotteau è la storia di una grandezza e di una decadenza, di una «morte a credito» che Balzac descrive passo dopo passo con spietato sarcasmo ponendosi contro la logica capitalistico-affaristica del suo tempo. Balzac, osserva l'A., ci dipinge il «poema di una classe, delle sue variazioni e scissioni interne» (p. 309): in *César Birotteau*, lo scrittore «abbraccia in una visione d'insieme più borghese» (p. 310): quella dei Rogon, antichi commercianti, e quella di du Tillet, incarnazione della pura speculazione, agente rivoluzionario di una nuova forma di arrivismo capitalista che soffocherà, fino ad annientarlo, il mediocre profumiere proprio perché Birotteau, da essere medio e ridicolo qual è, accetterà, senza averne alcuna consapevolezza, di partecipare a «un gioco di cui ignora le regole» (p. 312).

[MARCO STUPAZZONI]

ANDREA DEL LUNGO, *Come ridere sul serio. Forme dell'«esprit» in Balzac, in Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, a cura di Emanuele Zinato, Pisa, Pacini Editore, 2015, «I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letterature comparate (seconda serie)» 18, pp. 113-133.

Si ride poco nei romanzi di Balzac: o per lo meno, non si ride abbastanza da poter legittimare la qualifica di «enfant et rieur» che lo scrittore si attribuiva in una lettera a Madame Hanska. In realtà, e questo importante contributo di Andrea Del Lungo ce lo dimostra, è possibile definire una tipologia del riso in Balzac che, nell'attualizzare la nozione di *esprit*, consente di relativizzare la serietà della narrazione «prendendo a oggetto i principi analitici e scientifici che la determinano, nell'ambito di una visione sociologica del reale, e di una relazione essenziale del romanzo balzacchiano con il sapere dell'epoca» (p. 117). Assai differenti si rivelano, nei romanzi della *Comédie humaine*, le tipologie balzacchiane del riso: esse sono riconducibili, da un lato, al modello teatrale della commedia; dall'altro, alle forme di narrazione umoristica ereditate dal romanzo settecentesco (Sterne). Nel rivalutare la nozione di *esprit*, Balzac offre un modello di riso particolarmente «aggressivo» che si esplicita a diversi livelli dal punto di vista del codice e del genere romanzesco: a livello linguistico, come parodia del reale e in riferimento ai principi analitici che fondano la creazione stessa. È proprio nell'ambito dei fondamenti della rappresentazione letteraria che Del Lungo individua i caratteri più originali e significativi dell'*esprit* balzacchiano, la cui componente metaletteraria risulta strettamente

funzionale ad una nuova concezione sociologica del reale. Questa forma di comicità seria incarnata in alcuni personaggi della *Comédie humaine* (Grandet, Crevel, Grassou) – vittime del comico, ma protagonisti nella società – si accompagna a una forma di umorismo intertestuale in cui l'*esprit* è funzionale ad una rivisitazione parodica dei saperi dell'epoca. Il caso de *La Physiologie du mariage* è, in questo senso, esemplare: Balzac evoca i modelli di Rabelais e di Sterne per ridicolizzare i saperi libreschi ed enciclopedici contemporanei e rivalutare allo stesso tempo «la posizione di Balzac nel codice romanzesco del suo tempo» (p. 128). Assistiamo, in altri termini, ad un rovesciamento e ad una destabilizzazione, in quanto «fonte principale del riso» (p. 129) di quel metodo analitico e positivista i cui paradigmi costituiranno le fondamenta della sua immensa costruzione letteraria.

[MARCO STUPAZZONI]

PAOLO DI PAOLO, *Amare come un padre: "Il Padre Goriot" di Honoré de Balzac, in Vite che non sono le tue. Il bello dei romanzi in 27 storie*, Bari-Roma, Editori Laterza, 2017, «Robinson /letture», pp. 111-116.

Attraverso la figura del Père Goriot e grazie al racconto del suo tragico destino, Balzac mostra di possedere una «sovrumana confidenza con l'umano» (p. 112), con una umanità impressionante per varietà tipologica, per ambiguità psicologica, di carattere e di comportamento. Nel torbido oceano parigino, dove i vizi e le virtù faticano molto spesso a distinguersi, lo scrittore fissa e lascia agire i propri personaggi: egli «li infilza come insetti, [...] li osserva non da giudice, ma da entomologo, meravigliato e disgustato allo stesso tempo» (p. 114). Nella figura di Goriot, Balzac ha descritto e raccontato un padre che concentra in sé tutti i padri: nel momento del delirio che precede l'agonia, Goriot non rimane che l'ombra di se stesso, il ricordo di ciò che era. Balzac, però, «non lo lascia svanire nella pagina: resta come un monumento all'imperfezione umana, baciato da un po' di luce in fondo a un corridoio scuro» (p. 115).

[MARCO STUPAZZONI]

MASSIMO DONÀ, *Il pozzo infinito del niente. Da Lewis Carroll a Honoré de Balzac, in Di un'ingannevole bellezza. Le «cose» dell'arte*, Milano, I Grandi Tascabili Bompiani, 2017, pp. 87-124.

Come nell'universo disincantato e «alla rovescia» dell'Alice di Lewis Carroll, la ricerca che Frenhofer compie nel *Chef-d'oeuvre inconnu* di Balzac per dare forma a quella unità originaria dell'arte che, oltrepassando i confini illusori del reale, si liberi dalla volontà di trovare un proprio stile e una propria tecnica particolari, è votata al fallimento in quanto destinata a risolversi nella semplice negazione «del distinguersi dei distinti» (p. 105). Nell'opera d'arte, Frenhofer ricerca l'anima, vale a dire la sola dimensione in grado di svelare la bellezza realizzando la sua perfetta unità: ma questo presuppone il superamento degli inganni del sensibile, ossia della forma «molteplice e diveniente che caratterizza le sue intrascendibili, ma insieme infinite, possibilità espressive» (p. 111). Per raggiungere quel fine, cioè superare le forme ingannevoli del reale, Frenhofer, al termine del suo estenuante percorso di ricerca, non sperimenta altro che il nulla assoluto, ossia la fine dell'arte. In altri termini, Frenhofer «non

avrebbe potuto dir nulla di “diverso” dal mondo di cui pur avesse voluto sancire la più radicale “negazione» (ibid.).

[MARCO STUPAZZONI]

BORIS LYON-CAEN, *Balzac e la lotta di posizione, in I personaggi minori. Funzioni e metamorfosi di una tipologia del romanzo moderno*, a cura di Stefania Sbarra, Pisa, Pacini Editore, 2017, «I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata (seconda serie)» 24, pp. 85-98.

Nella *Comédie humaine* e, in particolare, nel corpus relativamente circoscritto di romanzi su cui l'A. concentra la sua attenzione, le strategie del matrimonio «(dis)organizzano il sistema dei personaggi e scatenano una guerra di posizione senza pari – rendendo udibile e visibile, in modo esemplare, il bisogno o la necessità di nuove configurazioni» (p. 90). Dal punto di vista tematico-narrativo e storico, le figure secondarie analizzate, lontane dal riflettere strutture e ruoli sociali gerarchicamente fissi, incarnano l'aspirazione degli esseri socialmente minori ad una «promozione attanziale» (p. 89) e contribuiscono a determinare, nel loro divenire, le dinamiche informi delle strutture sociali. In questo senso, osserva l'A., il personaggio minore balzachiano è «questo operatore, questo motore a combustione del legame sociale incessantemente tessuto e allentato dal romanzo o nel romanzo» (p. 95).

[MARCO STUPAZZONI]

LAURA MELOSI, *Letteratura e civiltà, un paradigma della ricerca al Centro Romantico (con un caso di studio: Balzac)*, in Maurizio Bossi, *Curiosità, conoscenza, impegno civile. Atti della giornata di studi*, Firenze, 21 aprile 2017, Firenze, Olschki, 2017, «Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux. Studi» 28, pp. 25-37.

Per meglio delineare e valutare l'impatto dei testi letterari in un determinato contesto storico, geografico e civile, risulta indispensabile riflettere non soltanto sulle caratteristiche del sistema di produzione e sulle modalità di circolazione dei testi nell'ambito di uno specifico mercato editoriale, ma, contemporaneamente, soffermarsi a valutare le «modalità con cui la lettura popolare li metabolizza» (p. 30).

Da questo punto di vista, la ricomposizione del quadro (locale e fiorentino, in particolare) relativo alla presenza ed alla ricezione delle opere di Balzac, possedute e catalogate dal Gabinetto Scientifico e Letterario G. P. Vieusseux di Firenze, attraverso il prestito librario a domicilio consente a Laura Melosi di gettare nuova luce sulla fortuna (concreta) dei romanzi balzachiani nell'Ottocento, al di là della loro ricezione critica, fino almeno al 1863. Attraverso un'indagine dettagliata e rigorosa dei “Libri del prestito”, e con un controllo attento dell'andamento dei prestiti, l'A. ci informa che «i titoli di Balzac nel periodo considerato ammontano complessivamente a 39, comprese le traduzioni» (p. 35). Di questi 39 titoli, 19 sono prime edizioni francesi (ma l'A. inserisce in questo elenco anche alcune ‘contrefaçons belges’), a cui si aggiungono l'edizione delle *Ceuvres complètes* (Furne, 1842-1845), quella pubblicata circa un decennio dopo da Houssiaux, alcune traduzioni inglesi, sei traduzioni italiane edite tra il 1834 e il 1846 e altre edizioni di romanzi, soprattutto belghe.

Particolarmente favorevole è risultato il successo, presso il pubblico dei lettori, de *La Physiologie du*

mariage (Ollivier, 1832), opera che si colloca senza ombra di dubbio al primo posto di questa classifica di gradimento; molto richieste sono risultate opere quali: *Le dernier chouan ou la Bretagne en 1800* (Canel, 1829), *La Peau de chagrin* (Gosselin, 1831), i *Contes drolatiques* (Bruxelles, Hauman, 1833), le *Scènes de la vie privée, de la vie de province e de la vie parisienne* (Furne). Scarso interesse sembrano aver ottenuto, al contrario, le *Scènes de la vie militaire e de la vie de campagne*, le *Études philosophiques e L'Interdiction*.

[MARCO STUPAZZONI]

GIUSEPPE MONTESANO, *Honoré de Balzac. 1799-1850, in Lettori selvaggi. Dai misteriosi artisti della Preistoria a Saffo a Beethoven a Borges la vita vera è altrove*, Firenze, Giunti, 2016, pp. 755-759.

L'azione di Balzac sulle forme, sulle strutture e sui paradigmi del romanzo ottocentesco è stata devastante. L'autore di quell'interminato ed interminabile romanzo che è *La Comédie humaine* ha letteralmente aperto le porte alla rappresentazione delle meraviglie e degli orrori del Moderno attraverso la sublimazione visionaria di quel babelico crogiuolo di esseri, cose e ambienti che fu Parigi nel XIX secolo. In questo «miscuglio adultero di tutto» (p. 756), nel quale agiscono le più diverse forme del corpo e dell'anima, è il denaro che esalta e allo stesso tempo svilisce l'esistenza degli individui, che scatena le passioni più sfrenate e i desideri più segreti e che li ricompone in un sistema nuovo, in perpetuo movimento, «secondo la legge della trasformazione delle merci in immondizia e dell'immondizia in merci» (ibid.).

Balzac, scrive Montesano, non ha mai cercato di mimare la vita, ma «ha costruito una vita parallela a quella reale, una vita che brilla e brulica nella febbre poetica di una verità allucinatoria» (p. 757). Attraverso l'invenzione (Balzac «non pensava: inventava», p. 759), lo sguardo fantasmagorico e visionario dello scrittore ha illuminato gli spazi, gli esseri e le cose più irriducibilmente anti-letterari e anti-poetici e li ha sublimati in poesia. È questo il segreto di Balzac; è questa la modernità della sua scrittura geroglifica: è la visione, una visione che «poteva avvenire solo nella notte, la notte in cui Balzac scriveva e in cui ogni realtà è affondata nel buio che la cela, e c'è solo il foglio con le parole, le parole che si sovrappongono ad altre parole e nascono da altre parole, le parole che si affollano con furia e con fatica, e sotto il loro geroglifico cancellano le parvenze del mondo: lasciando al suo posto la *Comédie humaine*» (p. 759).

[MARCO STUPAZZONI]

Dernières Cartouches, sous la direction de Claude SCHOPP, «Cahiers Alexandre Dumas» 44, Paris, Classiques Garnier, 2017, 191 pp.

Consacré à des œuvres de Dumas père non recueillies dans ses *Ceuvres complètes*, ce numéro 44 des «Cahiers Dumas» donne à connaître une anthologie de préfaces, de récits cynégétiques et de scènes de mœurs, inédits depuis leur parution originale en préfaces ou en revues. La tonalité générale, souvent consacrée à la chasse, et le caractère tardif de ces textes, pour la plupart écrits assez tardivement, dans la décennie 1860, surtout en 1867-1868, expliquent le titre choisi pour ce

volume, *Dernières Cartouches*, annoté par Guy Peeters et Claude Schopp.

Outre un article sur *Les Derniers Coups de fusil d'Alexandre Dumas* par Gaspard de Cherville (pp. 17-22), un avant-propos de Dumas au livre de Léon Bertrand, *Tonton tontaine et tonton* en 1864 (pp. 23-29) et ses préfaces aux livres de Bénédicte-Henry Révoil, *Histoire physiologique et anecdotique des chiens de toutes les races* (pp. 31-35) et *Vive la chasse* en 1867 (p. 37), nous pouvons découvrir ensuite des écrits plus personnels: «À tous les chasseurs» (pp. 39-43), «Mes chasses sur les bords du Danube» (pp. 45-59), «Une traversée en bonne compagnie» en Méditerranée en 1854 (pp. 61-82), une «Chasse sur l'Escaut» (pp. 83-121), «Une chasse au sanglier» (pp. 123-131) et des «Scènes de mœurs anglaises et italiennes» (pp. 133-144).

Un chapitre d'«Éclaircissements» rédigé par Guy Peeters (pp. 149-188) permet d'identifier les personnalités évoquées et de situer le contexte de ces textes retrouvés, avant la bibliographie dumasienne annuelle.

Il s'agit de textes mineurs certes, d'un écrivain déjà malade et fatigué, mais qui ne manquent pas de verve et de talent pour ressusciter des jours amicaux, des marches en forêt, des impressions de voyage, bien typiques de sa personnalité toujours vivace.

[LISE SABOURIN]

THIERRY OZWALD, *Mérimée-Bizet. Sauver Carmen, suivi de Im-posture de Glissant?* et de *Sylvie Germain: un imaginaire fin de siècle*, Paris, Eurédit, 2018, 136 pp.

Jugeant qu'en France la forteresse «Littérature» est menacée de toutes parts, Thierry Ozwald, qui ne mâche pas ses mots, cible la «sous-littérature» contemporaine, le néo-féminisme et, entre autres plaies, le terrorisme intellectuel qui donne de l'œuvre une version revue et corrigée. Du côté de Mérimée ou plutôt de l'héritage postmoderne de *Carmen*, l'actualité lui offre bien des arguments et on lui accordera volontiers que les lectures «honnêtes» de la nouvelle sont rares: les travaux universitaires américains «tendent à transformer la gitane de Mérimée en icône du féminisme ambiant», on a abondamment parlé de la production sacrilège de Florence et, au même moment, est paru le livre «outrecuidant» de Sophie Rabau, *Carmen, pour changer. Variations sur une nouvelle de Prosper Mérimée*, dont Th. Ozwald propose une lecture gauchie dans la première partie de ce petit volume: «Mérimée-Bizet. Sauver *Carmen*» (pp. 13-54), à laquelle on se limitera ici. Sont aussi épinglés, cette fois à juste titre, ceux qui, tels C. Norick, S. Liberati et F. Beigbeder, se sont récemment emparés de *Carmen*, en puisant d'ailleurs plus dans l'opéra que dans la nouvelle, et qui n'ont pas eu de la finesse de Nabokov dont Sylvie Thorel a montré que *Lolita* est une «réécriture avérée et savante de *Carmen*».

S'il est vrai que le respect et la fidélité dus à une œuvre ont été malmenés par le metteur en scène Leo Muscato qui, à la demande du directeur de l'Opéra de Florence, et sans doute atteint par l'onde de choc Weinstein, a revisité le final de Bizet (*Carmen tue Don José*), le propos de Sophie Rabau, experte en critique créative, n'a pas grand-chose à voir avec la pratique déplorable qui consiste à dénaturer le synopsis d'un opéra. Th. Ozwald voit la *Carmen* de S. Rabau sous le double signe de la décadence et de la frigidité et va jusqu'à l'accuser de faire de l'œuvre «une célébration du mariage pour tous». Dans sa lecture de la nouvelle,

après avoir posé de solides jalons: Carmen voleuse, menteuse, prostituée occasionnelle; Don José naïf et esclave de sa névrose (à Aix-en-Provence, en 2017, sa libido aboutissait à un carnage auquel échappait Carmen), Th. Ozwald souligne avec raison la «dimension consubstantiellement ironique du récit» et rappelle que sa réception a été «terriblement brouillée» par l'adaptation de Bizet, notamment en Espagne, quasiment jusqu'à la fin du XX^e siècle. Les contresens et les incohérences n'ont pas manqué qui se retrouveraient encore dans l'essai ou plutôt le forfait de S. Rabau – une féministe à tous crins! -, bien injustement accusée d'avoir voulu «récupérer» l'œuvre de Mérimée et de la transformer «au gré de son humeur et de son désir». Contrairement à ce qu'affirme Th. Ozwald qui dénature la démarche de S. Rabau, on n'a pas affaire à un escamotage mais à une lecture qui, au lieu de reconstituer l'intention auctoriale, propose diverses combinaisons ou différents points de vue qu'on pourrait multiplier (voir, par exemple, le chapitre VIII, «La surprise de *Carmen*. Selon Colomba»), sans négliger le riche fonds des adaptations et des réécritures de la nouvelle. Pour S. Rabau, il s'agit de pratiquer le commentaire créatif, de jouer si l'on peut dire, mais de manière argumentée, en contestant ou en modifiant quelques éléments, sans oublier Mérimée dont l'histoire, résolument «comique, hilarante même», est passée au crible d'une lecture attentive et érudite. Th. Ozwald n'a vu qu'aveuglement dans l'interventionnisme de S. Rabau, mais il faut rappeler que varier ce n'est pas réécrire, et encore moins «s'approprier» le texte initial et l'étouffer, l'ignorer, le faire taire». On regrettera qu'un aussi fin connaisseur de l'œuvre du novelliste ait tenté pareil procès à S. Rabau dont l'intention était à mille lieues d'«attenter à la mémoire» de Mérimée.

[MICHEL ARROUS]

GEORGE SAND, *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, 1839, *Spiridion*, édition critique par Isabelle Hoog Naginski, notes en collaboration avec Marie-Jacques Hoog, Paris, Champion, 2018, 601 pp.

Spiridion, ce roman original qui a pu inspirer *Le Nom de la rose* à Umberto Eco se présente sans chapitres ni intrigue amoureuse, se déroulant par un relais opéré entre moines, de son éponyme à Fulgence puis Alexis jusqu'au jeune Angel, qui s'en fait le narrateur. Cette filiation intellectuelle correspond pleinement à la quête métaphysique de George Sand pendant ses recherches pour l'écriture de *Consuelo* et de *La Comtesse de Rudolstadt*. Parallèlement donc à cet ensemble romanesque célèbre naît ce curieux récit, dont les modèles restent insaisissables, qu'on les cherche du côté du roman gothique anglais, de Diderot ou de Lamennais, même si Sand admirait beaucoup les *Paroles d'un croyant* récemment condamnées par l'Église.

Il faut plutôt pencher pour une auto-projection de la romancière, notamment dans le personnage du père Alexis, que ses lectures, reprenant les conclusions de *Spiridion*, rendent tout aussi hérétique par sa pratique absolue du libre examen. «*Tolle, lege*», la devise de saint Augustin, s'applique ici à une quête progressive vers l'idéal qui considère le christianisme comme un deuxième âge de l'humanité, celui du Fils dans la Trinité, après le poids du Père sur le judaïsme, et avant une marche vers le règne de l'Esprit comme «religion de l'avenir». Sand a été tout aussi boulimique de lectures religieuses, philosophiques et scientifiques que

ses moines déviants, ayant commencé son programme par Abélard, Valdo, Wyclif, Huss, Luther, puis Pythagore, Zoroastre, Confucius, Épicure, Épicète, Spinoza, Leibnitz, Newton, Descartes et Montaigne, sans oublier des détours par le *Coran*, Shakespeare et Molière, et finalement, probablement prêté par Pierre Leroux, le *Dictionnaire des hérésies, des erreurs et des schismes* de l'abbé Pluquet.

Œuvre jumelle de la première *Lélia* dès 1833, qui contient quelques détails augurant de sa germination, *Spiridion* est écrit jusqu'en 1838, avec cette même «souffrance humaine relevée par l'espoir divin». Puis s'ébauchent *Les Sept Cordes de la lyre* tandis que se met au point la première édition de notre roman en 1839, resté sans préface jusqu'en 1855, et avec une clôture différente de celle de 1842. Le remaniement des vingt dernières pages, le changement de contenu du testament de Spiridion retrouvé par Angel, le placement des trois précieux legs dans le squelette irradiant du fondateur de cette lignée hérétique révèlent combien Sand a évolué jusqu'à cette deuxième édition. Entretemps est intervenue, parallèlement à la seconde *Lélia*, la lecture de Joachim de Flore, ce prophète médiéval de l'Évangile du futur.

L'abondante et précieuse préface d'Isabelle Hoog Naginski (pp. 9-136) précise aussi combien *Engelwald*, roman inachevé et détruit, a pu nourrir *Spiridion*, lors du séjour à Majorque où bien de ses pages semblent s'être introduites dans le manuscrit en cours de gestation. Jugé sans doute trop ballanchien par Sand, de plus tombant mal au moment des attentats de Fieschi et Aubade, du fait de son apologie du régicide sur la personne de Napoléon par un illuminé autrichien, ce roman à l'existence presque mythique pour les sandiens pourrait bien s'être dissous dans la scission symboliquement sémantique de son titre en une forêt métaphysique (*Wald*) qui a donné naissance au novice narrateur découvreur de manuscrits (*Engel*).

En tout cas, ce roman, méconnu mais majeur dans la pensée de George Sand, a été admiré de Renan et Taine, a nourri l'imaginaire de Théodore Bra, le sculpteur ami de Balzac qui inspira *Séraphita*, de Gustave Doré, fasciné par Angel, et donné à penser à Dostoïevski, qui, outre sa mention élogieuse dans sa nécrologie de Sand, y trouva le message de fraternité pour une société nouvelle que recherche *Les Frères Karamazov*.

C'est dire tout l'intérêt de cette édition critique, minutieusement annotée. Dommage que les notes soient numérotées en continu et rejetées en fin de volume (pp. 317-419), ce qui alourdit leurs appels et oblige à des va-et-vient constants pour les lire au fil du texte! Suivent les variantes dûment relevées quoique un peu lourdement présentées (pp. 421-586), puis la réception critique immédiate (pp. 587-593), la bibliographie et les index des personnes et des lieux.

[LISE SABOURIN]

Nerval et l'Autre, sous la direction de Corinne BAYLE, Paris, Classiques Garnier, 2017, 301 pp.

On trouve associés, dans le présent recueil, des articles dus à des chercheurs confirmés et des études rédigées par des noms peu connus encore dans le milieu de l'érudition nervalienne. Comme le suggère le titre du volume, le propos général qui réunit les contributions prend en compte l'habitude qu'avait Nerval de se définir, ou de chercher à se définir, dans la confrontation avec un autre écrivain ou avec une culture étrangère. Les contributions étant toutes d'un

excellent niveau, on ne peut que recommander aux nervaliens l'acquisition de ce collectif. Celui-ci s'ouvre par un article d'Hamidou RICHER, consacré au sonnet *Vers dorés*, dont le titre et l'épigraphe renvoient explicitement à Pythagore. L'épigraphe («Eh quoi! Tout est sensible!»), attribuée par Nerval à Pythagore, a sans doute été trouvée par le poète dans la *Philosophie de la nature* de Jean-Baptiste Delisle de Sales, où ces mots constituent la légende d'une illustration représentant le philosophe grec (l'épigraphe ne cite donc pas, à proprement parler, Pythagore). H. Richer examine les développements consacrés à Pythagore dans la *Philosophie de la nature*, pour y trouver d'autres éléments qui pourraient avoir retenu l'auteur des *Chimères* et pour définir le pythagorisme nervalien, qui prend ses distances à la fois avec la doctrine du philosophe grec et avec les considérations de Delisle de Sales lui-même. H. Richer pose enfin quelques questions intéressantes, qui semblent avoir jusqu'ici peu arrêté les chercheurs: pourquoi la première version du sonnet *Delfica* (dans *L'Artiste* du 28 décembre 1845) s'appelle-t-elle aussi *Vers dorés* (alors que la première version des *Vers dorés* des *Chimères*, dans *L'Artiste* du 16 mars 1845, paraît sous le titre *Pensée antique*)? Qu'y a-t-il de spécifique pythagoricien dans *Delfica*?

Le présent volume donne ensuite à lire une étude de Marine LE BAIL, qui compare l'*Histoire de l'abbé de Bucquoy* (dans *Les Faux Saulniers* et dans *Les Illuminés*) avec la biographie de l'abbé de Bucquoy publiée en 1719, qui constitue le texte-source de Nerval. Marine Le Bail a notamment examiné deux exemplaires de la biographie de 1719 – celui qu'avait acheté Nerval en novembre 1850 puis qu'il offrit à la Bibliothèque nationale de France, et celui qui est conservé à la bibliothèque de l'Arsenal. À noter peut-être que la mention «seconde édition», sur la page de titre du volume de 1719, ne présuppose pas nécessairement l'existence d'une première édition à la date de 1718, que personne n'aurait vue (voir p. 43), mais renvoie peut-être au tome V (1712) des *Lettres historiques et galantes* d'Anne-Marguerite Petit, dame Dunoyer, où le récit des aventures de l'abbé de Bucquoy avait préalablement paru.

Nerval et l'Autre se poursuit par des contributions de Gabrielle CHAMARAT sur le dialogue de Nerval avec Swedenborg dans *Aurélia*, de Vincent BERCE, qui traite de l'influence exercée par le paradigme balzacien sur la rédaction du *Marquis de Fayolle* (à signaler que la phrase «Ils seront traités comme des princes qui ont de l'argent» ne renvoie pas à *La Muse du département* mais est tirée de la scène 18 de l'acte III des *Ressources de Quinola*; voir dans *Nerval et l'Autre* la note 1 de la p. 59), de Fabienne BERCEGOL sur Nerval et Senancour, liés tous deux au Valois et à la «rèverie en prose», de Victoire FEUILLEBOIS sur la présence des *Mille et Une Nuits* dans l'intertexte des *Nuits du Ramazan*, de Virginie TELLIER sur les rapports existant entre l'œuvre de Nerval et *Le Songe de Poliphile*, ouvrage publié en latin à Venise en 1499 et qui fit l'objet d'une traduction française par Jean Martin en 1546 (laquelle version est donc postérieure, et non antérieure, au *Gargantua* de Rabelais [voir *Nerval et l'Autre*, p. 121-122]), de Jocelyn VEST sur Nerval et le poète allemand Bürger (auteur de la ballade *Lénore* dont Gérard publia à huit reprises une traduction) et de Capucine ÉCHIFFRE sur Nerval et Heine.

Vient ensuite un important article de Romain BENINI sur *Nerval et la chanson non folklorique*, essentiellement représentée par Pierre-Jean de Béranger et par un certain Paul-Émile Debraux, sur lequel le critique

fait la lumière. L'étude commence un peu curieusement par l'affirmation que «[d]epuis l'ouvrage de Paul Bénichou [*Nerval et la chanson folklorique*, 1971], il n'y a plus grand-chose à découvrir sur la généalogie des chansons du Valois chez le poète» (p. 173), alors que Bénichou lui-même admettait dans son livre que les sources de beaucoup de chansons citées par Nerval restaient mystérieuses. Mais il n'est pas dans l'intérêt du lecteur de renoncer, dans un mouvement d'humeur, à prendre connaissance des développements subséquents de Romain Benini, qui formule peu après des considérations éclairant les liens du jeune Nerval et de trois sociétés chantantes, à la fin des années 1820. Mieux encore: la critique attire *in fine* l'attention sur un recueil de vers paru en novembre 1830 (*L'Arc-en-ciel de la liberté*) et qui contient – sous la signature «Gérard» – une réédition oubliée du *Peuple* ainsi que le texte d'une chanson inconnue de Nerval, «Les Pavés». Toutes nos félicitations à Romain Benini.

Après des études de Corinne BAYLE (sur *Nerval et Hugo*) et de Gaëlle LOISEL (sur *Nerval et Shakespeare*), on découvre un deuxième article de Victoire FEUILLEBOIS, cette fois sur *Nerval et Dickens*, auquel on peut ajouter une petite annotation en forme de correction: p. 232, la critique attribuée à Nerval un article paru dans la «Revue britannique» de février 1839 que l'auteur des *Nuits d'octobre* a peut-être lu, mais qu'on ne peut lui attribuer sans autre indice, d'autant que ce texte est présenté en 1839 comme l'adaptation d'un original anglais, publié antérieurement dans le «Monthly Magazine».

Le volume se clôt sur des contributions signées respectivement par Aurélie MOIOLI (*Nerval et Foscolo*) et par Sarga MOUSSA (*Nerval et les populations orientales*).

[MICHEL BRIX]

THÉOPHILE GAUTIER, *Critique théâtrale*, t. VIII, 1849-juin 1850, texte établi, présenté et annoté par Patrick BERTHIER, Paris, Champion, 2016, 951 pp.

Poursuivant sa publication des chroniques théâtrales de Gautier à «La Presse», Patrick Berthier en arrive avec ce tome VIII à la période allant de janvier 1849 à juin 1850, d'après le texte original paru en feuilleton, et munie du répertoire des noms les plus souvent cités, des index des noms de personnes, des titres d'œuvres scéniques, de périodiques et d'autres œuvres, et d'indications bibliographiques.

Comme d'habitude, Gautier affectionne les spectacles musicaux, notamment les concerts du Conservatoire et les multiples représentations du Théâtre-Italien qui venait d'être repris par le ténor Ronconi, sa femme et ses amis. «Un hiver sans Italiens serait comme un dîner sans dessert», s'écrit-il (p. 182): que les Parisiens d'alors avaient de chance de s'amuser tout en savourant les airs de Rossini (*L'Italienne à Alger*, *La Pie voleuse*, *Cendrillon*, *Le Barbier de Séville*) mais aussi de Donizetti (*Don Pasquale*, *L'Élixir d'amour*, *Lucrece*

Borgia) et de Cimarosa (avec la reprise du *Mariage secret*)! Le plaisir est grand aussi à entendre *Le Prophète* de Meyerbeer à l'Opéra, rouvert sous le nom de théâtre de la Nation, même si des travaux de réparation durant l'été 1849 font attendre la seconde volée de ses représentations, puis les reprises du *Freischütz* et des *Huguenots*. Gautier entretemps s'est échappé en Espagne. Il effectue aussi durant cette période un voyage à Londres qui lui permet d'aller au théâtre de Sa Majesté et à Covent Garden.

Dans le genre plus populaire, le critique se plaît à aller voir les courses de taureaux *novillos* aux cornes *embuladas* et les chars conduits par des femmes de l'Hippodrome ou la nuée de petits vaudevilles assez inconsistants joués à l'Ambigu-Comique, aux Délassements-Comiques, aux Variétés. Mais il aime aussi, pour compenser, aller à l'Odéon écouter l'adaptation sandienne de *François le champi*, au Théâtre-Historique voir Dumas adapter ses *Mousquetaires*, son *Chevalier d'Harmenthal*, mais aussi concevoir à neuf *Le Comte Hermann*, «de la famille d'Angèle et d'Antony» (p. 499), tout en faisant représenter *Les Puritains d'Écosse* adaptés de Scott par Féval ou *Urbain Grandier* inspiré du drame de Loudun narré par Vigny. La Porte Saint-Martin offre encore un drame grand spectacle en 5 actes et 12 tableaux, *Rome*, de Laloue et Labrousse, tandis que la Gaîté fait frémir avec *Le Courrier de Lyon* et que le théâtre de la République vibre aux malentendus amoureux de la *Gabrielle* d'Augier.

Sur les planches de l'ex-Théâtre-Français Rachel se lance dans la prose en créant *l'Adrienne Lecouvreur* de Scribe et Legouvé ou en reprenant *Angelo* de Hugo et *Mademoiselle de Belle-Isle* de Dumas, s'affirmant ainsi dans le répertoire contemporain, tout en gardant sa prédilection pour les vers, avec la *Charlotte Corday* de Ponsard. Gautier se plaît également à y écouter *La Mère coupable*, la moins connue de la trilogie de Beaumarchais, à découvrir *Louison* de Musset et *Le Carrosse du Saint-Sacrement* de Mérimée, mais aussi à assister, au Gymnase, à la reprise de *Quitte pour la peur* de Vigny par Rose Chéri après le décès de Marie Dorval et à l'adaptation de la lamartinienne *Graziella* par Barbier et Carré.

Dans ces années-charnières de la Deuxième République, le critique, quoique décidé à ne pas passer pour engagé ni se laisser embrigader, renvoie dos à dos pièces «réaques» et «rouges», mais n'hésite pas à dire ce qu'il pense des limites du théâtre moralisateur, de l'absurdité des privilèges théâtraux et des prétentions de la censure, en un vibrant plaidoyer pour la liberté (pp. 64-67) placé sous le signe goethéen (*Mehr Licht*): «Plus de lumière! tel doit être le cri des nations modernes: et, pour arriver à ce but, il faut que la parole soit libre au théâtre, au club, dans le journal, partout!» Ainsi, loin des «hiboux, chauves-souris et tous les hideux oiseaux crépusculaires qui piaillent et croassent, demandant qu'on mette des abat-jours et des éteignoirs au flambeau de la pensée», se développera «l'idée nouvelle, le salut de la civilisation».

[LISE SABOURIN]

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

JOHN E. JACKSON, *Baudelaire et la sacralité de la poésie*, Genève, Droz, 2018, 136 pp.

On sait combien Baudelaire, en ce qui concerne sa religion, voire son prétendu catholicisme, a depuis longtemps suscité l'intérêt de ses lecteurs, pour commencer de ses contemporains: son ami Flaubert entre autres et ensuite, avec des points de vue parfois assez discordants, Nietzsche, Gide, Breton, Bonnefoy... Il s'agit d'ailleurs d'un aspect sur lequel Baudelaire lui-même avait voulu attirer l'attention, comme semble le prouver au moins la lettre qu'il écrivit à Alphonse de Calonne en novembre 1858: «Les professeurs protestants constateront avec douleur que je suis un catholique incorrigible» (*Correspondance*, t. I, Pléiade, p. 522).

Aujourd'hui un spécialiste reconnu de Baudelaire aborde à nouveau cette vieille question en s'efforçant de la résoudre, enfin, d'une manière convaincante. Pour ce faire, il s'est proposé de lire avec précision plusieurs poèmes (quasiment tous tirés des *Fleurs du mal*), qu'il tient, plus que d'autres, pour essentiels. «Ce que nous souhaitons offrir - écrit-il - est une lecture aussi précise que possible d'un certain nombre de poèmes ou de poèmes en prose où les motifs religieux sont manifestes même s'ils y sont interprétés d'une façon qui heurte d'une manière parfois frontale l'orthodoxie à laquelle il semble empruntés» (p. 14). Il faut reconnaître que les commentaires de John E. Jackson, tout en visant évidemment à la question religieuse, ne sont pas dénués d'intérêt en eux-mêmes. Ce qui implique, en cela du moins, que son livre mérite une certaine attention. Qu'il me soit toutefois permis d'avancer à ce sujet quelques remarques ou quelques suggestions, d'autant que Jackson semble bien ignorer totalement ce que j'ai eu l'occasion d'observer à plusieurs reprises à ce propos (voir notamment Baudelaire, *«Les Fleurs du Mal», Lecture intégrale*, Genève, Slatkine, 2001). Dans l'analyse d'«Au Lecteur», il souligne à juste titre le caractère essentiellement catholique de ce texte. Il a cependant négligé d'observer aussi la signification chargée de sens du mot «frère» sur lequel s'achève ce poème. Cela lui aurait permis de compléter et de préciser davantage son interprétation, car il s'agit là, à n'en pas douter, de la «fraternité» proprement chrétienne, celle qui permet à tous les hommes de devenir, dans le Christ, *fiils* de Dieu le Père. Aux yeux de Baudelaire, c'est une «fraternité» blâmable, celle-ci s'avérant la cause principale de l'hypocrisie et de l'«Ennui», vu que ses semblables sont des «frères» qui, en réalité, dissimulent une âme aux instincts terribles, nullement «fraternelles» (viol, poison, poignard, incendie). Commentant le début d'«Une charogne» (p. 108), Jackson aurait pu aussi noter, étant donné son sujet, que le mot «âme» qui désigne et, comme il dit, «spiritualise» la femme interlocutrice (p. 108) est une âme *catholique*, qui en effet recevra les «derniers sacrements» (confession, eucharistie, extrême onction). Quant à «La servante au grand cœur», il aurait fallu peut-être tenir compte de la nature atrocement sarcastique d'un poème qui s'adresse à une mère (la mère immanente au texte, bien entendu, et non pas la mère biographique) faussement croyante, hypocrite et jalouse.

D'autre part, on peut se demander pourquoi Jackson, qui s'est tellement concentré, dans son chapitre «Pour conclure», sur «Le Cygne», n'a pas estimé nécessaire de prendre en considération des poèmes riches de sens comme, par exemple, «L'Héautontimoréménos» ou «L'Amour et le crâne». Sans doute en aurait-il pu tirer un profit considérable pour sa thèse.

La conclusion à laquelle les analyses de ce livre aboutissent est que la «sorcellerie évocatoire» dont parle Baudelaire «n'est pas religieuse», mais qu'«elle est littéraire» et que sa «sacralité est avant tout celle de la poésie» (p. 117). Selon Jackson, il s'agit bel et bien, chez Baudelaire, du «triomphe d'une vraie sacralité du travail poétique» (p. 131). En commentant le sonnet «Le Mauvais moine», il observe en effet que «le catholicisme [...] se voit ici mis au service d'un projet poétique (ou esthétique) qui partage avec lui l'espoir d'une rédemption dont la poésie serait le lieu autant que le truchement» (p. 65). Il faut cependant préciser que cet «espoir» du «Poète» (auteur implicite) se manifeste presque *au début* d'un ouvrage conçu pour avoir, comme le revendiquait Baudelaire lui-même, «un commencement et une fin». Cet espoir de prime abord confié au travail poétique, faiblit peu à peu au cours du livre. Dans «Alchimie de la douleur», le poète s'imagine l'«égal» du stupide roi Midas: si ce dernier, par étourderie, changeait *tout* en or jusqu'aux aliments, le «poète chétif» - comme il se définit lui-même dans «À une mendiante rousse» - subit le même sort, avec cette différence que tout ce qu'il touche ne se transforme pas en or, mais en fer, c'est-à-dire en un texte poétique en vers. Dans «La Béatrice», les poèmes deviennent ensuite de «vieilles rubriques» (vieilles ruses) et, juste à la fin du livre (éd. de 1857) ou presque (éd. de 1861), ils sont carrément refusés en tant qu'idoles. Je me réfère à «La Mort des artistes», un sonnet fondamental que Jackson, curieusement, n'a pas voulu non plus prendre en compte dans son essai consacré à la religion de Baudelaire. Le «travail des mains» et «l'amour des yeux» qui, dans «Le Mauvais moine», constituaient effectivement l'espoir du poète sont ici dégradés et rejetés en tant qu'expression d'un orgueil démesuré, un «infernal désir» qui pousse les artistes à n'adorer précisément qu'une «Idole», c'est-à-dire leur œuvre enfin réalisée au prix d'immenses efforts n'excluant même pas des procédés malhonnêtes et des «complots». Les «artistes» véritables, au contraire, n'ont qu'un choix: se détruire, se marteler la *poitrine* et le *front* pour changer totalement leur propre nature, leur mentalité, c'est-à-dire leurs sentiments (poitrine) et leurs pensées (front). Il s'agit d'avoir un *cerveau nouveau* (on remarquera, à ce propos, que Baudelaire tenait à ce que son livre, dans sa première ainsi que dans sa seconde édition, se termine précisément par les mots à la rime *nouveau/cerveau*). Ce n'est que cette opération d'auto-destruction des artistes qui permettra l'apparition d'un «soleil nouveau», c'est-à-dire la «Mort», qui seule «fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau». Cette destruction du *Je*, qui consent à laisser place à la manifestation de l'*Autre* (de l'«Inconnu»), ne permet-elle pas d'imaginer, en fin de compte, un accès possible à un au-delà du travail littéraire ou artistique,

à un au-delà de «mystique nature» que l'on peut même considérer comme foncièrement religieux, une sortie de l'homme vers «CELUI qui est indéfinissable»? En tout état de cause, on sait combien cette désacralisation ou dépréciation baudelairienne de l'art tel qu'il est ordinairement pratiqué par la «risible humanité» («Danse macabre») aboutira bientôt non seulement à l'aventure dramatique de Rimbaud qui, justement, pour reprendre l'expression célèbre de Mallarmé, s'opéra, vivant, de la poésie, mais aussi à une idée - l'art ne mène nulle part - qui servira de base au Surréalisme bretonien.

[MARIO RICHTER]

JULIEN BOGOUSLAVSKY - JEAN-PAUL GOUJON, *Les exemplaires avec envoi et les grands papiers de l'édition de 1861 des "Fleurs du Mal"*, «Histoires Littéraires» XIX, 73, janvier-février-mars 2018, pp. 49-64.

L'articolo, dopo una serie di puntuali precisazioni sulle differenze fra la prima e la seconda edizione delle *Fleurs du Mal*, repertoria gli esemplari di quest'ultima stampati su carta speciale - «hollande, chine et grand vélin fort» -, indicandone i destinatari: fra i più noti Asselineau, Poulet-Malassis («chine»), i Goncourt, Nadar, Banville («hollande»), fatti stampare e distribuiti da Poulet-Malassis, Paul de Saint-Victor, Gustave Rouland, Alfred de Vigny (con dedica su «vélin fort» fatti stampare da Baudelaire). A parte sono indicati con ogni dettaglio gli esemplari con dedica, che oltre ai tre appena indicati, comprendono un altro esemplare a Banville su «hollande» e molti esemplari con «envoi» su carta normale, fra cui quello alla madre, a Marie Daubrun, Féline, Constantin Guys, Victor Hugo, Leconte de Lisle, Louise, Edgard Manet, Villiers de l'Isle Adam.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

JEAN-PAUL GOUJON, *Baudelaire: Lettres perdues et retrouvées*, «Histoires littéraires» XIX, 74, avril-mai-juin 2018, pp. 45-51.

Sequenza di annotazioni di bibliofilia erudita: su una lettera di Wagner a Mathilde Wesendonck del 3 marzo 1860, in cui il musicista parla di «ein paar wunderbare Briefe» inviatigli da Baudelaire, mentre è nota una sola lettera inviata a Wagner dall'autore delle *Fleurs* il 17 febbraio dello stesso anno; su un'analogia affermazione del poeta inglese Swinburne nel 1866, mentre nessuna lettera inviata da Baudelaire risulta agli studiosi. In questo caso, Goujon ritiene si tratti di messaggi verbali. Precisazioni, infine, su una lettera ad Asselineau scoperta ad Aix-en-Provence e commentata da Christian Rivoire nel 2005 e su un'affermazione attribuita da Baudelaire a de Maistre anziché a Bernardin de Saint-Pierre.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

TRISTAN CORBIÈRE, *Les Amours jaunes*, présentation, notes, dossier, glossaire, chronologie, bibliographie par Jean-Pierre Bertrand, Paris, Gallimard, 2018, «GF», 385 pp.

À en juger par l'effervescence éditoriale de l'année dernière, l'œuvre de Tristan Corbière, ce poète «en chair et en os tout bêtement», comme Verlaine l'écrit dans *Les Poètes maudits* en 1884, fait aujourd'hui

l'objet d'un intérêt critique renouvelé, qui prend le relais des travaux de Jean-Luc Steinmetz, auteur, en 2011, d'une biographie parue chez Fayard: *Tristan Corbière. Une vie à peu près*. Ainsi tout récemment, en mars 2018, Yann Mortelette a dirigé un numéro de la *Revue d'histoire littéraire de la France* rassemblant les actes du colloque *Tristan Corbière en son temps*, tenu à Brest, à l'Université de Bretagne-Occidentale, les 3 et 4 mars 2017. L'édition des *Amours jaunes* établie par Jean-Pierre Bertrand illustre admirablement ce nouvel élan des recherches corbiériennes. La «Présentation» (pp. 5-49) situe l'esthétique de Corbière dans son temps: c'est une esthétique qui «s'inscrit dans une filiation résolument rebelle» (p. 9), voire maudite, et qui profite de «l'autonomisation de plus en plus forte de l'institution littéraire» (p. 10). Jean-Pierre Bertrand souligne à juste titre les procédés parodiques et métapoétiques de Corbière, ainsi que les tensions oxymoriques qui parcourent *Les Amours jaunes*, dont l'auteur fut toujours «dominé et mené par le démon de la contradiction», selon Remy de Gourmont (p. 322). Le titre du recueil suggère la paronomase *amour-humour*: «L'humour et le rire sont étroitement solidaires d'un même acte de langage. L'humour institue une posture d'énonciation en retrait et dédoublée par laquelle le sujet divise et théatralise son identité» (p. 39). Le «Dossier» en annexe du volume (pp. 307-343), consacré à la fortune des *Amours jaunes*, de même que la riche annotation des poèmes de Corbière, particulièrement attentive à leurs particularités réflexives et énonciatives, jettent une lumière nouvelle sur le recueil, en en permettant aussi la lecture à un public d'étudiants. Jean-Pierre Bertrand propose enfin un «Petit glossaire pour servir à l'intelligence des *Amours jaunes*» (pp. 345-365), répertoriant les termes rares, techniques, argotiques ou régionaux, qui font le charme heurté du vocabulaire de Corbière.

[ANDREA SCHELLINO]

STEVEN MURPHY, «*Quia pulver Macher es*» ou je n'en suis pas moins homais, «Histoires littéraires» XIX, 73, janvier-février-mars 2018, pp. 33-48.

L'argomento apparentemente anodino della «sexualité de M. Homais», già affrontato da Shoshana-Rose Marzel, viene ripreso in queste pagine da Murphy con la consueta perspicacia e ironia, a partire dai doppi sensi forniti dai «bandages» esibiti fin dalla vetrina del farmacista. Ciò che colpisce maggiormente il critico è l'uso, da parte di Homais, delle «chaînes hydro-électriques Pulvermacher» con le quali si agghinda come una specie di supereroe o di feticista/masochista degno di un ritratto di Daumier, sotto «la flanelle» del bravo borghese prudente e timoroso. I «ligotages» apparentano d'altra parte Emma Bovary (catene metaforiche del matrimonio) a Homais (cinture luccicanti dotate di un presunto potere rinvigorente) e riproducono la sensazione espressa da Flaubert in una lettera a Louise Colet, e riportata da Murphy, a proposito del suo romanzo: «ma Bovary est tirée au cordeau, lacée, corsée et ficelée à étrangler».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

WALID HAMDY, *L'adjectif dans la poésie de Rimbaud*, Paris, L'Harmattan, 2018, 281 pp.

Nel definire l'approccio specifico alla questione

dell'aggettivo nella poesia di Rimbaud, Walid Hamdi parte dal riferimento a *L'Art de Rimbaud* di Murat, che già definisce l'aggettivo rimbaldiano come «élément privilégié de l'élaboration du sens». Appare subito, nell'«Introduction», anche la scelta dell'autore di organizzare la ricerca in quattro momenti: «un cadrage d'ordre théorique», «l'adjectif en tant que *signifié*», «l'adjectif qui mène vers un sujet énonciateur» e infine un'analisi particolare degli «adjectifs de couleur».

La prima parte («De la définition d'une catégorie au problème de délimitation d'un corpus»), dopo una carrellata storica sulla «fluctuation catégorielle» dell'aggettivo e una messa a punto del «brouillage catégoriel» che lo caratterizza in epoca più recente, passa all'esame della distinzione fra aggettivo qualificativo e «adjectif relationnel», derivato da un sostantivo e deputato quindi a instaurare una relazione, spesso polisemica, fra il sostantivo di origine e quello di cui è aggettivo.

Nella seconda parte («Le signifié adjectival et la construction du moi poétiques») vengono analizzati i vari modi in cui l'aggettivo fa riferimento al soggetto dell'enunciazione e ne rafforza la presenza nel discorso, a partire dagli «adjectifs intensifs» per i quali Hamdi fornisce un'ampia gamma retorica e numerosi esempi dai testi rimbaldiani. Ma l'aggettivo può anche essere «l'élément le plus révélateur de l'inconscient du poète» e come tale il più significativo per la presenza della sua soggettività, riconoscibile soprattutto negli «adjectifs affectifs» e in quelli «évaluatifs», che l'A. distingue in «axiologiques» e «non axiologiques». «Le lexique adjectival et l'«exotisme linguistique»» occupano il capitolo successivo con la classificazione teorica e nei testi di Rimbaud delle varie forme di occorrenza: «l'emprunt», «le néologisme», «la distorsion syntaxique». *L'ethos* è la categoria protagonista delle riflessioni successive di Hamdi sull'identificazione del soggetto dell'enunciazione attraverso il suo discorso e in particolare attraverso l'uso dell'aggettivo; nel caso di Rimbaud, «la complexité de l'image de l'énonciateur atteint son apogée dans le poème "Le Bateau ivre"», mentre la funzione dell'«enunciatore» si combina in modo fluttuante e vario con il ruolo del *je* dell'enunciazione.

Nella terza parte – «L'adjectif et le figuré» – lo studio dell'aggettivo nell'opera di Rimbaud entra nel vivo e mette in evidenza uno stile «qui prône la rupture entre, d'une part, une mobilisation littérale du verbe, et d'autre part, une activité symbolique incandescente», creando non rari conflitti con il sostantivo cui l'aggettivo si riferisce. Anche qui Hamdi propone una classificazione molto ricca sia per la tipologia di rapporto fra sostantivo e aggettivo (a seconda che si tratti di aggettivi «primaires», «qualificatifs non primaires» o «relationnels») e per le figure retoriche che ne derivano (ossimoro, ipallage), sia per «la déstabilisation du sens» che caratterizza la poesia rimbaldiana attraverso l'«écart sémantique» e soprattutto «le transfert de sens», origine del lavoro della metafora e della metonimia e della loro attività di «condensation» e di «déplacement».

La quarta parte, infine, indaga l'«adjectif de couleur et peinture» chiamando in causa «des liens entre le *verbal* en tant que mode de l'écriture, et le *pictural* [...] moyennant un nouveau code». Dopo una prima parte dedicata alla definizione teorica del fenomeno, Hamdi passa ad esaminare l'uso specifico e molto marcato del colore fatto da Rimbaud prendendo in esame uno ad uno i principali colori della *palette* rimbaldiana visti come «indices sémiologiques»: il nero, il verde, il rosso.

Anche la posizione dell'aggettivo nel verso – in rima, in cesura, con accento tonico, nell'*enjambement* – appare particolarmente significativa e ne mostra la funzione spesso sovversiva rispetto all'apparato metrico. «La couleur comme caractérisation picturale», ultimo capitolo del volume, mostra specifiche e ragionate combinazioni di colori in alcuni testi poetici: la declinazione variabile di uno stesso colore, il rosso, in «L'Étoile a pleuré rose»; i giochi di luce ed ombra in «Les Reparties de Nina» o in «Les Effarées»; il contrasto di colori in «Le Dormeur du val»; «le "daltonisme" du poète» nel testo di «Mes Petites amoureuses»; il dispiegamento originale e innovativo dei colori in «Voyelles».

La bibliografia conclusiva appare molto più ricca per la parte linguistica che per quella relativa agli studi su Rimbaud; tutti i lavori citati superano comunque molto raramente la soglia dell'anno 2000.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

YALLA SEDDIKI, *Rimbaud is Rimbaud is Rimbaud is Rimbaud is Rimbaud. Rien de Nouveau chez Rimbaud*, Paris, Non lieu, 2018, 261 pp.

On saura gré à Yalla SEDDIKI de s'être confronté à l'un des derniers avatars du mythe de Rimbaud, relayé par Eddie BREUIL, en 2014, dans *Du Nouveau chez Rimbaud*, visant à déposséder le poète de Charleville de ses *Illuminations* pour les attribuer à Germain Nouveau. Alors que cette hypothèse avait été proposée avec un piètre succès par Jacques Lovichi, en 1964, dans une thèse de doctorat qui ne fut pas soutenue (*Le Cas Germain Nouveau*), sa reformulation par Eddie Breuil a bénéficié d'une publicité considérable. Bref, depuis sa parution en 2014, *Du Nouveau chez Rimbaud* avait bien laissé des questions ouvertes. La critique doit-elle opposer le truisme à la controverse? Ou vaut-il mieux qu'elle se console avec le paradoxe d'Alphonse Allais (*Les Pensées*, Paris, Le Cherche-Midi, 1987, p. 23): «Shakespeare n'a jamais existé. Toutes ses pièces ont été écrites par un inconnu qui portait le même nom que lui»? Or Rimbaud, nous rassure Eddie Breuil, a bel et bien existé mais, dans le cadre de la rédaction des *Illuminations*, a juste été le copiste maladroit de Germain Nouveau. À l'appui de son *scoop*, Eddie Breuil ramasse toutes sortes d'arguments approximatifs d'ordre philologique, lexicologique, thématique ou biographique, toutes sortes de paralogrammes et d'ellipses critiques, s'efforçant de désavouer ce que le plus rudimentaire des rasoirs d'Ockham porte à croire, à savoir que Rimbaud est l'auteur de ses propres poèmes en prose.

Que l'on considère, par exemple, les deux chapitres de son livre qu'Eddie Breuil consacre à «Villes [L'acropole officielle]» et à «Métropolitain» où, après avoir accusé Henry de Bouillane de Lacoste d'avoir une «vision manichéenne» (p. 51) et les critiques postérieurs de formuler des explications «alambiquée[s]» (p. 69), il propose de voir, dans les imprécisions de Germain Nouveau transcrivant ses deux supposés poèmes, une conséquence de l'incapacité de celui qui les lui aurait dictés (c'est-à-dire Rimbaud) à en lire le manuscrit: «L'erreur de déchiffrement ne peut être imputée qu'au lecteur (assurément Rimbaud) et le blanc ne fait que traduire cette hésitation du lecteur face à un manuscrit dont il ne peut pas être l'auteur (puisqu'il n'en comprend pas une leçon) et dont le déchiffrement du mot problématique est remis à plus tard (lors de l'inversion des rôles)» (p. 72)! Eddie Breuil vaut-il dire que Ger-

main Nouveau ne connaît pas ce qu'il a écrit (voir SEDDIKI, p. 120)? Ou encore, que l'on examine la manière catégorique avec laquelle Eddie Breuil affirme que, puisque *baou* est un mot issu du provençal, Germain Nouveau, né à Pourrières, dans le Var, ne peut qu'être l'auteur de «Dévotions»!

Dans sa frénésie à neutraliser tout témoignage contredicente, Eddie Breuil bâtit son château de cartes sur une transcription fautive d'un passage capital de la lettre que Verlaine adresse à Ernest Delahaye, le 1^{er} mai 1875, évoquant les documents (très probablement le manuscrit des *Illuminations*) que Rimbaud lui avait confiés à Stuttgart en mars 1875. Voici la transcription qu'Eddie Breuil en donne à deux reprises (p. 16 et 25): «Si je tiens à avoir détails sur Nouveau, voilà pourquoi. Rimbaud m'ayant prié d'envoyer pour être imprimés des "poèmes en prose" siens, que j'avais; à ce même Nouveau, alors à Bruxelles (je parle d'il y a deux mois), j'ai envoyé (2 fr. 75 de port!!!) illico...». Et voici la transcription correcte de ce même passage, qui ne laisse subsister aucun doute sur la paternité de ces «poèmes en prose»: «Si je tiens à avoir détails sur Nouveau, voici pourquoi: Rimbaud m'ayant prié d'envoyer, pour être imprimés, des "poèmes en prose" siens, que j'avais, à ce même Nouveau, alors à Bruxelles (je parle d'il y a deux mois.) j'ai envoyé (2 fr. 75 de port!!!) illico, et tout naturellement ai accompagné l'envoi d'une lettre polie à laquelle il fut répondu non moins poliment, de sorte que nous étions en correspondance assez suivie lorsque je quittai Londres pour ici». (Ce manuscrit est reproduit dans le catalogue de la vente Christie's qui a eu lieu à Paris, le 29 novembre 2011, *Importants livres anciens, livres d'artistes et manuscrits*, n. 138; voir le livre de Yalla Seddiki, p. 68 *sqq.*, même si ma transcription ne correspond pas exactement à la sienne; je remercie Olivier BIVORT qui, le premier, a attiré mon attention sur cette erreur de lecture d'Eddie Breuil).

Dans son essai, Yalla SEDDIKI se livre à une critique rigoureuse de l'hypothèse d'Eddie Breuil, en renouant patiemment le fil embrouillé de son argumentation, et en faisant preuve par là d'un (bon) sens critique et littéraire qui manque à l'auteur de *Du Nouveau chez Rimbaud*. Il ne donne pas simplement à lire un ensemble d'évidences critiques, mais rend aussi compte d'une tentation tenace au sein de la postérité, prétendant réparer aux dépens de Rimbaud la conjuration du silence dont pâtit Germain Nouveau après sa mort. Les conclusions de Yalla Seddiki, qui méritent d'être citées en entier, résument au mieux l'inconsistance de la démarche d'Eddie Breuil: «À l'exception de deux manuscrits pour l'heure introuvables (celui de "Dévotion" et celui de "Démocratie"), sur la cinquantaine de textes connus et rassemblés sous le titre *Illuminations*, seuls deux textes ne sont pas de la main exclusive de Rimbaud. Un texte est de la main de Nouveau, un autre est de la main de Rimbaud puis de Nouveau. Aucun de ces deux textes n'est sur un feuillet isolé. Ils sont précédés et/ou suivis de textes de la main de Rimbaud. De plus, sans que l'on puisse en prendre la mesure exacte, la différence d'écriture d'un poème à un autre, parfois sur le même feuillet, donne à penser que Rimbaud a travaillé à la transcription des *Illuminations* sur une période plus longue que les quelques mois passés à Londres avec Nouveau. La totalité des titres est de la main de Rimbaud. Lorsque des corrections sont reportées sur les manuscrits, elles sont de la main de Rimbaud. Un manuscrit présente les initiales "A. R.", considérées par les philologues comme presque certainement autographes; un autre manuscrit présente un "R" en bas

de page, initiale rencontrée dans d'autres manuscrits de Rimbaud. Les initiales de Germain Nouveau ou sa signature ne se rencontrent sur aucun manuscrit des *Illuminations*» (pp. 245-246). Après avoir lu ce beau livre, on aura envie de s'approprier, avec une confiance renouvelée dans l'efficacité de l'évidence, la tautologie de Yalla Seddiki: *Rimbaud is Rimbaud*.

[ANDREA SCHELLINO]

KEVIN SALIOU, *Henry de Groux, lecteur de "Maldoror"*, «Histoires littéraires» XIX, 74, avril-mai-juin 2018, pp. 3-22.

Kevin Saliou prende in esame in questo studio il legame fra il pittore belga Henry de Groux e Léon Bloy, dal punto di vista dell'interesse per Lautréamont che li accomuna. Diversamente da Bloy, de Groux è affascinato non solo dall'opera – che conosce per intero – ma anche dalla biografia di Ducasse e le sue citazioni da *Maldoror* sono frequenti nel suo diario fra il 1891 e il 1910. Il percorso comune con Bloy è tuttavia destinato a interrompersi a partire dal 1894, quando, in un progetto comune di attacco alle glorie letterarie ingiustificate, lo scrittore francese inserisce nell'elenco anche Lautréamont, definendolo «monstre effroyable» e condannando i *Chants* come opera immorale. Non è che l'inizio di un dissenso – significativo per De Groux che vedeva nell'opera di Lautréamont «l'espression d'un cri du cœur sincère et bouleversant» –, che raggiungerà il suo culmine con il caso Dreyfus e romperà un rapporto certo problematico, ma non indifferente: «malgré la rupture avec Bloy – scrive infatti Saliou –, Henry de Groux ne s'est pas affranchi de sa lecture chrétienne des *Chants*», benché il suo rapporto fondamentale con l'opera di Lautréamont resti «une perception sensitive plus qu'intellectuelle».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

BERTRAND MARCHAL, *La Religion de Mallarmé*, Paris, Droz, 2018, 732 pp.

Si tratta della riedizione dell'opera uscita nel 1988 e ormai introvabile, non modificata se non per i rimandi all'edizione Pléiade più recente delle *Œuvres complètes* e della Gallimard Folio del 1995 per la *Correspondance*, riproposta nuovamente data l'importanza centrale negli studi mallarmeiani.

A distanza di trent'anni dunque, si può constatare quanto il lavoro di Marchal abbia influenzato la critica successiva, che vi si è riferita come a una pietra miliare dell'interpretazione. L'A. traccia la storia della religiosità e della religione nell'Ottocento, mostrando come per Mallarmé sia stata importante l'amicizia con Léfébure, che, su suggestione hegeliana, faceva coincidere Dio con uno Spirito immanente in continuo divenire. Altrettanto importante per la visione spirituale del Nostro il lavoro "alimentare" su *Les Dieux anti-ques*: gli studi di Cox e Müller, che vedevano nelle figure degli dei la rappresentazione di forze terrestri e cosmiche contrapposte, lo avvicinano alla concezione di un inconscio universale, permeato dal senso del divino. Mallarmé non contrappone al moribondo cattolicesimo una religione del passato, ma percepisce la tensione al divino presente nell'uomo, e sente la liturgia come momento di comunione estetica in cui tale tensione si realizza, e che si esprime attraverso la parola.

Proprio l'esigenza di una liturgia rivela come per Mallarmé la religione non sia disgiunta dall'esigenza di un collettivo sociale. Le *Divagations* presentano una critica aspra alla società repubblicana, e di qualsiasi ordine politico, per difendere invece un ordine sociale che, dopo la crisi, ha bisogno di essere ricostituito attraverso una nuova forma religiosa. Tale forma non può essere cattolica, ma liturgica, fondata sulla consapevolezza del nulla e sulla tensione della messinscena simbolica. Come nella questione estetica, il Nulla assume valore contemporaneamente positivo e negativo, capace di rinnovare le tensioni intime dell'uomo. L'uomo si crea l'immagine di Dio ed è nel linguaggio che esprime l'elaborazione figurata del conflitto tra l'esistenza e la morte. L'A. conclude che Mallarmé ha ritrovato nella mitologia la chiave di una psicanalisi personale, e nel culto solare degli antichi, nella sua manifestazione di aurora e tramonto, ossia di nascita e morte, la rappresentazione di essere e non essere.

[IDA MERELLO]

Mallarmé à Tournon et au-delà, sous la direction de Gordon MILLAN, Paris, Classiques Garnier, 2018, 176 pp.

Il volume raccoglie gli atti di un convegno su Mallarmé tenuto nel settembre 2015 a Tournon, dove il poeta ha insegnato inglese dal 1863 al 1866. Si tratta di otto interventi.

Gordon MILLAN (*Tournon et au-delà, un 'exil inutile'?*, pp. 9-21) in apertura del convegno, si interroga sulle «années provinciales» di Mallarmé, periodo mal sopportato dal poeta lontano dagli ambienti letterari parigini e snobisticamente ostile ai nuovi concittadini, ma anche momento di maturazione dell'importante crisi poetica ed esistenziale che ha fatto del suo 'esilio' l'origine della *Prose pour Des Esseintes*, di Hérodiade e del Faune.

In *Le Coup de dés. Prolegomènes à une philosophie de la composition* (pp. 23-40), Joëlle MOLINA concentra la sua analisi critica sull'innovazione formale perseguita da Mallarmé lungo tutta la sua opera. Privilegiando *Azur*, il *Sonnet en X* e il *Coup de dés*, l'A. mostra che l'anagramma consonantico», le «symétries cachées dans les lettres», il ruolo della musica, i mots emboîtés » sono i primi elementi del «minutieux travail» che l'A. si propone di condurre sull'opera di Mallarmé e che il poeta ha effettivamente condotto sulla forma della sua poesia.

Pascal DURAND – *De l'état littéraire à une théorie de l'état*, pp. 41-67 – propone «une lecture cursive» dell'importante testo teorico *La Musique et les Lettres*, fondandosi sul concetto di «réflexivité»: del linguaggio, certo, ma anche delle condizioni del suo manifestarsi nella doppia conferenza di Oxford e di Cambridge. La retorica del reportage che la inaugura con l'annuncio della «crise du vers», «le virage spéculatif» che la segue, per continuare con «le démontage impie de la fiction», tutto traduce un «montage discursif et paratextuel» che include la natura dei luoghi nell'avvenimento che si produce. Omaggio alla Letteratura pura, *La Musique et les Lettres* è anche un omaggio a una élite intellettuale, «à une République des Lettres et du savoir à la fois idéale et nécessaire».

In *De Tournon à Paris, le décor de théâtre selon Mallarmé* (pp. 69-89), Alice FOLCO affronta un aspetto meno noto di Hérodiade e del Faune: il loro décor teatrale in funzione della destinazione alla Comédie-Française.

Ritirata la prima opera, rifiutata l'altra, l'interesse di Mallarmé per il teatro e la sua influenza, come mostra l'A., rimangono a lungo vivi e trovano espressione nella sua attività di critico nonché di teorico e consulente nelle rappresentazioni del Théâtre d'Art e del Théâtre de l'Œuvre.

Thierry ROGER, autore de *L'Archive du Coup de dés*, propone qui un *Contre Mallarmé* (pp. 91-113) che raccoglie la ricezione critica negativa, spesso più ostile al «mallarmisme» che a Mallarmé e la organizza in tre modalità principali: «da contre-attaque», «le contre-point» e «le contretemps». La prima corrisponde a una opposizione di tipo ideologico e raccoglie le critiche di Lanson (anarchia), Maurras, Jean-Marc Bernard, Auguste Anglès e altri, ma anche quelle delle prime avanguardie in nome del modernismo contro il simbolismo. Nella seconda, «le contrepoint», Roger traccia soprattutto l'«opposition différentielle» di Breton, che cerca di rimanere nel solco di Mallarmé orientandolo però, in nome di Rimbaud e di Apollinaire, verso una apocalypse joyeuse, et non plus «orphique», ma iscrive altri importanti nomi distanti dal surrealismo in questo tipo di opposizione sfumata: Jaccottet e Bonnefoy anzitutto. Il Bonnefoy più recente (dopo il 1976) appare coinvolto anche nel «contretemps», cioè nell'opera di attualizzazione di Mallarmé attraverso riletture filtrate dai diversi «usages philosophiques» soprattutto del *Coup de dés*, con una manipolazione evidente del concetto cardine e non addomesticabile di hasard.

In Mallarmé, «Vathek» et l'Orient (pp. 115-136) Damian CATANI riprende un testo poco frequentato dalla critica, la Préface di Mallarmé al Vathek di Beckford. Sensibile soprattutto alla «richesse multiculturelle» attraverso la quale il racconto si sottrae a un orientalismo di maniera, Mallarmé mostra una profonda ammirazione per l'autore inglese, convinto che «la littérature et l'esthétisme de Beckfors étaient bel et bien des vocations authentiques et réelles», mostrandosi anche preoccupato della sopravvivenza dell'opera presso i lettori.

La relazione fra Mallarmé e il pittore Whistler è l'oggetto della comunicazione di Barbara BOHAC (*Peinture et poésie, «Musiciens du silence»*, pp. 137-154). Malgrado l'assenza di scritti critici sul pittore inglese, Mallarmé è stato sensibile, come scrive Bohac, «à cette puissance de transfiguration picturale» operata dalla nebbia londinese nei paesaggi dipinti da Whistler e soprattutto al rapporto fra colore e suono che il pittore invoca nei suoi Nocturnes e che, tendendo fortemente all'astrazione, sottrae l'arte, come accade vistosamente per Mallarmé, ad una funzione puramente mimetica.

L'ultimo contributo del volume è dedicato da Bertrand MARCHAL alla corrispondenza di Mallarmé (*Sur la Correspondance de Mallarmé*, pp. 155-166), di cui l'A. si è già parzialmente occupato e di cui annuncia una nuova edizione complessiva in corso di pubblicazione. Determinata dal notevole accrescimento del corpus di lettere conosciuto, la nuova *Correspondance* apporterà anche un certo numero di correzioni e precisazioni che Marchal illustra e motiva, oltre al difficile esercizio di rendere comprensibili le numerose allusioni contenute nei testi.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

CLARA SADOUN-ÉDOUARD, *Le roman de «La Vie parisienne» (1863-1871)*, Paris, Champion 2018, 561 pp.

Opera di proporzioni monumentali, anche per la quantità dei punti di vista prospettici, il lavoro compie

una ricognizione del settimanale *La Vie parisienne*, dalla nascita alla morte, attraverso le figure dei suoi direttori e le peripezie di una pubblicazione che nasconde, sotto la continuità del titolo, una sostanziale varietà di obiettivi e di contenuti, dalle origini con articoli di Mallarmé fino alle conclusioni come rassegna di proposte di prestazione sessuale. Gli studiosi si erano inoltre già accorti di come il titolo, sovrapponibile a quello dell'opera buffa di Offenbach, avesse nociuto anche all'identificazione della specificità della rivista originaria, nascosta sotto una sorta di marchio diffuso e di rinvio a un mito. Forte di una ricchissima bibliografia, l'A. mostra la nascita della rivista, soffermandosi a lungo, con ricchezza di documenti, sui diversi direttori, dalla figura prestigiosa del primo, Marcelin, fino all'ultimo, Georges Ventillard, cercando di seguire da vicino la linea editoriale della testata e la sua evoluzione. L'importanza sotto il secondo Impero è testimoniata anche dal ruolo di diffusione del gusto nelle rubriche di critica d'arte. Più complicato rintracciare tutti i collaboratori, spesso nascosti sotto diversi pseudonimi, al fine di moltiplicare talvolta la voce di una sola persona. Largo spazio è attribuito a Gustave Droz, giornalista dimenticato e tuttavia penna di punta sotto il secondo impero. Ma anche in seguito la rivista non perde la sua capacità di interpretare e seguire i gusti del pubblico. Il fatto che lo stesso Trotzki, in esilio a Parigi, avesse fatto proprio un'analisi di *La Vie parisienne*, rivela la sua significatività come sismografo parigino.

La maggior parte del corpus analizzato dall'A. riguarda comunque la prima epoca della rivista, dal punto di vista della nozione di galanteria (e con un confronto con *La Dernière mode* di Mallarmé) e del modo di parlare del mondo femminile. La lettura si mostra ricca di conclusioni: un giornale alla moda può trasformarsi in icona, diventare fucina per gli scrittori che entrano nel mondo letterario, interagire con esso, contribuendone all'affermazione. Per questo il giudizio di Valéry, in apparenza sconcertante ("première revue au monde"), trova la sua giustificazione.

[IDA MERELLO]

KATE REES, *The Journalist in the French Fin-de-siècle Novel. Enfants de la presse*, Cambridge, Legenda, 2018, 232 pp.

Questo volume, che prende come punto di riferimento *Le Reporter* di Paul Brulat (1898), studia le relazioni tra il romanzo e il giornale alla fine del XIX secolo e all'inizio del XX, mettendo a fuoco la rappresentazione della figura del giornalista come risposta del romanzo al crescente dominio del giornalismo alla fine del secolo. Ciò che ne emerge è la progressiva variazione dell'ambigua fisionomia del reporter, percepita prima come scurrile o opportunistica e successivamente come dinamica o eroica.

Tre autori vengono considerati singolarmente in specifici capitoli del saggio: Maupassant, Zola e Verne. Per Maupassant la figura chiave del giornalista considerata da Rees è quella di Duroy in *Bel-Ami* che, avendo raggiunto la notorietà grazie ad un grottesco duello, è presentato in chiave nettamente ironica e traduce l'ambiguo rapporto dello scrittore con la stampa, anche se la sostanza del duello fra letteratura e stampa sembra più nutrita di «reverberating echoes of lost illusions» che di uno scontro effettivo. Ciò che vi appare evidente è tuttavia il grande potere che la stampa sta acquisendo verso la fine del secolo, che troverà una

rappresentazione ancora più precisa in *Le Reporter* di Brulat e in *La vie des frelons* di Charles Fenestrier.

Per quanto riguarda Zola, i riferimenti conflittuali al rapporto fra romanzi e quotidiani, attentamente analizzati da Rees, sono più ampi: anzitutto *Nana* con il giornalista Fauchery, ma anche, in occasione del caso Dreyfus, *La Fortune des Rougon* e *Vérité* e infine *L'Argent* in cui appare più evidente l'iniquità dei giornalisti. Particolarmente in *Vérité* appare tuttavia l'ambiguità della posizione zoliana: «The more the novel adopts the practices of the journalistic discourses it echoes and rebel against, the more the effect is to suggest similitude. And the more [...] the destructive tendencies of the text are self-directed».

Nel caso di Verne il rapporto antagonistico fra letteratura e giornalismo diventa per Rees una specie di gara sportiva, dato che lo scrittore enfatizza l'aspetto di testimonianza del reporter a scapito dell'espressione di opinioni. Il testo di Verne preso particolarmente in esame è *Michel Strogoff*, in cui i reporters sono rappresentati in modo ironico, sottolineando la soggettività della loro visione, ma senza una reale competizione, dato che Verne era convinto della fine necessaria del romanzo, destinato ad essere sostituito dalla stampa.

La funzione del giornalismo diventa via via più positiva al *tournant* del XIX secolo anche grazie al romanzo poliziesco, cui Rees dedica un capitolo, che spesso unisce il personaggio del giornalista e quello del detective come in *Roulettable* di Gaston Leroux, nei racconti di Poe o di Conan Doyle o nelle imprese di Fantômas.

Il quinto e ultimo capitolo dello studio affronta il rapporto fra la scrittura femminile e il rapporto fra romanzo e giornalismo. L'immagine della donna giornalista presentata nei romanzi come *La Rebelle* (1905) di Marcelle Tinayre conserva una certa dose di ambiguità fra il desiderio di carriera e di indipendenza e le attese più tradizionali legate al matrimonio e alla maternità. «The writers in question negotiate two possible, and often contradictory, models of plot, the narration of the female *Bildung* [...] and the pattern of the love plot».

Lo studio si chiude con l'esclamazione ironica di Verne nel testo *La Journée d'un journaliste américain en 2289* – «un bon métier, le métier de journaliste à la fin du vingt-neuvième siècle» – che sta a indicare, anche per il futuro, il permanere di un'ambivalenza e di una qualche diffidenza degli scrittori nei confronti dei giornalisti, perfino quando immaginano la prossima fine del romanzo.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

MARJORIE ROUSSEAU-MINIER, *Des Filles sans Joie. Le roman de la prostituée dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2018, 490 pp.

In un'introduzione tematica e bibliografica, l'autrice definisce il campo del suo intervento critico, i romanzi pubblicati fra il 1865 e il 1885, periodo in cui si fa più forte in tutta Europa la regolamentazione della prostituzione e in cui la letteratura, con il naturalismo, diventa più attenta al fenomeno, anzitutto con le opere dei Goncourt, di Huysmans e di Zola. Tenendo sempre aperto un orizzonte europeo, il saggio di Rousseau-Minier parte dalla concezione della donna nella seconda metà dell'Ottocento, fondata sulla sua debolezza fisica («femme-enfant») ma anche sulla sua istintività naturale, di cui la prostituta è una sorta di «exemple hyperbolique». Creatura instabile, la donna appare all'epoca come eminentemente «sensible», preda del sentimento

amoroso, ma anche religioso, e dell'immaginazione che talvolta la trascina verso crisi di follia, inscrivendosi così in una «altérité inquiétante aux yeux des hommes du XIX^e siècle». Tale alterità trova tuttavia la sua massima espressione nella sessualità, di cui la prostituta è in letteratura la rappresentazione più erotizzata, quella che fa emergere l'animalità maschile e al tempo stesso la paura della sessualità femminile, presentandosi così come il rovesciamento della donna ideale fortemente incarnata nell'Ottocento dalla Vergine Maria, vergine e madre.

Segue un'analisi dell'aspetto sociale della prostituzione, delle sue origini e della regolamentazione che la caratterizza nella seconda metà dell'Ottocento in cui si collocano molti dibattiti sul tema, esaminati a partire da tre capitali europee: Paris, Madrid e San Pietroburgo. Nel parallelo ambito della *fiction*, l'A. indica, intorno al 1870, la nascita di un nuovo genere narrativo: il «roman de fille», o «roman de la prostituée», in contrapposizione al *feuilleton* a lieto fine matrimoniale di derivazione romantica. Attorno alla protagonista principale, la prostituta, la cui vita «precedente» viene spesso narrata attraverso l'analessi, il «roman de fille» si organizza in modo quasi fisso con la presenza di alcuni elementi costanti: «l'univers fictionnel du bordel», il passaggio da un tipo di prostituzione all'altro, l'ipotesi (illusoria) di redenzione della protagonista, il percorso inesorabile verso la morte. I grandi romanzi di riferimento sono naturalmente *Nana* di Zola, *La Fille Elisa* e *Marthe* dei Goncourt, i romanzi di López Bago e Pérez Galdós per la Spagna e, con qualche distinguo, *Crime et châtiment* di Dostoevski per la Russia; ma attorno a questi, l'A. indica tutta una serie di riferimenti «minori» che danno l'immagine della variegata produzione dell'epoca.

Nella serrata analisi psicologico-sociale del fenomeno letterario, Rousseau-Minier lega l'emergere di un'eroina singolare come la prostituta ad una serie di «bouleversements socio-économiques [...]», parmi lesquels l'affermazione del capitalismo, la mise en place des débuts d'une société de consommation, et surtout l'émergence d'un nouveau modèle à la fois social et politique, la démocratie». Affermazioni impegnative, che l'A. illustra nella terza parte del volume in cui la prostituta è presentata come «marchandise convoitée pour son inutilité même, incarnation du luxe et du superflu», trofeo borghese dal punto di vista economico; in quanto ragazza del popolo essa rappresenta invece, in opposizione alla cortigiana fautrice dei fasti del Secondo Impero, l'ascesa e la rivincita del proletariato. Sono particolarmente *Nana* di Zola e *La desheredada* di Galdós ad illustrare con maggiore evidenza i dati storico-socio-politici che accompagnano nei rispettivi paesi la figura della protagonista, mentre in tutti i «romans de fille» l'A. riconosce il problematico rapporto con l'Altro e in particolare con l'altro sesso, nonché il difficile rapporto con sé stessi che li collegano all'inquietudine sensibile dell'epoca. E anche al sentimento della morte, onnipresente in questo tipo di narrazione.

Definita come «figure du manque», la prostituta diventa il luogo delle possibili identificazioni: dell'artista anzitutto, che vi riconosce il proprio «équilibre précaire entre facticité et authenticité» – particolarmente in *La Fille Elisa* – e la marginalità sociale della propria funzione, nonché la mercificazione dell'opera d'arte. All'inverso, tuttavia, l'A. riconosce nella «dépossession de soi» anche una forza di resistenza e di affermazione contro la frammentazione che minaccia sia l'artista che la prostituta, eroina «paradoxal[e] et mélancolique», portatrice di una forte valenza simbolica che la

porta fino alla mitizzazione, sia pure in negativo: «Si Nana se construit [...] en héroïne épique du Second Empire, c'est cependant par une inversion du rôle civilisateur attendu, en présidant non à la fondation de cette société, mais à sa destruction». O a un silenzioso e spirituale ripiegamento su di sé; in ogni caso alla contestazione della struttura e dell'estetica del romanzo romantico.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

BÉRENGÈRE VACHONFRANCE-LEVET, *Les dessous des "Deux Orphélins"*, «Histoires littéraires» XIX, 74, avril-mai-juin 2018, pp. 23-43.

Delle oltre duecento opere di Adolphe d'Ennery, l'unica a meritare «l'immortalité», secondo l'A. è il melodramma in cinque atti *Les deux orphélins* messo in scena per la prima volta nel 1874, opera di grande successo sia a teatro, sia nella sua versione narrativa, sia, più tardi, nella versione cinematografica. L'articolo ripercorre tutte le vicissitudini legate sia alla redazione dell'opera, frutto della collaborazione ormai collaudata di d'Ennery e di Eugène Cormon, ma condotta con maggiori difficoltà del solito, che alla messa in scena al Théâtre de la Porte-Saint-Martin, di cui analizza anche l'interpretazione dei protagonisti. Tuttavia, «le don de l'émotion» che aveva motivato il grande successo all'epoca, ne ha assai rapidamente decretato «l'oubli» e già alla morte dell'autore nel 1899 la *pièce* appare al pubblico incredibilmente «vieilles».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

Tous "Dingo"? Une politique de l'animal naturaliste, neuf études réunies et présentées par Paul ARON et Clara SADOUN-ÉDOUARD, Bruxelles, SAMSA-ULB-ULg / Société Octave Mirbeau, 164 pp.

Negli studi attuali, il punto di vista animale è un argomento alla moda, ma l'attenzione all'animale come dotato di ragione e non pura macchina di istinti si deve a Darwin: e per questo che ritratti di animali sono più frequenti a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, presso scrittori empatici, che si riconoscono più volentieri negli animali che nella società.

Chloé VANDEN BERGHE ricorda che il romanzo di Mirbeau è uscito al momento in cui gli studi di Darwin sottraevano gli animali al pregiudizio di pure macchine istintuali, per farne esseri dotati di ragione. E così il cane esercita l'intelligenza come punto di vista estraneo alla società e molto vicino al pessimismo mirbelliano. Questo non significa che Mirbeau sposi le utopie che vedono la contrapposizione della società a uno stato di natura idilliaco: anzi, civiltà e stato di natura hanno le medesime crudeltà. La morte di Dingo, preannunciata nel suo ritrovamento in una scatola chiusa, ossia in una bara, ricorda allo scrittore la propria morte.

Alain GEORGES-LEDUC mette a confronto Dingo con i cani di Jack London nel *Richiamo della foresta* e in *Zanna bianca*. Intanto fa osservare quanti animali siano presenti nell'opera di Mirbeau, e vittima della scelleratezza umana; mentre Dingo è una sorta di compagno d'anima. La rivoluzione del romanzo è di tipo formale, per l'impiego della pratica del collage introdotta dai cubisti; mentre la visione tragica della società è comune a Jack London, e sia Buck che Zanna bianca sono,

come Dingo, gli osservatori di una società che mostra la sua vigliaccheria.

Sylvie THOREL ci offre uno sguardo sugli animali nell'opera di Maupassant: in particolare cani e cavalli, a cui lo scrittore era molto affezionato, e che sono oggetto di sevizie e di torture anche da uomini di chiesa, come l'abbé Tolbiac di *Une Vie*. Per gli uomini di chiesa è importante segnare la differenza tra animale, privo di anima, ed esseri umani, in modo da sottrarre ogni animalità all'uomo; mentre la fisiognomica rintraccia l'animale nell'uomo. Così Maupassant è abilissimo nello scorgere la bestia che si annida in ciascun uomo, e anche la bestia che rimane, quando l'uomo, completamente abbruttito, perde i connotati umani: come il suo carnefice, del resto.

Clara SADOUN-ÉDOUARD compie una ricognizione dell'immagine dell'*abattoir* nel corso dell'Ottocento, con risultati interessanti. Il periodo romantico non si intenerisce per il dolore degli animali, ma si commuove esteticamente per i colori e per le forme. Gozlan nel suo *Balzac intime* ad esempio mostra uno scrittore estasiato dagli spazi dell'*abattoir* e per nulla commosso. La consapevolezza della sofferenza provocata negli animali appartiene solo al periodo naturalista, quando la stessa cartografia (in *Germinie Lacerteux* dei fratelli Goncourt prima ancora che in Zola), accosta l'*abattoir* – segno della preoccupazione di dire la società nel suo insieme – all'ammazzatoio alcolico degli esseri umani. L'estetica naturalista sfuma in quella decadente quando la descrizione dell'*abattoir* insegue una freddezza capace di cogliere la qualità delle carni e delle forme nel momento che precede la loro degradazione. L'A. conclude tracciando una similitudine col *Jardin des supplices* di Mirbeau, visto come un *roman-abattoir*.

Paul ARON et Françoise CHATELAIN presentano un pittore rimasto in ombra, Joseph Stevens (1819-1892), appassionato di pittura di cani, in letteratura noto soprattutto per l'aneddoto, raccontato da Poullet-Malassis, circa il gilet cui Baudelaire fa allusione nell'*Intérieur du saltimbanque*, che gli sarebbe stato donato dallo stesso Stevens. Le tele di Stevens sono spunte nell'Ottocento di opere letterarie francesi e belghe centrate sul rapporto tra l'uomo e l'animale come forma di racconto autobiografico. Georges Eekhoud

scrivendo su commissione un saggio sui *Peintres animaliers* stabilisce un parallelismo tra Stevens e se stesso, per l'opposizione fondamentale per entrambi tra proletari e *voyous*. Dingo appare invece sfuggire alle categorie: tra le diverse opere ispirate dai cani in pittura e letteratura si eleva come racconto maggiore di un cane maggiore, solo parzialmente civilizzato.

Laurence ROSIER tenta ipotesi onomastiche sulla scelta dei nomi per animali, per poi distinguere il discorso animale in cui il punto di vista umano cerca di calarsi nell'animale, e il discorso antropocentrico, dove l'animale non è che un umano camuffato. Ricorda la grande attenzione agli animali manifestata da Hugo, tra i fondatori della società contro la vivisezione e le torture. Mirbeau invece sembra interrogarsi sul linguaggio di comunicazione degli animali tra loro; mentre Colette rovescia addirittura la situazione, mescolando e incrociando atteggiamenti umani e felini.

Nicolas BIANCHI ripercorre il disgusto per i topi nella tradizione letteraria, ma mostra il salto di qualità orrorifica dei ratti di trincea, che diventarono testimoni della mostruosità della Grande Guerra nelle *Mémoires d'un rat* di Pierre Chainé, *Ronge-Maille vainqueur* di Lucien Descaves e *Les Poissons morts* di Pierre Mac-Orlan. Gli orribili ratti approdano anche nelle immagini di Epinal, diventando immagini spaventose della guerra; mentre nasce anche una corrente ludica, soprattutto nei giornali di trincea.

Jean-François LATTARICO offre un'interessante analisi del romanzo *Rovine* dello scapigliato Faldella: romanzo originalmente diviso in blocchi contrapposti. Storia di una vocazione letteraria mancata, vede nella prima parte il protagonista come bambino sofferente della predilezione materna per un cagnolino; quindi il riscatto con il recupero dell'affettività con un cane tutto suo e finalmente la progressiva sconfitta nella vita, quando, fallito come scrittore, finirà mangiato dal proprio cane.

[IDA MERELLO]

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

MARC DÉCIMO, *Des fous et des hommes avant l'art brut*, suivi de l'édition critique et augmentée de MARCEL RÉJA, *L'art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie* (1907) et des textes de Benjamin Pailhas, Joseph Capgras, Maurice Ducosté, Ludovic Marchand et Georges Petit, Dijon, Les presses du réel, 2017, «Les Hétéroclites», pp. 470.

Un volume corposo e composito propone l'edizione critica di *L'art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie*, del 1907, opera del medico, scrittore, poeta e storico dell'arte Marcel Réja (pp. 183-384).

Nel saggio che precede l'edizione, Marc Décimo, docente di storia dell'arte contemporanea, mette in luce, attraverso citazioni di saggi e articoli dell'epoca e un lavoro di puntuale ricostruzione storica, l'interesse crescente per i prodotti artistici dei malati mentali – disegni, sculture, testi – dalla Belle Époque fino alla teorizzazione dell'*art brut* da parte di Jean Dubuffet nel 1948 (pp. 11-182).

Il testo introduttivo mostra come l'arte “dei folli”, spesso associata a quella dei “selvaggi”, sia stata oggetto di studio e ricerca per molteplici ragioni, mediche ed estetiche al contempo, e abbia suscitato interroga-

tivi fondamentali intorno a questioni essenziali come i limiti della normalità, la nozione stessa di follia e i suoi rapporti con l'arte, il genio, la creazione.

Nella prima parte del secolo scorso, la curiosità per le espressioni artistiche degli *aliénés*, testimoniata anche da alcune discusse esposizioni, si colloca infatti all'interno di un più ampio interesse per le manifestazioni estetiche dell'"altro" inteso in tutte le sue accezioni: arte infantile, popolare, primitiva, esotica; si intreccia alla nascita e alla parabola delle Avanguardie; incrocia la Grande Storia e le contrapposizioni ideologiche del tempo, a tal punto che le prime mostre di opere di malati psichiatrici suscitano accesi dibattiti e polemiche sulle riviste del tempo, puntualmente documentati nel saggio di Décimo. L'accoglienza riservata dal nazismo alle opere degli autori d'avanguardia così come a quelle degli *aliénés* la dice lunga su alcune delle poste in gioco in tali contrapposizioni.

Merito di un certo numero di medici e critici del tempo, citati da Décimo in una ricostruzione del contesto non solo francese, è dunque quello di aver saputo cogliere nei disegni, nelle sculture e nei testi dei pazienti l'elemento di fondamentale interesse che essi contenevano, sia dal punto di vista scientifico – possibilità di indagare la patologia attraverso il testo o l'immagine, possibilità di impiegare utilmente il tempo del paziente – sia da quello estetico: riconoscimento del valore artistico, ove presente, e riflessione sul concetto stesso di ispirazione e di bellezza.

Marcel Réja – il cui testo, già riproposto in alcune pubblicazioni nel corso del Novecento, è qui fornito in un'edizione filologicamente curata, accompagnata da un corredo di note e da una successione di immagini più ricca e rispettosa delle esigenze di lettura – fu per l'appunto tra gli specialisti dell'epoca che con maggiore lucidità intuirono l'importanza di tali manifestazioni e la necessità di porre confini meno rigidi tra norma e follia. "Aliéniste éclairé" (p. 7), Réja affronta dunque nel suo testo, capitolo per capitolo, «Les dessins des fous» (pp. 193-265), i «Dessins d'enfants et de sauvages» (pp. 267-290), «La poésie» (pp. 291-335) e «La prose» (pp. 336-380).

Da ultimo, una piccola sezione di «Annexes» (pp. 384-443) raccoglie alcuni testi di Benjamin Pailhas, Joseph Capgras, Maurice Ducosté, Ludovic Marchand e Georges Petit, compresi tra il 1908 e il 1912.

Da segnalare, nel volume, il valore della componente iconografica; le numerosissime immagini che accompagnano non solo l'edizione critica di *L'art chez les fous*, ma anche il saggio introduttivo permettono infatti al lettore di passeggiare idealmente attraverso una ricca galleria di opere della più varia natura e del più diverso valore.

[SARA ARENA]

MARCEL PROUST, *Un amour de Swann*, édition de Jean-Yves TADIÉ, Paris, Gallimard, 2018, «Folio classique» 6439, 386 pp.

Un amour de Swann, che come è noto costituisce la seconda parte di *Du côté de chez Swann*, viene qui ripubblicato singolarmente nella popolare collana tascabile «Folio classique», a cura di Jean-Yves Tadié, uno dei massimi studiosi di Marcel Proust. Pur non modificando il testo che lo stesso curatore aveva già stabilito per la «Bibliothèque de la Pléiade» di Gallimard nel 1987, la presente riedizione ha il pregio di apportare alcuni elementi nuovi nell'interpretazione del testo, a partire dalla «Préface» (pp. 7-38) fino al

ricco «Dossier» (pp. 329-384) che accompagna il testo. In particolare, nelle note contenute nel dossier critico emergono spunti di analisi che tengono conto anche dei più recenti progressi della critica proustiana, nonché delle ultime pubblicazioni. Segnaliamo altresì che nella «Préface» sopracitata, Tadié insiste sull'analisi di passi meno noti della storia tra Odette e Swann, come quello riguardante il sogno di quest'ultimo, affiancando la chiarezza del critico letterario a interessi personali non meno dotti e probanti, come quello riguardante il ruolo dell'inconscio in Freud e in Proust.

[DAVIDE VAGO]

JÉRÔME BASTIANELLI, *Dictionnaire Proust-Ruskin*, Paris, Classiques Garnier, 2017, «Bibliothèque proustienne» 20, 784 pp.

Per la considerevole mole e per l'agilità di consultazione, il *Dictionnaire Proust-Ruskin* di Jérôme Bastianelli si pone in continuità con l'altro strumento di fondamentale importanza per chiunque desideri orientarsi nell'immensa opera proustiana: il *Dictionnaire Marcel Proust* curato da Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers e pubblicato nel 2004 da Champion. Come sostiene l'A. nel breve «Avant-Propos» (pp. 11-14), l'obiettivo del suo lavoro è quello di tentare una sintesi delle molteplici e spesso divergenti teorie riguardanti l'influenza che il saggista e critico inglese ha esercitato sull'autore della *Recherche*. Il corpo principale del volume è costituito da circa 450 voci, in ordine alfabetico, da «Abbeville» a «Yoshida», in cui l'A. tenta di cartografare, in maniera il più possibile esaustiva, le tracce e i punti di contatto, più o meno espliciti, tra i due autori. In questo modo, il lettore è invitato a scoprire le affinità esistenti tra Ruskin e Proust al di là dei temi ben noti, come l'architettura, la pittura, o le traduzioni ruskiniane cui Proust si dedicò prima di intraprendere la sua opera maggiore. Un sistema di rimandi interni ad altre voci contenute nello stesso *Dictionnaire* consente al lettore di completare una lettura puntuale che potrebbe altrimenti risultare insoddisfante. Nell'«Annexe» (pp. 763-769) viene altresì proposto un interessante parallelo di qualche estratto di *Sésame et les Lys* di Ruskin, tradotto e pubblicato dapprima da Robert de la Sizeranne e in seguito da Marcel Proust, rispettivamente nel 1897 e nel 1906.

[DAVIDE VAGO]

YURI CERQUEIRA DOS ANJOS, *Marcel Proust et la presse de la Belle Époque*, Paris, Champion, 2018, «Recherches proustiennes» 42, 344 pp.

Grazie a questo studio, la variegata ed eterogenea produzione giornalistica di Marcel Proust si ritaglia una propria autonomia all'interno del corpus autoriale, affrancandosi dall'idea dominante che la vorrebbe aprioristicamente relegata in una posizione ancillare alla *Recherche*.

Nella «Première Partie: Fondements» (pp. 17-68) viene inquadrata la situazione storico-culturale della *Belle Époque*: Yuri Cerqueira dos Anjos sottolinea come, a fronte del continuo processo di democratizzazione della stampa, i rapporti tra la letteratura e il giornalismo siano sempre più ambigui e controversi. Dopo aver tracciato un quadro della tendenza generale, si passa al caso particolare: sebbene non possa esse-

re annoverato tra gli «*écrivains-journalistes*», Proust è regolarmente impegnato nella scrittura di articoli destinati alla stampa, come testimoniato dalla sezione «Bibliographie» (pp. 319-334), che riporta i titoli di tutti i suoi *écrits de presse*, pubblicati tra il 1890 e il 1922.

La «Deuxième Partie: Autour de l'*ethos*» (pp. 69-154) presenta la stampa come un sistema semiotico veicolato dall'immagine di chi scrive. Un'attenzione particolare è rivolta al nome (o allo pseudonimo) col quale Marcel Proust si firma negli articoli a stampa: primo luogo di costruzione dell'*ethos*, esso varia in relazione al supporto (giornale, rivista, periodico), al contesto mediatico in cui l'autore si iscrive («Le Mensuel», «Le Banquet», «La Revue Blanche», «Le Gaulois», «Le Figaro») e al tipo di pubblicazione (articoli mondani, articoli di contenuto artistico-letterario, necrologi). Il trattamento dei contenuti cronachistici in funzione delle esigenze autoriali è il secondo grande polo che veicola la costruzione dell'*ethos*.

Nella «Troisième Partie: Poétique de la presse» (pp. 155-244), l'autore approfondisce la questione stilistica, avvalendosi di un ricco apparato testuale: gli *écrits de presse* all'interno dei manoscritti NAF 16612, NAF 16632, NAF 16634 e NAF 16636, alcuni passi della corrispondenza, del *Contre Sainte-Beuve*, di «Mondanité de Bouvard et Pécuchet» e di *Pasticches et mélanges*. Dalla trattazione emerge come le riflessioni che Proust conduce sullo stile letterario e sull'arte della scrittura tengano conto, per analogia o per opposizione, dello stile giornalistico.

La «Quatrième Partie: L'imaginaire médiatique» (pp. 245-302) conchiude il discorso trattando della dimensione meta-discorsiva della stampa durante la *Belle Époque*, ovvero delle riflessioni che gli addetti ai lavori avanzano sulla loro stessa *entreprise*. Analogamente, Proust, impegnato nel mondo editoriale sin dai tempi del liceo (con la redazione del «Lundi» e della «Revue Lilas»), propone nei suoi articoli discorsi «meta-mediatici» soffermandosi, non senza ironia, sui tipi di lettore, sul giornalista-tipo e sullo spazio simbolico della comunicazione. Sulla scia di altri studi, l'autore rimarca come tali ragionamenti sull'immaginario della *presse* si riverberino nella *Recherche*.

Nel complesso, Yuri Cerqueira dos Anjos ha il grande merito di aver analizzato sistematicamente la produzione giornalistica di Marcel Proust mettendone in risalto l'originalità: l'analisi contestuale della temperie culturale della *Belle Époque* e il confronto dialettico tra l'esperienza personale dello scrittore e quella più generale della collettività mediatica costituiscono senza dubbio il valore aggiunto della ricerca.

[LUDOVICO MONACI]

Son et traduction dans l'œuvre de Proust, sous la direction d'Emily EELLS et Naomi TOTH, Paris, Champion, 2018, «Recherches proustiennes» 41, 169 pp.

Il presente volume è il risultato dei lavori svolti durante un convegno del giugno 2015 tenutosi tra l'università di Paris Nanterre e l'Hôtel de Lauzun, sede dell'*Institut d'études avancées* di Parigi. Il titolo del convegno, *Traduire la sonorité proustienne*, unisce i due temi cardine della traduzione e delle molteplici riverberazioni dell'elemento sonoro all'interno del romanzo proustiano. La miscellanea si compone di una parte dedicata agli interventi dei relatori e di un'altra

che raccoglie invece le considerazioni di alcuni traduttori in lingua inglese della *Recherche*.

Essendo spesso, per Proust, traduzione di un intero «univers sensoriel» (p. 11), la sonorità può essere considerata come una *mise en abyme* dell'operazione più generale effettuata dal linguaggio letterario: come ricordano nell'introduzione le due curatrici del volume, infatti, la traduzione è al centro dell'estetica proustiana, intesa come armonizzazione della scrittura rispetto al suono personale, o canzone, di cui Proust parla nelle note del *Contre Sainte-Beuve* e in cui egli riconosce l'identità profonda di ogni scrittore, nonché la sua «lingua». A partire da questo presupposto, gli interventi analizzano la presenza dei suoni nel romanzo proustiano. Apre la raccolta Françoise ASSO (*Traduire «Zut, zut, zut, zut»*, pp. 19-29), che si sofferma sulla necessità, espressa a più riprese dal narratore, di rimediare al passaggio a vuoto dalle «impressions vraies» alle «expressions inexactes» (p. 22), stortura che può correggere unicamente l'elaborazione di uno stile personale. In seguito, Christopher PRENDERGAST (*Cloches à travers l'eau: le rôle du son dans la «Recherche»*, pp. 31-38) sposta l'attenzione su due problematiche introdotte da Proust proprio attraverso la riflessione sui suoni: da una parte, questi attestano «la relation essentielle [...] que le corps entretient avec la mémoire» (p. 33); dall'altra essi rischiano di avallare un'impressione erronea che, per quanto «jubilaire» (p. 37), rivela le crepe epistemologiche del progetto filosofico nel suo complesso. Quest'analisi precede l'articolo di Adam WATT («*Les sons n'ont pas de lieu: bruits, murmures et autres sonorités chez Proust*, pp. 39-55), in cui lo studioso offre un'efficace dimostrazione testuale della sovrapposizione del motivo materno a quello amoroso, per mezzo del ricorrere di un certo immaginario sonoro; a questo accostamento, che funge da matrice dello sviluppo psicosessuale del protagonista (p. 54), seguono altri esempi, tanto che Watt definisce la sonorità come un vero e proprio «cadre phénoménologique» indispensabile al protagonista per realizzare la propria vocazione (p. 49). Dal canto suo, Anne PENESCO (*Écouter et traduire les bruits au temps du futurisme*, pp. 57-75) traccia una linea di collegamento tra la poetica futurista, che propone di rivedere lo statuto musicale dei rumori, e l'inegabile presenza della moderna tecnologia nella *Recherche*; dopodiché l'autrice si sofferma sul valore di alcuni rumori che ritornano nella scrittura proustiana, con la funzione, ad esempio, di ritmare la vita quotidiana (p. 66), misurare lo spazio (p. 69), o ancora fornire indicazioni meteorologiche (p. 70). Con l'espressione «voix fantômes», invece, Margaret GRAY (*Mémoires d'outre-texte: voix fantômes dans le discours proustien*, pp. 77-90) si riferisce a quelle voci che segnano l'incontro tra il sacro e l'umano, recrudescenza della memoria – affettiva o puramente letteraria – che è oggetto di una *translatio* (p. 77) dalle sfumature spesso ironiche. Di seguito, Davide VAGO (*Traduire le «pneuma»: sur la vocalité proustienne*, pp. 91-104) fornisce un resoconto del tema della vocalità nella *Recherche*: interpretando la scena-chiave della lettura di *François le Champi* come il *transfert* del «souffle maternel» al figlio, ovvero come l'inoculazione del «côté ancestral du rythme» (p. 93), l'autore si sofferma sul rapporto tra oralità e ritmo della sintassi, vera e propria «forme visuelle de la pensée de Proust» (p. 99). L'articolo di Daniel KARLIN (*Traduire les cris de Paris dans «La Pri-sonnier»*, pp. 105-121) traccia una panoramica delle scelte operate da alcuni dei principali traduttori anglofoni della *Recherche*. In particolare, Karlin analizza la traduzione verso l'inglese dei «cris des marchands am-

bulants» (p. 105) che irrompono dalla strada, da considerarsi in funzione, da un lato, della «topographie physique et sociale» (p. 114) del luogo in cui sono rappresentati (il quartiere in cui abita Marcel) e dall'altro, dell'interpretazione critica a carico del traduttore. L'ultimo articolo, di Alina ABSALYAMOVA (*La "bande-son" proustienne: entre l'original et l'adaptation en BD*, pp. 123-150), passa in rassegna alcune delle soluzioni adottate da Stéphane Heuet nella celebre trasposizione fumettistica del romanzo, mostrando come la nona arte, abbinando la comunicazione verbale ad altri sistemi semiotici, traduca le diverse declinazioni della sonorità presenti nella *Recherche*; nello specifico la studiosa isola le tre modalità del suo manifestarsi: «le dit» propriamente letterario, «la musique», «les bruits».

Nella sezione finale, «Paroles de traducteurs» (pp. 151-165), troviamo gli interventi di William C. CARTER, celebre biografo di Proust, nonché dei traduttori Lydia DAVIS e James GRIEVE. Questi, assieme al collega Ian PATTERSON e a Christopher PRENDERGAST, curatore dell'edizione Penguin del 2002, hanno preso parte a un dibattito animato da Adam WATT, di cui si riportano i passaggi più significativi.

Quest'indagine sul tema della sonorità testimonia il crescente interesse mostrato dalla critica per la fitta trama sensoriale della scrittura proustiana, e trae gran parte della sua originalità dall'accostamento con la pratica interpretativa della traduzione, per sua natura rivelatrice della complessità che soggiace all'espressione letteraria.

[CHIARA NIFOSI]

CLARA DEBARD, *Jacques Copeau et le Théâtre du Vieux-Colombier. Dictionnaire des créations françaises (1913-1924)*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy-Éditions Universitaires de Lorraine, 2017, 251 pp.

Sotto forma di dizionario e limitatamente alle prime rappresentazioni di *pièces* francesi, Clara Debard pubblica il frutto delle proprie ricerche effettuate presso gli archivi della Bibliothèque Nationale de France, dove è conservato il fondo contenente i materiali relativi ai drammi allestiti da Copeau nel 1913-1914 e fra il 1919 e il 1924: manoscritti, lettere, note di regia, liste di accessori e costumi, partiture, bozzetti, *dossiers de presse*. Nell'introdurre al repertorio, Jeanyves GUÉRIN ne mette in luce, motivandoli, i limiti agli occhi del lettore e dello spettatore di oggi («Préface», pp. 9-13). Secondo Antonin Artaud, Copeau commette l'errore «de compter sur l'auteur pour rénover le théâtre» (p. 11): commissiona infatti testi teatrali, che per primo apprezzava poco – è il caso di *Le pauvre sous l'escalier* di Henri Ghéon o di *La mort de Sparte* di Jean Schlumberger –, ai colleghi della «Nouvelle Revue Française», la quale rimane però «une académie du roman» (p. 9). Rischia cioè di fare del suo teatro «l'annexe d'une librairie» (p. 8), per citare l'espressione di François Mauriac, che pure ammirava l'estetica rigorista di Copeau, il suo rifiuto del divismo e del decorativismo, sorretti dall'esigenza di conferire lustro a un teatro di impronta prettamente letteraria, arginando così l'imperante commercializzazione della vita teatrale parigina. Pur avendo l'esperienza del Vieux-Colombier aperto la strada ai registi del Cartel e preparato il terreno per l'accoglienza del teatro, tra gli altri, di Giraudoux, Copeau si è rivelato poco incline a mettere in scena testi di contemporanei stranieri – ad esempio Pirandello –, oltre che poco sensibile all'effervescenza delle avanguardie o al talento di un Cocteau. Ne risulta

un elenco di *pièces* raramente esportate all'estero, spesso «invecchiate» presto e male: fatta eccezione per Claudel, che sull'allestimento di *L'échange*, nella prima stagione, ha esercitato un controllo quasi totale, si tratta perlopiù di opere di drammaturghi minori oppure di testi minori di scrittori noti quali Bost, Duhamel, Gide, Martin du Gard, Romains, Vielé-Griffin e Vildrac.

Oltre a quelli già menzionati e allo stesso Copeau (*La maison natale*, trentacinque rappresentazioni nella primavera del 1924), sono René Benjamin, Léon Chancerel, Louis Fallens, Émile Mazaud, François Porché, Léon Régis e François De Veynes, gli autori dei quali Clara Debard appronta un profilo bio-bibliografico accompagnato dai relativi riferimenti critici, dopo aver presentato in ordine alfabetico, per titolo, le *pièces* messe in scena al Vieux-Colombier, riassumendone la trama, analizzando la struttura, il sistema dei personaggi, vari aspetti testuali o drammaturgici e i temi salienti e fornendo dettagli relativi all'allestimento e alla ricezione, al numero di rappresentazioni e alle eventuali riprese e traduzioni dell'opera, nonché una bibliografia critica estesa ai documenti d'archivio e audiovisivi. Se, per avere una visione d'insieme della programmazione di ciascuna stagione, comprensiva dei drammi di altre epoche – dalla farsa medievale ai classici francesi, a Musset e Mérimée – e dei testi di autori stranieri – Shakespeare, Goldoni e Gozzi, Cechov –, occorre rifarsi al quadro sinottico riportato in calce al volume (pp. 235-244), questo dizionario non solo offre uno strumento utile allo studio di un capitolo fondamentale della storia del teatro del Novecento, ma invita anche a riscoprire un repertorio in buona parte dimenticato.

[STEFANO GENETTI]

Gide, Copeau, Schlumberger. *L'art de la mise en scène*, textes réunis par Robert KOPP et Peter SCHNYDER, Paris, Gallimard, 2017, «Les entretiens de la Fondation des Treilles», 332 pp.

Basati in parte sui documenti custoditi presso il Centre d'études littéraires Jean Schlumberger-André Gide della Fondation des Treilles, gli *exposés* presentati nel maggio 2014 e qui riuniti – spiegano i curatori nell'*Avant-propos* (pp. 9-12) – non intendono ricostruire la storia del Théâtre du Vieux-Colombier di Copeau in quanto «antenna» teatrale della «Nouvelle Revue Française», bensì investigare la nozione di *mise en scène*, intesa in senso sia letterale che traslato, nell'esistenza, nel pensiero e nell'opera dei tre cofondatori della rivista. Nel volume, corredato di indice dei nomi e suddiviso in tre sezioni, dedicate rispettivamente a Gide, a Copeau e a Schlumberger, si alternano contributi incentrati su aspetti puntuali dell'attività dell'uno o dell'altro – è il caso dell'adattamento della novella *El curioso impertinente*, inserita nel *Don Quijote* di Cervantes, progettato da Gide fin dal 1905 e ripreso nel 1921 ma rimasto allo stato di abbozzo (David H. WALKER, *André Gide et le cas du "Curieux malavisé"*, pp. 83-106) – e sguardi d'insieme, ad esempio su Schlumberger drammaturgo e commentatore erede di Corneille al punto da affiancare alle proprie *pièces*, nell'edizione complessiva delle sue *Œuvres*, altrettanti *Examens* (Robert KOPP, *Jean Schlumberger cornélien?*, pp. 255-279). Ma in una raccolta di saggi la cui coesione è rafforzata dai ricorrenti rimandi a Peguy, Claudel, Valéry, Martin du Gard, ci si sofferma anche sulla conversione al cattolicesimo di Jacques Copeau nel 1925, sulla scia di quella di Henri Ghéon (Patrick KÉCH-

CHIAN, «*J'ai toujours cherché un point de départ*». *Au-tour de la conversion de Copeau*, pp. 172-200), oppure sulla *critique d'auteur* distinta da quella universitaria e coltivata da Gide in quanto asistemico pre-testo dell'opera di finzione attraverso il quale l'autore consolida un'estetica della sobrietà e dell'accordo tra forma e contenuto, ma anche in quanto arma polemica e mezzo di promozione culturale (Peter SCHNYDER, «*Quelle œuvre de toi te protège?...*» *André Gide ou l'art d'une "mise en scène" de la critique littéraire*, pp. 68-82).

Sulla costante attrazione provata da Gide per la scrittura teatrale, ma anche sulla sua concomitante avversione nei confronti della rappresentazione teatrale e dell'annesso cerimoniale mondano, sulla delusione che prova dinanzi alle trasposizioni sceniche dei propri testi e sulle frequenti incomprensioni col pubblico, insiste Pierre MASSON in *André Gide et le théâtre: la mise en scène d'un rapport* (pp. 17-38). Le ambivalenze di tale «rapport masochiste» (p. 27) vengono ricondotte a una concezione contraddittoria del teatro, sospesa tra proiezione dell'interiorità e materializzazione allegorica di un'idea, tra implicazione personale e drammaturgia della distanziamento nella quale rientrano il rifiuto del realismo, l'abbondanza di didascalie allo stesso tempo dettagliate e allusive, il ricorso all'ironia e ai dispositivi del teatro nel teatro. Queste tensioni si riflettono nelle iniziali reticenze di Gide rispetto al progetto teatrale di Copeau e nei dissapori che, nel 1922 ad esempio, in occasione dell'allestimento di *Saül* interpretato dal regista stesso, costellano un'amicizia peraltro duratura. Lo sottolinea Frank LESTRINGANT che, in *Gide, conférencier au Vieux-Colombier (1922)* (pp. 39-67), ripercorre la progressiva identificazione con Dostoevskij, in merito al quale Gide tiene una serie di letture e conferenze in un teatro che *matinées* poetiche e incontri col pubblico trasformano in luogo di acculturazione.

All'innestarsi del rinnovamento teatrale attuato dal neofita Copeau nel rinnovamento culturale promosso dalla «NRF» è dedicata la seconda parte del volume. Rifacendosi alla logica spettrale condensata da Derrida nei termini *hantologie* e *souvenance*, Serge BOURJEA passa in rassegna i fantasmi che, fosse anche per contrasto, animano il progetto esposto da Copeau in *Un essai de rénovation dramatique* del 1913 e fino all'*Appel du théâtre à la poésie* pubblicato venticinque anni dopo: si inizia col Diderot del *Paradoxe sur le comédien* e si giunge alle affinità con le *Divagations* di Mallarmé, passando per il Théâtre libre di Antoine, il Théâtre d'art di Paul Fort e Lugné-Poe e l'inaugurazione, nel 1913, in coincidenza con quella del Vieux-Colombier, del Théâtre des Champs-Élysées, tempio del macchinoso dialogo tra teatro, musica, danza e pittura cui Copeau contrappone una visione austera, tesa a ricondurre l'arte drammatica ai suoi fondamenti essenziali (*Hantologie du Vieux-Colombier*, pp. 109-139). Riportando tale rigorismo nell'alveo delle innovazioni sceniche introdotte da Appia, Craig e Stanislavskij, Marco CONSOLINI ne traccia l'evoluzione, evidenziando l'intento di colmare il divario tra cultura letteraria e pratiche drammaturgiche, il fondamentale apporto di Copeau all'acclimatazione in Francia della figura del regista e la lungimirante idea di un *théâtre-communauté*, la creazione cioè di un modello partecipativo che prelude al processo di democratizzazione e decentralizzazione delle attività teatrali (*Le Vieux-Colombier, théâtre de la NRF?*, pp. 140-171).

A sostenere l'iniziativa di Copeau è soprattutto Schlumberger, malgrado le notevoli divergenze attestate anche nella scelta di lettere inedite trascritte in

appendice (pp. 283-322; si veda l'irritata risposta di Copeau datata 9 agosto 1919, p. 318), divergenze che si moltiplicano in seno alla «NRF» all'indomani della Grande Guerra. Su questo momento di crisi e sull'accesa discussione riguardo l'orientamento da imprimere alla rivista, l'autonomia dell'arte rispetto all'attualità, l'opportunità di ricucire le relazioni culturali con la Germania o l'apertura verso il movimento Dada e il Surrealismo, cui Schlumberger, Ghéon e Thibaudet rimangono ostili, si concentrano gli interventi di Michel LEYMARIE – *Jean Schlumberger, de la repise de la NRF (1919) à la mort de Jacques Rivière (1925). Esthétique, esthétique et politique* (pp. 203-220) – e di Laurent GAYARD (*Jean Schlumberger, André Gide et Jacques Copeau: la guerre mise en scène, du tribunal du Moi à la parole publique*, pp. 221-254). Protagonista e memorialista della «NRF», dalle *Considérations* che accompagnano il numero del primo febbraio 1909 fino alla premessa all'omaggio a Gide del novembre 1951, Schlumberger promuove, nel 1919, un maggiore *engagement* patriottico, atto ad arginare il «déséquilibre intellectuel et moral de la jeunesse» (lettera a Copeau del 20 febbraio 1919, p. 317), mentre Rivière difende una linea editoriale neutrale in nome di una «revue désintéressée» (p. 209), dove la creazione letteraria rimane svincolata dal dibattito ideologico. Oltre all'inestricabilità di preoccupazioni etiche ed estetiche, ad emergere è, ancora una volta, la stima reciproca che, nonostante i dissapori, pervade lo scambio di vedute tra gli animatori di un osservatorio e di un laboratorio della vita culturale francese le cui radici affondano, come scrive lo stesso Schlumberger, non in un programma o in un metodo, bensì in un «*faisceau d'amitiés*» (p. 204).

[STEFANO GENETTI]

AUGUSTE ANGLÈS, *Critique et création (1942-1947)*, textes réunis, préfacés et commentés par Edgard Pich, Genève, Slatkine, 2018, «*Érudition*», 39 pp.

Ce volume propose une anthologie des textes critiques publiés entre 1942 et 1947 par le critique A. Anglès précédés d'une copieuse préface d'E. Pich. On y trouvera les articles parus dans les périodiques *Confluences*, *Temps présent*, *Les Étoiles*, *Action* et *Combat*, où il rend compte aussi bien de littérature que de cinéma. Entre cercle à polarité lyonnaise durant la Résistance – l'ouvrage rappelle l'importance centrale de René Tavernier – et organes communistes à la Libération, la personnalité d'Anglès permet de saisir à travers ces cinq ans une intéressante perspective. Dans ces revues entre «le sentiment que la guerre qui est en train de se dérouler comprend un champ de bataille décisif, celui de l'esthétique en général et plus particulièrement l'esthétique de la parole écrite» et que la littérature a une fonction résistante par nature (p. 26); mais avec la fin de la Guerre, au lieu d'une libération, c'est, paradoxalement, une forme insidieuse de censure qui s'instaure, ou plutôt d'autocensure, partagée par la critique communiste et existentialiste, que perçoit Anglès («Chantage à la politique»). De là l'intérêt de la figure d'Anglès, en qui le préfacier veut voir un «grand écrivain»: il est avant tout un critique qui refuse l'évaluation, mais cherche «une intelligence qui n'a rien de coupant», contrairement à un Jean Prévoist qui officie dans certaines des mêmes revues, parce qu'il s'agit de «ravauder un tissu qui risque de perpétuellement se déchirer», de «croire à une sympathie possible et que la haine peut être dépassée» (p. 31) croyant

en une éthique de la littérature, de la parole et de la critique littéraire.

[MIREILLE BRANGÉ]

Le sourire d'Albert Camus, sous la direction de David H. WALKER, CreateSpace Independent Publishing, 2018, 279 pp.

Il volume raccoglie gli atti del convegno tenutosi a Aix-en-Provence nel 2017 presso l'Institut Américain Universitaire sotto l'egida della Société des Études Camusiennes, il cui obiettivo era quello di rimediare a una sorta di lacuna nell'ermeneutica dell'opera dello scrittore, ovvero la mancata considerazione della vena umoristica. Lo spunto è offerto dalle dichiarazioni del romanziere stesso, il quale, nel 1959, in un'intervista, ebbe a servirsi proprio della parola *humour* (p. 8) per designare il tema a suo giudizio sino ad allora trascurato dalla critica. Dal canto loro, i promotori del convegno si riferiscono a questo ambito di ricerca con il termine di *sourire* per le implicazioni etico-affettive e le peculiarità fisiognomiche proprie di questa espressione del volto umano, le quali, come emerge nelle pagine introduttive, in mancanza di un studio specifico, possono essere desunte per antitesi dal confronto con quelle individuate da Bergson riguardo al riso (*Essai sur la signification du comique*, 1900). Pertanto, allorché quest'ultimo, secondo il filosofo, è «incompatible avec l'émotion» (p. 8) e «n'aurait [...] rien de très bienveillant» (pp. 8-9) poiché reca con sé «l'intention inavouée d'humilier» (p. 8), il sorriso si colloca invece nella dimensione dell'empatia in base a un preliminare riconoscimento dell'altro come un possibile sé; ne discende quindi un atteggiamento di complicità, di simpatia in senso etimologico, che fa astenersi dal prorompere in una manifestazione incontrollata di ilarità. Inoltre, sotto il profilo fisiognomico, mentre il riso, sempre secondo Bergson, «est un geste qui fait légèrement peur» (p. 9) per via delle implicazioni archetipiche dell'inevitabile messa in mostra della dentatura, il sorriso la cela con discrezione, in quanto esso stesso esito di una mimica più complessa.

Rispetto a questa tassonomia i contributi degli autori risultano tutti coerenti, mentre lo sono meno rispetto alle sezioni in cui il volume è suddiviso; il raggruppamento segue infatti criteri a volte non sufficientemente chiari. L'ermeneutica dell'oggetto di studio del convegno compare infatti in quattro articoli appartenenti ad altrettante sezioni: in quello di S. GESKE (sezione 5, «Rire ou sourire: comédie ou tragédie?»), dedicato all'umorismo in *L'envers et l'endroit* e al *Mythe de Sisyphe*, dove esso risulta funzionale a «désamorcer le désespoir» (p. 209), ma anche in quello a firma di G. GAETANI (sez. 4, «Philosophie, politique, journalisme»), relativo al ruolo dell'ironia come modalità per accostarsi agli eventi nell'*Impromptu des philosophes*, e ancora nel saggio di I. CASSAGNE (sez. 2, «Le monde, le moi et les autres»), dove il tema del sorriso viene interpretato, in modo originale, come atteggiamento, «démonstration d'accueil "souriant"» (p. 109), ossia di apertura, disponibilità di Camus nei confronti dei suoi interlocutori, nel caso specifico Ponge, Louis Gouilloux e soprattutto Char. Di particolare interesse risultano gli articoli che passano in rassegna le occorrenze del tema del sorriso tanto nei saggi (ZAULI, GAETANI) quanto nell'opera narrativa (ZAULI, MANAY-ZAYAR), teatrale (RIFAT, LUPO) e poetica (SPIQUEL, sul componimento giovanile *Méditerranée*, dove emerge una concezione panteista: «sourire de la mer», «sourire

du monde», «sourire du ciel»). Altri contributi vertono infine su un ventaglio eterogeneo di aspetti: dall'interesse di Camus per il sorriso dei *kouroi* greci (WALKER), alla riproposizione in chiave ludica del francese parlato in Algeria (BASSET, REY), al ruolo dell'ironia negli articoli giornalistici del 1938-1940 (BRÉJON) e nei *Cahiers* (DERELLE e BAUDOÛ), al ricorso a una comicità palesemente tributaria di Ionesco (RODAN, il cui articolo risulta però non ben calibrato, perché principalmente incentrato sul tema della Cecoslovacchia nelle opere giovanili, a sua volta riconducibile alle reminiscenze di un viaggio compiuto dallo scrittore nell'agosto del 1936). Corredano il volume un contributo non firmato a scopo documentativo sul ruolo dell'umorismo nella pubblicità su carta stampata ai tempi di Camus (pp. 273-276) e un breve saggio «en guise de pastiche» (p. 279) di Guy BASSET sull'importanza della levità nell'opera dell'A. (pp. 278-279).

[MONIA MEZZETTI]

Sylviane DUPUIS, ANNE-FRÉDÉRIQUE SCHLÄPFER et Jérôme DAVID, *Catherine Colomb. Une avant-garde inaperçue*, Genève, Metis Presses, 2017, «Voltiges», 174 pp.

Se per Françoise Quellet, in un ipotetico Paradiso delle Lettere, Catherine Colomb (1892-1965) dovrebbe sedere alla destra di Proust, Ramuz, Gustave Roud e, in Francia, un Jean Paulhan, affascinato dalla sua genialità, la apprezzano senza pari. Sono l'unicità della poetica e dell'immaginario, l'umorismo feroce, la libertà sovversiva, la ribellione violenta e la coscienza tragica del tempo della Storia a distinguere la romanziere svizzera, che resta tuttavia ancora oggi sconosciuta ai più. Un silenzio dovuto, da un lato, alla radicalità formale della sua opera e, dall'altro, all'assenza di commenti critici autoriflessivi da parte dell'autrice stessa. Donna cosmopolita e intellettuale, capace di virtuosismi stilistici, ma di non sempre facile lettura nonostante il lavoro certosino che contraddistingue ogni suo lavoro.

Catherine Colomb – nome d'arte di Marie-Louise (o Marion) Colomb – diventa così la figura attorno alla quale ruotano gli Atti del convegno tenutosi all'Università di Ginevra, presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura francese moderna il 6 e 7 marzo 2015. Corredati da una postfazione, gli Atti sono stati pubblicati nel settembre del 2017 a cura di Sylviane DUPUIS, docente e autrice di numerosi studi critici sulla letteratura svizzera francofona, di Anne-Frédérique SCHLÄPFER, assistente, e Jérôme DAVID, professore ordinario di Letteratura francese e didattica della letteratura.

I contributi di noti ricercatori elvetici e francesi – tra gli altri, Noémie CHRISTEN, Valérie COSSY, Philippe GEINOZ, Daniel MAGGETTI, Gilles PHILIPPE e Christophe PRADEAU – delineano i tratti di una figura femminile nota non solo per la produzione esigente ed eccezionale, ma anche per l'audacia che si declina sul fronte della scrittura d'avanguardia, mista all'attenzione per i più deboli. L'artista, geniale ed unica, viene così letteralmente strappata ai limiti geografici del campo letterario romando e riletta in un contesto internazionale, nel quadro dell'evoluzione generale del romanzo francese dal XIX al XX secolo. I temi trattati sono diversi e si snodano su due grandi assi, quello degli approcci stilistici e narratologici e quello degli approcci comparatistici e dell'intertestualità. Costante e sempre presente il peso della memoria, legato alla

questione del tempo che la ossessiona e costituisce per lei una sorta di mistero. La violenza anima la sua rabbia e si placa solo nel riconoscere la scrittura come unica salvezza. C'è un senso di vendetta simbolica nei ritratti dei suoi personaggi più amati, unico antidoto alla sofferenza, alla follia o alla disperazione. Quel dolore che si fa forma e si trasforma nella produzione creativa, unica via d'uscita poiché sulla Terra nessun rifugio è più possibile.

[ELISA BORGHINO]

Dictionnaire Giono, sous la direction de Mireille SACOTTE et Jean-Yves LAURICHESSE, Paris, Classiques Garnier, 2016, «Dictionnaires et synthèses» 9, 986 pp.

Il *Dictionnaire Giono* attraverso le sue seicento-cinquantadue voci vuole offrire una sintesi delle conoscenze e interpretazioni degli studi su Jean Giono, nonché un riflesso della vita e dell'opera dell'autore provenzale del secolo scorso. Alla stesura di questo volume hanno preso parte ventiquattro studiosi fornendo pertanto una diversità di punti di vista, di metodologie, di stili. La forma del dizionario, col suo rigido ma efficace ordine alfabetico, risponde a un bisogno di informazione e di chiarezza. I curatori ritengono sia infatti la modalità migliore per il lettore, amatore o specialista, alla ricerca di un tema, di una nozione, di un luogo, di un personaggio legati a questa figura letteraria. In aiuto al lettore, al fine di orientarlo al meglio e di offrire maggiore profondità alle singole parole ricercate, sono presenti diversi simboli: gli asterischi, all'interno del testo, e le frecce, al termine della voce, segnalano rinvii ad altre voci presenti nel dizionario; i triangoli neri forniscono dei rimandi bibliografici e permettono un aggiornamento delle ultime produzioni della critica.

La moltitudine di schede permette di spaziare attraverso le vicende biografiche e letterarie di Jean Giono; creare percorsi tematici risulta pertanto facilitato dal sistema di rimandi studiato dai redattori di quest'opera, la cui struttura ha delle affinità con la ricerca in rete dell'epoca contemporanea, fatta di collegamenti. La poliedricità del *Dictionnaire Giono* permette quindi a qualsiasi lettore interessato di avvicinarsi con relativa facilità. Peculiarità propria dei dizionari letterari è la duplice maniera di consultazione. Da un lato, la lettura delle singole voci al solo scopo di approfondire un tema specifico, come l'«Égoïsme» (p. 330), o le vicende di un personaggio, per esempio la scheda «Lavinia» (p. 532), figura femminile presente in *Le Hussard sur le toit* e in *Le bonheur fou*; dall'altro, la possibilità di lasciarsi trasportare dal flusso degli accorgimenti tipografici sopra menzionati, entrando così in una sorta di racconto all'interno del dizionario, senza tuttavia seguire l'ordine delle pagine. Per esempio, partendo dalla lettura della voce «Whitman, Walt» (p. 969, come Giono entrò in contatto con l'opera del poeta americano, quanto ne fu influenzato, quando se ne distaccò), si passa facilmente a «Melville, Herman» (p. 577) e a *Moby Dick*, per poi far idealmente ritorno in Francia con le schede «Manosque» (p. 561) e «Colline» (p. 221, quelle provenzali che prendevano le sembianze delle onde oceaniche mentre Giono leggeva le avventure dell'equipaggio del Pequod).

Un altro percorso interessante si può seguire partendo dalla voce «Italie» (p. 488), dove il nonno dello scrittore nacque in un paesino delle Alpi piemontesi, costretto poi all'esilio in Francia per sfuggire alla polizia austriaca. Il padre di Giono, nato invece in Francia, narrava tuttavia storie dell'Italia e del nonno dell'auto-

re: tutto questo contribuì a creare un mondo favoloso e romanzesco alla base del «Cycle du Hussard» (p. 262). L'Italia è spesso presente nell'opera di Jean Giono, sotto forme differenti, come ricordi, cartine appese alle pareti delle stanze, ma anche nelle persone emigrate a Marsiglia e nel resto della Provenza. Giono, quanto a lui, visitò l'Italia solo alcuni anni dopo la Seconda guerra mondiale e pubblicò diversi testi su varie riviste al riguardo, testi poi raccolti in volume nel 1954, «Voyage en Italie» (p. 963). Leggendo questa voce si può scoprire come l'Italia di quegli anni fosse meta anche di altri scrittori francesi, i quali scrissero a loro volta dei racconti di viaggio. Tra questi vi era anche «Sartre» (p. 841). I due non si incontrarono mai, erano pressoché divisi su tutto, benché inizialmente si fossero scambiati complimenti reciproci: Giono voleva trarre una sceneggiatura dalla *Nausée*, mentre Sartre scrisse delle parole di elogio nei suoi *Carnets de la drôle de guerre*. Tuttavia con il passare del tempo le distanze divennero sempre più incolmabili, in particolare dopo l'articolo di Sartre «Pour saluer Melville» (p. 750), un breve testo che doveva accompagnare la traduzione di Giono di *Moby Dick*. Alla voce «Traductions» (p. 912) possiamo apprendere come lo scrittore provenzale avesse in cantiere diverse opere tradotte, ma soltanto quella del capolavoro di Melville venne pubblicata nel 1941 ed era la prima volta che il romanzo appariva in lingua francese.

[ARON VERGA]

MAÏTÉ SNAUWAERT, *Duras et le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Place, 2018, «Le cinéma des poètes», 120 pp.

Dans le cadre de la collection «Le cinéma des poètes», l'A. cherche à rassembler les différentes dimensions prises par le cinéma dans l'œuvre de Duras durant toute sa vie, selon l'idée que, dans ce parcours, plusieurs mouvements coexistent, «pas nécessairement successifs mais se chevauchant, parfois se nourrissant et parfois se critiquant mutuellement» (pp. 7-8). Pour autant, trois temps peuvent se distinguer où Duras écrit «d'abord vers le cinéma», participant à des adaptations ou à des scénarios (*Un barrage contre le Pacifique*, *Hiroshima mon amour*, *Moderato cantabile*, *Dix heures et demie du soir en été*) dans lesquels s'affirme toujours l'impossibilité de la représentation; puis vient un mouvement «avec le cinéma» où texte et film, écriture et voix se tressent, s'interpénètrent, s'entraînent et se confondent (*India Song* est ainsi significativement sous-titré «texte théâtre film»); enfin «contre le cinéma» commercial (p. 8). C'est donc le prisme de l'écriture, plutôt que de la réalisatrice – même si ce point n'est pas négligé – qu'on trouvera ici privilégié. L'A. rappelle aussi que le cinéma joue un rôle d'«embrayeur» dans la création, «tantôt suscitant les textes, tantôt les déployant dans une autre dimension qui les amplifie» (p. 28). Surtout, le cinéma pour Duras est «une disponibilité mentale, un déploiement de l'imaginaire, que vont susciter certains dispositifs matériels» (p. 9). Les lieux mêmes de Duras – comme la maison de Neauphle – peuvent être cinéma pour elle tant ils conjoignent un lieu de la création et de l'écriture avec un lieu déployant un imaginaire cinématographique. Le «cinéma» de Duras n'est donc pas totalement réductible au film, même lorsqu'il s'incarne dans une réalisation filmique. Et même dans le cas d'un film bel et bien réalisé, chacun doit donc se faire son film, ou son cinéma, synonyme d'imaginaire intérieur.

Ce qui expliquera à la fois son hostilité contre *L'amant* de Jean-Jacques Annaud, qui réduit la liberté infinie de l'imaginaire du spectateur, et la singularité de ses propres réalisations: jeux des voix off dans *India Song*, ou creusement d'*India Song* dans *Son nom de Venise dans Calcutta déserte*, qui en reprend les voix sans les acteurs, atteignant ainsi cet «absolu du cinéma» où le lecteur/spectateur doit «remplacer ce qu'il ne voit pas par ce qu'il imagine» (p. 89). L'A. de cet essai en tire la conclusion d'un «cinéma de la pensée [...], un cinéma éminemment politique, critique des formes de représentations, de ce qui est donné à réalité. C'est aussi un cinéma de la parole, un cinéma de la conversation» (p. 103).

[MIREILLE BRANGÉ]

CÉLINE HROMADOVA, *Françoise Sagan à contre-courant*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, 241 pp.

La monografia di Céline Hromadova ha come oggetto l'opera romanzesca di Françoise Sagan. Come si può leggere nell'«Introduction» (p. 9-13), il titolo, *Françoise Sagan à contre-courant*, fa riferimento al fatto che la scrittrice non ha mai aderito a nessuna corrente letteraria preferendo restare «hors norme, sans école» (p. 11) e anche quando si è impegnata nel dibattito sociale dell'epoca, l'ha fatto senza mai sconfinare nella militanza. Coeva del *Nouveau Roman*, Sagan non si è mai riconosciuta nelle esigenze di rinnovamento rivendicate dai fondatori della nuova poetica, opponendovi una scrittura che Hromadova definisce neo-realista, basata sull'intreccio e sull'illusione referenziale. Per quanto riguarda, invece, le questioni che animavano la società nel secondo dopoguerra, Hromadova ricorda opportunamente anche la produzione giornalistica di Françoise Sagan, attraverso la quale la scrittrice non ha mancato di schierarsi rispetto ad alcune questioni cruciali, quali la richiesta di legalizzazione dell'aborto, nonché il caso della giovane algerina Djamilia Boupacha torturata dalle milizie francesi in Algeria.

Nei tre capitoli che compongono il saggio l'Autrice dà forma ad un'analisi dialettica che si pone in dialogo con i più recenti studi critici dedicati a Françoise Sagan, a cominciare dal saggio di Eve-Alice Roustang, *Françoise Sagan, la générosité du regard* (2016), citato più volte. Nel primo capitolo, «Une romancière des Trente Glorieuses» (pp. 15-69), l'Autrice ripercorre la materia romanzesca della scrittrice in cui si trovano rispecchiati i profondi cambiamenti sociali della Francia dell'epoca, a cominciare dai rapporti tra i sessi, per finire con il lento ma inarrestabile processo di emancipazione femminile. Sagan stessa incarna la donna libera che, oltre a nutrire la grande passione della letteratura, ama la musica, l'alcool e le belle auto. Nel secondo capitolo, «L'illusion des sentiments» (pp. 71-135), Hromadova esplora l'universo sentimentale dei romanzi definendoli «romans de l'anti-passion» (p. 75): sebbene tutti i romanzi mettano in scena delle storie d'amore, raramente i personaggi appaiono travolti dalla passione; quasi sempre, al contrario, sembrano caratterizzati dall'inerzia e dalla noia, dando forma piuttosto ad una poetica del disincanto. Nel terzo capitolo, «Un certain sourire» (p.137-193), l'Autrice analizza più propriamente la tecnica narrativa, che risiede in un costante procedimento di messa a distanza, resa possibile dal ricorso a varie forme di intertestualità e metaletterarietà. L'oggetto privilegiato dei romanzi si rivela essere la scrittura stessa, al centro di una continua interrogazione grazie alla frequente presenza del

personaggio fittizio dello scrittore. Attraverso questa modalità autoriflessiva, di fatto, Sagan rappresenta sé stessa, rendendo inscindibile la vita dalla scrittura.

Al termine del suo saggio, Hromadova presenta un corpus di «Annexes» che si configura come un utilissimo strumento di lavoro per ricerche future. Innanzitutto ventitré pagine di bibliografia, in cui il lettore trova la lista esauriente di tutte le opere della scrittrice, nonché di tutti gli studi critici pubblicati sinora. In seguito il riassunto dei venti romanzi analizzati e, infine, l'indice delle nozioni, dei nomi propri di persone, luoghi, personaggi, opere.

[MICHELA GARDINI]

Henry Bauchau, «La déchirure», «Le régiment noir» et «L'enfant rieur», «Roman 20-50. Revue d'étude du roman des XX^e et XXI^e siècles» 62, décembre 2016, 184 pp.

Le présent numéro de cette revue contient un dossier monographique sur l'œuvre d'Henry Bauchau, en particulier sur les romans *La déchirure*, *Le régiment noir* et *L'enfant rieur*. L'introduction de Laurent DÉOM et Jérémy LAMBERT définit l'axe thématique principal abordé dans les études ici recueillies, à savoir le rapport entre trois membres de la famille de l'écrivain: la mère, le père et l'enfant Henry. Les contributions composant le volume sont les suivantes: «Dossier critique»: Laurent DÉOM et Jérémy LAMBERT, *Henry Bauchau: de l'autre à soi, de l'autre en soi*, pp. 5-9; Stéphane CHAUDIER, *Poétique de l'analogie dans "La déchirure"*, pp. 11-28; Michele MASTROIANNI, «La déchirure» d'Henry Bauchau: *entre élaboration et réécriture*, pp. 29-42; Sylvain DOURNEL, *Poétique d'une mise en jeu*: «L'enfant rieur» d'Henry Bauchau, pp. 43-53; Laurent DÉOM et Jérémy LAMBERT, *Mythobiographie chez Henry Bauchau: récit mythique et élaboration de soi*, pp. 55-68; Marie-Camille TOMASI, *D'absences en errances: vers une autofiction des origines*, pp. 69-79; Myriam WATTHEE-DELMOTTE, *Il n'est d'identité que collective*: «Le régiment noir» d'Henry Bauchau; Henry BAUCHAU, «Le Juge» (inédit), pp. 95-101; Henry BAUCHAU, «Fantaisie du Prince» (inédit), pp. 103-109. «Romanciers tirés de l'oubli»: Juliette LORMIER, *Paul-Jean Toulet à Paris (1897-1912): une équipe romanesque et fantaisiste*, pp. 111-130. «Romans 20-50»: Jérémy LAMBERT, *Mondanité et accomplissement du désir chez Proust: "Les plaisirs et les jours"*, pp. 131-146. «Lectures étrangères»: Cécile BROCHARD, *Du déracinement à la quête de soi: territoires identitaires dans la littérature amérindienne et australienne aborigène contemporaine ("Ceremony" de Leslie Marmon Silko et "Carpentaria" d'Alexis Wright)*, pp. 147-157. «Mots d'auteur»: Dominique VIART, *Entretien avec Michel Butor*, pp. 159-177.

La première intervention est celle de Stéphane CHAUDIER qui s'occupe de l'analogie comme figure rhétorique prédominante à la fois dans les romans de Bauchau – notamment *La déchirure* – et dans la vie de l'écrivain belge. L'auteur attribue à l'analogie une double fonction: d'une part, elle permet de rapprocher les personnages de la mère et du fils; de l'autre, elle constitue une manière pour établir un rapport d'opposition entre deux attitudes de l'écrivain et du personnage du jeune Henry: la frustration induite par l'adaptation au monde et «l'abandon au plaisir» (p. 15) à travers le jeu. Les problèmes de classification générique de *La déchirure* (un ouvrage qui participe à la fois du roman et de l'autobiographie) sont les questionnements que Michele MASTROIANNI se pose dans son article. En s'appuyant sur des propos de Bauchau lui-

même, Mastroianni développe une réflexion autour de cette thématique et montre les dynamiques de la réécriture à travers une mise en parallèle de plusieurs extraits de *La déchirure* et du journal *La grande muraille*. Le discours sur l'autobiographie est abordé par Sylvain DOURNEL qui se focalise sur *L'enfant rieur* en relevant la présence de trois formes concurrentielles définissant l'identité de l'auteur. Le pronom de première personne («je») est toujours employé pour désigner l'écrivain, alors que le pronom de troisième personne et le syntagme «mon personnage» renvoient à son avatar de papier: cet usage permet de dédoubler la voix de Bauchau, sujet et en même temps objet du discours. Laurent DÉOM et Jérémy LAMBERT prolongent la réflexion sur l'écriture autobiographique et sur sa contamination avec des éléments du mythe classique (notamment les mythes d'Édipe et d'Antigone). Ils parlent, à ce propos, d'une «mythobiographie» dans laquelle se signale la centralité de la lignée paternelle (avec la juxtaposition des figures du père et du grand-père à la figure du Juge) et du personnage du frère Olivier, emblème de la masculinité et objet, à ce propos, d'émulation et de rivalité. La famille est encore au centre de l'article de Marie-Camille TOMASI, qui l'aborde dans une perspective différente: elle se penche en particulier sur les métamorphoses qui, dans *Le régiment noir*, s'opèrent au sein du groupe familial et mènent à l'union des personnages masculins et féminins. Ainsi, se dessine un parcours conduisant «de la fable maternelle à l'épopée du père, des lieux de l'enfance rêvée à ceux du destin réécrit» (p. 77) Myriam WATHEE DELMOTTE s'occupe du roman *Le régiment noir*. Elle souligne la centralité de la figure paternelle et du parcours psychanalytique qui se développe en parallèle avec l'écriture du roman et, en particulier, elle met en évidence le «principe de collectivité» qui émerge dans les romans. À ce propos, Delmotte parle de la volonté de l'auteur de créer un autoportrait dans son roman où «des singularités s'effacent» à tel point que Pierre, le protagoniste, n'existe que grâce à la collectivité. Le dossier se conclut avec deux textes inédits de l'auteur: *Le juge* et *Fantaisie du Prince*. Dans *Le juge* on retrouve les thématiques de la faute, de l'enfance et de la représentation des parents de l'écrivain qui parsèment toute son œuvre. *La Fantaisie du Prince*, quant à elle, est particulièrement intéressante car elle était initialement destinée à devenir le premier chapitre de *La déchirure*.

Le volume est complété par trois interventions portant sur d'autres romanciers du xx^e siècle. Juliette LORMIER s'occupe de Paul-Jean Toulet, un auteur qui a toujours été reconnu essentiellement comme poète. Lormier, dans son article, souligne la nouvelle conception d'écriture romanesque de Toulet, en soulignant la volonté de ce dernier de divertir le lecteur. Ensuite, Jérémy LAMBERT propose un article concernant Proust, notamment *Les plaisirs et les jours*. Selon Lambert, ce texte n'est pas une «production insignifiante de jeunesse», mais une œuvre hétéroclite pour le style d'écriture utilisé et les thèmes abordés, qui parfois anticipent les chefs-d'œuvre de la maturité. Cécile BROCHARD étudie, de son côté, *Ceremony* de Leslie Marmon Silko et *Carpentaria* d'Alexis Wright, deux romans qui partagent une attention particulière pour l'identité des individus liée au territoire où ils vivent. La chercheuse s'intéresse notamment au processus allant du déracinement à la quête de soi, tout en soulignant l'actualité des sujets traités.

En conclusion, on trouve un entretien de Dominique VIART à Michel BUTOR déjà paru dans le n. 25 de

«Roman 20-50», ici republié pour rendre hommage à l'écrivain récemment disparu.

[DEBORA RAMPONE]

YVES BONNEFOY *Correspondance I*, édition établie, introduite et annotée par Odile Bombarde et Patrick Labarthe, Paris, Les Belles Lettres, 2018, 1156 pp.

Costituisce indubbiamente un grande evento editoriale la recente pubblicazione del primo volume (numerosi altri ne sono previsti nel piano editoriale dell'opera) della *Correspondance* di Yves Bonnefoy, che si deve alle amorevoli cure di due dei suoi più fedeli filologi e critici.

So per esperienza diretta e personale dalle mie conversazioni con il poeta come egli fosse assai cauto riguardo alla possibilità di pubblicare la sua corrispondenza (anzi a me disse anni fa che riteneva che non l'avrebbe mai pubblicata, ritenendola un aspetto della sua vita del tutto privato e personale). Se è stato convinto da alcuni suoi amici e collaboratori a cambiare idea in merito al termine della sua esistenza, con vivo beneficio, diciamo, dei suoi lettori e studiosi, ciò è dovuto alle motivazioni che opportunamente adducono i curatori nella loro «Introduction» (pp. VII-XXII), i quali, nel leggere le commoventi e intense lettere che Bonnefoy indirizzò nel 1969 all'amico Boris de Schloetzer poco prima della sua morte, furono «frappés par la profonde résonance entre ces lettres, leur circonstance, et la nature et la fonction même de la poésie comme Bonnefoy les a comprises».

Va detto che non si tratta affatto di un'edizione esaustiva dell'intera corrispondenza di Bonnefoy, ne sono infatti escluse, per esplicita volontà dell'Autore, le lettere alle due mogli e ai membri della famiglia; siamo semmai di fronte a una selezione di lettere relative a una corrispondenza prettamente letteraria «avec des poètes, des artistes, des écrivains ou des penseurs qui ont pour point commun d'avoir donné une place essentielle, dans leur vie, à la création artistique ou à la connaissance» (p. VII). Scettico riguardo al pessimo uso che spesso fanno i biografi della corrispondenza degli autori, Bonnefoy aveva inteso cautamente indicare delle «lignes de force» che costituiscono la materia di questo volume, ovvero quelle relative alle due epoche intellettualmente e poeticamente fondative della sua opera, vale a dire *in primis* la stagione surrealista, da Breton a Dotremont, Henein, Mandiargues, Bellmer, Ubac e altri, alla stagione della rivista «L'Éphémère» (1967-1972), edita da Maeght, pubblicazione che riunì personalità quali du Bouchet, Dupin, Picon, des Forêts, Celan, Giacometti.

L'itinerario è indubbiamente appassionante e dà conto di un'avventura intellettuale e poetica volta a quella che Bonnefoy chiama «une recherche en commun» che abbraccia tutti i campi del sapere e mostra, oltre all'interesse culturale, un profondo investimento umano nel rapporto con l'altro e con la sua vita quotidiana fatta anche di affetti, inquietudini, problemi materiali e professionali.

L'ordine seguito, che è cronologico e corredato di preziose note introduttive alle varie sezioni, consente anche di ben cogliere l'evoluzione degli eventi che danno vita a un romanzo ideale, quello di un'avventura umana che ha saputo coagulare energie vitali per lo sviluppo della cultura nel corso di un settantennio nel quale scriversi lettere era *scrivere*, muovere idee, mantenere vivi entusiasmi, crescere insieme, a volte

litigare, altre volte scusarsi, comunque sempre parlarsi, crescere, vivere con gli altri, cosa che chi ha avuto il privilegio di conoscere e corrispondere con Bonnefoy ben sa quanto per lui fosse essenziale e irrinunciabile.

Si segnala altresì l'uscita del saggio di YVON INIZAN *Ce que le poète dit au philosophe. Yves Bonnefoy, la pensée du poème* (Rennes, Éditions Apogée, 2018, 77 pp.), che affronta in un saggio quadripartito, con l'intelligenza che si riconosce al suo autore anche per sue prove specifiche precedenti, la problematica del rapporto fra poesia e filosofia che fu sempre cara all'autore di *Anti-Platon*.

[FABIO SCOTTO]

Yves Bonnefoy, sous la direction de Michèle FINCK, «Europe. Revue littéraire mensuelle», 1067, mars 2018, pp. 5-246.

Si deve all'amorevole cura di Michèle Finck, professoressa di letterature comparate all'Université de Strasbourg Marc Bloch, questo nuovo numero monografico della prestigiosa rivista parigina «Europe», che fa seguito al precedente da me diretto (n. 890-891, juin-juillet 2003) in occasione dell'ottantesimo compleanno del poeta.

Miscellanea postuma, dopo la scomparsa di Yves Bonnefoy avvenuta nel 2016, questa raccolta di contributi affronta in particolare le opere più recenti dell'autore, andando così a inaugurare nuovi percorsi critici del già considerevole catalogo a lui dedicato.

Nelle sue pagine introduttive Michèle FINCK (*Séparation, réparation, obstination. Sous haute tension*, pp. 3-16) propone una riflessione sulla «triade heuristica» cui rimanda il suo titolo che possa porsi come paradigma d'approccio all'opera di Bonnefoy. Se la separazione, come afferma Octavio Paz, che gli fu amico, è il tratto caratterizzante dell'era e della coscienza moderne e termine ricorrente in varie raccolte, Bonnefoy non si limita ad attestarne la presenza, ma propone una meditazione sulla sua origine, che identifica nell'orgoglio, nella rinuncia, nel dubbio e nel linguaggio le articolazioni di quella che appare, a ben vedere, una chiave di lettura della poetica di un'intera generazione, da Philippe Jaccottet a Jacques Dupin. Il poeta va oltre e nella trasmutazione cerca un superamento della separazione nella riparazione attraverso la speranza dell'*Irréparable* baudelairiano. Tale processo trova ne *L'écharpe rouge* il suo pieno compimento come compassione poetica nei confronti dei genitori, ma si vale altresì delle risorse riparatrici della traduzione, del ritmo, del suono e della musica. Infine l'ostinazione, intesa come resistenza alla tentazione del nulla, trova nell'etica dell'interrogazione come nell'esercizio vocale dell'articolazione poetica il suo modo di esprimere la finitudine e la volontà di non cedere alla rassegnazione del dopoguerra che fu quella della generazione poetica della stagione della rivista «L'Éphémère» e di Alberto Giacometti.

Vari interventi insistono in particolare sull'opera estrema di Bonnefoy, ovvero il romanzo-saggio autobiografico-autoanalitico *L'écharpe rouge* (Paris, Mercure de France, 2016), che, muovendo da una lunga poesia inedita, induce il poeta a risalire alle figure che in essa appaiono, riconducibili al poeta stesso e alle figure genitoriali e al rapporto con esse, inteso come origine della propria vocazione poetica. Pierre BRUNEL (*Une royauté même pas un jour. Pour un commentaire d'Yves Bonnefoy*, pp. 67-74) propone un confronto del romanzo con *Le petit prince* di Saint-Exupéry per

il richiamo a una sorta di sovranità dell'infanzia e per l'analogia con i cromatismi del rosso che caratterizzano tanto la sciarpa bonnefoyana quanto l'abbigliamento del *Petit prince*, oltre a rilevare analogie con il romanzo di André Lichtenberger *Le petit Roi* e con poesie come *La Royauté* di Rimbaud. Patrick NÉE (*Une mémoire en rêve. Dans les sables rouges*, pp. 122-136) compie un'analisi filologica delle fonti ispiratrici del romanzo, che identifica nel racconto d'avventure di Léon Lambry *Dans les sables rouges* (1933), già all'origine de *L'arrière-pays*, oltre che in altri testi di Ferdinand Ossendowski e Alexandra David-Néel, i quali evocano scenari desertici arcaici in cui si compiono ricerche archeologiche, così da mostrare l'origine intrapsichica di queste rimemorazioni intertestuali. Pierre HUGUET (*Exigence poétique et exigence critique*, pp. 180-190) si propone di leggere il testo "critico" che è *L'écharpe rouge* al fine di comprendere in che modo tale esperienza di lettura possa modificare l'approccio critico universitario e ne deduce, anche attingendo alla propria personale esperienza di rapporti intercorsi con il poeta, che ciò sia possibile solo attraverso l'implicazione soggettiva, individuale ed esperienziale del lettore-critico chiamato a partecipare al senso dello scambio e della relazione anche umani che il testo esige, fino a fare d'esso un'ontologia.

Odile BOMBARDE (*«Jamais je n'avais passé les lourdes grilles». La forge du père*, pp. 202-215) mostra la presenza del padre nell'opera dell'autore, dai primi testi fino alla sua centralità ne *L'écharpe rouge*. Psicanalista e assistente di Bonnefoy al Collège de France, Bombarde illustra la complessa metapsicologia che oppone all'edipica figura materna, istitutrice del linguaggio, la figura paterna, esclusa dal linguaggio e fonte di compassione filiale, fino al portato fantasmatico della scena primaria che nel romanzo esclude il figlio dalla comprensione di quanto nell'intimità i genitori si dicono in *patois*. Ne deduce il ruolo nel contempo «censurante» et «censuré» del padre, che si manifesta prioritariamente nell'esercizio costante della «rature» scrittoria (*Raturer outre*). Gérard TITUS-CARMEL (*Une soirée à l'«Infinito»*, pp. 216-227), poeta e pittore illustratore di vari libri di Bonnefoy, nel rievocare la presentazione milanese alla Sagrestia del Bramante dell'edizione d'artista di *Deux scènes et notes conjointes*, si sofferma sull'onirismo dei *récits en rêve* e sulla complessità d'impaginazione di un volume costantemente *in fieri*, per via delle continue aggiunte che il poeta vi apportava, segno di un suo instancabile dinamismo mentale e poetico.

Tra i restanti numerosi contributi, ricordiamo almeno Philippe JACCOTTET (*Noblesse d'âme*, pp. 17-18), che, nel ricordare i due amici scomparsi André du Bouchet e Yves Bonnefoy, parla per essi, nel solco di Hölderlin, «non pas d'une hauteur de vue, mais d'un regard porté vers le plus haut»; Jean-Michel MAULPOIX (*Une barque chargée de fruits*, pp. 29-31), che nelle barche dell'opera poetica di Bonnefoy individua il desiderio e la speranza di un senso espresso dal teatro della parola; Pierre DHAINAUT (*Je dois à Yves Bonnefoy...*, pp. 38-41), che gli riconosce, in tempi nei quali la nozione stesa di poesia era stata fatta provocatoriamente oggetto d'odio, di essersene fatto apologeta pur senza nascondersi le insidie del linguaggio.

Inoltre, Jérôme THÉLOT (*Pour un «Bonnefoy et Rousseau»*, pp. 59-66) s'interroga sulla filiazione rousseauiana di Bonnefoy, che a lui pare indiscutibile, a partire dalla nozione di soggettività che gli giunge per il tramite di Rimbaud, così come sulla caduta, che vede nel passaggio dall'infanzia al concettuale l'equivalente della perdita d'innocenza del buon selvaggio corrotto

dalla società e dalla proprietà dalla quale essa scaturisce, finché la «présence» di Bonnefoy finisce col rappresentare l'equivalente del «sentiment de l'existence» di Rousseau. Specialista del rapporto fra poesia e religione in Bonnefoy, Patrick WERLY (*"Changer la vie": un héritage à redéfinir*, pp. 113-121) situa con acume l'antropologia "religiosa" di Bonnefoy nel contesto dell'evoluzione del pensiero occidentale al fine di mostrarne la portata trans-storica che si condensa nel concetto di conversione, del quale Bonnefoy abbozza la critica, e nella nozione amorosa di *agape* cui il poeta affida il suo desiderio di cambiare la vita per distinguere da ogni conversione religiosa o filosofica. Si veda qui altresì una singolare riflessione sulla "fede" né religiosa né fideistica di Bonnefoy in Sophie GUERMES (*"Le lieu de notre seule foi"*, pp. 105-112), che ne esamina i luoghi ora ordinari ora edenici.

Tra i contributi più convincenti ricordiamo infine quello di Patrick LABARTHE (*L'archéologie du "désordre"*, pp. 137-155), che nello studiare i meccanismi di teatralizzazione insiti nell'opera del poeta a partire dalla raccolta citata nel titolo, a ben vedere la sola opera "teatrale" di Bonnefoy, esamina le dinamiche vocali e scenografiche anche fornendone delle varianti inedite che rivelano la segreta architettura di un testo il quale molto attinge a matrici inconse la cui eco sarà poi da ritrovarsi nei lavori successivi dell'autore. Sul fronte artistico, completano l'insieme i pregevoli saggi di Alain MADELEINE-PERDRILLAT (*Remarques sur Yves Bonnefoy et la peinture*, pp. 156-165), di Daniel LANÇON (*Poésie et photographie chez Yves Bonnefoy. Au défi d'une rencontre de l'improbable*, pp. 166-176), di Michela LANDI (*La musique, le souvenir. "Ensemble encore"*, pp. 177-179), mentre con accenti più autobiografici e commossi Jean-Yves MASSON (*Yves Bonnefoy, poète de l'urgence*, pp. 228-235) rammenta i suoi rapporti con Bonnefoy anche inserendone la poetica del padre su un piano di «adoption» inversa del figlio poeta nei confronti del padre anonimo operaio di ferrovia.

Dominique COMBE (*Yves Bonnefoy, Paul Ricœur et l'éthique de la traduction*, pp. 86-94) affronta la teoria del tradurre in un confronto volto a mostrare la convergenza fra il pensiero di Ricœur e quello di Bonnefoy riguardo a un'idea condivisa di etica ed ermeneutica "positiva" del tradurre. Infine, dopo un originale contributo di Michel DEGUY (*Préparatifs pour un "Tombeau d'Yves Bonnefoy"*, pp. 236-246, nel frattempo riapparso in volume col titolo *Poèmes et Tombeau pour Yves Bonnefoy*, s.l., Éditions La robe noire, 2018, 96 pp.), da non dimenticare la sempre preziosa riproposizione, come testo d'autore giustamente collocato in posizione centrale, della non inedita intervista, *L'Europe, le xx^e siècle, la poésie. Entretien avec Yves Bonnefoy*, contributo utile a ribadire l'ampiezza d'orizzonti e la capacità di pensiero di un autore giustamente ritenuto da più parti l'erede di Baudelaire nel xx secolo.

[FABIO SCOTTO]

MARION COSTE, *Une leçon de musique donnée aux mots. Les collaborations de Michel Butor avec Ludwig van Beethoven et Henri Pousseur*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, 243 pp.

Su una travolgente e feconda gelosia del potere della musica si innesta l'opera romanzesca di Michel Butor. La musica come strumento per scoprire, intessere e annodare segrete e stupefacenti relazioni, metodo per mettere ordine nel caos, per elaborare una materia testuale aperta, labirintica, baluginante e palpitante: la

lezione musicale appresa (e insegnata) dalla scrittura di Butor è stata doviziosamente indagata, individuando e commentando le morfologie compositive che soggiacciono alla moltiplicazione dei piani narrativi della *Modification* o alle stratificazioni temporali dell'*Emploi du temps*. A questo fecondo rapporto in *absentia*, però, si è unita, nella lunga attività creativa di Butor, una non meno sperimentale pratica di dialogo in *praesentia* tra musica e letteratura. Marion Coste ne esplora con attenta, partecipata investigazione due differenti tipologie: la personale forma della conferenza-concerto (*Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, 1971, sviluppata nel successivo *Cbâteau du sourd*, 1999) e la più codificata forma operistica, sebbene ripasmata al vaglio delle accese riflessioni neoavanguardistiche (*Votre Faust*, 1969). La volontà "dialogica" dello scrittore muta condizione, passando dalla inevitabile irreversibilità nella costruzione del visionario commentario a Beethoven (complessa e fascinosa costellazione che mette in gioco sottili analisi musicologiche, rivelative parafrasi narrative e iridescenti connessioni intertestuali in contrappunto all'esecuzione dei diversi numeri del capolavoro pianistico) allo sconfinante e irresistibile scambio di ruoli e pensieri con il compositore nella stesura e soprattutto nella musicale concezione del libretto per Henri Pousseur. Coerentemente con questa differenza (ancora di presenza o assenza dell'interlocutore), l'interrogazione critica dei materiali lavora, nel primo caso, da una prospettiva eminentemente ermeneutica – con il rischio, presente in ogni operazione metacritica, di un eccessivo didascalismo nel ribadire quanto in un testo, insieme critico e creativo, già si spiega e dispiega chiaramente da solo –, nel secondo, si radica in una indagine genetica che interpreta con accuratezza la ricca documentazione inedita, custodita alla Fondazione Sacher di Basilea, testimone ineguagliabile di un inesausto, infaticabile processo di riflessione e ricomposizione di testi musicali e letterari. La precisa auscultazione dei testi esaminati, attenta a dimostrarne le molteplici implicazioni estetiche e teoretiche – la centralità del ruolo della memoria nell'atto creativo, il rapporto non dicotomico tra determinazione e casualità, la comunicazione come partecipazione attiva – e a sondarne la portata storica (la riflessione sull'istituto della citazione, cruciale nella definizione di tutti i postmodernismi a venire, il progetto di trasformazione di una forma tradizionale in esperienza catalizzatrice di nuove comunità, con significativo anticipo su alcune tra le più fondamentali esperienze artistiche degli ultimi decenni), dimostra con coraggio la necessaria attualità di una concezione etica, politica, dell'arte, che nell'intreccio (traduzione, ibridazione, metamorfosi) dei linguaggi costruisce ponti, unisce punti lontani, impegna ad una continua e cangiante ricostruzione critica del mondo. Nella dimostrazione di una fluida porosità tra i confini dell'ascoltare, leggere e scrivere, la musica delle scritture butoriane risuona di una vitale e irresistibile (beethoveniana) *jote*.

[NICOLA FERRARI]

CAMILLE BLOOMFIELD, *Raconter l'Oulipo (1960-2000). Histoire et sociologie d'un groupe*, Paris, Champion, 2017, 596 pp.

Esce presso un editore di gran prestigio la rielaborazione della corposa tesi di dottorato di Camille Bloomfield, discussa nel 2011 all'Université de Paris VIII e allora intitolata *L'OULIPO: histoire et sociolo-*

gie d'un groupe-monde. La riformulazione del titolo lascia emergere una caratteristica che questo volume possedeva già fin nella sua prima stesura: l'estrema leggibilità, vorrei dire persino godibilità di una storia raccontata con piglio narrativo, nonostante la ricchezza di dati in essa contenuti. Nel suo ruolo di ricercatrice associata alla BNF, Camille Bloomfield ha potuto lavorare, dal 2006 al 2009, all'inventariazione e alla classificazione dei materiali raccolti in cinquant'anni di storia del gruppo. Delineare la storia dell'Oulipo secondo un criterio sociologico è il suo obiettivo principale, che si accompagna a un altro intento, non meno ambizioso: «proposer des outils d'analyse des groupes littéraires qui soient exploitables par d'autres» (p. 20).

Avvalendosi della teoria (controversa) di Pierre Bourdieu (*Les règles de l'art*) parte dalla necessità di una serie di distinzioni terminologiche per definire il procedimento di analisi dei gruppi letterari.

L'Oulipo pensa se stesso come un romanzo scritto da Queneau in cui i personaggi sono i membri stessi del gruppo e in questa prospettiva può esserne delineata la storia e la preistoria. Ma un gruppo è formato da una serie di individui e, per quanto la passione della scrittura collettiva abbia animato le riunioni fin da subito, le specificità dei singoli non vanno perse di vista. La lettura sociologica del gruppo si avvarrà dunque della descrizione del profilo di ciascun membro fra quelli cooptati fino al 1991, da quelli maggiormente studiati, sia per il loro valore simbolico, sia per l'importanza della loro opera, a quelli che sarebbero dimenticati senza la loro appartenenza all'Oulipo. La suddivisione in sottogruppi permette all'autrice di passare dall'uno all'altro in modo intelligente, evitando il rischio del mero elenco. È così che il primo gruppo dei membri fondatori si suddivide in tre poli (quello di Queneau, quello di Le Lionnais e quello proveniente dalla Patafisica) più quello dei corrispondenti stranieri: attraverso tutte queste figure viene tracciata la storia del primo periodo, quello della fondazione del gruppo e dei fattori sociologici e letterari che l'hanno favorita. Il secondo gruppo permette di mettere in luce le strategie di reclutamento, ma anche l'organizzazione del gruppo che si fa più numeroso e l'elaborazione teorica che sta alla base delle nuove *contraintes*. L'ultimo sottosieme concerne l'apertura del gruppo verso il mondo, sia in forma di disponibilità all'incontro di un pubblico sempre più ampio e informato, sia nella forma degli *ateliers d'écriture* che sfruttano il potenziale pedagogico della *contrainte*. L'autrice ha avuto l'intelligenza di non ignorare neppure i rari punti oscuri della storia di questo gruppo che si vuole luminoso, lasciando intendere ciò che non traspare né dai documenti, né dalle interviste agli oulipiani.

Ne scaturisce il ritratto composito di un gruppo la cui storia non può fare a meno di inglobare l'avventura finzionale che questi stessi autori hanno creato, attraverso opere poste sulla linea di confine tra la finzione e la realtà.

Unico rammarico (ma peccato veniale), la bizzarra dimenticanza di alcuni membri dall'indice dei nomi.

[LAURA BRIGNOLI]

Lectures croisées de l'œuvre de Michel Houellebecq, sous la direction d'Antoine JURGA et Sabine VAN WESMAEL, Paris, Classiques Garnier, 2017, «Rencontres» 174, 301 pp.

Questa raccolta di testi critici su Michel Houelle-

becq vuole rispondere alla domanda in quarta di copertina: «Quel accueil la critique universitaire réserve-t-elle à une littérature à ce point inscrite dans des débats d'opinion idéologiques et médiatiques?». Sino a pochi anni fa Houellebecq era poco apprezzato dal mondo accademico, ma con il passare del tempo si è cominciato a indagare sulle ragioni del suo successo. Il presente testo vuole colmare, attraverso una serie di sguardi molteplici e internazionali, l'assenza di un volume dedicato alla ricezione delle opere di Houellebecq, il quale se ne rammaricava già in *Ennemis publics* (2008). Tuttavia, la vera ambizione di Antoine JURGA e Sabine VAN WESMAEL è di offrire una possibilità «de mieux lire Michel Houellebecq» (p. 10), eliminando pertanto la diffidenza che aleggia su ogni sua pubblicazione e consentendogli di avere un posto tra i principali autori contemporanei. I curatori notano inoltre come si sia venuto a creare «un certain nombre de fidèles» (p. 9) attorno alla figura dello scrittore, facendo presente come Houellebecq sia più apprezzato all'estero che in Francia.

Il volume è diviso in due parti, «Réception productive» e «Réception critique», finalizzate a fornire un'immagine dell'impatto di Michel Houellebecq sulla letteratura francese e mondiale. Ad aprire la prima parte sono due scritti dei curatori, il primo, *Michel Houellebecq, auteur classique?* di Antoine JURGA, affronta la questione dell'incapacità della letteratura contemporanea a opporsi alla realtà o a dare delle risposte ai lettori; il secondo, *Michel Houellebecq, figure de roman* di Sabine VAN WESMAEL, sottolinea come Houellebecq sia utilizzato come personaggio romanzesco in testi di altri autori (Djian, Mérot, Marienskié, Nabe) al fine di omaggiarlo, benché venga descritto in maniera buffa e assurda. Samuel ESTIER analizza i *pastiches* dell'autore in quanto illustrano e caricaturizzano la sua presunta mancanza di stile (*Houellebecq pastiché et canonisé*). Ania WROBLEWSKI, in *Les seuls blancs à Châtelet-les-Halles. Richard Millet, Michel Houellebecq et les limites du nationalisme français*, riflette sulla questione della libertà d'espressione dopo gli attentati parigini del 7 gennaio 2015, di come arte e letteratura siano influenzate da un sentimento nazionalista nel momento in cui attualità politica e provocazione artistica si incontrano. In *«Personne n'a comme Houellebecq l'intelligence du monde contemporains»*, Bernard Maris *lecteur de Houellebecq*, Chloé MONEY evidenzia come il saggio di Maris (*Houellebecq économiste*, Flammarion, 2014) mettesse in rilievo l'importanza dell'opera di Houellebecq, difendendolo dalle accuse di cinismo e misoginia, poiché si poneva di fronte ai problemi concreti dell'epoca contemporanea (sofferenza sul posto di lavoro, consumismo, sensazione continua di vuoto e di mancanza). In *Le désir d'être écrit. Étude comparative de deux modèles d'écriture computationnels dans "La possibilité d'une île" de Michel Houellebecq et "La théorie de l'information" d'Aurélien Bellanger*, Emmanuel BUZAY presenta gli aspetti comuni dei due testi ispirati dalle strutture algoritmiche dell'informatica e sottolinea gli aspetti di un immaginario che ripensa i limiti di un'umanità fondata su un concetto di scrittura teleologico e sui suoi miti. In *Autour de "La possibilité d'une île". Lorsque la réception pénètre les œuvres*, Alice BOTTARELLI s'interroga sul rapporto tra scrittore e personaggi, un gioco di echi sostenuto dallo stesso Houellebecq, il quale ne aumenta l'ambiguità nei propri testi. Jitske VAN DER GOOT, in *La distance ironique dans les romans de Houellebecq et Grunberg*, sottolinea come i due autori, attraverso ironia, satira e iperboli, condividano una poetica controversa e un cinismo

spietato, presentando quindi una società in decomposizione, un'immagine talvolta grottesca ma reale. Carine ROUCAN pone in rilievo l'importanza di conoscere a fondo l'opera di Huysmans per comprendere a pieno l'ultimo libro di Houellebecq, il cui tema non sarebbe il mondo politico, bensì il concepimento del romanzo (J.-K. Huysmans, *un personnage clé de "Soumission"*).

La seconda parte inizia con il testo di Isabelle DUMAS *Houellebecq au Canada et sur la toile*, in cui si analizza la ricezione dei lavori di Houellebecq da parte degli accademici, della stampa e persino della Rete; infatti la Dumas gestisce un blog sull'autore francese dal 2013. In *La réception de l'œuvre houellebecquienne sur le marché argentin*, María Julia ZAPARART si concentra sul confronto delle traduzioni spagnole con le versioni originali. Miguel Amores sottolinea come la critica ispanica abbia suggerito l'esistenza di una dimensione extraletteraria dell'autore, ossia il fenomeno Houellebecq: non solo l'eterogeneità di tale aspetto obbliga la critica a ripensare la nozione di ricezione critica, ma Houellebecq, in quanto personaggio mediatico, è divenuto elemento strutturale per analizzare la sua opera (*La critique espagnole certifie le phénomène Houellebecq*). In *Colombie et Mexique. L'Amérique latine reçoit Michel Houellebecq*, Carlos TELLO analizza la mancanza di saggi dedicati a Houellebecq nei due Paesi, concentrandosi dunque su una manciata di articoli pubblicati tra il 2006 e il 2013. *Les lecteurs italiens de Houellebecq* di Elisabetta SIBILIO ricomponne la situazione dell'opera di Houellebecq in Italia: esamina soprattutto l'attenzione mediatica rivolta a *Soumission*, soffermandosi in particolare modo sul tempo trascorso tra la pubblicazione dell'originale e della traduzione. Svetlana SHEYPAK, attraverso lo studio dei commenti di lettori, degli articoli critici e universitari, evidenzia alcune divergenze tra grande pubblico e critica nella ricezione di Houellebecq in Russia (*Houellebecq lu en Russie*). In *Michel Houellebecq, l'écrivain le plus important de la Norvège?*, Geir UVSLØKK sottolinea come Houellebecq fosse poco conosciuto in Norvegia prima del gennaio 2015; pertanto, lo studio della ricezione, fino a quella data, si basa sulla lettura meticolosa delle traduzioni. Successivamente invece, i lettori sono aumentati, Houellebecq è diventato uno degli autori più rinomati in Norvegia e sono comparse delle critiche superficiali e semplicistiche accanto ad analisi di critica letteraria e accademica. Infine, Louis BOUSQUET (*Réception du roman "Soumission" dans la presse américaine*) prende in esame decine di articoli apparsi negli Stati Uniti per comprendere come è stato accolto *Soumission* sul territorio nordamericano: dalle reazioni del pubblico al punto di vista su Islam, democrazia e futuro delle donne a come sono percepiti lo stile e la prosa di Houellebecq.

[ARON VERGA]

SHIRLEY JORDAN, *Marie NDiaye. Inhospitable Fictions*, Cambridge, Legenda, 2017, «Research Monographs in French Studies» 38, 131 pp.

L'ospitalità o, meglio, la disperata inospitalità che permea le finzioni narrative di Marie NDiaye, è l'oggetto di studio di questo ricco saggio. L'A. ci conduce attraverso una lettura inedita dell'opera della scrittrice, perché le storie raccontate da NDiaye sono foriere di malessere e di intense interrogazioni per il lettore e i personaggi femminili, la presenza degli animali, i luoghi ingrati, le situazioni anomale, al limite del fantastico, trovano un'efficace e credibile lettura attraverso il

filto del concetto di inospitalità. Infatti, i romanzi di NDiaye raccontano la negazione dell'accoglienza, proprio nella società occidentale post-coloniale, pervasa ormai dagli incessanti e inevitabili flussi migratori. In questo contesto, la scrittrice mette in scena la crudeltà del rifiuto, senza mezzi termini e senza discorsi esplicativi: il lettore si trova davanti a situazioni insostenibili, a comportamenti eticamente riprovevoli che costruiscono una «fantastic anthropology of inhospitality» (p. 2). Attraverso una trattazione che affonda le radici nella discussione filosofica sull'ospitalità, da Derrida a Levinas, da Irigaray a Agamben, l'A. dimostra anche come NDiaye si situi in un contesto in cui antropologia e letteratura dialogano. La letteratura diventa così un terreno di indagine e di messa alla prova di fenomeni sociali osservati sul campo della realtà personale e collettiva contemporanea.

Il saggio prende in esame un gruppo di opere che sono via via analizzate a partire dalla tematica principale. Una rete di riferimenti prende forma intorno a testi nei quali s'intersecano le nozioni di razza, razzismo, migrazione: si tratta di *Rien d'humain, Un temps de saison, La naufragée, Rosie Carpe, Mon cœur à l'étroit, Trois femmes puissantes e Ladivine*. I cinque capitoli del libro affrontano la questione dell'ospitalità a partire da aspetti diversi: nel primo si tratta delle soglie, dei margini e della configurazione dello straniero in quanto altro da sé, diverso e dunque difficile da accettare. La relazione con gli animali e la questione di quel che rende umani gli esseri umani è l'argomento del capitolo due, dove l'alterità è interrogata e dimostrata attraverso l'interrogazione sull'animale. Oggetto del terzo capitolo sono i margini del corpo che sono definiti attraverso l'azione della penetrazione da parte di agenti esterni. Il concetto derridiano di appropriazione-assimilazione dell'altro è esaminato allo scopo di spiegare la presenza massiccia di atti violenti e di sfruttamento del corpo altrui, soprattutto femminile, da parte di personaggi apparentemente positivi. La figura della madre, spesso matrigna, è analizzata nel quarto capitolo dove si parla di «maternal inhospitality and embodiment» (p. 80): le tematiche legate alla maternità e allo sviluppo della donna durante l'intera esistenza ne sono le argomentazioni principali. L'ultimo capitolo è dedicato alla relazione tra autore, mercato e lettore. L'idea di ospitalità è qui declinata in relazione alla responsabilità di chi racconta da un lato e di quella di chi legge dall'altro. Inoltre, si affronta anche la particolare postura autoriale di NDiaye, definita dall'A. «hostipitality», ospitalità mista a ostilità, fatta di riserbo e occultamento della propria persona, in preciso contrasto con le regole del mercato delle lettere odierno. Tutti gli elementi citati rientrano in una precisa posizione della scrittrice rispetto alla società francese contemporanea e al ruolo della scrittrice che denuncia le storture e le aporie del mondo di oggi.

[ELISA BRICCO]

La Langue de Maylis de Kerangal. «Étirer l'espace, allonger le temps», sous la direction de Mathilde BONAZZI Cécile NARJOUX et Isabelle SERÇA, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2017, «Langages», 230 pp.

Il presente volume è il risultato di un ciclo di conferenze tenute all'Université de Toulouse-Jean Jaurès e all'Université Paris-Sorbonne nell'ottobre 2015; si trattò della prima iniziativa dedicata interamente all'opera di Maylis de Kerangal, la cui presenza durante quelle

giornate fu considerata «un élément majeur dans la dynamique de réflexion ainsi engagée» (p. 7). Pertanto fu anche l'occasione di un confronto tra diversi punti di vista: autrice, studiosi, studenti e lettori. Gli interventi dei conferenzieri qui raccolti toccano, tra le altre cose, la dimensione politica ed estetica e l'importanza della documentazione nel lavoro della scrittrice. Nel presente volume le curatrici hanno deciso di suddividere i testi in tre parti nella speranza di offrire degli sguardi incrociati sull'opera piuttosto di innalzare delle barriere attorno agli argomenti. In chiusura del libro sono raccolte le domande rivolte a Maylis de Kerangal da parte delle curatrici e degli studenti del corso di laurea magistrale in *Création littéraire* dell'Université de Toulouse-Jean Jaurès durante un incontro pubblico. In quell'occasione l'autrice sottolineò l'importanza della geografia, del territorio e della topografia nella sua scrittura.

La prima parte, «Écriture documentaire et éthique littéraire», è aperta da *Maylis de Kerangal: une ethnographie sidérante* di Dominique VIART che, interessato alla potenza enunciativa della frase, analizza tre caratteristiche dell'opera di M. de Kerangal («écriture au présent», p. 24, «narrativisation de la connaissance», p. 27, e «mise en image du pensable», p. 29), dimostrando come la scrittura si articoli con un intento socio-etnologico. In «*Naissance d'un pont*» e «*Réparer les vivants*»: romans épiques? Aurélie ADLER si chiede se i due romanzi siano delle epopee, dal momento che il genere di eroismo descritto si basa in realtà sul capovolgimento dei valori tradizionalmente associati alle figure eroiche. Bruno THIBAUT, in «*Naissance d'un pont*», un roman «fleuve» à l'américaine?, si concentra sull'impegno dell'«écriture kerangalienne», inizialmente impiegata nella descrizione del cantiere, a sua volta metafora del «cantiere della scrittura», in seguito utilizzata per criticare la visione neo-liberale americana. In *Maylis de Kerangal: l'inspiration documentaire* Judith MAYER dimostra come l'autrice non si limiti a proporre delle relazioni di esperienze, ma parta da un lavoro accurato, svolto sul campo, alla ricerca della documentazione necessaria alla propria maniera di scrivere. Dominique RABATÉ analizza la creazione di una strategia di eroizzazione collettiva dei personaggi, uniti per un unico scopo («*Créer un peuple de héros*»). *Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal*.

La parte centrale, «Une écriture phénoménologique», si focalizza sulla maniera della scrittrice di cogliere attraverso il solo filtro delle sensazioni l'attimo, l'istante del reale. Marie FONTANA-VIALA, in *Formes et enjeux de l'espace dans l'œuvre de Maylis de Kerangal*, sottolinea l'importanza della scelta dei luoghi, dai quali scaturiscono sovente le prime frasi dei romanzi di Maylis de Kerangal e che si rivelano metaforici della

sua scrittura. In *Un temps retrouvé: Maylis de Kerangal et le présent*, Sylvie VIGNES osserva come nell'opera della scrittrice sia presente una temporalità singolare, il cui obiettivo è la descrizione del momento ancora in corso, pertanto l'autrice non può esimersi dall'utilizzo dell'indicativo presente. Sylviane COYAULT, in *Le parti pris de la jeunesse* evidenzia come negli scritti di Maylis de Kerangal difficilmente i personaggi principali abbiano più di trent'anni; di conseguenza, l'autrice posa il suo sguardo etnologico sulle passioni, sui linguaggi e le abitudini adolescenziali. Valeria GRAMIGNA mette in risalto come per la scrittrice lo spazio sia il motore della narrazione e come, attraverso la moltiplicazione dei punti di vista, si passi dall'individuale al collettivo, restituendo così la complessità dell'istante presente (*Maylis de Kerangal: l'écriture et le réel*). In *Des corps et des voix: l'euphorie dans le style de Maylis de Kerangal*, Stéphane CHAUDIER e Joël JULY analizzano due espedienti narrativi, una figura appartenente alla macrostilistica, la «survocalisation» (p. 134) del racconto, e una relativa alla microstilistica, la «caractérisation» (p. 134) dei personaggi.

Nella parte finale, «Une écriture nomade», vengono raccolti gli interventi concernenti lo studio dei procedimenti di scrittura, le tecniche di montaggio dei frammenti: una sorta di collage per rappresentare una realtà eclettica. Stéphane BIKIALO e Catherine RANNOUX, in «*Naissance d'un pont*»: une coréographie de la collision, prendono in esame l'aspetto della «hétérogénéité» (p. 145) e le sue svariate manifestazioni, presenti nella punteggiatura, nella sintassi o a livello enunciativo. In *Poésie et fiction: l'hyphotypose chez Maylis de Kerangal*, Claire STOLZ esamina la figura retorica dell'ipotiposi, peculiare nella scrittura di Kerangal, poiché l'autrice non si limita al solo utilizzo del tempo presente, ma fa anche ampio impiego della sincope: ellissi grammaticali, parentesi all'interno dei trattini, ecc. Mervi HELKKULA, in *Structure phrastique et cohérence textuelle dans «Réparer les vivants»*, analizza la struttura delle frasi del romanzo, in particolare quelle molto lunghe, in cui colpisce la quasi totale assenza di congiunzioni o connettori logici. Dal canto suo, Karine GERMONI sottolinea come l'autrice abbia deciso di fare a meno, nella maggior parte dei casi, del tipico apparato tipografico del discorso diretto nel romanzo («*Réparer les vivants*» ou comment greffer la parole vive: discours direct, absence des guillemets et tirets dialogiques).

[ARON VERGA]

Letterature francofone extraeuropee a cura di Elena Pessini

Écrire le monde en langue française, sous la direction de Lisbeth VERSTRAETE-HANSEN et Mads ANDERS BAGGESGAARD, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2017, 193 pp.

La francofonia è una nozione complessa che pone l'accento sulla lingua e sulla rimozione dei confini geografici come punto di riferimento, ma che non scardina completamente le gerarchie di valori e i processi di canonizzazione. Il *Manifeste pour une littérature-monde en français* del 2007 ha nuovamente sottolineato che occorre tenere in considerazione l'ibridismo, la *créolisation* e la mobilità degli scrittori in quanto si tratta di elementi ormai imprescindibili. Non si è, tuttavia, giunti ad una conclusione soddisfacente e condivisa da tutti gli studiosi in merito alla definizione del rapporto tra il francese e la letteratura scritta in tale lingua. Il termine francofono non è più totalmente operativo, in quanto è apparso che vi siano appropriazioni di idee dal mondo anglofono (e viceversa), con un conseguente adattamento al contesto di produzione. Allo stesso modo parlare di postcoloniale implica l'opposizione tra dominato e dominante, centro e periferia, poli oggi superati o non più totalmente funzionali. Adottare una visione globale rompe le dicotomie che si sono formate per rendere conto in modo più obiettivo di una dimensione ampia e non vincolata ai confini geopolitici. Nell'introduzione del volume, Lisbeth VERSTRAETE-HANSEN e Mads ANDERS BAGGESGAARD riflettono sull'impiego del termine corretto per includere tutti i possibili fenomeni letterari analizzati nei saggi qui presenti. A tal proposito, rifiutano di utilizzare sia la parola globalizzazione che mondializzazione. Il primo vocabolo, a loro dire, è troppo generico e non prende in considerazione l'idea di un mondo abitato, mentre il secondo ha un carattere storico, ma non spiega la compresenza di universi diversi, spesso contraddittori tra loro. Privilegiano, dunque, il termine mondialità perché include la circolazione di opere e la rappresentazione del mondo che si può evincere dalla letteratura. I saggi riuniti nel volume pongono l'accento su questi aspetti, indipendentemente dalla nazionalità degli scrittori presentati e dall'approccio critico adottato. Ogni autore che usa il francese è degno di interesse, in quanto la sua opera permette di indagare il rapporto con il contesto di produzione, con la circolazione di idee e la rappresentazione della realtà globale. Gli studiosi hanno, inoltre, affrontato il tema a partire da differenti discipline come la retorica, la filosofia, la storia. La molteplicità di prospettive adottate ha lo scopo di cogliere l'evoluzione in corso in questi ultimi anni.

Nella prima sezione, dal titolo «Approches théoriques», troviamo tre contributi che ruotano attorno alla riflessione sullo spazio letterario francofono e alle sue possibili delimitazioni come oggetto di ricerca. François PROVENZANO, con *La rhétorique pour les études francophones: enjeux de catégorisation et institutionnalisation* (pp. 21-42), esamina l'opera dello svizzero Gonzague de Reynold al fine di proporre un metodo di indagine basato sulla retorica: «Si les littératures francophones sont un objet rhétorique, c'est qu'elles sont en bonne part le produit des représentations et des sa-

voirs qu'on construit à leur endroit» (p. 31). Catherine Colomb è l'autrice di riferimento per Anne-Frédérique SCHLÄPFER, nell'articolo: *La notion d'«échéelle» dans les études francophones. Le cas de la littérature «romande»* (pp. 43-55). Dopo aver definito l'«échéelle» a partire da ricerche di microstoria e antropologia culturale, la studiosa usa tale categoria per interpretare le opere della scrittrice svizzera e comprendere come vi si articolino il piano locale e quello globale. In *Nous autres dans ce monde qui est le nôtre* (pp. 57-69), Michał KRZYKAWSKI adotta un punto di vista filosofico per analizzare le categorie di ibridità, pluralità, diversità all'interno di un'appartenenza francofona che di fatto si basa soltanto sulla condivisione della lingua.

La seconda parte si concentra sulle istituzioni e le pratiche che permettono alla letteratura di circolare da un luogo all'altro. Con *Paradoxes de la francophonie littéraire. Entre pluralité et centralité* (pp. 73-85), Emmanuel FRAISSE riflette sulle dicotomie che nascono in seno alla francofonia. Pur facendo riferimento ad un'unica comunità linguistica, emergono necessariamente poli antitetici: la centralità della Francia e la pluralità dei paesi coinvolti, la norma e la variazione, il monolinguisimo e il plurilinguisimo. Questi aspetti hanno ripercussioni sul mondo dell'editoria e dell'elaborazione del discorso critico che vedono ancora Parigi in una posizione di preminenza. Il contributo di Peggy PACINI, *Paratextes et circulation dans la littérature contemporaine franco-américaine* (pp. 87-99), verte sulle strategie messe a punto da Grégoire Chabot e Normand Beupré per far emergere i loro testi in un'ottica di mondialità, dato lo status particolare della letteratura franco-americana. La letteratura intesa come oggetto culturale è il tema di *L'enseignement des littératures de langue française hors espace francophone* (pp. 101-115) di Véronique MAGAUD. I corsi proposti dalle università sono spesso calcati sul modello francese e non considerano, a detta della studiosa, il potenziale obiettivo di testimonianza culturale più ampia e non limitatamente europea.

La terza parte è proiettata verso una dimensione globale, in cui i poli globale e locale si fondono per porre nuove interessanti prospettive di ricerca. L'articolo di Yves CLAVARON, *Relire l'archive coloniale: Ahmadou Kourouma contre-écrit* (pp. 103-131), ad esempio, mostra come lo scrittore ivoriano abbia tentato di rileggere la storia a partire da un punto di vista alternativo rispetto a quello europeo. Lo sguardo che utilizza è quello di un africano che si confronta necessariamente con la storia europea, ma che rifiuta di metterla al centro. Jimmy THIBEAULT prende in considerazione, invece, la situazione in Canada e, in *Réinvestir l'imaginaire régional: Arvida de Samuel Archibald* (pp. 133-146), mostra come la frontiera regionale stia progressivamente cedendo a livello simbolico per lasciarsi influenzare dalla mondialità e dalle letterature dei paesi limitrofi. Anche Vincent GÉLINAS-LEMAIRE si concentra sull'area nordamericana e, in particolare, sulle opere di tre scrittori contemporanei, come si evince dal titolo, *Poétiques du global et du local: Blais, Aquin et Ducharme juxtaposés* (pp. 147-160). Il critico si sofferma sul trattamento che gli scrittori riservano allo spazio per

descrivere le prospettive politiche, sociali e identitarie del Québec. L'ultimo testo prende in esame le opere di una scrittrice francese: *Une mondialisation ironique et ludique: l'œuvre d'Emmanuelle Pyreire* (pp. 161-173). José Domingues DE ALMEIDA sottolinea il fatto che l'autrice giunge alla costruzione di mondialità attraverso l'impiego di diversi linguaggi, generi testuali e sistemi semiotici.

Il valore del volume è da ricercarsi nella costituzione di un campo di ricerca ampio che mette in dubbio la validità di una riflessione giocata su dicotomie e predilige una visione più complessa, globale, che sposta l'attenzione sulla molteplicità e sull'alterità. In quest'ottica centro e periferia, colonizzatore e colonizzato non possono essere categorie operative perché siamo quotidianamente influenzati da una miriade di stimoli di cui dobbiamo tener conto. Il testo letterario entra necessariamente in contatto con le istituzioni che lo producono, ma anche con le relazioni interculturali che ne sottendono la scrittura.

[EMANUELA CACCHIOLI]

ETIENNE ACHILLE et LYDIE MOUDILENO, *Mythologies postcoloniales. Pour une décolonisation du quotidien*, Paris, Champion, 2018, 149 pp.

Quel est le rapport entre le journal de 13 heures de la chaîne TF1 et une comédie capable de grimper le hit-parade des entrées au cinéma, ou encore entre la couverture médiatique des réactions aux attentats de janvier 2015 à Paris et le rôle public de premier plan assumé par un ancien champion du monde de football de 1998? D'après les deux auteurs de ce livre, Etienne ACHILLE et Lydie MOUDILENO, il s'agit de multiples aspects dans lesquels se manifeste, de manière parfois inattendue, le «caractère racialisé d'une quotidienneté française censée être aveugle à la race» (p. 8). Cet aveuglement – «l'impensé de la race» selon les mots d'Achille Mbembe – consisterait dans l'incapacité de reconnaître et d'admettre la force opératoire de la notion de race, c'est-à-dire d'une catégorie de l'imaginaire historiquement et socialement construite, qui participe à la production d'un discours sur la race comme concept scientifique (employé pour différencier les êtres humains) même si la validité et la pertinence de ce dernier ont été depuis longtemps mises en discussion. Nier la fonction jouée au quotidien par cette construction de l'imaginaire produirait, selon les auteurs, un effet bien plus vaste, car cela reviendrait «à occulter la postcolonialité de la France, et avec elle toute une histoire coloniale absolument déterminante pour la saisie des identités contemporaines» (p. 9), mais aussi à méconnaître le racisme différentialiste qui a pris pied au cours de ces dernières décennies par le biais de signifiants moins dérangeants et plus acceptables comme, par exemple, la culture, l'ethnie, la communauté. C'est pour cette raison qu'Achille et Moudileno affirment la nécessité de penser la permanence du concept de race dans sa visibilité aussi bien que dans son invisibilité, et d'en dégager les occurrences dans le milieu où elle s'est déployée historiquement, c'est-à-dire l'imaginaire de la quotidienneté, c'est en ce sens que leur livre œuvre pour une *décolonisation du quotidien*, selon les mots du sous-titre.

La première partie du titre, en revanche, nous dit clairement le double héritage intellectuel dont se réclament les deux auteurs: d'un côté Roland Barthes et son livre de 1957, de l'autre la critique postcoloniale,

représentée notamment par les travaux d'Edward Said et de V.Y. Mudimbe, sans oublier la leçon de Frantz Fanon. Si, en considération du sujet et de l'objectif de ce livre, ce dernier champ de références ne surprendra personne, on pourrait éprouver quelque étonnement face à sa contamination avec l'un des pères de la méthode structuraliste. Cependant – outre le fait que les auteurs reconnaissent à *Mythologies* le mérite d'offrir encore, soixante ans après sa parution, un outil critique très efficace pour lire le quotidien et «défricher le "champ privilégié des significations mythiques" de la France contemporaine» (p. 13) – le livre de Barthes révélait déjà un intérêt aigu pour l'idéologie coloniale au moment même (le milieu des années cinquante) où celle-ci se trouvait confrontée au processus de la décolonisation. Le but déclaré par les deux auteurs est alors celui de rendre essentiel un aspect qui pour Barthes n'était qu'un des visages de l'idéologie bourgeoise, et de montrer que «la République [d'aujourd'hui] en crise d'identité est toujours productrice et preneuse de mythologies, et celles qui se rapportent à l'histoire coloniale ne manquent pas» (p. 17), au point qu'«un travail de localisation des formes coloniales naturalisées dans la culture populaire [...] semble indispensable» pour solliciter une «prise de conscience collective» (p. 20).

Les sept chapitres qui suivent la riche introduction de l'ouvrage sont donc autant d'essais dans lesquels les auteurs retracent et mettent en évidence le processus de naturalisation des valeurs et de cristallisation du monde qui se trouve à l'origine de toute mythologie (dans l'acception barthésienne du mot). Le lecteur sera ainsi invité à s'interroger (pp. 23-35) sur la persistance dans l'environnement public (à travers la toponymie, les monuments, les écoles et les bâtiments publics baptisés en hommage), d'un panthéon qui évoque des hommes de la III^e République dont les noms sont étroitement associés à l'histoire du colonialisme et à l'idée de «la plus grande France», comme les Maréchaux Bugeaud, Lyautey, Gallieni et Joffre. Et, tout de suite après (pp. 37-47), à réfléchir sur la manière dont un rendez-vous quotidien pour des millions de français – le journal de 13 heures de TF1 – a pu élaborer un mythe apparemment inverse mais en réalité complémentaire, celui de «la plus petite France»: un récit nourri de nostalgie pour un pays censé être plus vrai et authentique, ancré dans les campagnes et dans les traditions rurales, et dont l'histoire est expurgée de toute trace coloniale (et bien sûr, ce repli «a-colonial» n'est pas anodin à une époque qui connaît, non seulement en France, de violentes réactions de rejet aux transformations socio-culturelles du monde contemporain).

L'analyse des médias, et notamment des journaux télévisés, s'avère particulièrement fructueuse pour les deux auteurs, car ils y puisent un deuxième essai très mordant (pp. 79-94) dans lequel il est question de la non-représentation de la région antillaise et de ses habitants dans le cadre de la couverture médiatique des réactions aux attentats de janvier 2015 à Paris: une absence qui devient signifiante si l'on constate que les Antilles ne sont pas systématiquement absentes des représentations collectives faites par la Métropole (par exemple quand il s'agit des reportages sur le piquenique aux Antilles du 2 janvier), et qui doit donc être lue comme l'autre volet du double mythe élaboré par la France en relation à cette région: d'un côté le rêve exotique, de l'autre l'affirmation, en large partie conséquence de la désintégration de l'empire colonial, de l'hexagonalité de la France. Selon les circonstances, donc, le territoire juridique de la nation peut céder la

place à «une carte amputée de son outre-mer» (p. 93). Carte qui peut toutefois – car les contradictions sont à l'ordre du jour dans les mythologies quotidiennes, et les deux auteurs ne perdent pas l'occasion de les relever – reprendre ses limites originelles en relation aux enjeux culturels et géopolitiques du moment: voici alors que la figure du «Grantécrivain noir» (pp. 111-125) permet de redonner de la sève à un mythe national (celui du grand écrivain français) qui semblait s'être épuisé après les années soixante-dix, et de dépister les diagnostics de déclin culturel et linguistique dont la France semble souffrir depuis quelque temps. Emblématique de cette attitude ambivalente a été l'hommage rendu à Aimé Césaire après sa mort, dans lequel toute référence à la dimension contestataire du poète de la Négritude a été stratégiquement effacée pour en faire un «grand écrivain» tout court de la République. En même temps, nous disent Achille et Moudileno avec une pointe polémique non dissimulée, cette politique ne serait pas possible sans la disponibilité de certains «granzécrivains noirs» (Dany Laferrrière et Alain Mabanckou méritent une mention spéciale) qui, finalement, se prêtent à nourrir le mythe d'une diversité et d'une intégration accomplies «sans heurts, dans la jovialité et les références partagées» (p. 125). Attitude qui finit par réaffirmer le rôle de Paris, sa centralité dans le monde, son pouvoir d'octroyer des honneurs et de valider des itinéraires artistiques.

[ALEXANDRE CALVANESE]

Écrire l'Afrique-Monde, «Les Ateliers de la pensée», sous la direction de Achille MBEMBE et Felwine SARR, Dakar, Philippe Rey/Jimsaan, 2017, 397 pp.

Dans le manifeste *Pour une littérature-monde en français*, de 2007, qui a provoqué tant de réactions et suscité tant de débats, on affirmait, entre autres: «Le monde revient, et c'est la meilleure des nouvelles. N'aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française? Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le référent; pendant des décennies ils auront été mis entre parenthèse par les maîtres-penseurs, inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même, faisant, comme on le disait alors, sa propre critique dans le mouvement même de son énonciation» (cité par Lydie Moudileno, «Qu'est-ce qu'un auteur postcolonial?», pp. 157-173, p. 167). On faisait ici allusion au retour de la référentialité dans les lettres francophones, mais le manifeste posait aussi le problème de la dimension planétaire de la littérature et, en général de la pensée, qui situe tout acte culturel, de n'importe quel pays, dans un contexte global. C'est en tenant compte de cet arrière-plan, qui tire sa sève de la pensée glissantienne, qu'on a organisé, à Dakar et à Saint-Louis du Sénégal, du 28 au 31 octobre 2016, les premiers «Ateliers de la pensée», sous la direction de Achille MBEMBE, professeur d'histoire et de sciences politiques à l'université Witwatersrand de Johannesburg et Felwine SARR, universitaire et écrivain sénégalais, avec l'ambition, ainsi qu'il l'indique le titre, de penser l'Afrique dans le contexte de l'histoire-monde, pour ne pas tomber dans un régionalisme stérile et arriéré, mais surtout pour essayer de comprendre comment l'Afrique peut contribuer à une nouvelle pensée du monde, dont on perçoit le besoin dans la reconfiguration de la pensée contemporaine. L'incipit de l'introduction, signée par les directeurs de la publication, avec le titre «Penser pour un nouveau siècle», souligne d'emblée quels sont

les changements les plus marquants de ce début de siècle: «Le nouveau siècle s'ouvre sur deux déplacements historiques majeurs. L'Europe ne constitue plus le centre du monde même si elle en est toujours un acteur relativement décisif. L'Afrique, pour sa part – et le Sud de façon générale –, apparaît de plus en plus comme l'un des théâtres privilégiés où risque de se jouer, dans un avenir prochain, le devenir de la planète» (p. 7). Le livre, ainsi qu'il est dit encore dans l'introduction, «n'est pas un manifeste», mais «il en présente néanmoins quelques caractéristiques» (p. 8), qui sont d'une part l'urgence de «lire, écrire, déchiffrer, décrypter, dessiner, interroger notre âge» (p. 9), à partir de l'Afrique, et d'autre part, apprendre à créer d'une «manière nouvelle», pour éviter la catastrophe qui guette notre futur. Ce livre se veut un appel pour la création d'un Tout-Monde, habitable pour tous. L'introduction, qui dit clairement les finalités des rencontres des «Ateliers de la pensée» et du volume qui en recueille les premiers résultats, nous dit aussi dans quel nouvel horizon veut se repenser l'Afrique, non plus repliée sur elle-même, dans une attitude de soumission, de défense ou de révolte, mais libre de collaborer activement à la pensée de l'«universel», un universel, décliné non plus à la manière occidentale, qui imposait ses formules, mais ouvert à la contribution de tous («Pour un universel vraiment universel», de Souleymane BACHIR DIAGNE, pp. 71-78). L'essai de Bachir Diagne s'ouvre sur un événement mémorable, qui a marqué pour l'Europe le début de sa perte de centralité: la conférence de Bandung, en Indonésie de 1955, qui réunit environ deux mille délégués de vingt-neuf pays d'Asie et d'Afrique. Dans cette rencontre, pour la première fois, des peuples colonisés ont discuté entre eux, sans la présence des «maîtres». L'essai contient une définition de la traduction, comme «langue des langues», tirée de l'écrivain kényan Ngugi wa Thiong'o, qui fera plaisir aux traducteurs, ces passeurs de culture longtemps ignorés.

Situées dans cette perspective de grande envergure, les vingt contributions au recueil, quel que soit le sujet qu'elles abordent et le point de vue adopté: historique, sociologique, philosophique, littéraire..., ouvrent véritablement de nouvelles perspectives, posent des questions globales, désormais inéludables, convoquent la pensée à une prise de conscience lucide des bouleversements qui caractérisent ce nouveau siècle, de son instabilité, de son caractère erratique, chaotique dont les écritures de la diaspora sont, peut-être, les manifestations les plus révélatrices. D'où l'importance de la signification qu'assume l'«objet Afrique», qui indique en même temps un continent et ses innombrables diasporas, depuis la traite négrière jusqu'aux nombreux écrivains et intellectuels d'origine africaine, qui s'affirment dans la presse, auprès des lecteurs et dans les universités du monde entier (voir en particulier, «Les écrivains migrants: constructeurs d'une globalisation équilibrée Afrique/Europe», de Benaouda LEBDAI, pp. 79-95). Le volume accueille quelques-uns de ces écrivains, dont Léonora Miano, qui s'interroge sur l'origine du nom du continent, sur sa signification, et sur le rôle des intellectuels africains: «De quoi l'Afrique est-il le nom?» (pp. 99-115); ou Alain MABANCKOU et Abdourahman WABERI, qui contribuent au recueil avec un «Dictionnaire amoureux du Continent africain: deux entrées» (pp. 233-241). Les deux entrées du titre sont «Arlit», lieu devenu important pour ses riches mines d'uranium, des richesses que l'occident a volées à l'Afrique, et «Aventure urbaine», qui dit une autre forme de vol, celui de l'intégration de l'africain à sa propre

terre, pour être transformé en serf misérable dans les villes des blancs en Afrique et, plus tard, en Europe. Sur le vol, ou du moins l'exploitation désavantageuse pour l'Afrique de ses grandes ressources, reviennent d'autres collaborateurs, entre autres, Françoise VERGÉS, qui dans un important essai au titre, somme toute, positif, d'«Utopies émancipatrices» (pp. 243-259), analyse les étapes d'une exploitation, doublée d'une mystification: «L'Afrique offrait un espace *cheap nature* et *cheap labour*, central pour le développement de l'Occident, mais cela devait rester invisible, masqué par la rhétorique de l'absence» (p. 249). Elle semble toutefois avoir confiance dans l'invention d'une nouvelle utopie, «pour dépasser l'idéologie mortifère du manque et de l'absence» (p. 259). Dans cet ensemble, pointe même une réflexion sur le langage meurtrier de la sexualité au Cameroun, qui nous concerne tous, de Parfait D. AKANA, «Martialité et mise à mort dans les relations sexuelles du Cameroun». L'essai m'a frappée car il trouve son écho dans l'écrit de D' de Kabal, «La guerre du masculin», une contribution à un recueil de la même année, dirigé par Léonora Miano, *Marianne et le garçon noir*. Ce qui confirme que les écrivains et les intellectuels africains ou d'origine africaine sont en train de sonder tous les recoins de leur pays, continental et diasporique, même les plus obscurs, à la recherche d'une nouvelle épistémologie, fondée sur des données réelles.

Les cinq sections, sans titre, dans lesquelles est divisé le volume, ainsi que les différentes contributions qui les composent, mériteraient toutes une analyse fouillée, car chacune d'elles contribue de manière originale à composer la vaste mosaïque d'une œuvre qui s'efforce de nous donner une vision d'ensemble de cette nouvelle Afrique qui se cherche, s'interroge, ouvre ses frontières à la pensée du monde. Je veux au moins indiquer les noms des contributeurs, presque tous très connus, sur lesquels je ne me suis pas penchée, même brièvement. Ils sont, en ordre alphabétique: Hourya Bentouhami, Blondin Cissé, Maurice Soudieck Dione, Mamadou Diouf, Nadia Yala Kisukidi, Séverine Kodjo-Grandvaux, Bonaventure Mve-Ondo, Bado Ndoye, Abdourahmane Seck, Ndongo Samba Sylla, Sami Tchak. Les directeurs de la publication concluent le volume avec deux essais qu'il faut lire et méditer très attentivement et dont les titres indiquent les enjeux. Felwine SARR titre son essai «Écrire les humanités à partir de l'Afrique» (pp. 369-377), tandis qu'Achille MBEMBE, élabore une série de pensées, qui posent les bases, ou mieux les questions de base, pour «Penser le monde à partir de l'Afrique. Questions pour aujourd'hui et demain» (pp. 379-393). C'est avec l'une de ces pensées, que je voudrais conclure une lecture qui m'a passionnée et enrichie, où l'on retrouve partout les traces de l'un des grands maîtres de la pensée contemporaine, Édouard Glissant: «L'expérience humaine en Afrique pose donc à l'intelligence de notre temps des questions dont la radicalité n'a guère, jusqu'à présent, fait l'objet d'une exploration conséquente. Or une *pensée du monde* qui prendrait au sérieux cette radicalité ne gagnerait pas seulement en densité. En fait, le renouvellement de notre imagination de la culture, du politique, du langage ainsi que de notre pensée de l'humain en général – tout cela passe désormais par ce miroir du monde qu'est devenue l'Afrique» (p. 392).

[CARMINELLA BIONDI]

Marianne et le garçon noir, sous la direction de Léonora MIANO, Paris, Pauvert, 2017, 270 pp.

L'écrivaine d'origine camerounaise Léonora MIANO, à côté de son activité de romancière, ou mieux dans le cadre de cette activité, s'intéresse depuis des années aux problèmes des Noirs de la diaspora, des Afrodescendants, des Afropéens, c'est-à-dire des Noirs qui habitent ces régions cicatricielles, nées du rapport entre Afrique et Occident, où trois continents sont impliqués: l'Afrique, l'Europe et l'Amérique. Des régions que les Noirs habitent, mais où ils ont du mal à trouver leur place et même à se trouver. Elle s'était déjà occupée de la «France noire», entre autres, dans *Habiter la frontière* (2012), où elle avait souligné la situation «d'impouvoir» du Noir habitant l'Hexagone et la difficulté d'apprendre à vivre dans ce territoire de frontière, toujours dans les marges, même si l'on est français. Dans ce recueil, qu'elle introduit de manière éclairante, Léonora Miano donne la parole à des artistes noir.e.s, habitant le monde, qui apportent ici la contribution de leur art pour dire un mode de vie toujours conditionné par l'autre – car l'empreinte de la colonisation tarde à s'effacer – pour essayer de cerner avec lucidité les problèmes liés à ce mode de vie et envisager, je ne dis pas des solutions, qui ne sont pas encore à l'horizon, mais au moins des parcours à frayer pour sortir de cette impasse aliénante et mortifère.

Pour son introduction, Léonora Miano a choisi un titre frappant, «Noire hémoglobine», et deux épigraphes de James Baldwin et d'Aimé Césaire qui disent le danger de vivre dans un monde en contradiction avec ses principes. Césaire, en particulier, rappelle à la France son ambiguïté (mais n'est-ce pas, en réalité, l'ambiguïté de tout l'Occident, et peut être de toute civilisation?), d'où découle la difficulté de s'accepter multiple, de se renouveler, avec des conséquences négatives pour tous ceux qui l'habitent. «Une civilisation qui ruse avec ses principes est une civilisation moribonde» (Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*) (p. 9). L'ouverture n'est pas moins saisissante, car elle se penche sur les mauvais traitements que subissent, de préférence, les Noirs arrêtés par la police, parfois tout simplement pour un contrôle d'identité, traitements qui ne sont que la manifestation la plus voyante d'un mal aux racines profondes: «En France, les brutalités policières – assorties ou non d'injures racistes –, la surveillance constante, prennent vite des allures colonialistes, faisant des groupes minorés, des colonisés de l'intérieur» (p. 13). «Colonisés de l'intérieur»: une définition qui en dit long sur la position du commun des Afrodescendants en terre de France, victime d'un processus de racialisation qu'on n'arrive pas à arrêter. D'où le besoin de s'interroger (c'est surtout cela que font les textes réunis dans ce recueil: s'interroger) sur le rôle joué par la notion de race au cours des siècles, car «Il ne suffit pas de clamer l'inanité de la notion de race. Il est nécessaire de savoir à quels besoins répondait son élaboration et, surtout, de quels fardeaux elle leste le legs culturel et politique auquel on ne souhaite pas renoncer» (p. 20). Ce livre, mais en général la recherche des Afrodescendants, vise donc à soulever toute une série de questions fondamentales, qu'on a longtemps esquivées, et qui mettent en cause non seulement le monde des «colonisés», et dans le cas spécifique celui des Noirs de France, ciblé dans le titre, mais les bases du soi-disant «savoir universel», car ce sont aussi les bases de la prévarication d'une civilisation sur les autres. Ainsi, les héros que la France honore ont les mains tachées du sang des Noirs (mais, hélas! de

celui des Blancs aussi), la France frappe encore la monnaie de quatorze états subsahariens, elle refuse la restitution au Bénin, qui en fait la demande officielle, de son patrimoine culturel, conservé dans les musées français... Un vaste champ à défricher, car cet «impouvoir» de l'Afrique fragilise aussi la vie de tous ses expatriés. Cet ouvrage collectif se propose de contribuer à ce défrichement, afin que des «flots de noire hémoglobine déversés» (p. 33), puissent naître des «hommes capables d'affronter les ombres de l'histoire pour s'inventer d'autres lendemains» (p. 33). Cette renaissance ne concerne pas seulement les peuples d'Afrique mais, pour employer un terme glissant, les humanités.

Suivent l'introduction, neuf textes de longueur et de nature différentes, qui contribuent, dans leur ensemble, d'un côté, à composer la mosaïque de la difficile et souvent tragique condition du Noir en France (et dans le monde) et, de l'autre, à la recherche des causes de ce mal-être et des possibles chemins que les hommes peuvent emprunter pour laisser derrière eux le jeu destructif du bourreau et de la victime. Ces textes évoquent, même dans leurs titres, cette double finalité: à l'essai qui ouvre la série, *Et nous fûmes des écorces* (pp. 35-75), de l'artiste afro-caribéenne trans activiste panafricaine Michaëla DANJÉ, qui dit l'humiliation et la lutte, fait suite celui de l'historien béninois-martiniquais Amazat BOUKARI-YABARA, *Pour des lendemains noirs d'éclats de soleil* (pp. 77-109), qui prône le réveil du peuple noir et un panafricanisme qui réoriente la lecture du monde à partir de l'Afrique. L'essai de l'activiste (artiste et activiste) togolais ELOMDOCE, partisan d'une Afrique unie, *Dokuishinono: reprendre possession de nous même* (pp. 111-148), est une mise en accusation de la France et de l'Occident, de leur pouvoir de décrébration et de castration, symbolisé par le «signal», dont on marquait l'étudiant africain auquel échappaient, à l'école, des mots de la langue maternelle, et la cravate, symbole de réussite et de succès. Il pose le problème du rééquilibre de forces entre Marianne et l'homme noir, qui va permettre à ce dernier la reconquête de soi et de ses espaces (p. 146). *Du noir dans le bleu blanc rouge* (pp. 149-164), de Nathalie ETOKE, professeure d'études afro-diasporiques et francophones au Connecticut College, s'ouvre sur une affirmation qui devrait être, mais n'est pas, une lapalissade: «Dans le contexte républicain, on ne devrait parler ni de Français noirs ni de Noirs français» (p. 149). C'est le préjugé raciste qui met en crise (j'ajouterais: qui a toujours mis en crise) les principes fondateurs de la République: liberté, égalité, fraternité, car le corps noir porte «le stigmate des événements passés» (p. 162). La lutte pour l'égalité est menée en France par beaucoup d'associations qui n'arrivent pas à trouver un élément coagulant, comme, par exemple, le «passage du milieu», où se retrouvent tous les Noirs américains, ce qui morcèle les forces et frustre les résultats. Suit un petit «Interlude» (pp. 164-167) où Léonora Miano, avant de donner la parole (un poème et une interview, pp. 168-181) à l'artiste, Akua Naru, originaire de New Haven et résidente à Cologne, élucide certaines références qui pourraient échapper aux lecteurs du poème et explique le choix d'insérer un texte anglais dans le recueil. La façon dont Miano motive l'inclusion de cette «intruse» est du plus grand intérêt, car elle relève d'une orientation nouvelle des recherches afro-diasporiques: «La présence d'Akua Naru dans un ouvrage portant sur le vécu des Afrodescendants en France se justifie par le profil de cette artiste, la transversalité de sa sensibilité afro qui étreint et réunit toutes les populations noires» (p. 167). L'interview se termine par l'éloge, de

la part d'Akua Naru, de l'homme noir: «Je pense que les Noirs sont beaux, créatifs...» (p. 181). L'écrivain Insa Sané, né à Dakar et grandi à Sarcelles, dans *Fais ce que l'on attend de toi* (pp. 183-198), raconte son expérience de jeune noir de banlieue, à qui son père a enseigné à se plier au vouloir de l'autre. Enseignement difficile à digérer et à suivre, d'où les déboires et les dangers qui guettent le plus petit signal de rébellion du jeune noir. Mais Insa Sané veut défendre les droits de ses deux enfants français: «Je refuse qu'ils ne soient chez eux nulle part» (p. 198). Le romancier Wilfried N'Sondé, né à Brazzaville (Congo), a vécu longtemps à Berlin et maintenant réside à Paris. Dans *Faux-semblants* (pp. 199-214), il suit, mi sérieux mi ironique, à travers son expérience, en particulier de séducteur à la peau noire, l'évolution, en France, de l'attitude face au Noir, au cours des années 70, 80, 90...

Yann Gael, acteur, avec son *Journal d'un garçon noir* (pp. 15-240), qui porte une sorte de sous-titre ironique: «Introduction à la Liberté, à l'Égalité et à la Fraternité», dit toute sa désillusion face à sa patrie marâtre: «J'ai toujours aimé MA France mais// MA France et TA France jamais ne se // rencontreront» (p. 238). Et toutefois l'horizon n'est pas tout à fait bouclé: «Mettre ici un peu de // [LUMIÈRE]» (p. 239). En fin de recueil une sorte de poème qui, comme il arrive souvent aux gens qui ont souffert, s'interroge pour nous tous. *La guerre du masculin* (pp. 241-266, du rappeur, écrivain et metteur en scène D' de Kabal, met en cause la fausse idée de masculinité, celle liée à l'étiquette de «vrai homme», qui est à son avis, un mensonge, un leurre, une entrave qui empêche le difficile parcours vers l'«homme véritable», car c'est un domaine où il n'y a pas de maîtres, où chacun doit trouver son chemin. Les «vrais hommes sont – à son avis – des violeurs en puissance» (p. 251), voilà pourquoi il faut un effort pour sortir de cette aliénation, il faut, à l'intérieur: «d'un même être, trouver la partie à // nourrir, et le faire quotidiennement» (p. 266).

En lisant ce travail collectif, nous sommes véritablement pressés de questions urgentes et vitales, qui nous concernent en tant qu'êtres humains. L'Occident se pose aussi, évidemment, beaucoup de questions, mais il reste inévitablement prisonnier de son passé et de ses certitudes, parfois un peu banales. On doit reconnaître que les véritables questions, celles qui comptent et qui construiront peut-être les bases du monde nouveau, nous viennent surtout des «marges», où des hommes qui cherchent leur point d'ancrage peinent à se retrouver et à trouver des réponses.

[CARMINELLA BIONDI]

Du français au créole. Phonétique, lexicologie et dialectologie antillaises, sous la direction de André THIBAUT, Paris, Classiques Garnier, 2015, 506 pp.

Il volume curato da André THIBAUT è una colletanea di contributi che intendono ampliare le conoscenze sul creolo da una prospettiva fonetica, lessicologica e dialettologica. Nel novembre del 2012 si è tenuto un convegno presso la Sorbona di Parigi con lo scopo di dare nuovo impulso alla ricerca sul creolo senza prendere necessariamente in considerazione la morfologia, settore al quale gli studiosi di tutto il mondo tendono a limitarsi. Thibault ripercorre velocemente, nell'introduzione, i titoli dei volumi che costituiscono un riferimento per la lessicologia storica, la lessicologia sincronica, la lessicografia, la dialettologia e la sociolin-

guistica. Per quanto sia possibile enumerare studi sul creolo in ogni ambito analizzato, il critico ravvisa la necessità di incentivare la ricerca per aggiornare, migliorare e potenziare le conoscenze che, ad oggi, risultano ancora lacunose, imprecise o nebulose. I ricercatori che si sono riuniti a Parigi nel 2012 hanno intrapreso alcuni percorsi relativi in particolare alla fonetica, alla dialettologia e alla sociolinguistica storica.

La prima parte, focalizzata sulla fonetica, offre al lettore sei studi particolarmente interessanti. Anna-gret BOLLÉE, *Éléments de phonétique diachronique des créoles français* (pp. 17-42), prende in esame gli esiti dell'evoluzione dell'antica *h* aspirata del francese, giungendo alla conclusione che i risultati sono legati a fattori molteplici e che la lettera *h* utilizzata oggi può avere una diversa origine rispetto al francese. Con l'articolo *Sur le lexique des français populaires maintenu dans le créole antillais* (pp. 43-98), Jean-Paul CHAUVÉAU ripercorre i fenomeni che hanno dato origine alla formazione del lessico negli idiomi creoli. Un'analisi quantitativa condotta secondo tre assi (diatrico, diacronico e diatopico) permette di contestare la teoria che sostiene la derivazione popolare da patois regionali francesi o da arcaismi provinciali per spiegare la presenza di numerosi vocaboli creoli. Secondo Chauveau, al contrario, si tratterebbe piuttosto di forme colte o di prestiti da linguaggi specialistici già in uso in epoca coloniale, poi reinterpretati e grammaticalizzati. Anche Marie-Christine HAZAËL-MASSIEUX (*Sens figurés et métaphores. Pour le développement du lexique créole*, pp. 99-127) si occupa di lessico e, in particolare, della necessità di un'analisi semantica più accurata per fornire al lettore una definizione corretta delle espressioni metaforiche. La studiosa analizza due esempi specifici: «kyòlòlò» e «tète-mabolo». *Du français aux créoles – à travers la communication? Créolisation, délocutivité et métonymie pragmatique* (pp. 129-168) è il titolo del contributo di Silke JANSEN e Ruth HOFFMANN. Le due ricercatrici riprendono il concetto di de locutivité ovvero di metonimia pragmatica illustrato dai rappresentanti della linguistica cognitiva tedesca (Koch e Detges) e dimostrano che la nascita dei neologismi dovuti al processo di creolizzazione avviene in maniera nettamente minore rispetto a quanto sostenuto finora. L'articolo di Pierre RÉZEAU, *Petit inventaire lexical de la correspondance du Bourguignon E. Berthot, directeur des Ponts et Chaussées de la Guadeloupe de 1843 à 1846* (pp. 169-201), è uno studio attento e puntuale dei fenomeni lessicali intervenuti in Guadalupa intorno alla metà del XVIII secolo, che si fonda sull'analisi di una corrispondenza privata, recentemente data alle stampe. Chiude la sezione, *D'Albert le Grand à Makandal. Continuité et innovation dans le lexique de la magie et de la sorcellerie des créoles français* (pp. 205-239) di Ulrike SCHOLZ. L'articolo verte su un'analisi del lessico relativo alla magia. Ogni unità semantica viene indagata da una prospettiva storico-etimologica, morfologica e etnologica.

La seconda sezione, dedicata alla dialettologia, contiene due contributi. *Dialectologie historique dans la Caraïbe. Textes anciens, données dialectales, hypothèses de travail* (pp. 243-279) di Dominique FATTIER si concentra sul problema della localizzazione geografica del primo testo creolo conosciuto, *Passion de Notre Seigneur selon Saint-Jean en langue nègre*. L'analisi di alcuni lessemi e tratti grammaticali, confrontata con il materiale storico e contemporaneo a disposizione, induce la studiosa ad ipotizzare un'origine nord-haitiana del testo. Jean LE DÙ e Gylaine BRUN-TRIGAUD, con *L'Atlas Linguistique des Petites Antilles (ALPA). Pre-*

mières approches géolinguistiques des aires lexicales, phonétiques et morphologiques (pp. 281-332), offrono uno studio approfondito delle varianti di alcuni vocaboli nelle diverse aree caraibiche in cui si parla il creolo. Il contributo risulta particolarmente interessante perché supportato da carte geolinguistiche in grado di rendere conto a livello visuale delle variazioni intercorse. Inoltre, vengono prese in considerazione anche aree non francofone come la Dominica, Santa Lucia, Trinidad e Oiapoque.

La terza parte si concentra sulla sociolinguistica storica. Jo-Anne S. FERREIRA, *L'archivage et la préservation du patrimoine littéraire du créole français trinitadien. Vers la revitalisation (socio)linguistique* (pp. 335-352), traccia una panoramica dettagliata del quadro storico e dell'evoluzione del creolo a Trinidad, degli sforzi di archiviazione della documentazione scritta e sonora disponibile e delle attività intraprese per assicurarne una rivitalizzazione linguistica. Con *Les Grands Blancs de la Guadeloupe. Histoire des langues, sociolinguistique et phonologie* (pp. 353-424), Elissa PUSTKA si sofferma sul comportamento linguistico, complesso e paradossale, dei coloni francesi in Guadalupa. Oltre ad individuare la natura e i tratti caratteristici a livello fonologico e sociolinguistico, la studiosa ne analizza l'importanza e le funzioni legate agli scambi quotidiani. Albert VALDMAN, *Du français colonial aux parlers créoles* (pp. 425-460), prende in esame il francese coloniale e, tenendo conto dei dati storici e sociali che hanno accompagnato la nascita del creolo nei Caraibi, sostiene che esso abbia influenzato l'idioma locale sia a livello di struttura che di lessico e morfosintassi.

Il volume può essere annoverato tra gli studi di riferimento del creolo per la qualità dei contributi presentati e per aver saputo intercettare l'esigenza di nuovi percorsi di ricerca applicati agli idiomi creoli nati su base francese. Auspichiamo nuovi approfondimenti per potenziare le conoscenze di queste lingue sia a partire dal francese, come è avvenuto per i saggi qui presentati, che dagli altri molteplici influssi linguistici che hanno agito sull'evoluzione dei creoli.

[EMANUELA CACCHIOLI]

MARIE JOQUEVIEL-BOURJEA, *Dany Laferrière Écrirevoir*, Paris, Hermann Éditeurs, 2017, 97 pp.

Marie Joqueviel-Bourjea, esperta di letteratura francese del XX e XXI secolo, propone un breve saggio sull'opera di uno degli autori haitiani contemporanei più prolifici e premiati: Dany Laferrière. I suoi studi di poesia e il grande interesse per la pittura permeano questo volume fin dal titolo: la parola "écrirevoir" è il risultato della fusione di due termini che provengono proprio da questi due ambiti. "Écrire" si ricollega alla produzione poetica, alla scrittura, mentre "voir" richiama chiaramente l'arte pittorica. La scelta di utilizzare questa parola inventata è dettata dall'idea che l'opera di Laferrière sia il prodotto non soltanto della sapiente mano di un esperto di prosa, ma anche il frutto della straordinaria abilità del romanziere haitiano nello scrivere frasi che suonano come versi, intervallandole con immagini dipinte a parole. Nonostante la costanza dello scrittore nel negare la sua natura di poeta, Bourjea mette in luce in questo saggio come ogni pagina, ogni paragrafo, ogni frase dell'autore siano in realtà intrisi di profonda poesia. La fluidità della sua prosa, la scelta delle parole, la musicalità dei suoi periodi sembrano

smentre le sue dichiarazioni, probabilmente dettate da un eccesso di modestia.

Ancora più evidente, anche a un lettore inesperto, è la straordinaria capacità di Laferrière di creare veri e propri dipinti attraverso le parole, immagini che si presentano come fotografie. Tuttavia non si tratta soltanto di descrizioni paesaggistiche; al contrario si trovano spesso dei fermimmagine che catturano letteralmente momenti di vita reale ad Haiti e dei ritratti degli abitanti dell'isola caraibica. Questa peculiarità è particolarmente evidente in *Pays sans chapeau*, romanzo del 1996, caratterizzato dall'alternanza di capitoli dedicati al Pays réel e al Pays rêvé: tutte le parti dedicate al pays réel presentano "fotografie" così dettagliate del mondo haitiano che, leggendole, il lettore si sente totalmente immerso in una realtà che, con ogni probabilità, non ha mai visto né vissuto dal vivo.

La struttura del volume risulta volutamente simmetrica, con un *préambule* e una *clausule* che rispettivamente aprono e chiudono il saggio. Si tratta di due brevi capitoli in cui Bourjea lascia parlare il suo io di lettrice, mettendo da parte le sue conoscenze da specialista. Mentre nei capitoli centrali offre al lettore un'analisi tecnica della scrittura di Laferrière, in queste poche pagine confida la sua opinione sull'opera dello scrittore, il suo approccio alla lettura e il percorso che l'ha portata alla stesura del saggio. Subito dopo il *préambule* è inserito un capitolo dedicato a "Poésie & Peinture", specularmente al penultimo capitolo "Photographie et Cinéma", le diverse arti che si intrecciano fino a confondersi nella scrittura dell'autore haitiano. I tre capitoli che li separano, quelli centrali, sono invece le sezioni più strettamente tecniche, dedicate ad un'attenta analisi dello stile di Laferrière.

Il saggio di Bourjea non lascia dubbi riguardo il suo interesse e la sua preparazione sull'opera di Laferrière. L'intero volume è un susseguirsi di esempi estrapolati da molti dei romanzi che costituiscono la vasta produzione letteraria dell'autore, tutti volti a sottolineare le peculiarità che lo rendono un unicum nel panorama letterario haitiano, pur lasciando trasparire i tratti che lo accomunano a tanti scrittori originari di questa terra che, come lui, hanno conosciuto prima la vita sull'isola e in un secondo tempo la vita in esilio; una vita lontana dalla propria patria, fatta di ricordi e di quella lotta costante tra il desiderio di tornarvi e la consapevolezza delle ragioni che li hanno portati ad allontanarsi, consci del fatto che proprio le difficoltà incontrate sono probabilmente ciò che più di tutto li hanno resi importanti scrittori di successo, facendo emergere e nutrendo la loro vena creativa.

[ROBERTO FERRARONI]

JEAN-CLAUDE CHARLES, *Baskets, Récits de voyage*, édition coordonnée par Alba Pessini, Montréal, Mémoire d'encrier, 2018, 299 pp.

Jean-Claude Charles (1949-2008) fut un écrivain prolifique. Cela veut dire écrivain de tous les instants. Ses archives contiennent quantité de papiers, carnets mais aussi feuilles éparées voire tickets du métro parisien qui contiennent des annotations, des bouts de phrases, des amorces de textes. Jean-Claude Charles était habité par l'écriture autant qu'il habitait l'acte de dérouter des mots sur tous les supports qu'il avait sous la main. Il avait laissé son pays Haïti en 1970, avait commencé des études de médecine au Mexique, les avait quittées pour New York, avant de rejoindre la France où il était devenu journaliste. Il publie des

poèmes en 1972 et puis des romans à partir de 1977, ainsi que des essais.

Depuis 2015, les éditions Mémoire d'encrier, installées à Montréal, ont repris à leur compte la décision de mettre à la disposition des lecteurs les œuvres complètes de cet écrivain si peu et surtout si mal connu, notamment en France, où, pourtant, il avait été honoré de son vivant, parfois aussi de manière maladroite ou ambiguë. Jean-Claude Charles était, il faut le rappeler, un professionnel de l'écriture, infatigable, en apparence. Chroniqueur, journaliste en particulier pour le quotidien *Le Monde*, il écrivit de nombreux textes pour la formule magazine de ce titre, et qui racontaient des voyages menés la plupart du temps à la demande du journal, en fonction de l'actualité. Ces textes n'avaient jamais été repris, et ils demeuraient pour celles et ceux qui les avaient lus à l'époque de leur publication comme le souvenir lumineux d'un passage trop rapide. Des copies circulaient, mais aucun ensemble.

C'est à Alba Pessini qu'est revenue la chance, oui, la chance – et le plaisir – de les publier. Non comme un recueil dont elle devrait assumer seule la responsabilité, et comme un acte extérieur permettant de mettre à la disposition des lecteurs des textes que n'aurait pas revu leur auteur, mais comme un ouvrage en cours de conception, fruit d'une longue maturation de la part de l'auteur des textes. Car Charles lui-même a laissé des documents qui montrent combien il tenait à ce projet: Alba Pessini a pu reconstituer en partie plusieurs étapes de sa conception, retrouver les traces des hésitations et des repentirs inhérents à ce type de construction. Faut-il, s'interroge Charles, reprendre l'ordre chronologique de publication dans les suppléments du *Monde*, de *l'Autre Journal*, de *la Revue noire*? Certains feuillets portent des dates précises: elles sont parfois erronées, mais Charles le sait. Ou bien vague: «Été 86». Parfois aussi, l'ordre chronologique est modifié, car l'ordre est plutôt géographique. Des textes entrent dans l'ensemble, d'autres semblent en sortir aussi. Le titre lui-même a bougé. Un moment, les *Baskets* ont laissé place à une étrange malle-armoire, objet dont on écouterait l'histoire dans une des émissions de la chaîne France-Culture consacrée à Chester Himes et que Charles a conçues et réalisées. Alba Pessini déroule son enquête dans une postface particulièrement éclairante.

Enfin, un détail, mais appréciable. L'auteur n'est plus là pour défendre le texte, n'est plus là pour le présenter, et l'examen des manuscrits révèle combien la question de l'«INTRO» a été souvent posée, au fur et à mesure de l'avancement du projet. Alba Pessini se charge alors de cette présentation d'un ensemble de textes inattendus désormais, un peu plus de 20 ans après que le dernier d'entre eux a été publié dans la presse. Lui vient alors l'expression de «texte mosaïque, à l'image d'un monde diffracté», pour qualifier cet ensemble.

Comme la mosaïque entière, le texte est manifestement constitué d'éléments simples, qui seraient éparpillés si un dessin général ne les avait ordonnés. Les éléments valent sans doute par eux-mêmes, mais aussi un réordonnement peut modifier la compréhension de l'ensemble, voir son intelligibilité. Ça commence par un retour au pays, après la chute de la maison Duvalier. Une renaissance? Les autres textes concernant Haïti sur cette période de 10 ans permettent de nuancer. Le dernier retour, en 1993, pendant l'embargo, s'arrête sur des discours particulièrement glauques. La renaissance promise s'éteint dans une atmosphère crépusculaire. Haïti ne réapparaît ensuite que dans le

livre de Charles Najman, que Charles a modérément apprécié, puis dans la présence affichée à Miami.

On aurait tort cependant de considérer ces textes de voyage comme strictement informatifs. Comme le montre là encore avec précision la présentatrice dans la postface, ces textes sont d'abord tissés de références littéraires. Le voyage dans les Amériques, en Afrique ou bien dans Paris est d'abord un voyage dans la littérature qui habite en permanence l'esprit de ce voyageur qui est à la fois dans le dehors, mais assurément aussi dans le dedans de sa conscience. Charles est un lecteur rapide néanmoins attentif. Les paysages urbains traversés semblent en contiguïté avec des œuvres, des personnages, comme dans «L'Amérique, Chester Himes aux baskets», qui évoque les deux fameux inspecteurs de Harlem apparus dans *La Reine des pommes*. Mais à partir de ces premières lignes, le texte devient un morceau de virtuosité qui passe de l'évocation des premiers temps de la vie de Himes à Cleveland, de la découverte de sa vocation d'écrivain en prison, de ses errances, du racisme, à un moment passé dans un bar par Charles, en compagnie de deux personnages de roman policier, du souvenir amer d'une de ses tantes qu'on refusa un jour de servir à Miami, pour finir par emmener le lecteur dans Harlem, dévoilant alors que ce qui précède est venu à la conscience pendant une promenade avec Vassili Alexakis dans Harlem. Mais l'enjeu est redoublé au centre de ce texte, à la fois pièce mosaïque et partie de cette mosaïque, presque un objet fractal: «Car enfin, qu'est-ce qui nous pousse? À nous attacher à des écrivains, à leurs livres, à leurs lieux, à leurs objets, aux situations de leur vie. À tourner autour de cette matière obscure. À en faire, quasiment, une affaire de vie ou de mort. En sachant bien que, de toute façon, c'est la mort qui gagnera». Sans doute: mais la désinvolture et l'ironie permettent de ne pas se glacer trop vite à l'apparition camarade.

De surcroît, c'est la littérature qui est présente, mais aussi plus largement, la culture. Il y a un très beau passage dans l'évocation de New York et qui touche le quartier de Brooklyn Heights, le coin plus particulier où résidait Dame Joan Sutherland. Il faut bien connaître l'opéra pour se souvenir de cette cantatrice aux registres si particuliers. Mais allons plus loin que cette évocation de celle qui fut Lucia di Lamermoor avec un rare intensité. La *Stupenda* (la Supéfiante) est morte deux ans après Charles. Rares sont peut-être ceux qui se souviennent d'elle et de l'intensité de sa voix. Mais comme pour d'autres, car l'histoire, la description sociale, celle des espaces urbains, sont suscitées par l'écriture de Charles, sur le mode rapide de l'allusion ou de l'évocation. Ils font revivre pour le lecteur des mondes et des êtres disparus. Cette écriture est aussi celle d'une mémoire, comme si elle encapsulait son époque et celles qui l'ont précédée. Littérature fractale, encore. Chaque texte de *Baskets* est une capsule temporelle, un théâtre d'ombres qui nous rend sa capacité d'observation si vivante. Le voici décrivant une photographie de la famille Duvalier ramassée après le saccage de la maison de Luc Désyr, tortionnaire du régime: «Il y a là de gauche à droite: Papa Doc, l'air à côté de ses pompes comme d'habitude; la mère, Simone Duvalier; Baby Doc dans le rôle du petit crétin; la fille, Marie-Denise Duvalier, en face de la mère; enfin au second plan, le sinistre Luc Désyr». En quelques mots, une époque est rappelée et réduite au néant de l'intelligence. Toujours dans Port-au-Prince libéré, il y a ce moment lumineux où la ville est parcourue avec l'ami proche, Dany Laferrière, et le lecteur semble participer à cette joie collective. Cette

qualité d'écriture porte un nom, que Dany Laferrière a su rendre si intense dans un de ses romans: c'est le *charme*. Et dès que le lecteur accepte d'y céder, alors se produit cet événement magique pour ceux qui ont connu Jean-Claude Charles: nous entendons sa voix, si particulière, qui détachait distinctement chaque son. Il avait la même exigence pour la qualité de la diction que pour l'écriture. Les enregistrements disponibles sur *Ile en ile* en témoignent: la diction de Charles demeure reconnaissable entre toutes.

Charles écrit dans la presse pour un lecteur qui fantasmait le voyage, non qu'il ne parte pas, mais au moment où il lit, il est dans son espace de référence. Le voyageur, ici, est bien Charles lui-même. Que recherche-t-on dans le récit de voyage? Je pense que le lecteur est en quête de ce qui est intrinsèquement incommunicable: ce qu'un voyageur éprouve intensément dans la présence de son présent, qui déjà s'éloigne de lui, à mesure qu'il le note. Les écritures sur le vif, les notes, les quelques mots qui glissent sur les carnets permettront plus tard de fabriquer le texte. Charles est de ceux qui croient «moins à l'inspiration qu'à la transpiration». Voyageur, l'écrivain n'en est pas moins campé dans un atelier.

Présence, alors. On ne la transmet pas. On écrit qu'elle a eu lieu. D'où ce sentiment de la rapidité et de l'urgence dans l'écriture de Charles: listes de noms de lieux, souvenirs d'histoires autrefois racontées, d'événements qui ont eu lieu, et que la traversée de quelque ville fait remonter à la surface du texte. L'ensemble confère alors de l'épaisseur à l'évocation, rapide et volontairement superficielle, des terres traversées. C'est par et dans l'épaisseur du texte que commence le voyage littéraire du lecteur. Tout autour, ce sont des traces, l'évocation de moments certes intenses, mais auxquels, rien à faire, nous n'accédons pas, dans le temps de la lecture. La présence que le lecteur éprouve est d'abord celle de l'écriture. En voici un exemple. Ça se passe à Ougadougou. Tout va très vite, dans cette ville, au point que le voyageur se sente agi plus qu'agissant «Enfourcher sa mob à la station d'essence [...]. Suivre un moment cette silhouette [...]. S'engager dans le flot dément de la circulation».

Certes. Le voyageur professionnel chargé de ramener dans ses filets des impressions ici d'Afrique accomplit sa tâche. Il évoque. Mais l'émerveillement ressenti ne saurait ainsi être partagé vraiment, déjà parce que les temporalités sont différentes, définitivement. Jamais on ne trouve chez Charles le témoignage quelconque d'un faire-croire, d'un «comme si vous y étiez». Justement non, et cette éthique fonde l'écriture. S'il y a exotisme – et encore! – c'est dans l'évocation, souvent sans verbe, qui désigne ce qui dans l'écriture retrouve le rythme de la pensée: «Je termine la soirée à un quart d'heure à pied de l'hôtel [...]. Devant un poulet-bicyclette (poulet de brousse délicieux) au rabihé (sauce à la bière de mil)». Deux traductions à vertu faussement explicative et descriptive (brousse? bière de mil?) et une caractérisation qui ne renvoie qu'à une subjectivité pas forcée assimilable à celle du lecteur: «délicieux». C'est un peu court. Mais «délicieux» énonce la qualité. C'est cela le souvenir d'une présence: il y a peu à en dire, parce que sinon, le texte devient verbeux. En revanche le texte bascule, souvent, et entraîne le lecteur vers le présent d'une conscience, et c'est là que ça se joue: «Sur le porche, une bande d'écoliers chantent à tue-tête. Je repense à Michel Leiris qui raconte comment il s'était mis à aimer l'Afrique: 'Les enfants donnent une impression de gaité et de vie que je n'ai jamais rencontrée nulle part ailleurs. Cela me touche

infiniment». C'est une citation de *L'Afrique fantôme*, évidemment. Et c'est par le souvenir d'un souvenir que la présence du présent se manifeste. Comme celle de l'écriture justement. On ne peut guère saisir autrement le «Je repense à Michel Leiris».

On retrouve cette figure dans tous les textes: j'ai été là, raconte Charles. Mais pour vous, je suis ici. Voici mes mots. Cette qualité de présence, cette voix de Charles, toutes ces notations sur les moments de l'écriture, il les théorise encore, dans un texte au statut bizarre, proche de l'énigme: «Bic et Barthes et Colegram». Ça ressemble à une comptine, à un sort, aussi. Ou une formule propitiatoire. Le chapitre s'attache aux aspects matériels de l'écriture: supports, stylets. En 1980, dans un des cours au collège de France, Barthes avait justement évoqué la posture de l'écrivain prenant une note pendant une conversation, et insisté sur la qualité des instruments, le bic notamment. Vraisemblablement, Charles avait assisté à ce cours. Il développe le point, amplifie, convoque des figures massives (Soljenitsyne, Charyn, Burroughs, Capote). Mais c'est pour rappeler aussi que dans la prison Duvalier, il n'y avait pas de plume, plus de force et pas de texte. D'un côté l'abondance dont il s'empare, de l'autre le risque du silence. L'interné du Goulag mémorisait ses textes. C'est toujours la matérialité de l'écriture qui conduit à la construction du sens.

Après les romans, les essais, la poésie, ces textes de Charles participent du dessin général de l'écrivain. Alba Pessini a bien raison d'insister sur ce point et sur la nécessité de travailler à la réédition des œuvres. Il n'y a pas de genre mineur pour Charles, et il avance des éléments particulièrement percutants dans ces courts textes. Ils permettent de mieux le connaître et de mieux approcher cette œuvre, qui dit un pan de nos modernités. Mais cette édition nous ouvre à une autre demande, que Charles lui-même suggère dans le texte consacré aux instruments d'écriture, celle de pouvoir accéder aux manuscrits et de voir naître le projet d'une véritable édition *génétique*. Dans sa postface, en effet, Alba Pessini fait allusion aux carnets de travail de Charles, qu'elle a consultés et dans lesquels elle a pu observer l'écheveau des ressources, les bribes, la documentation massive de l'écriture. Dans ces archives, c'est bien le travail d'accession à cette qualité de présence qui est en jeu. On espère seulement que ces études pourront être réalisées, un jour.

[YVES CHEMLA]

MAKENZY ORCEL, *Cavernes*, suivi de *Cadavres*, Lille, Éditions La Contre Allée, 2017, «Collection La Sentinelle», 48 pp.

Nato ad Haiti nel 1983, Mackenzy Orcel è un poeta e romanziere che ha saputo ritagliarsi uno spazio importante nel panorama letterario caraibico. Vincitore di numerosi premi, è autore di romanzi e raccolte poetiche, tra cui questo volumetto pubblicato nel 2017 che contiene due testi.

Cavernes è un lungo poema ricco di sensazioni fisiche (visive, uditive, olfattive, ma anche tattili) spesso giustapposte in un apparente caos che trova un suo ordine compositivo e strutturale nel corso della lettura. Le caverne a cui Orcel allude sono un lungo tunnel scavato nella roccia e assumono due significati: da un lato rappresentano un percorso sinuoso e contorto nella concretezza della realtà quotidiana, dall'altro un viaggio intimo nell'animo del poeta. L'uso di metafore

e altre figure retoriche permette un continuo passaggio dall'uno all'altro piano di lettura, in un equilibrio precario che sconfinava ora nella vita reale, ora nella corporeità dell'uomo, ora nell'evanescenza della riflessione. Il lettore ha l'impressione di seguire una ricerca spaziosa di concretezza a partire da una condizione di vuoto, di inconsistenza, di silenzio. Una continua fuga reale e metaforica che conduce il poeta ad un'ossessiva ricerca formale nel tentativo di liberare la parola dal peso delle angosce e delle inquietudini quotidiane. La parola dà voce alle inquietudini più segrete che rimangono nascoste sotto cumuli di terra, anzi dentro la roccia. Attraverso la ricerca formale, la poesia scava lo strato di pietra apparentemente impenetrabile che si è formato con il passare del tempo e ha imprigionato il cuore e tutte le sue verità. Le tempeste interiori sono pronte ad uscire e a trovare un equilibrio, in bilico perenne tra l'angoscia e il sogno. Questa ricerca inquieta rivela molto dell'animo tormentato del poeta. È come se il suo cuore si aprisse al lettore per permettergli di seguire il percorso tortuoso che sta affrontando nella sua intimità. La caverna cessa di essere uno spazio chiuso e sotterraneo. Le ferite che ne squarciano il ventre riversano sangue e desideri e fanno comprendere al lettore che l'esistenza equivale a fluttuare nello spazio in perenne tensione tra il sogno e l'abisso.

Il secondo testo, *Cadavres*, fa appello ancora una volta al passare del tempo e produce uno sfasamento che trova una soluzione solo nella poesia. I cadaveri di ogni epoca sono una testimonianza concreta di quanto il mondo sia inafferrabile e incomprensibile. L'esistenza umana è una peregrinazione che ha come ultimo tassello la concretezza di un corpo senza vita, il quale subisce varie trasformazioni prima di disintegrarsi. Eppure, proprio quando ha raggiunto questa fase di non ritorno si verifica un recupero del passato. Dall'interno di questi corpi è possibile accedere all'infanzia e ai ricordi che cercano in ogni modo di riemergere in superficie. La narrazione non può che essere caotica perché si sviluppa da un formicolio disordinato. La poesia, in quest'ottica, diventa lo strumento in grado di dare voce all'infanzia e di trovare una forma compiuta per queste particelle disperse.

In *Cavernes* e *Cadavres*, la parola ha un valore inestimabile, perché scava la sua strada attraverso un mondo incomprensibile e spesso malvagio per pervenire ad una forma pura, che mette ordine in una realtà caotica. La poesia è uno strumento indispensabile perché ci restituisce un equilibrio anche quando stiamo cadendo nell'abisso. Essa offre la verità in un universo di menzogna, permette di dare forma all'ignoto e di sconvolgere il flusso del tempo: è lo strumento salvifico che ci permette di accedere, almeno parzialmente, ai meandri sconosciuti della nostra personalità e di controllare la temporalità.

[EMANUELA CACCHIOLI]

GARY VICTOR, *Masi*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2018, 173 pp.

Con il suo ultimo romanzo, Gary Victor, uno degli scrittori haitiani contemporanei più produttivi e premiati, getta nuovamente uno sguardo disincantato sulla sua patria d'origine. Come in quasi tutta la sua opera, Victor vuole, anche in *Masi*, mettere in luce alcuni degli aspetti peculiari della vita, della società, dei costumi della sua terra natale. Come sempre, lo fa con una profonda ironia che emerge chiaramente pagina dopo pagina.

Nel libro ad essere presa di mira è prima di tutto la figura dell'uomo politico, come già accadeva nel suo *Claire de mambo* (1990), che viene mostrato nella sua naturale predisposizione alla corruzione, nella sua tipica tendenza a mentire, ad agire nell'ombra, a commettere atti criminali servendosi di uomini senza scrupoli e nascondendone con cura le tracce. Fin dalle prime pagine, il lettore viene a conoscenza di come il protagonista, Dieuseul Lapénuri, sia riuscito a diventare Ministro dei Valori morali e cittadini, cedendo alle provocazioni sessualmente esplicite del Presidente della Repubblica. È sufficiente questo aneddoto (pp. 11-13) per percepire l'ironia di Victor che colpisce la figura dell'uomo politico. Altrettanto ironico è il nome Dieuseul, che richiama l'unico dio in cui lui, fervente cristiano, crede fortemente: la sua fede è all'apparenza dimostrata dall'assidua partecipazione alla messa domenicale a fianco della moglie, che ama a tal punto da essere disposto a tutto per soddisfare le sue aspettative, anche andando contro tutto ciò che è da sempre professato dalla sua stessa religione. È questo il primo grande paradosso del personaggio.

Il secondo paradosso si intreccia invece con una tematica estremamente attuale: la discriminazione dell'omosessualità. Dieuseul, in qualità di Ministro, deve decidere, per volere del Presidente, se autorizzare o meno un festival promotore dei diritti della comunità omosessuale. È molto combattuto nel prendere questa decisione anche se, per mostrare coerenza coi suoi impulsi, dovrebbe dare il suo assenso senza tentennamenti. Tutti attorno a lui lo spingono ad impedire l'evento, addirittura lo stesso Presidente, nonostante sia lui il primo, nel privato della sua villa, ad avere frequentazioni omosessuali. Attraverso le contraddizioni del suo personaggio, Victor lancia nuovamente uno sguardo ironicamente critico sulla classe politica, che dà maggiore importanza all'apparenza che non alla sostanza.

Tuttavia la critica diventa anche lo spunto per introdurre un tema delicato come quello dei diritti delle minoranze, nello specifico della comunità omosessuale. Ad Haiti, un'isola in cui la fede cristiana è profondamente radicata, l'omosessualità è ancora vista come qualcosa di pericoloso, di perverso, che deve essere combattuto strenuamente. Sono due forze antitetiche che non possono coesistere. Victor introduce un punto di vista diverso con la presenza di un narratore onnisciente che ci svela i pensieri e i dubbi che attraversano la mente del protagonista prima della decisione finale, che arriva solo nelle ultime pagine del romanzo.

Mettere il lettore a conoscenza dei dubbi del protagonista è il modo in cui l'autore cerca di sensibilizzarlo rispetto a tematiche che spesso risultano essere ancora tabù. Per molti paesi sono argomenti che sembrano ormai superati, ma per tanti altri restano difficili da trattare. Il fatto che un haitiano nato e cresciuto sull'isola abbia anche solo dei dubbi su questo argomento vuole probabilmente essere un segnale di fiducia dell'autore nei confronti del suo popolo. Sembra esistere in lui la timida convinzione che, un passo dopo l'altro, si possa raggiungere una buona apertura mentale riguardo tematiche così delicate.

Lo stile dell'autore è spesso molto diretto nel descrivere fatti e pensieri, sempre molto fedele alla realtà anche nella scelta di un linguaggio che non è così frequente trovare in un testo scritto: parole forti, talvolta volgari, ma che proprio con questa loro caratteristica meglio riescono a descrivere concretamente i fatti, a immergere il lettore negli eventi narrati, ad avvicinarlo alla vita quotidiana di Haiti.

Il romanzo è ben riuscito, sicuramente attuale e

anche a tratti decisamente toccante. Victor riesce ad affrontare con delicatezza alcune tematiche serie e impegnate presentando in modo neutrale le ragioni dell'una e dell'altra parte, mantenendo un punto di vista imparziale. C'è un momento in cui è forse possibile ravvisare l'opinione dell'autore: la decisione finale di Dieuseul. Ma questa è un'interpretazione che spetta esclusivamente ad ogni singolo lettore, a seconda della propria sensibilità, e a nessun altro.

[ROBERTO FERRARONI]

Francité, américanité et indianité dans le roman québécois contemporain, textes réunis et présentés par Victor BERNOVSKY, nov.-déc. 2017, Lecce, Alliance Française, «Interculturel francophonies» 32, 326 pp.

Le présent volume fait partie de la collection de la revue *Interculturel francophonies* que l'Alliance Française de Lecce publie depuis 2001 et qui a été consacrée, au fil des années, aux littératures francophones extra-européennes. Après s'être occupée des littératures des îles, du Maghreb, du Moyen-Orient, avec ce volume la revue se penche sur la littérature québécoise ou, plus précisément, sur le roman contemporain produit dans cette région francophone du Canada. Une littérature encore peu connue en dehors de son territoire d'origine mais qui, au fur et à mesure de la lecture, se révèle extrêmement dynamique et novatrice. Le volume réunit des articles de divers contributeurs, des universitaires pour la plupart, qui abordent les problématiques de la francité, de l'américanité et de l'indianité dans le roman contemporain. Le but est celui de relancer le discours sur l'identité québécoise, une identité qui se révèle être plurielle, canadienne, française, amérindienne, à cheval entre un monde minoritairement francophone et majoritairement anglophone et qui, du point de vue plus strictement littéraire, se développe dans un espace où le code littéraire français et la civilisation américaine s'interposent et se superposent. La problématique du métissage est abordée par les contributeurs, qui y voient une caractéristique fondamentale de cette production littéraire.

Après une introduction où BERNOVSKY présente les lignes générales des articles qui vont suivre, le volume se divise en quatre sections. La première se penche sur la société québécoise et son évolution et comprend deux articles. Patrick IMBERT aborde la problématique de l'identité de la société américaine, en analysant son évolution à partir du XIX^e siècle jusqu'aujourd'hui. Suivant son discours si, au départ, le but du colonisateur venant du vieux continent a été celui de construire des sociétés homogènes à dominante européenne, au fil du temps les mémoires autochtones, celles des afro-descendants et des métis de tout genre ont amené cette société vers un multiculturalisme transnational, que l'on observe désormais surtout dans l'espace littéraire et artistique. Jean-François LÉTOURNEAU examine, quant à lui, la notion d'américanité qui interpellerait – dit-il – les écrivains québécois issus d'une culture née du croisement entre la terre américaine et l'histoire française. C'est notamment la notion de «Nouveau Monde» que l'auteur entend remettre en question, en tant qu'idée tirée de l'imaginaire européen et surimposée sur la réalité américaine. En parcourant les essais de René Lapiere, Luc Bureau et Georges Sioui où le concept d'américanité se prolonge dans celui d'américité, il en conclut que l'écriture américaine ne peut désormais se passer de dialoguer avec les cultures de

ceux qu'il appelle les Premiers Peuples. Par rapport aux lettres québécoises, l'auteur fait un détour par Kerouac dont l'influence sur les écrivains de ce territoire est connue et documentée, pour ensuite se pencher sur la réhabilitation, à laquelle on assiste – paraît-il – depuis quelques années, du terme *sauvage*. À travers un corpus de nouvelles et de romans publiés dans les dix dernières années, LÉTOURNEAU relève que la production littéraire récente au Québec s'inspire de plus en plus des réalités des Premiers Peuples, en un renversement de perspective entre barbarie et civilisation. La deuxième partie, consacrée à la *Transformation des littératures autochtones* comprend les contributions de François PARÉ et de Jeanette DEN TOONDER. Paré tente d'évoquer, en une série d'instantanés, la littérature québécoise du siècle actuel. Conscient du défi que cela représente, il entreprend malgré tout d'en présenter les principaux écrivains, les œuvres marquantes et les institutions. Suivant son raisonnement, on découvre un univers littéraire audacieux, riche de toutes les tensions et les impuissances de notre époque. Son analyse se développe sur quatre grands champs thématiques et institutionnels: le renouvellement du milieu de l'édition littéraire et la reconnaissance des littératures autochtones d'expression française d'un côté, les motifs internes qui structurent le contenu des œuvres comme les représentations de l'intime et la lutte contre les hégémonies de l'autre. Den Toonder se penche, quant à elle, sur l'écriture féminine, en particulier sur celle des femmes autochtones et migrantes, en mettant en avant les voix de Kim Thuy et de Virginia Pésémapéo Bordeleau. Son corpus comprend les deux romans *Ourse bleue* et *Ru*, à travers lesquels l'auteure analyse quelques thèmes principaux de ces écritures: les liens familiaux, les voyages à la recherche des origines perdues, les souvenirs et les rêves qui s'y imbriquent afin de donner une voix aux expériences individuelles de femmes vivant entre deux cultures qu'elles cherchent à fusionner. La troisième section du volume, traitant la problématique de la francité et de l'indianité, comprend elle aussi deux articles, dans lesquels les contributeurs se penchent chacun sur un petit corpus de romans, afin d'en mettre en relief quelques sujets majeurs. C'est notamment la problématique du métissage qui est mise en avant par Nicolas DAVIGNON, grâce à l'analyse de *Petit Homme Tornade* de Roch Carrier. Selon le chercheur, la dualité qui existe au Québec depuis l'arrivée de l'homme blanc européen offre au romancier la possibilité de faire s'affronter les deux cultures qui composent le mythe américain: celle du vieux continent et l'amérindienne. Au final, la confrontation se résout dans la prise de conscience d'une identité qui ne peut qu'être le fruit du métissage canadien, français et indien. Sylvie VIGNES choisit comme corpus le roman *Ce qu'il reste de moi* de Monique Proulx, afin d'analyser le portrait que l'écrivaine fait de la ville de Montréal, ville à laquelle elle réserve la place d'honneur dans ses œuvres fictionnelles. *Ce qu'il reste de moi* est, suivant le point de vue de l'auteur, un roman polyphonique où plusieurs voix s'entrecroisent et où des épisodes actuels s'alternent avec des épisodes remontant au XVII^e siècle. En offrant au lecteur les points de vue de personnages aux origines différentes, dont un amérindien et un inuit, VIGNES aborde les problématiques de la francité et de l'indianité comme composantes principales de l'identité québécoise, une identité qui reste toutefois très mouvante à cause de l'immigration intensifiée pendant les dernières années. La quatrième section *Francité et/ou américanité*, avec ses dix articles est la plus développée. Adrien GUYOT retrace

l'histoire du développement au Québec de l'imaginaire américain, un imaginaire qui connaît des moments de grande force et des moments de crise et qui est, de toute manière, toujours imprégné d'une certaine ambivalence vis-à-vis des États-Unis, perçus comme très proches mais, en même temps, très dangereux du point de vue de leur «colonisation» culturelle. Guyot met en relief comment, au fil des décennies et surtout à partir des années soixante, l'américanité devient un chiffre commun de la production littéraire québécoise jusqu'à ce qu'il émerge, dans les années 1990, un cadre littéraire digne de ce nom. Si la place des États-Unis est d'abord prépondérante, elle s'efface peu à peu à partir des années 2000 au profit d'une reconnaissance de l'hétérogénéité des cultures en présence dans les Amériques. La québecitude laisserait donc la place, suivant l'auteur, à une redéfinition identitaire qui passe par le métissage biologique et culturel que l'appartenance au continent américain impose. Jean MORENCY pose la question de la dimension multiple de l'identité québécoise à travers l'analyse du roman de Jacques Poulin *Les yeux bleus de Mistassini*. Ce que le chercheur veut souligner en analysant les personnages et l'histoire du roman est surtout la cohabitation, dans cette identité, de l'américanité et de la francité, d'une culture franco-américaine, entendue dans son sens anthropologique. Le problème de l'influence très puissante des États-Unis et, plus en général, de l'univers anglophone sur le Québec et sa littérature est abordé par Madeleine MONETTE, romancière originaire de Montréal mais qui a choisi de vivre à New-York. C'est donc en migrante qu'elle traite le sujet, en observant l'évolution au fil des années. Selon elle si, au départ, la littérature québécoise a été perçue comme basée sur la survivance, devant protéger et défendre des racines et des traditions, son évolution l'a amenée vers une ouverture au monde et à l'Autre qui l'a faite se réinventer dans une diversité complexe. La franco-américanité québécoise fait également l'objet de l'article de Jimmy THIBEAULT, qui traite cette problématique en analysant *L'année la plus longue* de Daniel Grenier. Après l'examen de quelques notions associées aux enjeux identitaires, l'auteur se penche sur l'histoire du roman, le récit de deux vies qui se succèdent, celle d'Aimé Bolduc et celle de son grand-fils Thomas, qui deviennent des symboles à la fois de la présence française en Amérique et de l'appartenance culturelle au continent nord-américain. Jacques Poulin revient à l'honneur dans l'article de Victor BERNOVSKY concernant les héros de ses romans, des romans de la route comme il les définit dès le début. L'auteur s'attache à *Volkswagen Blues*, en relevant les composantes identitaires dont la quête caractérise les héros, qu'il rapproche de quelques romans de la route du monde anglophone, sans oublier, bien évidemment, un détour par Kerouac, dont le roman-témoignage *On the Road* a servi d'exemple à tous les écrivains successifs. Ce sont des romans de la route, des récits de voyage, à la découverte d'un espace et à la recherche de soi. Voichita-Maria SASU analyse les manifestations de l'américanité dans *La Pêche blanche* de Lise Tremblay où le territoire nord-américain tient la vedette, tant du point de vue physique que du point de vue psychique, puisque l'idée de la romancière est que le territoire et le climat influencent les caractères. Le roman développe une série de relations binaires: nord/sud, chaud/froid, bruit/silence, dynamisme/immobilité à travers l'histoire de deux frères qui ont fait des choix de vie différents mais qui, malgré leurs distances, partagent le même esprit. Elisabeth NARDOUT-LAFARGE s'intéresse à la thématisation du conflit des langues

dans *Folle* de Nelly Arcan et *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis. Suivant l'analyse de la chercheuse ces deux romans remettraient à l'honneur la singularité et la supériorité françaises qui tendent, en revanche, à disparaître dans l'imaginaire social contemporain du Québec et ils le feraient à travers un discours linguistique. Si *Folle* raconte un conflit entre langues majoritaire et minoritaire demeuré actif et souffrant, *Fleurs de crachat* rend compte d'un conflit qui ne peut plus avoir lieu, la domination de la norme française s'y trouvant réduite à un enjeu révolu. Malgré leurs différences cependant, les deux textes attachent à la parole française des traits de maîtrise, de force, de domination, de puissance séductrice qui remettent au centre du discours la francité québécoise. La reprise américano-québécoise du mythe d'Icare est à l'honneur dans l'article d'Eva VOLD ICHOVÁ BERÁNKOVÁ qui aborde le thème du roman, du mythe, de l'épopée à l'époque du numérique à travers l'analyse de la trilogie d'Éric Plamondon *1984*. La montée vers les étoiles et la chute brutale qui s'ensuit – comme pour Icare – caractérisent la vie et le destin des héros de la trilogie qui poursuivent le rêve américain sans se rendre compte du fait que ce rêve est éphémère et expose à des conséquences qui peuvent être tragiques. Quatre récits de voyage de Louis Gauthier sont pris en compte par Frédéric RONDEAU qui s'attache à l'héritage de la contre-culture. Le voyage vers l'Inde qu'entreprend le protagoniste représente une quête identitaire. La destination du périple reste cependant inatteignable d'où une cuisante déception qui conduit le narrateur à cesser d'écrire et, en même temps, à faire retour à son Québec natal où il comprend qu'au bout du compte il y a ses vraies racines. Le phénomène du déplacement des jeunes québécois vers les provinces de l'Ouest canadien est un sujet majeur

de quelques romans contemporains. Jérôme MELANÇON fait le choix de l'aborder dans son article, en analysant un corpus de quatre ouvrages: *Go West Gloria* de Sarah Rocheville, *Edmonton* de Guillaume Bernwald, *Okanagan* de Sara Lazzaroni et *Le mur mitoyen* de Catherine Leroux. L'auteur définit ces romans des «romans du séjour» qui se situeraient donc, selon lui, dans un continuum entre les romans de la route et les romans de l'Ouest canadien. Leurs protagonistes se caractérisent en effet pour le fait qu'ils vont vers les provinces anglophones occidentales justement pour un «séjour» avec l'idée de retourner un jour ou l'autre dans leur province d'origine. La problématique mise en avant est celle de l'adaptation des jeunes héros au milieu anglophone, adaptation qui va de soi grâce à la connaissance de l'anglais que les personnages ont en commun, sauf dans le cas de Gloria, la protagoniste du roman de Sarah Rocheville qui se retrouve même à l'Ouest en milieu francophone. Elle est partie pour délaisser une part d'elle-même, ce qui impliquerait d'abandonner aussi sa langue maternelle et elle a l'impression de vivre un drame, en entendant parler français autour d'elle. Le séjour est un arrêt qui sert à se réinventer, se transformer en acquérant de nouveaux points de repères. L'Ouest lointain mais familier, devient un endroit mythique qui permet cette renaissance. Chaque contribution est suivie de la bibliographie de référence et en annexe on trouve une bio-bibliographie sommaire des collaborateurs.

La lecture du volume permet de découvrir des éléments d'une littérature encore peu connue, qui se révèle être digne d'intérêt et d'approfondissement.

[ELENA FERMI]

Opere generali e comparatistica a cura di Gabriella Bosco

PHILIPPE BLAY, JEAN-CHRISTOPHE BRANGER et LUC FRAISSE, *Marcel Proust et Reynaldo Hahn. Une création à quatre mains*, Classiques Garnier, Paris 2018, 228 pp.

Les spécialistes de Proust ont consacré depuis toujours la plus grande attention aux souvenirs du compositeur Reynaldo Hahn (1875-1947). Une liaison passionnée rapprocha d'abord les deux artistes en 1894-1895, puis une profonde amitié les unit jusqu'à la mort de l'auteur de la *Recherche*. On a souvent souligné le rôle de Hahn dans la vie du romancier, d'abord comme modèle de plusieurs personnages de *Jean Santeuil*, ensuite comme confident, qui, dans ses lettres, partage avec Proust le goût pour un langage fantaisiste où la déformation moyenâgeuse des mots voisine avec le bégaiement enfantin. On ne s'était pourtant jamais interrogé à fond sur l'influence que Hahn – musicien très cultivé, élève et familier de Massenet, fin connaisseur de la musique française mais aussi de Mozart, de Schumann, de Chopin – pouvait avoir exercée sur l'ami écrivain, qui allait consacrer tant d'espace dans son œuvre à la musique imaginaire de Vinteuil. Les trois auteurs de cet ouvrage viennent

justement de combler cette lacune, en analysant une série de textes et de documents jusqu'ici ignorés ou négligés: les manuscrits des compositions de Hahn, ses notes, ses conférences, ses articles, son journal, son ouvrage sur Sarah Bernhardt. Les résultats de ce travail nous amènent à une vision tout à fait nouvelle de la culture musicale de Proust, qui se nourrit constamment des suggestions du musicien vénézuélien. Partis d'esthétiques différentes – car Proust privilégie dans la musique l'irrationnel, l'ineffable, tandis que Hahn est persuadé que le son doit être au service de l'expression précise des sentiments –, les deux amis entretiennent un dialogue des plus fructueux pendant de longues années. De ce dialogue, Philippe BRAY retrace les débuts, au temps où Reynaldo Hahn travaille à son opéra, *L'île du rêve*, et s'inspire, pour sa «musique littéraire», des vers de Verlaine, de Baudelaire, de Mallarmé. À cette même période remontent les lettres de Reynaldo Hahn à Madeleine Lemaire et à sa fille Suzette analysées par Luc FRAISSE. Si aux yeux des dames Lemaire Reynaldo est surtout l'enfant prodige chéri des salons, son maître Massenet a de lui une idée bien différente; Jean-Christophe BRANGER explore attentivement le

rapport entre l'auteur de *Manon* et son élève, en nous guidant aussi à la recherche des traces de la présence de Massenet dans l'œuvre de Proust. Dans le dernier article du volume, *Le périscope de Proust*, Luc Fraisse dresse le bilan du long dialogue entre le compositeur et le romancier sur la musique, de leur «échange perpétuel de lectures et de réflexions». Cet échange est d'autant plus enrichissant que Proust et Hahn ont souvent des points de vue antithétiques: Hahn admire Sainte-Beuve et il croit que l'étude de la biographie des musiciens est fondamentale pour l'appréciation de leur œuvre. De son côté Proust – nourri de lectures philosophiques, de Séailles à Schopenhauer et à beaucoup d'autres auteurs – se pose sur la portée métaphysique de la musique des questions tout à fait étrangères à son ami. Ces différences mêmes sont pourtant le levain du rapport intellectuel entre Marcel Proust et Reynaldo Hahn et peut-être le secret d'un dialogue où chacun sait garder jusqu'au bout son indépendance.

[MARIOLINA BERTINI]

Penser la technique autrement, XVI^e-XXI^e siècle. En hommage à l'œuvre d'Hélène Vérin, sous la direction de Robert CARVALS, Anne-Françoise GARÇON, André GRELON, Paris, Classiques Garnier, 2017, 497 pp.

«Trois ouvrages ont fondé l'analyse historique des régimes d'action, tous les trois pensés, réfléchis, écrits par Hélène Vérin» (p. 7). Così si apre questo ricco volume, il cui interesse va ben al di là dell'«hommage» annunciato nel titolo: coerentemente con l'idea che «il n'est de tournant intellectuel sans saisie critique et élargissement des horizons» (p. 12), il libro è un ventaglio di prove concrete di quanto l'approccio all'archeologia culturale introdotto da Hélène Vérin all'inizio degli anni Ottanta sia non solo fecondo, ma estremamente attuale (non a caso il suo *Entrepreneurs, entreprise: histoire d'une idée* è stato ripubblicato da Garnier nel 2011). Pur nella loro varietà, i diciannove contributi convergono nel mettere in luce la produttività della tensione tra l'azione politica e l'azione economica. Ingegneri e imprenditori appaiono allora come figure portanti della costruzione sociale, in virtù della loro capacità di rompere gli equilibri umani per imporre norme diverse: «déséquilibrer le monde» (p. 7), secondo una felice espressione dei curatori (*Introduction. Les fondements historiques des savoirs d'action. L'œuvre d'Hélène Vérin: apports et prolongements*, pp. 7-27).

La prima sezione verte su «L'historicité des processus cognitifs»: introdurre il concetto di storicità in quest'ambito significa soprattutto ridiscutere il ruolo della matematica alla luce di fattori diversi, maggiormente legati all'*ingenium* e al contesto sociale, economico, politico. L'adozione di un approccio autenticamente interdisciplinare, derivante non dal confronto tra discipline diverse, ma dall'adozione di uno sguardo trasversale simile a quello del *savant*, è alla base delle due proposte teoriche analizzate da Pascal DUBOURG-GLATIGNY (*Réduction en art et 'Erkenntnissteuerung'. Deux tendances historiographiques actuelles sur l'écriture des savoirs à l'époque moderne*, pp. 31-41). Jean-Louis LE MOIGNE invita poi a rivalutare il ruolo del disegno all'interno del processo cognitivo e creativo, soffermandosi sull'esempio illustre di Leonardo da Vinci: «L'exceptionnelle expérience du *disegno* que forma la Renaissance italienne ne peut-elle enrichir nos expériences contemporaines de modélisation de systèmes complexes, naturels et artificiels [...]?» (p.

52) («*Réduire en art est... rassembler des choses éparpillées, multiples, confuses, ...*» par le recours au '*disegno*' et à l'*'ingegno*', pp. 43-58). Il discorso sul periodo rinascimentale prosegue nell'articolo di Marcus POPFLOW (*Nouveau, utile et ingénieux. Les ingénieurs de la Renaissance, inventeurs d'un discours sur la technique*, pp. 59-72), in cui si osserva come la necessità degli ingegneri di dare una forma scritta appropriata e una giusta configurazione giuridica ai frutti del loro lavoro abbia contribuito, tra le altre cose, alla semantizzazione della parola «macchina». In *Technologie: histoire d'un régime de pensée, XVI^e-XIX^e siècle* (pp. 73-102) Anne-Françoise GARÇON si sofferma su alcune personalità fondamentali come Johann Heinrich Alsted, Christian Wolff, Johann Beckmann, Jean-Henri Hassenfratz, André-Marie Ampère, Alfred Espinas, non solo per ricostruire una storia della tecnologia, ma soprattutto per individuarne gli elementi costanti nel tempo. Georges MÉTALIE ci porta in Cina, dove nel 1958 il Ministero dell'agricoltura ha dato alle stampe un catalogo delle macchine in uso nel Paese che, per la varietà e l'ingegnosità delle soluzioni, nonché per la volontà di favorire la realizzazione di copie e varianti dei modelli proposti, può essere comparato ai teatri delle macchine di epoca rinascimentale (*Un théâtre de machines moderne? Un catalogue de pompes à eau artisanales en Chine*, pp. 103-129). *Quelle présentation pour la psychanalyse?* si chiede invece Christiane ROUSSEAU MOSETTIG (pp. 131-139): l'impossibilità di presentare le regole del trattamento psicanalitico «de manière systématique et exhaustive» (p. 131) induce Freud a elaborare due diverse modalità di presentazione, l'una genetica, l'altra dogmatica, che, alternandosi, conferiscono ai suoi scritti «le style d'un texte parlé» (p. 139). Romain LAUFER sollecita invece la nozione weberiana di sistema di legittimità per indagare l'epoca contemporanea, e in particolare le conseguenze dell'affermarsi del *management* come sistema di ordinamento del mondo (*Nouvelles technologies et changements dans la culture*, pp. 141-168).

I concetti di *intelligence technique* e di *pensée technique* – il primo legato alla capacità di decifrare le condizioni della realtà, il secondo all'abilità di tradurre il pensiero in parole, diagrammi, immagini – costituiscono il *fil rouge* della seconda sezione, intitolata «Les pratiques de l'action efficace». In *Un brevet pour une chimère*, Anne-Marie DROUIN-HANS e Jean-Marc DROUIN raccontano la fallimentare ricerca di fortuna di un loro antenato, ideatore di una pompa idraulica basata sul principio del moto perpetuo (pp. 171-184). Catherine GOLDSTEIN dimostra che la diffusione del calcolo decimale è stata meno lineare di quanto si possa pensare, e che studiarne la storia consente di comprendere l'evoluzione dello status degli ingegneri (*Les fractions décimales, un art d'ingénieur?* pp. 185-203). Il lavoro dell'ingegnere rinascimentale, osserva Pascal BRIOST in *Dessiner et construire un bastion à la Renaissance* (pp. 205-231), è sia speculativo che operativo, benché le dimostrazioni logiche si scontrino talvolta contro l'imprevedibilità del mondo materiale. Il contributo di Éric RIETH s'intitola *À propos de l'«Hydrographie» (1643) du Révérend Père Georges Fourmier et de l'histoire de l'architecture navale de la France de la première moitié du XVII^e siècle*: benché solo poche pagine dell'*Hydrographie* siano dedicate all'architettura navale in senso stretto, queste possono essere lette come il primo vero trattato sulla materia in Francia (pp. 233-251). Michèle VIROL ricostruisce l'ascesa di Henri Gautier, *inspecteur des Ponts et Chaussées* nel 1714, i cui scritti rivelano una spiccata ambizione

scientifica e un intelletto degno di un pensatore illuminista (*La gloire d'un ingénieur. Intelligence technique et/ou stratégies d'écriture*, Henri GAUTIER (Nîmes 1660 - Paris 1737), pp. 253-283). Dmitri e Irina GOUZÉVITCH presentano un uomo che all'inizio dell'Ottocento contribuì a cambiare l'aspetto di San Pietroburgo lavorando per armonizzare esigenze tecniche e estetiche (*Pierre-Dominique Bazaine (1786-1838) et les ponts de Saint-Petersbourg (1816-1834)*, pp. 285-307). François SIGAUT ci guida infine alla scoperta di un momento poco noto della storia della tecnologia: la Tecnocrazia, un movimento organizzato nato negli Stati Uniti, che nel periodo tra le due guerre mondiali diffuse l'idea di poter risanare la società affidando «tout le pouvoir aux ingénieurs» (p. 311) (*Technocratie et al.*, pp. 309-315).

La sezione conclusiva si concentra su «La construction sociale des échanges». In *L'improbable compagnonnage entre style et réglementation* (pp. 319-332) Daryl M. HAFER presenta un caso che ben mostra l'influenza della moda sulle regole del mercato. Quando, a metà Settecento, le donne di Rouen cominciarono a indossare lo scialle sulla testa invece che sulle spalle, un vivo dibattito si accese: a chi spettava di fabbricare gli scialli divenuti copricapo? In *Entreprise, privilège et service dans les transports publics parisiens. XVII^e-XVIII^e siècle* (pp. 333-360) Dominique MARGAIREZ invita a non sottovalutare la dimensione giuridica del mondo economico dell'Antico Régime, portando come esempio lo sviluppo concomitante, a Parigi, del mercato dei trasporti e della regolamentazione del servizio pubblico. Armand HATCHUEL ripropone un articolo già pubblicato nel 2000 che, spiega l'autore, non avrebbe mai visto la luce senza l'apporto intellettuale di Hélène Vérin, e che illustra come l'evoluzione di un certo campo commerciale sia indissociabile da mutamenti sociali e culturali che riguardano, per esempio, il concetto di fiducia (*Les métamorphoses de la confiance dans l'échange marchand. Petite histoire des compteurs d'eau*, pp. 361-377). Il contributo di Robert CARVAIS presenta il lavoro di Louis Savot, medico parigino che nel 1624 pubblicò *L'Architecture française des bastiments particuliers*, segnando una tappa fondamentale nell'architettura dell'epoca moderna (*Savot, précurseur de Desgodets. La première formulation juridique de l'art de bâtir*, pp. 379-420). Non sulla costruzione, ma sulla riparazione si concentra invece l'articolo di Liliane HILAIRE-PÉREZ: muovendo da alcune considerazioni di Hélène Vérin e Ken Adler sul ruolo della tecnica delle riparazioni nella razionalizzazione amministrativa delle pratiche, la studiosa dimostra come questo campo possa essere considerato un «lieu privilégié de recomposition des identités professionnelles au profit d'un "espace de la technique"» (p. 423) (*Les réparations et «l'espace de la technique» au XVIII^e siècle. Entre administration des pratiques et économie du produit*, pp. 421-456).

La consultazione del volume è agevolata da un *Index des noms* (pp. 457-463), un *Index des lieux et institutions* (pp. 465-467) e un *Index des notions et concepts* (pp. 469-483).

[ROBERTA SAPINO]

D'une caméra se jouaient les absents. Étude interdisciplinaire du 7^e Art, sous la direction de Stéphane KALLA, Lyon, Jacques André Éditeur, 2018, 185 pp.

Il volume raccoglie interventi ed esperienze occasionati dal festival cinematografico *Résonances* tenutosi a Budapest nel 2016. Si tratta di un'opera collettiva che

riunisce i contributi di specialisti provenienti da vari orizzonti culturali ma uniti da un comune interesse per la settima arte.

Il primo intervento (*La photographie ou l'image paradoxale*, pp. 6-24) risale alle origini della fotografia di Alain FLEISCHER che, dall'accessibilità immediata dell'immagine di sé posta nell'autoritratto, si muove verso una fotografia dell'alterità come rivelazione di ciò che non sarebbe visibile altrimenti. La fotografia di Fleischer diventa successivamente scrittura dell'immagine attraverso la videoproiezione che sposta l'orizzonte statico della fotografia verso quello dinamico proprio al paradigma cinematografico.

Un lavoro per certi versi analogo a quello intrapreso da Fleischer è quello del cineasta Fabrice LAUTERJUNG (*Avec les mots des autres*, pp. 25-39). L'autore ripercorre la genesi della sua opera cinematografica partendo dall'immagine fotografica, vero soggetto del film *Paris: 02/2003* che, come spiega egli stesso, conduce al fotogramma e, successivamente, alla sequenza. L'idea di base è quella di un film che si costruisce da solo a partire dal concatenarsi delle immagini scurve di qualsiasi impianto narratologico pre-costruito. Il regista diviene così spettatore delle sue stesse immagini.

Nell'articolo intitolato *Un temps sans drame est un drame* (pp. 41-45), Éric SUCHÈRE riflette sull'impossibilità di un cinema che si voglia privo di drammaturgia. Secondo Suchère il cinema, a differenza delle arti plastiche, non ha saputo emanciparsi dalle proprie origini letterarie diventando così una sorta di ripresa, tecnicamente avanzata, dell'esperienza teatrale.

Sempre intorno rapporto tra scrittura e cinema, il contributo di Jean-Joël DUHOT (*Les Enfants du Paradis et le Paris romantique de Nerval*, pp. 47-62) riflette sulle influenze letterarie nel capolavoro di Carné, *Les Enfants du Paradis*.

Il *boulevard* è il personaggio centrale del film, luogo di teatri e divertimento, nella Parigi di un giovane Nerval che a vent'anni soleva passare le sue serate al teatro dei *Funambules*. Il film permette così di sovrapporre le immagini cinematografiche alla restituzione scritta fatta dal Nerval giornalista e critico teatrale all'epoca del trionfo del Romanticismo sul Classicismo.

Nello studio di Adrián LIPS (*Katalin Karády et "Le Printemps Mortel", interprétations...*, pp. 63-75) è offerta una panoramica di una delle pietre miliari del cinema ungherese, *Le Printemps mortel*, magistralmente interpretato da Katalin Karády. Lo scopo della ricerca portata avanti da Lips è quello di indagare sulle ragioni che fanno del film di Kalmár uno dei più grandi successi del cinema ungherese anteriore alla Seconda Guerra Mondiale.

L'interesse da parte degli intellettuali del secolo scorso in merito al cambiamento nel mondo delle arti apportato dalla tecnologia, è invece il centro della riflessione di Dominique VINAY (*L'Œuvre (re) produite: ce que la pensée de Walter Benjamin doit à "L'Ève future"*, pp. 77-90). L'autrice traccia un parallelo tra l'opera pionieristica di Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève future*, e il celebre saggio di Walter Benjamin, *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cercando di sottolineare, nell'intersezione tra le due opere, quel gioco di presenza-assenza che caratterizza l'illusione di realtà presente nel cinema.

Sempre attorno a una problematica restituzione della realtà, o meglio, dell'esperienza del reale, si muove l'articolo dedicato al cineasta Serge Daney (*Serge Daney: la restitution de l'expérience comme seul horizon. La question du récit cinématographique*, pp. 91-101) del cui pensiero Philippe ROUX ripropone alcuni capisaldi.

Un uomo la cui persona è scissa in due: *Æ* (il) che percepisce e perseguita *O* (bjet), secondo personaggio, che soffre l'angoscia di essere osservato. Questa è la trama di *Film*, pellicola di Samuel Beckett presa in analisi nel contributo di Anita RÁKÓCZY (*Le piège de l'Œil pour le moi. Une perception de "Film" de Samuel Beckett*, pp. 101-111). L'intento di Beckett, spiega Rákóczy, è quello di far risuonare attraverso il film la tesi espressa da George Berkeley ossia: l'essere è l'essere percepito, niente esiste al di fuori dello spazio percettivo di chi percepisce.

Basandosi sulla famosa trilogia di Malraux *La métamorphose des dieux*, il lavoro di Bernard LAFARGUE (*Les mille et une croix du cinéma à l'aune de "La rose pourpre du Caire" et du "Songe de Constantin"*, pp. 113-134) mostra, attraverso esempi tratti da film quali *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen e *Jesus-Christ Superstar* di Norman Jewinson, come il cinema abbia metamorfizzato il concetto di credenza.

Nell'articolo intitolato *La «force» dans "Star Wars" ou la mise en scène d'une métaphysique panentéiste* (pp. 135-147), Célia VAZ-CERNIGLIA e Élie AYROULET mettono in evidenza il paradosso metafisico postmoderno di fronte al quale ci pone la nozione di "forza" proposta dalla saga di *Star Wars*. Tale nozione è vista come un modo di reagire al materialismo scienziista e come una maniera di restituire valore all'esperienza e alla soggettività nel processo di conoscenza.

Gábor ERŐSS, nella sua riflessione dedicata al cinema storico (*La sociologie des films historiques. Pourquoi une sociologie du cinéma historique?*, pp. 149-162), si interroga sulla possibilità di una sociologia del film storico in quanto la supposta "esattezza" di questo genere di opere è considerabile come una costruzione sociale. È necessario, secondo l'autore, misurare il peso del presente, dei fattori sociali, culturali e iconici che influenzano la rappresentazione della Storia al fine di dimostrare che ciò che dà alla rappresentazione il suo statuto di verosimiglianza è quell'insieme di regole sociali accettate come soddisfacenti per la società che le impone.

Il corpo dell'attore diventa invece, per Dorothée LANDELLE (*Corps en jeu, le poids d'une présence*, pp. 163-172), luogo dell'esperienza sensibile per lo spettatore. In quanto settima arte, il cinema, scrive Landelle, nutre il nostro inconscio e spinge all'interrogazione dei sensi e delle sensazioni proprio attraverso il corpo dell'attore, al peso della sua presenza. Tale peso permette allo spettatore di diventare il partner privilegiato dell'attore nell'esperienza filmica.

In chiusura del volume, il contributo di Jean-Paul DELAHAYE in difesa dell'arte frattale (*L'art fractal est un art*, pp. 173-184), non sempre riconosciuta come tale in quanto costituita da strutture geometriche determinate da formule matematiche e dunque considerate forme artistiche senza un vero e proprio creatore.

[LUANA DONI]

NICOLAS LABARRE, *La bande dessinée contemporaine*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2018, «L'Opportune», 63 pp.

Partendo dalla constatazione del successo irripetibile ottenuto dalla geniale creazione di Goscinny e Uderzo, *Asterix*, Nicolas LABARRE traccia una panoramica dei fumetti pubblicati e letti in Francia prestando particolare attenzione ai generi, ai formati e ai rapporti che essi intrattengono con il mondo dei media.

Il persistere della popolarità tuttora inarrestabile di strisce come *Asterix*, nato alla fine degli anni Cinquanta, o *Tintin*, creata ben trent'anni prima, fanno presupporre che il fumetto, in Francia, non abbia trovato degni successori in epoca contemporanea. La longevità di pubblicazione, spiega Labarre, porta a leggere la storia del fumetto come una sorta di estensione e allargamento intorno a un centro fisso rappresentato, appunto, da quelle serie intramontabili che ancora oggi vengono collezionate e tramandate. La caratteristica che risulta distintiva del fumetto contemporaneo riguarda il mutamento nella forma di lettura; essa risulta infatti definita dal formato libro, album cartonato a colori o altri formati alternativi. Gettando un occhio al passato, Labarre illustra come la storia del fumetto abbia infatti origini diverse. Fino alla fine degli anni Sessanta, era essenzialmente un inserto pubblicato all'interno dei quotidiani, che mescolavano le notizie di attualità a svariate pagine di fumetti, spesso a colori, delle principali serie dell'epoca, ad esempio *Le journal de Tintin* e *Le Journal de Mickey*. A partire dagli anni Ottanta, questa forma è quasi totalmente abbandonata in favore dell'album cartonato a colori che viene poi, con il successo mondiale di *Persépolis* di Marjane Satrapi, soppiantato dal formato libro a copertina flessibile simile a quello di un romanzo.

I vecchi formati non sono tuttavia abbandonati del tutto e le differenti modalità di pubblicazione sono tuttora ben rappresentate nell'ambito di una delle più grandi manifestazioni esistenti dedicate al fumetto: il *Festival International de la bande dessinée* di Angoulême. Laddove, peraltro, sono testimoniate le variazioni di tendenza quanto all'origine geografica dei fumetti: negli anni Sessanta si registra una forte popolarità del fumetto italiano e spagnolo; gli anni Settanta portano in auge le serie americane, mentre bisogna aspettare gli anni Novanta per l'arrivo del *manga* dal Giappone.

L'epoca contemporanea è poi caratterizzata ovviamente dal diffondersi del gusto per il fumetto digitale. A partire dalla commercializzazione, nel 2010, del *tablet*, i disegnatori e gli informatici si sono dati da fare nell'ideazione di applicazioni quali *Comixology* che mettono in evidenza un'ulteriore mutazione nella lettura del fumetto.

L'ultima parte del saggio di Labarre è dedicata ai generi di fumetto più in voga oggi. Oltre ai *manga*, i generi che risultano andare per la maggiore sono quelli definiti "non finzionali", ossia i fumetti documentaristici o giornalistici che vantano tra i loro successi opere quali *Maus* di Art Spiegelman, *Persépolis* di Marjane Satrapi e *Fun Home* di Alison Bechdel. Questo genere di fumetto è testimone di un crescente dialogo con il mondo dei media grazie al fenomeno dell'adattamento. Il fumetto contemporaneo è divenuto una risorsa fondamentale per il cinema europeo: sono in crescente aumento, infatti, le pellicole tratte da opere fumettistiche. Labarre cita alcuni esempi di successo come *La Vie d'Adèle*, trasposizione a opera di Abdellatif Kechiche di *Le Bleu est une couleur chaude* di Julie Maroh e *Gemma Boveri* della britannica Posy Simmonds.

La riflessione finale porta sulle prospettive future del fumetto contemporaneo. Benché l'avvento del digitale non abbia determinato una rivoluzione nei metodi di lettura e di scrittura del racconto, ha certamente il merito di aver aperto un orizzonte inedito per quanto ne riguarda la divulgazione.

[LUANA DONI]

VITTORIO FRIGERIO, *Bande dessinée et littérature: intersections, fascinations, divergences*, Macerata, Quodlibet, 2018, 91 pp.

Dans la première moitié du XVII^e siècle le roman baroque, nouveau né, cherchait sa légitimité en affichant sa parenté avec l'épopée et en introduisant des poèmes parmi ses pages: forme hybride, il commencera à se frayer un chemin dans la littérature en s'épurant, abandonnant ses prétentions de filiation des genres nobles du passé (voir les nombreuses publications de Giorgetto Giorgi sur le sujet, aussi bien que celles de Camille Esmein). La bande dessinée semble suivre un parcours analogue et on ne sera pas surpris de cette mise en parallèle si l'on considère qu'Omar Calabrese a pu, avec raison, définir notre époque une «Èta neobarocca» à cause, entre autre, de la prolifération des genres hybrides, ces «formes informes» qui ne se laissent placer en aucune catégorie classique.

C'est exactement ce moment de recherche d'une légitimation que décrit Vittorio FRIGERIO dans ce bref mais dense travail. Son point de départ est la conviction que le «roman graphique» – que l'on élève au rang de la littérature – ne se démarque pas vraiment de la bande dessinée. Pour le démontrer, il dessine brièvement l'histoire de la BD, en mettant des points sur les i, à partir de l'indication de sa naissance, due au Suisse Rodolphe Töpffer, en 1827 (et non à Outcault, qui ne publia son *Yellow Kid* que 68 ans plus tard), mais non sans souligner que chaque tradition en fixe les débuts de manière à valoriser ses propres productions.

L'étiquette de «roman graphique» naît dans les maisons d'éditions indépendantes, qui tenaient à se différencier des maisons d'édition à vue plus commerciale. C'est là que commence l'affirmation littéraire de la BD: du moment où ces auteurs indépendants refusent les contraintes canoniques; mais cela ne suffit pas à conférer des indices de littérarité à l'histoire. En prenant en considération quelques exemples, tirés surtout de la tradition franco-belge et italienne, l'auteur invite à observer plutôt la différence entre deux modèles de narration, l'un tiré de la tradition feuilletonesque, l'autre de la littérature expérimentale.

Frigerio indique la publication de *La ballade de la mer salée* de Hugo Pratt comme «le moment de l'assomption de la bande dessinée au ciel de la littérature»: le texte est d'une longueur qui dépasse largement les 46 et même les 62 pages traditionnelles, et en plus il est totalement en noir et blanc, signe d'un trait qui se veut plus proche à l'écriture. Ce seront ces deux caractéristiques qui seront choisies en tant que signes de valeur artistique, même si la pratique montre un panorama plus diversifié, avec des contours moins nets. C'est le parcours de Pratt que Frigerio choisit comme exemple de la progressive prise de conscience des potentialités artistiques du *fumetto*: le passage s'accomplit lorsqu'il passe de l'adaptation de romans d'aventure classiques à la création d'un personnage comme Corto Maltese, et dans la mesure où celui-ci, calé dans une histoire de plus en plus riche de références intertextuelles, perd peu à peu ses traits réalistes pour devenir une silhouette caractérisée par quelques traits symboliques.

On ne peut tout de même pas soutenir une progression téléologique de la BD populaire vers le domaine pleinement littéraire, puisque les tentatives des premières années du XX^e siècle en Italie, par exemple, étaient déjà singulièrement proches de l'esthétique futuriste. En réalité la BD dépasse les catégories esthétiques à cloisons étanches, dans ce qu'elles sont inadéquates à définir un phénomène hybride (englobant

aujourd'hui l'autobiographie et le reportage), qui est simplement autre chose par rapport à la littérature.

La définition des contours de la BD d'art n'est pas aisée: Frigerio illustre trois positions différentes (Baëtens, Durrenmatt, et Lecigne et Tamine) qu'il analyse critiqueusement et finit par observer que la tentative de la bande dessinée littéraire de se différencier de la production massifiée, par exemple en enfreignant des tabous, ou en proposant des formes visiblement contraires à celles de la production commerciale, risque de ne pas survivre «à l'oubli des formes qu'elle veut elle-même remplacer, et qui restent obstinément son ombre portée».

Si l'histoire se répète, on peut prévoir une évolution de la BD vers une structure plus rigoureuse, mais clairement distincte du roman, mise en lumière par des théoriciens qui, comme Huet ou Du Plaisir au XVII^e siècle, rendront à la BD sa pleine légitimité à figurer dans le monde de l'art.

[LAURA BRIGNOLI]

L'écrivain et son école (XIX^e-XX^e siècles). Je t'aime moi non plus, sous la direction de Martine JEY, Pauline BRULEY, Emmanuelle KAËS, Paris, Hermann, 2017, 361 pp.

Rapporto intimo e personale fatto di affetti e di emozioni, come esplicita il sottotitolo, è quello che lega lo scrittore ai banchi di scuola. Tale relazione ambivalente, in quanto carica di amore o di odio o di sentimenti altalenanti tra questi due estremi, è oggetto di ricerca dei contributi raccolti nella miscellanea. Mediante uno squarcio nelle pagine di noti autori emerge un passato di sofferiti anni giovanili trascorsi a scuola, dove prorompeva una rivendicazione di autonomia; oppure, scaturisce la presa di consapevolezza che l'insegnamento è necessario al proprio percorso. L'obiettivo del volume è pertanto andare alla ricerca delle tracce di quel tempo perduto, di quegli anni di formazione, partendo dal presupposto che la scuola gioca un ruolo sostanziale nella costruzione della storia letteraria, un legame a dir poco materno per la sua fecondità.

Il volume si struttura in cinque parti. La prima, «Empreinte(s)», si apre con il contributo di Paul ARON, *Le parcours scolaire des pasticheurs. L'exemple du lycée Condorcet au tournant des XIX^e et XX^e siècles* (pp. 17-34): prendendo come esempio il celebre ed elitario "lycée Condorcet", l'A. analizza l'influenza degli esercizi scolastici basati sull'imitazione dello stile dei classici e sull'ampio utilizzo del pastiche. Esempio per eccellenza in questo senso è *La Recherche* proustiana. Rimanendo ai primi del Novecento possiamo grazie a Eric BORDAS a Colette e alla sua prima opera, *Claudine à l'école*, che si iscrive nella rappresentazione letteraria della scuola – un piccolo istituto comunale di provincia – come patrimonio intimo condiviso. La scuola diviene materia romanzesca solleticando la memoria alla ricerca di un malinconico tempo perduto (*Colette à l'école*, pp. 35-48). Ricca di sentimenti ambivalenti è invece l'opera di Guilloux analizzata da Nelly WOLF (*Lire, écrire, conter: le refus de l'acculturation scolaire chez Louis Guilloux*, pp. 49-60): se in *Le sang noir* la scuola viene fortemente rinnegata sottolineando il naufragio della cultura borghese e intellettuale del corpo docente, in *L'herbe de la vie* gli episodi scolastici sono rivalutati e vissuti con più leggerezza. Marianne BERISSI, in *L'impreinte des manuels scolaires dans l'«Essai sur le merveilleux» de Michel Leiris* (pp. 61-78), analizza il saggio postumo dell'autore per rintracciare l'influen-

za surrealista nella nozione di meraviglioso enucleata, estrapolando un palinsesto scolastico. Chiude la sezione Michel MURAT con *Echos littéraires de l'école coloniale* (pp. 79-98): gli apporti della scuola coloniale sono evidenti in autori dai tratti simili quali Albert Camus e Mouloud Feraoun; differente è invece il caso del tunisino Albert Memmi, il quale svela con forza gli effetti distruttivi e dolorosi dell'acculturazione come causa di uno sradicamento e della perdita identitaria.

La seconda parte, «Le modèle et soi», esamina più in dettaglio la relazione che un individuo o un gruppo intrattiene con il modello scolastico. Mara DONATO DI PAOLA, in *Expérience scolaire et vocation littéraire chez les écrivains belges francophones au XIX siècle* (pp. 99-116) si concentra sulle problematiche relative alla situazione linguistica in un gruppo di scrittori belgi, da cui si dipana il rapporto contraddittorio con la propria esperienza scolastica. Romain JALABERT, in *La poésie lyrique dans les collèges au XIX siècle* (pp. 117-132), si sofferma invece sullo studio scolastico della poesia in epoca romantica, attraverso traduzioni e composizioni in versi, in latino o in francese. In *Suarès et le latin* (p. 133), Antoine DE ROSNY studia il complesso rapporto di Suarès con l'istituzione scolastica: nonostante una brillante carriera all'École normale supérieure, il mondo accademico si trasforma, sotto la sua penna, in un'istituzione ridicola e incerta, a cui viene opposto l'artista devoto alla propria arte, che si dedica con le sue sole forze alla ricerca del bello e del vero.

In «*École de Tolstoj, et non école de Proust?*» *De la formation scolaire à la représentation de l'école, l'exemple de Roger Martin du Gard* (pp. 147-164), Jean-François MASSOL esamina tre opere di Martin du Gard in cui emerge la rappresentazione romanzesca della questione educativa. Trapelano, qui, alcuni elementi della formazione scolastica che prendono esplicitamente spunto da episodi della vita dell'A.

La terza sezione, «À l'origine, les langues anciennes», mette in evidenza l'importanza delle lingue classiche nella formazione dei liceali nel corso del XIX secolo. In particolare, è la versione latina l'esercizio per eccellenza che gioca un ruolo essenziale nella formazione dello stile dello scrittore. Ed è giustamente sulla pratica della traduzione che si concentra Marianne REBOUL in *Apprendre à traduire: de la lettre au style* (pp. 165-182): un traduttore non è influenzato soltanto dalla propria concezione estetica o dal dinamismo letterario in cui si iscrive, ma è anche erede di un metodo di apprendimento. A titolo esemplificativo, Reboul riprende alcune traduzioni scolastiche e universitarie dell'*Odissea* dal XVII secolo sottolineando l'influenza che queste ebbero negli anni a venire. Una questione simile è ripresa in «*Composer à l'antique: vestiges des progymnasmata dans les sujets de composition latine au baccalauréat (Faculté de Paris, 1853-1880)*» (pp. 183-208): Marie HUMEAU esamina le traduzioni latine effettuate durante un baccalauréat negli anni del Second empire, criticando un eccessivo ricorso ad argomenti classici unito a insufficienze metodologiche. Prosegue tale analisi traduttologica Sylvie HUMBERT-MOUGIN in *Ecrivains-traducteurs et méthodes scolaires au tournant des XIX et XX siècles: Pierre Quillard et Charles Péguy traducteurs de Sophocle* (pp. 209-226): le traduzioni di Péguy e Quillard dell'*Edipo re* di Sofocle e del *Filottete* evidenziano un ritorno al linguaggio della traduzione scolastica, mediante un letteralismo lontano dalle pratiche abituali.

La quarta sezione, «Langue littéraire, langue scolaire», si interroga sul ruolo che l'insegnamento del francese nelle scuole ha potuto rivestire nell'evoluzione del linguaggio letterario. Emmanuelle KAËS si concentra

sull'utilizzo dell'epiteto di natura nei primi testi teatrali di Claudel, traccia evidente della formazione classica dello scrittore nonché infrazione alle norme della «belle langue» (*L'épithète de nature dans le premier théâtre de Claudel: norms scolaires et appropriation littéraire*, pp. 227-248). In *Le sentiment du temps dans la langue: de l'école à l'œuvre, quelques pratiques de l'archaïsme chez Péguy* (pp. 249-268), Pauline BRULEY rivela come Péguy si appropri di arcaismi trasformando termini desueti in attività creatrice: lingua parlata e lingua letteraria si incontrano scontrandosi. L'esperienza scolastica non è protagonista delle opere di Perec, ma vi è tuttavia sottilmente presente: si pensi allo studente depresso che un mattino preferisce non alzarsi pur di non presentarsi a un esame (*L'Homme qui dort*) o a W, dove, come afferma Christelle REGGIANI, «l'œuvre dans son ensemble se fait chambre d'échos des discours scolaires» (*Les français fictifs de Georges Perec*, pp. 269-286).

Chiude la miscellanea «Vraies et fausses querelles», sezione dedicata all'istituzione scolastica nel suo senso più generale e alle relative *querelles* da essa e in essa generate. Se l'idea della necessità della rivolta contro la scuola era di base nell'epoca romantica (basti pensare alla critica di Hugo verso i «pédagogues tristes») è vero altresì che la scuola risulta indispensabile per controbilanciare la logica commerciale che regge oggi la letteratura (*L'écrivain et l'école: histoire d'une fausse querelle* di Alain VAILLANT, pp. 287-300). Cécile VANDERPELEN-DIAGRE sposta lo sguardo sull'insegnamento cattolico belga negli anni Sessanta del secolo scorso, evidenziando come il dopoguerra rimetta in questione il sistema scolastico tradizionale (*De Bossuet à Teilhard de Chardin. Crise et permanence des humanités dans l'enseignement catholique français et belge de langue française (1930-1970)*, pp. 301-314). Michel LEYMARIE, in *Barrès à l'école* (pp. 315-328) evidenzia invece la complessità dei dibattiti sulla scuola prendendo in esame il percorso di Barrès, fine oppositore dell'istituzione scolastica che propende per l'autorità delle radici familiari. Suggella il ricco volume Jérémie DUBOIS analizzando il rapporto di Nizan verso la scuola nella sua triplice dimensione di alunno, giudice delle proprie esperienze scolastiche e professore liceale (*Un écrivain critique de l'ordre scolaire: Paul Nizan et le fonctionnement du système éducatif en France durant les années 1920 et 1930*, pp. 329-344).

[FRANCESCA FORCOLIN]

Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités, sous la direction de Jean-François HAMEL, Barbara HAVERCROFT, Julien LEFORT-FAVREAU, Montréal, Nota Bene, 2017, 395 pp.

Il volume raccoglie gli atti del convegno eponimo tenutosi all'Università di Toronto nel 2015, volto a studiare quei testi autobiografici caratterizzati da una certa permeabilità tra il mondo privato e lo spazio pubblico, nei quali il soggetto si impegna da un lato a ricostruire gli elementi esterni che determinano il suo essere, dall'altro a comprendere il proprio ruolo nella storia collettiva. È un campo di studio che rimane in gran parte frammentario: l'intento è quindi di contribuire, in continuità con le ricerche di Lejeune, Foucault, Althusser, Lacan e Butler, ma non solo, all'elaborazione di un discorso critico più strutturato, soffermandosi in particolare su testi pubblicati a partire dalla metà del Novecento (*Avant-propos*, pp. 7-20).

Le grandi tappe della storia corrispondono, come

dimostra la prima parte («Un genre à l'épreuve du siècle: le sujet en révolutions»), a momenti in cui la dimensione politica della scrittura autobiografica diventa oggetto di riflessione sia da parte degli autori, sia della critica. Nel primo articolo, Jean-Louis JEANNELLE propone un cambiamento di prospettiva per lo studio delle scritture di sé, a vantaggio di un approccio poetico. In questo modo anche le memorie sono rivalutate in quanto testi animati da un «mandato» ben preciso (*Le «mandat mémoriaux»*, pp. 23-39). In *Le communisme des autres. Amitié et politique dans le cycle autobiographique de Jean-Paul Sartre (1960-1964)*, Jean-François HAMEL legge la scrittura autobiografica sartriana come un'esperienza di deindividualizzazione, in cui l'amicizia assume il valore di virtù politica (pp. 41-57). Laurence CÔTÉ-FOURNIER intitola il suo contributo *Les «tenaces vellétés révolutionnaires» de Michel Leiris, de la Chine maoïste à Mai 68*: negli ultimi due tomi di *La règle du jeu* lo sguardo retrospettivo dell'autore sulle proprie posizioni politiche e l'interrogazione sul ruolo sociale della letteratura si concretizzano in un gioco sapiente sui luoghi comuni (pp. 59-75). Il contributo di Audrey LASSERRE si concentra sulle narrazioni autobiografiche di autrici legate al *Mouvement des Femmes*: il 1975 appare come il momento di transizione tra un racconto di sé finalizzato alla presa di coscienza e uno più affine alla memorialistica e all'autobiografia politica. In questo passaggio, la pubblicazione dell'autobiografia di Angela Devis ha un ruolo cruciale (*Le privé est politique. Textes autobiographiques de femmes en mouvement*, pp. 77-93). In *L'impossibilité d'un «Je». Effacement de soi et expérience collective dans l'œuvre de Leslie Kaplan*, Julien LEFORT-FAVREAU usa il concetto di *subjectivation* elaborato da Rancière come chiave di lettura dell'opera autobiografica di Leslie Kaplan. Gli eventi del maggio 1968 si traducono da un lato in una riflessione sulla concezione politica della letteratura, dall'altro in un processo di costruzione di sé che si serve del potere performativo della parola (pp. 95-113). Chiude la sezione Yves BAUDELLÉ, la cui lettura del secondo volume di *Le temps d'apprendre à vivre* mette in luce come Régis Debray vi si presenti nelle vesti di memorialista e moralista, adottando volentieri un tono demistificatorio e ricorrendo al paradosso e alla derisione (*«Loués soient nos seigneurs» de Régis Debray. Une «éducation politiques»*, pp. 115-135).

«Contemporanéités: héritages critiques et réinventions littéraires» è il titolo della seconda sezione. Anne ROCHE si addentra in testi di Deville, Volodine e Gleize per rispondere a un quesito più ampio: se il mondo sta vivendo un cambio di paradigma in cui il bipolarismo tra blocco capitalista e non-capitalista è sempre più sfumata, quali sono le conseguenze nel campo della scrittura, in particolare laddove questa ha valore autobiografico e politico? (*Autobiographie impersonnelle ou roman impliqué?*, pp. 139-156). In *Pierre Bergounioux, l'autobiographie comme sport de combat*, i saggi di «auto-analyse» di Bourdieu fungono da riferimento per comprendere l'opera autobiografica di Bergounioux pubblicata a partire dagli anni Novanta, che Mathilde BARRABAND definisce «un exercice de connaissance, de résistance et aussi d'argumentation, en somme, un exercice d'autodéfense et de combat» (pp. 157-176). Anne-Renée CAILLÉ si concentra su *L'homographie, les déplacements et le politique dans la poésie de Liliane Giraudon*: trasgredendo le frontiere dei concetti di genere letterario e di cronologia, e pluralizzando la nozione stessa di identità attraverso il gioco di specchi che è alla base dell'«homobiographie», Giraudon costruisce la propria opera tessendo una trama di rimandi con le

storie degli altri e con la Storia (pp. 177-194). Se Baraband privilegia uno sguardo dall'alto su un corpus molto vasto, Françoise SIMONET-TENANT conduce un'analisi dettagliata di un solo testo in *«Qu'as-tu fait de tes frères?» de Claude Arnaud. Autobiographie politique et «autoroman de formations»*. La scrittura di Arnaud non va nella direzione né della memorialistica né della frammentazione, ma trova la sua originalità nel tentativo di raccontare il processo di costruzione di sé del soggetto, senza trascurarne le parti d'ombra (pp. 195-209). Pascal RIENDEAU si sofferma sulle componenti che, mescolandosi in maniera inedita, costituiscono l'elemento di complessità di *Le jour où mon père s'est tu* di Virginie Linhart: autobiografia, biografia, sociologia e saggistica. Dall'incontro tra queste diverse aspirazioni nasce un testo nel quale l'autrice, ripensando all'impegno politico del padre, si interroga sull'eredità che i cosiddetti «enfants de maos» hanno lasciato al tempo presente (*Les enfants de maos. Silence, héritage et filiation chez Virginie Linhart*, pp. 211-227). In *L'évocation et la politique du maldicible dans «Dora Bruder» de Patrick Modiano*, Éric CHEVRETTE rivolge lo sguardo al punto in cui, in *Dora Bruder*, la biografia frammentaria si lega all'impresa autobiografica di Modiano, impegnato a ricostruire l'esistenza della giovane donna scomparsa nella Shoah. L'evocazione emerge allora come forma della «politique du maldicible», in una scrittura che si fa carico della propria dimensione paradossale per «transformer le défaut inéluctable du manque en qualité inhérente du dire» (pp. 229-244). Simon BROUSSEAU si sofferma infine sull'opera di Jean Hatzfeld, dove la riflessione sul soggetto si sviluppa valorizzando non tanto l'*ethos* dell'autore, quanto una concezione dell'individuo fondata sulla relazione con l'altro, eticamente e politicamente orientata (*La stratégie de l'effacement dans les récits de Jean Hatzfeld*, pp. 245-262).

La portata politica della scrittura delle identità sessuali costituisce il *fil rouge* della terza e ultima sezione, intitolata *D'un genre à l'autre: l'écriture de soi et les rapports de sexe*. Barbara HAVERCROFT considera l'intertestualità come una forma di ripetizione discorsiva, che analizza rifacendosi al concetto di agentività elaborato da Judith Butler e osservando testi di Annie Ernaux, Camille Laurens e Chloé Delaume (*Autobiographie et agentivité. Répétition et variation au féminin*, pp. 265-284). In *La honte et le témoignage dans l'autobiographie de Pierre Seel, déporté homosexuel*, Pascal MICHELUCCI presenta l'opera dell'unico omosessuale francese che abbia testimoniato della propria esperienza di deportato durante la Seconda guerra mondiale. Il silenzio mantenuto per lungo tempo e la decisione di prendere la parola solo in età avanzata sono i poli entro i quali si iscrive un'analisi in cui il riferimento alle vicende politiche della Francia bellica e postbellica è imprescindibile (pp. 285-298). L'omosessualità rivendicata, insieme all'ingresso nei circoli culturali parigini, è uno degli elementi di *En finir avec Eddy Bellegueule*, che Élise HUGUENY-LÉGER legge come un «manifeste [...] d'une nouvelle identité», in cui comprendere i fattori che hanno determinato «le moi d'avant» è condizione necessaria per affrancarsene (*Violence, sexualité et construction de soi dans «En finir avec Eddy Bellegueule» d'Édouard Louis*, pp. 299-317). In *«En sandales et en déséquilibre». Constitution d'un sujet féminin politique dans «Le paradis entre les jambes» de Nicole Caligaris* la scrittura, suscitata da un evento di inaudita violenza, diventa uno strumento di liberazione dalle norme sociali che favoriscono la «cannibalizzazione» delle donne da parte del mondo (Julie ST-LAURENT, pp. 319-

333). Joëlle PAPILLON si sofferma su opere di autrici la cui sessualità trasgredisce la norma o perché *queer* o trans, o perché legata in modi diversi alla pornografia e al commercio del sesso. Esplicitare, e talvolta esporre, la propria sessualità vuol dire ricordare che le idee e le parole sono il prodotto di corpi specifici, influenzati da diversi fattori e iscritti nelle dinamiche della società: significa, insomma, compiere un atto politico («*Salut les filles*». *Une politique sexuelle basée sur l'expérience*, pp. 335-355). Dopo aver ricostruito brevemente il contesto storico e culturale che ha preparato l'emergere, nel ventesimo secolo, di testi in cui la pratica autobiografica si lega all'affermazione di omosessualità, Bruno BLANCKEMAN invita a leggere la parola *pride* come una «*honte de la honte*», una certa fierezza in senso

etimologico come quella che anima, seppur in modi e ambienti diversi, la «performance littéraire à des fins d'interpellation publique» di Jean Genet e di Édouard Louis (*De Jean Genet à Édouard Louis. La 'gay pride' du récit de soi français masculin*, pp. 357-373). La chiusura del volume è affidata a una scrittrice: Nicole CALIGARIS, che in un testo finora inedito, ricco di riferimenti alla letteratura e all'attualità (*Contre la littérature bio*, pp. 375-386) riflette sui limiti della scrittura autobiografica e sulle possibilità per la letteratura di avvicinarsi all'esperienza dell'inaudito senza ridurne la forza.

[ROBERTA SAPINO]