

Medioevo a cura di G. Matteo Roccati

Medieval Manuscripts, Their Makers and Users. A Special Issue of Viator in Honor of Richard and Mary Rouse, published under the auspices of the Center for Medieval and Renaissance Studies, University of California, Los Angeles, Turnhout, Brepols, 2011, pp. vi-322.

Le volume est organisé en quatre parties: «Manuscript Text and Image», «Textual Studies», «Medieval England», «Italian History and Humanism». Un *Post-script* (par Sandra HINDMAN, pp. 293-310) présente *The Richard and Mary Rouse Collection of Medieval Manuscripts at the University of California, Los Angeles*, il est suivi de la bibliographie des dédicataires (pp. 311-317).

Plusieurs contributions intéressent directement la *Rassegna* ou ont une portée générale. Keith BUSBY, *Text and Image in the Getty "Tristan"*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, MS Ludwig XV, 5, pp. 1-25, étude des relations entre texte, enluminures et rubriques dans ce témoin (2^e quart du XIV^e siècle) du *Tristan en prose*. Anne D. HEDEMAN, *Laurent de Premierfait and the Visualization of Antiquity*, pp. 27-50, sur le travail éditorial réalisé par Laurent de Premierfait dans la confection du ms. BnF lat. 5907A, offert à Jean de Berry en 1408, contenant les *Comédies* de Térence. Elizabeth MORRISON, *Linking Ancient Troy and Medieval France: Illuminations of an Early Copy of the "Roman de Troie"*, pp. 77-102, sur les miniatures du ms. BnF, fr. 1610 (milieu du XIII^e siècle), miniatures qui mettent en valeur le personnage d'Hector, identifié comme le fondateur de la dynastie royale française. François AVRIL, *Jean le Noir et Saint-Martin-des-Champs*, pp. 103-111, attribuée à l'enlumineur Jean le Noir une initiale historiée du ms. Paris, Bibl. Mazarine 378 (2^e moitié du XIV^e siècle), ce qui confirme ses liens avec le prieuré clunisien de Saint-Martin-des-Champs. François DOLBEAU, *La bibliothèque des Dominicains de Bâle au XV^e siècle: fragment inédit d'un catalogue alphabétique*, pp. 113-132, édition et étude du fragment (ms. Paris, Bibl. de la Sorbonne, 1170, f. 19r-v; entre 1443 et ca. 1485/90). Bonnie EFFROS, *Writing History from Manuscript and Artifact: Building an Object-Based Narrative of the Early Middle Ages in Eighteenth- and Nineteenth-Century France*, pp. 133-150, sur l'essor de l'histoire antiquaire chez les savants français entre XVII^e et XVIII^e, ce qui a ouvert la voie à l'archéologie comme discipline scientifique au XIX^e siècle. Laura LIGHT, *Non-biblical Texts in Thirteenth-Century Bibles*, pp. 169-183, donne un

aperçu des différents textes (listes de lectures pour la liturgie, outils pour la prédication et l'enseignement) qu'on trouve dans les Bibles manuscrites. Patricia STIRNEMANN, *Private Libraries Privately Made*, pp. 185-198, examine précisément les manuscrits de la bibliothèque de Richard de Fournival: ils ont été constitués au cours de trois campagnes à partir d'éléments plus anciens, par dépeçage, addition et interpolation de cahiers nouvellement copiés en fonction des intérêts du possesseur. Elle évoque des exemples analogues dans les bibliothèques du comte de Champagne Henri le Libéral et de Bernard de Castanet, évêque d'Albi. Margaret LAMONT, *"Genealogical" History and the English Roll*, pp. 245-261, sur un rouleau généalogique royal (don Rouse, Department of Special Collections, UCLA), de Egberht jusqu'à Henri IV, expression de la propagande yorkiste.

[G. MATTEO ROCCATI]

La moisson des lettres: l'invention littéraire autour de 1300, Sous la direction de Hélène BELLON-MÉGUELLE, Olivier COLLET, Yasmina FOEHR-JANSSENS et Ludvine JAQUIÉRY, Turnhout, Brepols, 2011 («Texte, Codex & Contexte», XII), pp. 400.

Le volume rassemble vingt contributions, présentées lors d'un colloque qui s'est tenu à Genève et à Coligny en 2009, et vise la réhabilitation de la période, comme l'explique l'*Introduction* de Hélène BELLON-MÉGUELLE (pp. 7-30, aux pp. 24-30, chronologie des œuvres produites dans les années 1270-1340). Loin de l'idée, courante dans la critique, selon laquelle avec la fin du XIII^e siècle la littérature entre dans une phase d'épuisement, cette saison littéraire est féconde, riche en œuvres et en innovations, lucide sur sa situation: «libres et inventifs» (p. 13), «les auteurs du début du XIV^e siècle n'avaient pas le sentiment d'entrer dans une période de décadence. Ils avaient certainement conscience d'être des héritiers mais dans leur esprit, c'était pour recueillir la meilleure part» (p. 10). Les articles sont repartis en trois sections consacrées respectivement à la production littéraire et à sa réception dans le contexte politique et culturel de l'époque («Des livres et des hommes»), puis («Cultures en dialogue») aux «transferts de pratique entre monde cléricale et monde laïc» (p. 20), enfin aux renouvellements

mis en œuvre au niveau des matières et de l'écriture poétique («Renouvellements littéraires»).

Serge LUSIGNAN, *Culture écrite et langue française à la cour de Philippe le Bel*, pp. 31-47, dresse la typologie de la quarantaine d'œuvres littéraires – traités moraux et didactiques, ouvrages historiques, traités sur les débats politiques contemporains, œuvres de fiction – en rapport direct avec le roi ou la reine – commanditées, offertes ou liées à la politique royale (à la fin de l'article liste avec les renseignements essentiels) –, le but étant de préciser l'importance relative du latin et du français et le statut social des auteurs (pour la plupart des clercs: notaires de chancellerie et autres serviteurs du roi, universitaires, moines). Marie-Hélène TESNIÈRE, *La littérature autour de 1300 dans la Librairie du Louvre: recherches*, pp. 49-79, donne une «esquisse, établie à partir d'une dizaine d'œuvres majeures rédigées entre la fin du règne de Louis IX et l'avènement de Philippe VI de Valois» (p. 49), œuvres présentes dans le fonds ancien de la librairie de Charles V, identifiées d'après les inventaires de 1380, 1411 et 1413, et classées en encyclopédies, manuels d'instruction religieuse, romans et dits. Alison STONES, *La production de manuscrits littéraires aux environs de 1300: les mécènes et les liens stylistiques entre leurs peintres entre Cambrai et Saint-Omer*, pp. 81-104, sur l'iconographie des mss. Boulogne-sur-Mer, B.M., 131 (*Speculum historiale*) et 192 (*Cycle de Guillaume d'Orange*), avec relevé des miniatures. Janet VAN DER MEULEN, *Jacques ou Jacob. Le Nord et l'invention des Neuf Preux*, pp. 105-129, sur les débuts de la tradition des Neuf Preux, en particulier dans les textes néerlandais: le témoignage le plus ancien reste celui des *Vœux du Paon* de Jacques de Longuyon, le thème ayant probablement vu le jour «dans les cercles ou à proximité» (p. 129) de l'empereur Henri VII. Colette VAN COOLPUT-STORMS, *Le Hennuyer et le Parisien. Un ou deux Jean de Condé?*, pp. 131-141, passe en revue les éléments qui permettraient de penser qu'il s'agit d'un seul personnage, mais la conclusion est négative. Philippe FRIEDEN, *La révolution Marigny: les rapports de la "Chronique métrique" dans le BnF*, fr. 146, pp. 143-163, enquête sur les rapports entre la chronique (qui a été longtemps attribuée à Geoffroy de Paris), copiée à la fin du manuscrit, et Fauvel. Jean-Yves TILLIETTE, *Adapter, transposer, exposer. Aspects de la réception de la poésie ovidienne dans la littérature française autour de 1300*, pp. 165-179, à propos de la *Clef d'amour*, des *Epîtres des dames de Grece* et de l'*Ovide moralisé*. Mattia CAVAGNA, *Le Miroir du texte latin: Jean de Vignay et la traduction-calque comme principe stylistique*, pp. 181-193, sur la pratique de Jean de Vignay qui, à certains moments, traduit de manière à faire resurgir le texte latin original, «comme en filigrane, pour conférer à la traduction une allure érudite» (p. 193). Anne-Françoise LEURQUIN-LABIE, *La "Somme le roi": de la commande royale de Philippe III à la diffusion sous Philippe IV et au-delà*, pp. 195-212, par l'étude des témoins, trace les étapes de la diffusion du texte et précise les publics touchés. Yasmina FOEHR-JANSSENS, *La noblesse des Lettres autour de 1300 (Baudouin de Condé et Dante)*, pp. 213-232, examine chez ces deux auteurs le remodelage de «la réflexion clérical sur la vraie noblesse», «un instrument à penser les pouvoirs de la poésie comme force philosophique du don gracieux de l'amour» (p. 232). Frédéric DUVAL, *Interpréter le "Pèlerinage de vie humaine" de Guillaume de Digulleville (vers 1330)*, pp. 233-251, explicite la problématique qu'il est indispensable de poser pour comprendre l'œuvre et amorce l'analyse sur quelques points: le projet d'écriture, les paramètres langagiers

et culturels, l'allégorisation. Fabienne POMEL, *Les modèles de la fiction allégorique dans les songes-cadres de Guillaume de Digulleville: "Roman de la Rose" et expérience visionnaire*, pp. 253-266, examine dans les différentes œuvres de Guillaume (dont les deux rédactions du *Pèlerinage de vie humaine*) «comment un même auteur s'approprie et décline cet embrayeur allégorique» (p. 253). Francine MORA, *Du "Châtelain de Couci" au "Roman du Comte d'Anjou": du roman au dit*, pp. 267-277, voit dans ces deux textes le témoignage du fait que «le roman en vers cherche à se renouveler, qu'il le fait en se recentrant autour d'un je poétique et que pour ce faire il se rapproche du dit» (p. 277). Hélène BELLON-MÉGUELLE, *L'invention du passé dans les "Vœux du paon"*, pp. 279-289, analyse comment, dans cet épisode d'inspiration courtoise interpolé – entièrement inventé et inséré dans le récit de manière à ne pas remettre en question les données «historiques» relatives à Alexandre –, l'auteur «a su manipuler et réinventer avec subtilité le passé littéraire» (p. 289). Laurent BRUN, *Maître Regnard, enseignant et moraliste? "Renart le contrefait" et son contexte littéraire*, pp. 291-305, présente le texte, ses modèles (*Roman de Renart*, *Roman de la rose* et *Roman de Fauvel*) et ses sources (en particulier historiques). Sylviane MESSERLI, *Digne de interprétation, c'est d'expondre. Lire le Graal dans le Codex Bodmer 147*, pp. 307-323, examine dans ce manuscrit (ancien Philipps 1046) le travail du compilateur, qui insère dans le cycle du Graal plusieurs textes édifiants, des extraits bibliques, les *Faits des Romains* et un *Roman de Troie en prose* (édité par Fr. Vieillard, 1979); en annexe des compléments aux données établies par Fr. Vieillard, 1974, sur le *Joseph d'Armathie* et les sermons de Maurice de Sully. Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET, *L'amour au secret. L'invention lyrique en 1300. Le cas de "La Panthère d'Amour"*, pp. 325-332, essaye de cerner l'esthétique de l'époque – «un art de la construction» (p. 326) – à travers l'étude des insertions (*dits* et pièces lyriques) dans cette œuvre. Jean-Claude MÜHLETHALER, *Dérapages verbaux chez Adam de la Halle: pour une relecture du "Jeu de la Feuillée"*, pp. 333-348, examine l'utilisation structurelle de la transgression verbale dans le *Jeu*. Les deux dernières contributions sont consacrées à des formes lyriques qui remettent en question les codes courtois: Patrice UHL, *La sottie chanson et le renouvellement des formes poétiques: les jeux-partis parodiques de Roland de Reims* (Oxford, Bodleian Library, Douce 308) et les *fatras entées* de Chaillou de Pesstain (Paris, BnF, fr. 146), pp. 349-363; Giovanna ANGELI, *Les "Fatrasies d'Arras". «Fin» et «commencement» d'un genre*, pp. 365-375. Le volume est complété par l'*Index des manuscrits* et celui des *noms propres*.

[G. MATTEO ROCCATI]

Lire les textes médiévaux aujourd'hui: historicité, actualisation et hypertextualité, sous la direction de Patricia VICTORIN, Paris, Honoré Champion, 2011 («Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge», 11), pp. 270.

L'ouvrage est le fruit d'un colloque qui s'est tenu à l'Université Paul-Valéry à Montpellier, en 2010; dans l'*Avant-propos* Patricia VICTORIN (pp. 9-16) en explicite la problématique. Dans la première partie, un «premier axe envisage les métamorphoses des lectures d'un même auteur, Villon, d'une part, et Christine de Pizan, d'autre part» (p. 13). Jean DUFOURNET, *Approches successives de l'œuvre de Villon*, pp. 21-34,

retrace l'itinéraire de ses recherches et de ses centres d'intérêt dans sa lecture du poète: d'abord la compréhension des textes, puis la réflexion sur leur caractère polysémique – trait commun aux auteurs du temps de Louis XI –, enfin la prise en compte de la nature «carnavalesque» de l'œuvre et l'insertion de celle-ci dans la tradition littéraire. Liliane DULAC, en collaboration avec Christine RENO, *Christine de Pizan, proche et lointaine*, pp. 35-55, met en évidence, dans la critique très fournie des dernières décennies, la valorisation de la figure de Christine par la prise en compte de l'étendue de l'œuvre et de son intérêt – manuscrits originaux, travail d'écriture, dimension politique –, elle met en garde également contre les pièges d'une lecture anachronique dictée par une proximité trompeuse. Andrea VALENTINI, *Un médiéviste peut-il être un (post) féministe? Pour une lecture «située» de la tradition manuscrite du «Livre de la cité des Dames»*, pp. 57-68, examine dans deux témoins (fr. 1182 et 608) «comment ont été reçus par les copistes les passages les plus ouvertement féministes» (p. 62).

Un deuxième axe est consacré à la réception des textes médiévaux. Armand STRUBEL, *Le «Bestiaire d'Amour» de Richard de Fournival, un Objet Littéraire Non Identifié*, pp. 71-84, explore différentes pistes susceptibles d'éclairer ce texte hybride: lien avec la tradition des bestiaires et la pensée symbolique, démythification du discours amoureux, satire misogyne, auto-dérision et ironie. Suivent les contributions de Gilda CAITI-RUSSO, *L'espace poétique selon Raimbaut de Vaqueiras ou que faire d'une tradition poétique prestigieuse mais essoufflée...*, pp. 85-102, à propos de *Domna, tant vos ai prejada* (Pillet-Carstens 392.7), avec édition critique annotée et traduction; Elisabeth GAUCHER-RÉMOND, *«Mais où sont les neiges d'antan?»: comment lire les vies exemplaires*, pp. 103-115, sur les biographies chevaleresques; Jean-Marie FRITZ, *Censures dans la réception moderne des fabliaux*, pp. 117-130; Earl Jeffrey RICHARDS, *Lire les fabliaux aujourd'hui*, pp. 131-148.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage («La littérature médiévale autrement») il est question des traditions culturelles et universitaires à la base de l'enseignement actuel, d'approches méthodologiques interdisciplinaires, enfin de l'impact des ressources électroniques sur la diffusion des textes médiévaux. Richard TRACHSLER, *Entre «Brudher Ludhuuige» et «Fradre Karlo». La littérature française du Moyen Âge des deux côtés du Rhin*, pp. 153-164, examine le développement et surtout la logique des études universitaires depuis le début du XIX^e siècle en France, en Allemagne et en Suisse. Francis GINGRAS, *Un cheval de Troie: le roman médiéval à l'université*, pp. 165-176, traite de la place du roman médiéval dans l'enseignement depuis le début du XIX^e siècle: introduit tout d'abord comme simple document historique et aujourd'hui hégémonique, il a contribué à «la légitimation du genre romanesque par l'institution littéraire» (p. 165). Karin UELTSCHI, *Doublets savants, doublets populaires. La médiévisque entre auto-référence et transdisciplinarité*, pp. 179-191, réfléchit, en donnant quelques exemples, sur la complémentarité du couple «littérature»/«conte populaire». Sophie ALBERT, *La honte dans le système juridique du «Roman de Guiron»: les apports de l'anthropologie et de l'histoire*, pp. 193-207, éclaire le fonctionnement social et la signification politique du système vindicatoire tel qui le révèlent les récits de honte curiale dans le second volet de *Guiron le Courtois*. Fabienne POMEL, *Avatars contemporains de la variance des textes médiévaux*, pp. 211-225, propose un panorama des pratiques éditoriales actuelles (reprise d'éditions, traductions en

français moderne, adaptations), sur papier et en ligne, dans la mise à disposition des textes médiévaux pour un public non spécialiste. Catherine NICOLAS, *De la lecture du texte à la lecture du livre: le surplus de l'image. L'exemple de la croix liminaire dans quelques manuscrits de la «Queste del Saint Graal»*, pp. 227-237, souligne à travers cet exemple la fonction dans les manuscrits de l'image «qui guide la lecture vers l'interprétation» (p. 236). Une *postface* par Marie BLAISE, *Lire le Moyen Âge aujourd'hui ou de quoi le médiéviste est-il le héros?*, pp. 239-252, sur «les différentes fictions du Moyen Âge» (p. 252) constitutives de l'image que nous en avons, la *Bibliographie* (pp. 253-259) et les index des auteurs et des œuvres du Moyen Âge, des critiques, et des notions terminent l'ouvrage.

[G. MATTEO ROCCATI]

La Geste de Doon de Mayence dans ses manuscrits et dans ses versions, Études réunies par Dominique BOUTET, Paris, Honoré Champion, 2014, pp. 295.

Quelques pages de Dominique BOUTET introduisent la «geste de Doon» en soulignant son caractère complexe et problématique, ainsi que la perspective éminemment philologique de ce volume, issu d'un colloque qui s'est déroulé à la Sorbonne en 2011 (*Introduction*, pp. 7-12).

Ce volume est organisé en trois parties, dont la première donne déjà la mesure de la complexité d'une matière qui s'est diffusée à travers de nombreuses versions et une riche tradition manuscrite («Doon, Ogier, Renaut dans leurs manuscrits et leurs versions»).

Marie-Jane PINVIDIC présente sommairement la tradition manuscrite de *Doon de Mayence*, dont le texte est transmis par trois manuscrits plus ou moins complets: A, fin du XIV^e siècle (ca 11500 alexandrins), publié par A. Pey en 1859; B, daté 1463 (ca 7500 alexandrins); C, seconde moitié du XV^e-début du XVI^e siècle (ca 5500 alexandrins: il ne comporte que la première partie de la chanson, consacrée aux *Enfances*); à ceux-ci s'ajoutent deux brefs fragments (D et E). Les critères énoncés p. 21 (ancienneté de la copie, «agencement de la narration en laisses», «économie de l'énoncé au sein du vers») confirment le choix du manuscrit A comme texte de base pour la nouvelle édition annoncée par M.-J. P., avec présentation synoptique de B (C dans les notes) (*Vue synoptique des manuscrits de la chanson de «Doon de Mayence»*, pp. 15-30).

Comme le souligne Beate LAGENBRUCH, l'opposition entre le lignage de Doon et les traités Herchenbaut et Salemon dans les *Enfances* est, entre autres, linguistique; cependant, alors que dans le manuscrit A les deux langues en question sont le français et l'allemand – le *tiois*, laisse VI –, le manuscrit C, bien plus tardif, oppose français et *gregois*. Cette variante serait la trace d'un «antijudaïsme populaire naissant» (p. 49) que confirmeraient d'autres indices textuels, onomastiques surtout (*Les «Enfances Doon de Mayence»: germanophobes et/ou judéophobes? Réflexions sur le contexte socio-historique variable d'une œuvre à partir de ses manuscrits*, pp. 31-50).

Composée vers 1200, la *Chevalerie Ogier* en décasyllabes assonancés est conservée par cinq manuscrits; Muriel OTT propose ici une réflexion méthodologique sur l'édition critique de ce texte, en montrant d'abord les raisons qui imposent le choix de B comme manuscrit de base – entre autres, à cause du traitement des toponymes – et en soulignant ensuite pourquoi l'éditeur peut (doit?) assumer un choix apparemment

contradictoire en faisant appel aux manuscrits de la famille plus récente pour éditer l'épisode de l'adoubement d'Ogier par Charlemagne. La conclusion mérite d'être citée de par sa lucidité: «... notre édition des *Enfances* est un remaniement du *xxi*^e siècle. Il se différencie toutefois des remaniements antérieurs en ce qu'il ne cache rien et exhibe même toutes ses interventions» (p. 62) (*Tradition, corruption, remaniement et désespoir de philologue. À propos des manuscrits de la "Chevalerie Ogier" française anonyme en décasyllabes assonancés*, pp. 51-64).

Héros dédoublé dans la tradition française – en même temps bon vassal et réprouvé solitaire – le personnage d'Ogier le Danois est réinterprété dans les textes franco-italiens du *xiv*^e siècle (*Entrée d'Espagne, Geste Francor, Aquilon de Bavière*) jusqu'à devenir l'incarnation de la modération. Jean-Claude VALLECALLE montre bien comment la réécriture de certains épisodes célèbres transforme Ogier en une personnalité plus complexe, un être certes toujours capable d'exploits éclatants, mais aussi «changeant, mesuré et éloigné des extrêmes» (p. 79) (*Ogier le Danois dans l'épopée franco-italienne*, pp. 65-80).

Dans la réécriture en prose de *Renaut de Montauban*, il arrive que le remanieur modifie l'idéologie épique de sa source: c'est ce que Sarah BAUDELLE-MICHEL met bien en relief dans l'épisode ardennais, en comparant la rédaction du manuscrit R en vers et celle du manuscrit Arsenal 5073 en prose. L'intérêt pour l'argent, le profit, le prix des hommes et la valeur marchande des choses, et jusqu'à la justification du vol et du larcin, sont bien la preuve du profond changement des mentalités dans l'univers bourguignon du *xv*^e siècle, où la mise en prose – qu'elle soit ou non l'œuvre de David Aubert – a été produite et où elle a circulé (*Le prix de la révolte: l'épisode ardennais dans le manuscrit Ars. 5073 de "Renaut de Montauban"*, pp. 81-96).

Antonella NEGRI reconsidère le manuscrit Hatton 59 de *Renaut de Montauban* au sein de la tradition manuscrite de cette célèbre chanson de geste. Manuscrit fragmentaire ne contenant qu'une seule œuvre, délaissé par la critique, il offre néanmoins la possibilité de réfléchir, sur un plan plus général, sur la mouvance des textes médiévaux qui ont joui d'un grand succès, et sur leur transmission, isolée ou cyclique (*In limine du manuscrit Hatton 59 (Oxford Bodleian Library)*, pp. 97-111).

Une deuxième section réunit les articles centrés plus particulièrement sur la problématique du «cycle» («Manuscrits et perspectives cycliques»).

Marianne AYLES souligne l'intérêt des fragments de manuscrits de *Doon de Mayence*, *Maugis*, *Renaut de Montauban*, conservés en Angleterre. D'une part, ceux-ci peuvent s'avérer précieux pour une édition critique (c'est le cas pour *Doon*), d'autre part ils témoignent de la circulation des textes épiques dans l'Angleterre des *xiv*^e-*xv*^e siècles, plus intense qu'on ne l'affirme souvent, et peut-être aussi de leur diffusion sous forme d'épisodes isolés (ms Hatton 59) (*Témoins fragmentaires de la geste de Mayence et réception du cycle en Angleterre*, pp. 115-111).

Partant de l'hypothèse que la construction d'un cycle correspond à la volonté de bâtir une généalogie littéraire, Beatrice WEIFENBACH examine en particulier *Maugis* et *Beuves d'Aigremont* en rapport avec les manuscrits en vers de *Renaut de Montauban*, chanson «cyclique» dans la mesure où certains de ses épisodes auraient été conçus et racontés comme des épisodes autonomes (*"Renaut de Montauban" ou le cycle dans le cycle. Les manuscrits en vers et en prose*, pp. 137-149).

Le ms fr. 860 de la BnF est formé de quatre unités codicologiques dont l'ordre original a été modifié au *xvi*^e siècle; celles-ci correspondent aux chansons *Aubert le Bourgois*, *Roland*, *Gaydon*, *Ami et Amile* (+ *Jourdain de Blayes*). Si l'unité thématique du recueil semble assurée par le motif récurrent de la trahison, Maria Luisa MENEGHETTI préfère souligner les rapports familiaux qui relient les protagonistes de ces chansons de geste, et dans ce cadre le rôle joué par le duc Naime, personnage qui permet de rattacher le lignage des Lorrains-Bourguignons à celui des Angevins; ses liens avec la ville de Namur, transmis par une tradition locale, seraient par ailleurs à mettre en relation avec le lieu de rédaction du manuscrit (*Le traître et son lignage. Quelques considérations sur la séquence des textes du ms BnF, fr. 860*, pp. 151-165).

Keith BUSBY donne une description du manuscrit de Montpellier H 247, qui contient les sept poèmes constituant le «cycle de Doon de Mayence»: l'organisation matérielle du manuscrit, et notamment la présence/absence des incipit et explicit des différentes chansons, peuvent donner l'impression d'une copie modeste et peut-être inachevée. L'analyse d'un corpus plus vaste de manuscrits de ce genre pourrait de fait nous permettre de mieux comprendre les méthodes de travail dans les ateliers de copie du *xiv*^e siècle (*Mise en texte, mise en page et mise en livre du cycle de "Doon de Mayence" dans le ms. H 247 de la Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier*, pp. 167-174).

La troisième et dernière partie du recueil porte sur «Recyclages et réécritures».

Situant résolument sa contribution «dans la perspective d'une analyse littéraire» (p. 177), Bernard GUIDOT relit *Gaufrey* pour y retrouver des éléments traditionnels de la chanson de geste (rôle du narrateur, scènes et situations épiques, conflits guerriers, opposition entre monde païen et monde chrétien) et en même temps les signes d'un renouvellement dans la vision du monde: personnages plus nuancés, jeu sur l'apparence et l'insolite, présence de notations comiques et burlesques (*Dans quelle mesure peut-on considérer "Gaufrey" comme une réécriture?*, pp. 177-200).

Transmis uniquement par des imprimés (*editio princeps* 1540), *Meurvin* est sans doute la réécriture en prose d'une chanson de geste perdue. Claude ROUSSEL offre une analyse des thèmes et surtout des personnages qui met en relief, d'une part, les reprises et les éléments de continuité par rapport à la tradition épique (*Ogier le Danois*, mais aussi *Huon de Bordeaux*, *Valentin* et *Orson*), de l'autre les éléments qui signalent l'évolution du genre, en particulier sa «forte tentation holistique» (p. 215) (*Le système des personnages dans "Meurvin"*, pp. 201-215).

Comme le souligne Caroline CAZANAVE, si l'on s'en tient aux manuscrits qui les conservent, *Doon de Mayence* et *Huon de Bordeaux* demeurent indépendants; au niveau du contenu, en revanche, des rapprochements sont possibles. Ce n'est cependant que dans la *Bibliothèque Universelle des Romans* (1777-1778) que la jonction est établie, sur la base d'une présentation généalogique des œuvres, critère suivi pour tous les «romans de chevalerie du temps de Charlemagne» (cit. ici p. 234) (*Lier la tradition de "Huon de Bordeaux" à celle de "Doon de Mayence": exemples manuscrits, exemples imprimés*, pp. 217-238).

Dominique BOUTET intervient pour montrer l'intérêt du *Myreur des histours* dans la transmission de la geste de *Doon*. L'usage que Jean d'Outremeuse fait de ses sources allant, comme on sait, «de l'allusion ou du résumé succinct à la quasi-mise en prose» (pp. 240-

241), c'est un traitement assez différent qu'il impose à *Huon de Bordeaux*, dont le contenu est rapidement rattaché à Ogier, et à *Doon de Mayence*, dont la matière est reprise intégralement et constitue «une véritable mise en prose abrégée» (p. 250) (*La Geste de Doon de Mayence chez Jean d'Outremeuse, ou le recyclage du cycle: du débris à la mise en prose*, pp. 239-253).

Sans vouloir en contester l'existence, François SUARD rediscute les contours d'une «geste de Mayence» témoinnée par le seul manuscrit de Montpellier; en en examinant le contenu, il peut en effet affirmer que, si les héros des chansons rassemblées dans cette copie sont indiscutablement liés par une parenté généalogique, le rapport entre les textes s'avère en revanche plus délicat à établir; en outre, la notion d'une geste héroïque autonome par rapport à la geste du Roi/des rois et à celle de Garin de Monglane ne peut s'appuyer ni sur les textes français plus tardifs – *Tristan de Nan-teuil* –, ni sur l'épopée franco-italienne ou les romans chevaleresques de la Renaissance italienne (*En guise de conclusion*, pp. 255-272).

Une *Bibliographie* raisonnée occupe le pp. 273-287, suivie par un *Index des noms* (pp. 289-291).

S'il arrive que les volumes issus de colloques se caractérisent par une certaine disparate, il faut en revanche saluer l'utilité d'un recueil tel que celui-ci: fondé sur les textes – la «geste de Maience» est citée par Bertrand de Bar-sur-Aube ainsi que par l'auteur de *Doon* –, il permet de faire utilement le point sur un «cycle» moins fréquenté que d'autres, sous des points de vue différents et complémentaires.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Beuve de Hamptone, Chanson de geste anglo-normande de la fin du XI^e siècle, Édition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Jean-Pierre MARTIN, Paris, Honoré Champion (CCMA 38), 2014, pp. 523.

Publiée en 1899 par Albert Stimming (Halle, Niemeyer), la version anglo-normande de *Beuve de Hamptone* trouve ici une nouvelle édition critique accompagnée de traduction en français moderne. Il s'agit de la version la plus ancienne d'un texte qui a joui d'une fortune très vaste dans le temps et dans l'espace: traduite en moyen-anglais, irlandais, gallois, norrois, italien, et même en russe et en yiddish, elle a donné lieu en France à trois rédactions continentales très amplifiées (entre 10 000 et 20 000 vers, elles furent également éditées par Stimming entre 1911 et 1920) dont dérivent une version en prose plusieurs fois imprimée et une traduction néerlandaise également en prose. Le poème anglo-normand ne nous est conservé aujourd'hui que par un manuscrit parisien (BnF, n.a.fr. 4532, ms B) qui transmet les 1268 premiers vers, et par deux courts fragments découverts récemment, qui ne contiennent cependant que de petites portions du texte (mss G, édité par Judith Weiss in «Modern Language Review», 95, 2000; et L, édité ici en annexe, pp. 451-453); le deuxième manuscrit sur lequel Stimming avait pu fonder son édition, et qui contenait les vv. 1269-3850, a été détruit en 1940 sous les bombardements allemands de la ville de Louvain (ms D).

Jean-Pierre Martin fournit ici un travail exemplaire: son introduction se signale par sa clarté et par la complétude de l'information; l'édition, établie avec le plus grand soin, tient compte de l'œuvre de Stimming en reprenant évidemment la partie du texte perdue et en signalant toutes les variantes de D; la traduction, établie

sur la base de critères clairement énoncés et justifiés, se caractérise par un naturel qui ne renonce pas à la précision. Encore, les apparats complémentaires – bibliographie sélective, notes, variantes, index, glossaire – tiennent compte des exigences tant des médiévistes que d'un public plus large, formé surtout mais non exclusivement d'étudiants, qui ne manqueront pas de profiter des informations éclairantes réunies dans les notes au texte.

Comme on l'a dit, l'*Introduction* est des plus complètes, tout en excluant le bavardage. Après avoir fourni les données essentielles sur la transmission du texte et une analyse du récit, J.-P. Martin discute la date de la chanson, qu'il situe vers 1170 pour la première partie, après 1190 pour la seconde, et son origine (œuvre manifestement anglo-normande, dont on a pu mettre en relief quelques liens avec la famille d'Albini); la fortune littéraire de *Beuve* fait l'objet d'un paragraphe à part, synthétique mais complet. L'analyse littéraire s'articule en trois parties, sur la composition d'abord, car la structure de la chanson est nettement bipartite, les *enfances* du héros (jusqu'au v. 2389) étant suivies d'un second mouvement d'inspiration folklorique (conte-type 938, *Placide Eustache*); sont particulièrement mis en relief les motifs rattachés à la tradition épique (entre autres la chasse tragique, le héros vendu aux Sarrasins, la princesse amoureuse, le mariage forcé etc.), puis les quelques incohérences entre la première et la seconde partie, qui se révèle être un ajout certes utile pour transformer l'histoire en une généalogie familiale, mais parfois maladroit. Un chapitre à part est consacré aux personnages, y compris le cheval Arondel, dont sont soulignées tant les caractéristiques traditionnelles que les nouveautés; un autre à un thème portant de *Beuve*, à savoir – sans qu'il y ait véritablement de conflit générationnel – l'opposition entre l'ancien ordre, incarné par des pères et des rois incapables d'assumer leur rôle, et l'ordre que la jeune génération, représentée bien entendu par le protagoniste, est destinée à établir. La dernière partie de l'*Introduction* porte sur la versification et sur la langue: bien que plus technique, elle demeure assez claire pour pouvoir être abordée même par les non-spécialistes; surtout, les pages consacrées aux laisses contiennent des remarques fort utiles sur le manuscrit de la BnF, qui permettent de réfléchir sur le rapport strict qui s'établit entre le texte et sa présentation matérielle, et donc entre texte et copie, et en dernière analyse entre auteur et copiste. L'analyse linguistique – paragraphe qui s'intitule fort opportunément *Langue des manuscrits* – prend en compte les très nombreux traits anglo-normands qui se retrouvent dans le texte: très détaillée, elle relève et explique tous les écarts par rapport au «français» continental qui pourraient dérouter un lecteur même moyennement informé. On appréciera encore l'attention réservée aux *Principes d'édition* et aux *Principes de traduction*: ces derniers surtout rappellent les écueils rencontrés et les solutions adoptées même pour des questions de détail (la traduction des noms propres, entre autres) le plus souvent négligés dans ce genre d'éditions.

On a déjà souligné la qualité de l'édition et de la traduction, accompagnées de notes précieuses; un seul regret: celles-ci sont signalées, par un astérisque, uniquement dans la traduction, ce qui oblige le lecteur concentré sur la version originale à de nombreux allers-retours vers la page de droite s'il ne veut pas manquer des commentaires aussi intéressants qu'utiles à la compréhension complète du texte.

Ouvre certainement à (re)découvrir, sur le plan tant littéraire que linguistique, *Beuve d'Hantone* jouit maintenant d'une édition qui ne manquera pas de susciter – c'est notre plus vif souhait – un intérêt renouvelé pour la forme originale du récit et peut-être aussi pour ses avatars successifs.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Le Roman d'Énéas, Traduit, présenté et annoté par Philippe LOGIÉ, «Bien Dire et Bien Apprendre», n. 1 hors-série, 2014, pp. 203.

Après celles de Martine Thiry-Stassin (1985, basée sur l'édition Salverda de Grave 1925-1931, qui édite dans les mss A-B) et d'Aimé Petit (1997, basée sur le ms D), cette nouvelle traduction de Philippe Logié vise à mettre en relief la rédaction de l'*Énéas* transmise par le manuscrit A (Florence, Bibl. Laurentienne, Plut. 41-44).

L'*Introduction* (pp. 9-53), dense et très claire, fait le point sur trois questions essentielles. Est d'abord encadré le contexte historique et culturel de l'Angleterre des Plantagenêts, qui a vu naître, sans doute dans les années 1160, la *Roman d'Énéas*, dont sont mis en relief les rapports littéraires et chronologiques avec *Thèbes* et *Troie*. La manière de traiter la source latine, de la *translater* en se l'appropriant, est présentée ensuite, dans des paragraphes qui mettent l'accent surtout sur le travail de recomposition accompli par l'auteur anonyme: les procédés adoptés vont de la traduction littérale à la réfection complète, de l'omission à l'ajout d'épisodes, de l'abrégement à la redistribution du contenu; qui plus est, outre Virgile – qui n'est jamais nommé – d'autres sources sont bien exploitées, dans un «savant mélange de culture savante et de culture populaire» (p. 28) qui fait du *Roman d'Énéas* un pur produit de la «Renaissance» du XII^e siècle. Le troisième aspect abordé, qui occupe la plupart des pages introductives, consiste en la définition de ce «roman»: roman «didactique» dans le traitement qu'il réserve à la mythologie antique et à l'adaptation «anachronique» de certains aspects du modèle, roman «d'aventures», dans la présentation du voyage en mer et de la guerre, roman «d'amour», dans la proportion assumée par la relation du protagoniste avec Didon et avec Lavine, mais surtout roman «d'initiation», dans la mesure où toutes les aventures subies ou assumées par Énéas ne sont que le reflet individuel d'un parcours commun à tout être humain. Un résumé du texte, divisé en épisodes (pp. 55-64), et la bibliographie (pp. 65-74), complètent cette importante partie liminaire.

La traduction s'appuie, comme on l'a dit, sur le manuscrit A tel qu'il a été édité par Salverda de Grave; rien n'est dit quant aux critères suivis ou aux difficultés rencontrées au cours d'une adaptation en français moderne qui ne semble pourtant pas se présenter comme une tâche aisée (voir la note sur la traduction p. 6). Celle-ci se lit très agréablement: en plus, la division en paragraphes – dont les intitulés renvoient au résumé – et le renvoi aux vers de l'édition Salverda de Grave fournissent des repères très commodes même au lecteur non spécialiste ou qui se propose une lecture ponctuelle de tel ou tel autre épisode. L'*Index nominum* (pp. 197-200) renvoie aux vers, mais ne donne pas la totalité des occurrences.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

CLAUDE MACHABEY-BESANCENEY, *Le «martyre d'amour» dans les romans en vers de la seconde moitié du douzième à la fin du treizième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2012 («Essais sur le Moyen Âge», 52), pp. 358.

Dissertation «littéraire» dont l'intention est «d'essayer de montrer comment une partie de la matière littéraire médiévale que nous avons appelée «romans en vers», s'est développée à partir de ce thème emprunté au grand chant courtois» (p. 16). Il y est question de nombreux textes, entre autres de *Pyrame et Thisbé*, des *Lais* de Marie de France, du *Roman de la Rose*, du *Roman de la Poire*, du *Roman du Castelain de Couci* et de la *Dame de Fayel*. On trouvera à la fin la *Bibliographie* (pp. 321-342) et les index: des noms d'œuvres et auteurs grecs, latins et médiévaux; des critiques modernes; des notions (pp. 343-353).

[G. MATTEO ROCCATI]

Le miroir de Renart. Pour une redécouverte de «Renart le Contrefait», édité par Craig BAKER, Mattia CAVAGNA, Annick ENGLEBERT et Silvere MENEGALDO, Louvain-la-Neuve, Institut d'études médiévales, Université catholique de Louvain, 2014, pp. XXII+238.

Ouvre d'un «clerc de Troyes» qui en a laissé deux versions de longueur très différente (version A, achevée en 1322, près de 32000 vers; version B, commencée en 1328, plus de 41000 vers), *Renart le Contrefait* représente à la fois le dernier avatar de la tradition médiévale sur la matière renardienne et une des œuvres les plus complexes et originales du XIV^e siècle français. Sa tradition n'est certes pas abondante – un seul manuscrit tant pour la première que pour la seconde rédaction –, mais sa richesse foisonnante n'a pas manqué d'attirer quelques critiques surtout à partir de l'édition Raynaud-Lemaître parue en 1914, qui offre le texte intégral de B et d'importantes variantes de A. Ce volume, rassemblant les actes d'un colloque qui s'est déroulé à Bruxelles en mai 2011, se propose pour sa part de relancer la recherche en faisant le point sur certaines questions et surtout en ouvrant de nouvelles pistes. Les contributions sont organisées en trois parties, les deux premières centrées sur le contenu de *Renart le Contrefait*, la dernière sur des questions plus proprement philologiques.

I. «Allégorie, satire et histoire, ou comment contre-faire *Renart*». Comme le souligne Armand STRUBEL, *Renart le Contrefait* emprunte à l'écriture allégorique le procédé de la personnification: son auteur jongle néanmoins entre l'actualité et l'Histoire, et présente de fait un seul conflit, entre Renart – voleur de poules, mais aussi archétype de tous les vices et masque des hommes qui les pratiquent – et Raison, garante de l'ordre divin et destinée finalement à prévaloir (*Allégorie et satire*, pp. 3-18). Jean-Marie FRITZ concentre son attention sur l'omniprésence de la matière biblique, surtout vétérotestamentaire, dans *Renart*; utilisées tout spécialement par le protagoniste, ces références sont de nature très diverse: citations, simples mentions d'épisodes bien connus, narrations; elles assument par ailleurs des fonctions fort différentes, en permettant d'appuyer un discours, commenter une situation, établir une relation entre texte sacré et matière renardienne. Globalement, la Bible fournit des récits et permet surtout de remonter à l'origine du Mal (*Genèse et genèses selon Renart: le matériau biblique dans «Renart le Contrefait»*, pp. 19-38). Margherita LECCO analyse la longue section

en prose où Renart, à la fin de la Branche II, expose au Roi Lion une histoire universelle allant de la création du monde jusqu'en 1328, date de composition de la seconde rédaction du texte; le passage des couplets d'octosyllabes à la prose s'explique certes par l'équivalence prose = vérité, mais cette motivation même pose problème, dans la mesure où ce long récit est assumé par le protagoniste, qui incarne le mensonge et la folie, et non pas par l'auteur (*La parte in prosa di "Renart le Contrefait": composizione e ipotesi di scrittura*, pp. 39-51). Toujours centrée sur la Branche II, la contribution de Silvère MENEGALDO souligne quelques emprunts ponctuels à Brunetto Latini, mais surtout des analogies plus profondes entre les deux auteurs, quant à l'importance de l'histoire universelle, allant de la création du monde jusqu'à la rédaction de l'œuvre, et au rapport entre histoire du monde et histoire personnelle de l'auteur (*Histoire universelle, histoire individuelle: à propos des relations entre "Renart le Contrefait" et le "Livre du Trésor" de Brunetto Latini*, pp. 53-70).

II. «Quelques articles de l'encyclopédie renardienne». Autre source importante du «clerc de Troyes», *l'Image du monde* en vers, dont plusieurs extraits se retrouvent dans la Branche VII de *Renart le Contrefait* (seconde rédaction), qui contient la confession du protagoniste et les sermons de Hubert. Les exposés tirés de Gossuin de Metz, parfaitement intégrés au nouveau texte, concourent à proposer une morale au lecteur, qui est ainsi invité à porter son jugement sur Renart, sur la société, et en dernière instance sur lui-même (Craig BAKER, *Hubert le Milan et Gossuin de Metz: les emprunts à l'Image du monde dans "Renart le Contrefait" (br. VII)*, pp. 73-93). Comme le montre Catherine GAULLIER-BOUGASSAS, Renart revient souvent, surtout dans la deuxième rédaction, sur les savoirs orientaux: astronomie, astrologie, magie, art des talismans, médecine. En fonction de l'usage qui en est fait, tant les sciences que les personnages – en l'occurrence: Albumasar, Virgile, Nectanabus – peuvent être rattachés au monde du diable et de la renardie (*Les sciences orientales selon Renart dans "Renart le Contrefait": astronomie, astrologie et magie, entre l'affirmation de la foi chrétienne et le détournement maléfique du savoir*, pp. 95-116). L'exemple de Virgile dans la corbeille, que Renart expose à ses enfants à la fin de la Branche IV, assume selon Mattia CAVAGNA une valeur paradigmatique de l'opération de compilation et de réécriture effectuée par le «clerc de Troyes». Résitué dans une riche tradition médiévale (on rappellera, entre autres, les lais d'Hippocrate et d'Aristote) et mis en rapport avec l'épisode de Renart dans le puits, le récit s'avère porteur de sens et permet même de supposer que derrière Virgile se dessine la figure du protagoniste, voire celle de l'auteur (*Virgile dans la corbeille et dans la tradition du savant amoureux humilié*, pp. 117-138). Sans être un motif portant, la chasse est une thématique récurrente dans *Renart le Contrefait*: Baudouin VAN DEN ABELE examine d'assez nombreuses allusions à la chasse au vol, ainsi que l'exemple de l'épervier et du faucon opposés au chapon, qui se lit dans la version A et que l'auteur a curieusement supprimé dans la version remaniée (*La chasse au vol "contrefaite"*, pp. 139-154).

III. «L'auteur, le manuscrit et l'édition». Yan GREUB montre comment le lexique utilisé par le clerc de Troyes, même pour les passages qui sont certainement de lui, contient de multiples éléments d'origines régionales variées; son vocabulaire comprend entre autres de nombreux hapax et mots rares quant à leur forme ou à leur acception, qui doivent dériver

en partie de ses lectures. Une trentaine de mots sont spécialement examinés, donnant un bon échantillon de cette richesse (*Le lexique du roman de "Renart le Contrefait"*, pp. 157-170). L'article de Keith BUSBY a pour objet le manuscrit unique qui transmet la version A de *Renart le Contrefait*; produit peut-être avant 1340, il présente des caractéristiques dignes d'attention pour ce qui concerne la présence de dascasies à l'encre rouge pour indiquer les prises de parole des personnages (ce qui le rapproche des manuscrits de théâtre), et une iconographie parfois assez originale, sinon unique: tel est le cas d'une miniature qui illustre le contenu de *Laüstic* de Marie de France et qui en serait la seule représentation connue (*Mise en page, matière et miniature dans le ms. Paris, BnF, fr. 1630 de "Renart le Contrefait"*, pp. 171-186). À partir d'une analyse serrée de l'édition Raynaud et d'un inventaire des nombreuses corrections apportées à la rédaction de B, Annick ENGLEBERT constate que les irrégularités d'un texte apparemment indomptable sur la base de principes philologiques sûrs dépendent en très grande partie du traitement de *-e* atone. Si l'on accepte le «désordre» de la langue du XIV^e siècle, et l'emploi plutôt libre qu'en a fait l'auteur de *Renart le Contrefait*, la quasi-totalité des corrections introduites par Raynaud s'avèreront superflues (*De la difficulté d'éditer un texte en vers français du XIV^e siècle: le cas de "Renart le Contrefait"*, pp. 187-217).

Ce beau recueil, qui prouve bien la richesse et l'intérêt d'une œuvre somme toute encore peu fréquentée, est complété par un *Index nominum* (pp. 227-235) et par un *Index verborum* (p. 236), ce dernier ne contenant que les mots objets de commentaire, à l'exclusion des nombreux exemples discutés dans l'article d'Annick Englebert. Les résumés des contributions trouvent place aux pp. 221-226.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

MICHEL ZINK, *Les troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2013, pp. 368.

Il volume è una stimolante presentazione della poesia trobadorica, considerata nella sua unicità e soprattutto nella sua indipendenza rispetto alla letteratura d'*oïl*, condizione spesso trascurata dalla storiografia letteraria francese (studiosi *occitanisants* a parte), che tende ad annettere i trovatori, nella posizione di nobili ma isolati precursori, alla tradizione settentrionale (così lo stesso Zink nella sua *Littérature française du Moyen Âge*, Paris 1992). Come recita il sottotitolo, vuole essere una *histoire poétique* dei trovatori, dove la ripresa dell'espressione dal titolo del celebre studio di Gaston Paris sull'epica va intesa in senso ampio, ma anche perciò generico e sostanzialmente più evocativo che effettivo, come storia degli autori e delle opere, della poetica e della tradizione e infine del peritesto critico (*vidas e razos*).

Il lavoro è preciso e aggiornato sulle proposte interpretative avanzate dalla critica (con poche mancanze) ed è accompagnato da un ricco apparato di note e da vari indici dei nomi, che ne facilitano la consultazione e l'uso. Si tratta però di una presentazione parziale, come riconosce lo stesso autore in chiusura, rivendicando la mancanza di sistematicità come conseguenza necessaria a un percorso critico trasversale e guidato dai collegamenti rinvenuti fra poeti e poesie e fra questi e le storie che li raccontano e li commentano. In effetti, se le prime generazioni di trovatori, fino alla metà del sec. XII o poco dopo, sono trattati

con ampiezza, della storia successiva, almeno sino alla metà del secolo seguente, non viene detto molto. L'ampia attenzione rivolta al "primo trovatore" Guglielmo di Poitiers e ai poeti della generazione successiva (Cercamon, Marcabru, Jaufre Rudel) è certamente giustificata dal loro ruolo di fondatori di una tradizione e dall'indubbia attrazione che per più motivi la loro produzione esercita; una considerazione non sempre adeguata hanno invece gli autori, altrettanto importanti, degli anni intorno alla III crociata (Arnaut Daniel, Bernart de Ventadorn, Folchetto di Marsiglia, Giraut de Borneill, Raimbaut de Vaqueiras), mentre restano quasi del tutto fuori altri poeti contemporanei – alcuni dei quali eccellenti, come Bertran de Born o Peire Vidal – nonché i successivi più noti – trovatori non tutti straordinari, ma importanti per la stabilizzazione del canone e per l'innesto della lirica trobadorica nelle altre tradizioni liriche – e alcuni "minori" dalla forte caratterizzazione poetica.

La scelta di Zink ha indubbiamente delle conseguenze per la completezza del quadro offerto al lettore e coinvolge anche altri aspetti della poesia trobadorica, tutti sostanzialmente tralasciati, quali (elenco in modo sommario): la presenza di generi poetici oltre alla canzone, come almeno il sirventese e la tenzone, ambedue fondamentali per la comprensione del contesto aristocratico-cortese in cui la lirica trobadorica si sviluppa – e con la non lieve conseguenza di fare di essa una poesia della sola soggettività amorosa; la metrica e la musica; le forme di trasmissione e di ricezione dei testi e la tradizione manoscritta, decisamente particolare, nell'ambito delle tradizioni liriche del Medioevo; la questione della corte e la posizione dei trovatori nell'ambito della letteratura cortese; l'espansione della poesia trobadorica fuori dai confini dell'Occitania linguistica e l'analisi dell'influenza dei trovatori sulle altre produzioni liriche (a partire da quella dei trovieri).

La qualità e l'interesse del libro si manifestano però nella ricchezza e nella finezza dell'interpretazione critica, dove il discorso dell'autore si costruisce attraverso l'esame attento e penetrante dei poeti e dei testi considerati, spesso partendo o fondandosi su quanto di essi (autori e testi) ci dicono le *vidas* e le *razos*. In questo Zink ha certamente ragione, giacché queste brevi prose esercitano già una funzione critica, sia nell'informazione biografica degli autori che presentano (pur con tutte le riserve che sono state avanzate in proposito) sia nella riduzione narrativa delle canzoni che introducono. Questo modo di procedere si rivela indubbiamente interessante e stimolante: Zink sa muoversi con maestria nell'intreccio di voci e di storie che collega trasversalmente fra di loro, ricostruendo e dipanando – senza forzature e anzi tenendosi saggiamente lontano dagli eccessi intertestuali che di questi tempi affliggono molti lavori sulla letteratura medievale – il lungo dibattito dei trovatori sull'amore. Talora la finezza critica diviene sottigliezza – come in qualche puntata di critica psicologica – o la sagacia acquista un carattere un po' cavilloso – come nell'interpretazione della *razo* alla canzone *Anc ieu non l'ac, mas ella m'a* d'Arnaut Daniel e della canzone stessa, dove la prima non ha verosimilmente rapporto con la *tornada* della seconda né questa va intesa come espressione della difficoltà della creazione poetica – ma nel complesso il lavoro di Zink si colloca in una posizione onorevole nell'insieme, certo non molto grande, della produzione critica francese sulla lirica occitana medievale.

[WALTER MELIGA]

EUSTACHE DESCHAMPS, *Anthologie*, édition, traduction et présentation par Clotilde Dauphant, Paris, Librairie Générale Française, 2014 («Le livre de poche», «Lettres gothiques», 32861), pp. 832.

L'introduction présente l'œuvre de Deschamps (en portant une attention particulière aux formes poétiques), la structure du grand recueil qui la contient, ainsi que les critères suivis dans le choix des pièces, choix qui entend fournir un abrégé des œuvres complètes (200 pièces sur 1500). «La sélection est représentative des genres pratiqués par Deschamps, des formes qu'il préférerait, des thèmes traités et de la postérité des pièces». En effet ont été «éditées en priorité les pièces conservées dans au moins trois autres manuscrits que le BnF fr. 840». «Le contenu et la taille relative de chaque section sont conservés, ainsi que les proportions des genres utilisés» (p. 41). Une bibliographie critique partielle (pp. 47-51) clôt l'introduction. L'édition des textes est accompagnée, en bas de page, de l'indication des leçons rejetées et d'un choix de variantes des autres manuscrits; la traduction en français moderne est imprimée en regard. Le glossaire (pp. 705-800), l'index des noms propres (pp. 801-818) et les tables de l'ensemble des pièces (dans l'ordre de l'édition) et des ballades (par ordre alphabétique des refrains) complètent le volume.

[G. MATTEO ROCCATI]

Encyclopédie médiévale et langues européennes. Réception et diffusion du "De proprietatibus rerum" de Barthélemy l'Anglais dans les langues vernaculaires, Textes réunis et édités par Joëlle Ducos, Paris, Honoré Champion, 2014, pp. 318.

Les pages préliminaires, signées par Joëlle Ducos, situent le *De proprietatibus rerum* dans le cadre de la production encyclopédique qui a caractérisé le XIII^e siècle français en soulignant l'impact que cette œuvre a eu grâce aux nombreuses traductions dont elle a fait l'objet: non seulement la traduction française de Jean Corbechon, connue et étudiée depuis longtemps, mais aussi les versions anglaise, espagnole, italienne, occitane, qui apparaissent en un seul siècle, la diffusion en néerlandais et en allemand se faisant un peu plus tardivement (*Une encyclopédie européenne à la fin du Moyen Âge*, pp. 7-12).

Une première section est consacrée donc à «La traduction de Jean Corbechon: des manuscrits aux imprimés».

Géraldine VEYSSEYRE essaie de répondre à la question que tout éditeur d'une traduction médiévale est contraint de se poser, à plus forte raison si le texte source a connu une importante tradition manuscrite, à savoir s'il est possible de reconnaître le(s) manuscrit(s) que le traducteur a pu avoir sous les yeux. En l'occurrence, une collation très attentive des livres III, IV, VI, IX, XVII, du «*De proprietatibus rerum*» (les seuls pour lesquels on dispose d'une édition critique) et de quatre copies de la version française permet de conclure que Jean Corbechon disposait d'un modèle proche du manuscrit E (Bibl. de la Sorbonne, 123) et surtout d'émettre deux hypothèses: soit il s'est basé sur une copie qui contaminait deux familles (E et A-B), soit il a manié plusieurs exemplaires de sa source; en tout cas, sa priorité a consisté «à produire un texte vernaculaire clair et abordable» pour ses lecteurs (*Aux sources du "Livre des propriétés des choses": quel(s) manuscrit(s) latin(s) Jean Corbechon a-t-il traduit(s)?*, pp. 14-45).

Le succès de la traduction de Jean Corbechon (une vingtaine de manuscrits conservés) encouragea le passage à l'imprimé, d'abord à Lyon, puis à Paris et à Rouen. Françoise FÉRY-HUE offre une analyse détaillée des éditions connues (pas moins de sept incunables et de neuf éditions, dont la dernière date de 1556), en examinant tant leurs aspects matériels – page de titre, bois gravés, mise en page, lettrines, titres courants – que les traités ajoutés au texte de Corbechon (*Eaux artificielles*, ouvrage sur lequel on renverra maintenant à l'édition fournie par Denise Hillard en 2012; *Remède tresutile contre fièvre pestilencieuse*; *Medecine des chevaux et bestes chevalines*). Elle réfléchit ainsi sur l'évolution du livre et sur les liens familiaux et associations commerciales établies entre éditeurs et imprimeurs surtout au xvi^e siècle pour produire un volume important (entre 224 et 338 feuillets in-folio) dont l'écoulement se fit visiblement plus difficile à partir des années Trente du xvi^e siècle (*Libraires et imprimeurs: les éditeurs de Jean Corbechon de 1480 à la fin du xvi^e siècle*, pp. 47-87).

Après une mise au point des éditions incunables, qui corrige notamment la date d'une édition de Matthias Husz (1491 et non pas 1496), Christine SILVI analyse le travail de révision opéré par Pierre Ferget, finalement assez limité et ne portant que sur la forme, puis les additions introduites par les éditeurs lyonnais et parisiens: Claude Davost ajoute en 1500 les *Vertus et proprietés des eaux artificielles*, les *Nativitez... selon les .XII. signes* (opuscule d'astrologie) et des *Receptes*; en 1510, Michel Le Noir et Jean Petit introduisent encore un *Remède... contre fièvre pestilencieuse*; une édition sans nom et sans date ajoute enfin une *Medecine des chevaux*, compilation de recettes vétérinaires qui restera par ailleurs sans suite. La prise en compte de ces additions permet aussi de s'interroger sur les pratiques éditoriales de l'époque et sur les attentes du public (Jean Corbechon «révisité»: revoir, corriger et diffuser le «Propriétaire en François» dans les incunables et post-incunables, pp. 89-123).

Conçu dès le début comme un ouvrage illustré – hypothèse très vraisemblable, même si l'exemplaire de dédicace à Charles V ne nous est pas parvenu – le *Livre des propriétés des choses* est conservé dans de nombreux manuscrits enluminés. Baudouin VAN DEN ABELE en dresse une typologie et examine en particulier le riche programme iconographique du ms Paris, BnF, fr. 22532, qui compte plus de mille vignettes ouvrant chaque chapitre du texte, et qui conserve pour les livres V à VII de précieuses instructions au miniaturiste, sans doute formulées par un expert en médecine. Les fonctions attribuées aux enluminures sont ici sensiblement les mêmes que dans d'autres manuscrits d'encyclopédies médiévales: «structurelle, ornementale, illustrative, mémorielles» (p. 153) (*Illustrer le "Livre des propriétés des choses" de Jean Corbechon: quelques accents particuliers*, pp. 125-164).

Le deuxième volet du volume donne la mesure de la très vaste diffusion de l'encyclopédie de Barthélemy dans l'Europe entière («Traductions et réception du *De proprietatibus rerum* dans les langues européennes»).

Un manuscrit aujourd'hui en mains privées transmet la traduction anglo-normande (vers 1250-1275) du livre XV de Barthélemy, le *Livre des regions*. Si dans certaines descriptions plus anciennes l'île de Thulé coïncide avec l'Islande, pour Barthélemy et son traducteur aucune confusion n'est possible: Thulé serait l'île la plus lointaine de l'Océan et se rapporterait à la sphère du non-humain, alors que l'Islande appartiendrait bien à l'Europe habitée. Brent A. PITTS situe la

description de Barthélemy au sein de la tradition encyclopédique et des *mappae mundi* antérieures au xiii^e siècle (*Les «Isles devers le Northwest» dans le "Livre des regions" de Barthélemy l'Anglais*, pp. 167-189).

La traduction néerlandaise du *De proprietatibus rerum* fut publiée à Haarlem en 1485: cet incunable luxueux, illustré de onze bois gravés en pleine page, est conservé en une soixantaine d'exemplaires. Saskia BOGAART en offre une description matérielle et analyse surtout la décoration: gravures, rubrication, lettres initiales, coloration; dans certains exemplaires, celle-ci pourrait être le résultat d'une collaboration entre l'éditeur, Jacob Bellaert, et Cornelis Boeckbinder, qui fut relieur, copiste, rubricateur et coloriste, exerçant non loin de l'imprimerie de Bellaert. Des marques de propriété et de rares notes de lecture permettent à S.B. de cerner le profil de quelques propriétaires, en dehors du milieu local de Haarlem, et de percevoir l'intérêt porté à l'œuvre, dont surtout les données médicales et anatomiques semblent avoir attiré l'attention des lecteurs (*"Van den proprieteyten der dinghen": la traduction néerlandaise du "De proprietatibus rerum" et ses exemplaires*, pp. 191-221).

Le livre XVII, consacré aux plantes et aux arbres, offre la matière pour une réflexion sur les modalités de traduction appliquées par l'anonyme qui, un peu avant 1355, adapta le *De proprietatibus rerum* en occitan. Peter T. RICKETTS examine la structure en 197 chapitres, leur présentation dans le manuscrit unique, quelques questions de lexique, les modifications syntaxiques et les nombreuses coupes opérées sur l'original latin (*Le "De proprietatibus" et l'"Elucidari" occitan: le cas du livre XVII*, pp. 223-233).

Le *De proprietatibus rerum* fut adapté dans l'ancien patois de Mantoue entre 1299 et 1309 par un notaire, Vivaldo Belcazer, qui offrit le texte à son seigneur Guido Bonacolsi (manuscrit de dédicace conservé à la B.L. de Londres). Le but de Rosa CASAPULLO est ici de rattacher cette adaptation vernaculaire à une famille de manuscrits du traité latin; la segmentation du texte et l'examen d'un nombre élevé de *loci citati* lui permettent de supposer un lien avec la rédaction transmise par des manuscrits latins produits en Italie, le traducteur pouvant avoir à sa disposition deux manuscrits: l'un proche de *DPR*₂₀ et de *DPR*₁₃, l'autre appartenant à la version standard en dix-neuf livres (p. 257) (*Le "Trattato di scienza universal" de Vivaldo Belcazer et la tradition du "De proprietatibus rerum"*, pp. 235-257).

Elmar EGGERT propose une comparaison des deux traductions castillanes du *De proprietatibus rerum*: la plus célèbre, de Vincente de Burgos, fut imprimée à Toulouse en 1494; l'autre, conservée dans un seul manuscrit (Londres, B.L.), est anonyme et remonte à la fin du xiv^e siècle. Le traducteur de celle-ci, tout en abrégant sensiblement le texte de départ, se maintient très proche du latin, alors que Vicente de Burgos fournit une version plus libre, en utilisant tant le texte latin que la version française de Jean Corbechon. L'analyse linguistique comparée des deux traductions espagnoles est basée sur les termes techniques, quelques mots du lexique de base, la traduction des mots composés latins, les toponymes, le recours aux synonymes, et la présence d'archaïsmes et latinismes dans la version manuscrite (*Les traductions en espagnol du "De proprietatibus rerum" de Bartholomaeus Anglicus*, pp. 259-282).

Rédigée par le dominicain Lope de Barrientos sans doute pendant le premier quart du xv^e siècle, la *Clavis sapientiae* est une œuvre encyclopédique en latin dont tant la structure interne que le contenu révèlent l'in-

fluence profonde de *De proprietatibus rerum*. Cet auteur, comme le montrent quelques exemples cités par Antonia RISQUEZ, a même repris des passages entiers de Barthélemy l'Anglais, source que pourtant il ne cite jamais (*La presencia del "Liber de proprietatibus rerum" de Bartolomé Anglico en la "Clavis sapientiae" de Lope de Barrientos*, pp. 283-298).

Si la diffusion européenne de l'œuvre de Barthélemy l'Anglais est reconnue depuis longtemps, Bernard RIBEMONT s'efforce de prouver, dans les pages conclusives de ce volume, la dimension internationale de Jean Corbechon, dont la traduction en français a servi de modèle pour d'autres (*Jean Corbechon l'international*, pp. 299-309).

Une *Liste des manuscrits cités* (pp. 311-313) et une *Liste des éditions citées des traductions de Barthélemy l'Anglais* (pp. 315-316: éditions incunables et du xvi^e siècle) complètent très utilement ce beau recueil, qui ne présente à nos yeux qu'un seul petit défaut: les tableaux et les illustrations ne sont pas toujours numérotés, ce qui peut compliquer la lecture de certaines contributions (celle de B. Van den Abeele en particulier, qui comporte une dizaine de reproductions; celle de S. Bogaart renvoie p. 202 à une «ill. 3» qui évidemment n'a pas été publiée). Soulignons surtout un grand mérite de ce volume: la longueur des contributions – qui va bien au-delà des contraintes en nombre de pages ou de caractères souvent imposées aux auteurs dans des ouvrages collectifs – a permis d'aborder des questions importantes de manière approfondie, de les illustrer par des exemples nombreux et d'utiliser en la citant une bibliographie fournie.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

La typologie biblique comme forme de pensée dans l'historiographie médiévale, sous la direction de Marek Thue Kretschmer, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 279.

Ce volume est issu d'un colloque international qui s'est déroulé à la Fondation Maison des sciences de l'homme de Paris en novembre 2012. Les organisateurs et les contributeurs se proposaient d'approfondir une question capitale dans l'historiographie médiévale, à savoir le poids exercé par la pensée typologique. Douze articles, centrés sur des œuvres essentiellement latines composées entre l'époque carolingienne et le xv^e siècle, montrent bien comment cette influence a opéré de façon continue tant en France que dans les

pays germaniques et dans les régions nordiques. Sans entrer dans les détails, nous signalerons au moins les titres concernant la France, car certaines contributions ouvrent des perspectives certainement intéressantes pour les spécialistes du Moyen Âge français: Francesco STELLA, *L'historiographie en vers de l'époque carolingienne: la typologie politique des peintures d'Inghelheim* (sur les poèmes *Annales de gestis Caroli Magni imperatoris* du Poeta Saxo et *In honorem Hludowici* d'Ernold le Noir), pp. 25-52; Luigi RUSSO, *Continuité et transformations de la typologie des Maccabées jusqu'aux origines du mouvement des croisades* (sur les chroniqueurs de la première croisade: Raymond d'Aguilers, Foucher de Chartres et Guibert de Nogent), pp. 53-75; Julian FÜHRER, *L'histoire et la typologie* (sur l'*Historia ecclesiastica* et le *Liber modernorum Francorum regum* d'Hugues de Fleury), pp. 97-118; Jeff RIDER, *The Bible as narrative model for Galbert of Bruges* (sur la *Vita Karoli comitis Flandriae* de Galbert de Bruges), pp. 119-135; Greti DINKOVA-BRUUN, *Biblical Typology in Walter Map's "De nugis curialium"*, pp. 137-149; Jean-Claude SCHMITT, *Les images typologiques au Moyen Âge. À propos du "Speculum humanae salvationis"* (sur l'iconographie du *Speculum humanae salvationis* du ms Universitäts- und Landesbibliothek de Darmstadt), pp. 219-243.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

HUGUES FALCAND, *Le livre du royaume de Sicile. Intrigues et complots à la cour normande de Palerme (1154-1169)*, Texte présenté et traduit par Egbert Türk, Turnhout, Brepols, 2011 («Témoins de notre histoire»), pp. vi-392.

Réimpression du texte latin du *Liber de regno Siciliae* (éd. Siragusa, 1897) avec traduction en regard. L'introduction présente le texte, la tradition et l'auteur, «compatriote d'adoption de Tacite et de Guicciardini» (p. 12), ensuite plusieurs notices sur les personnages clés dont il est question dans le récit, essentiellement consacré aux luttes pour le pouvoir sous les rois normands, mais qui témoigne également de «l'émergence d'une prise de conscience identitaire» (quatrième de couverture). Des annexes (généalogies et plans), l'indication des sources, la bibliographie et l'*Index nominum* (personnes, localités, régions et pays) complètent le volume.

[G. MATTEO ROCCATI]

Quattrocento a cura di Maria Colombo Timelli e Paola Cifarelli

Nouveau Répertoire de mises en prose (XIV^e-XVI^e siècle), sous la direction de Maria COLOMBO TIMELLI, Barbara FERRARI, Anne SCHOYSMAN et François SUARD, Paris, Classiques Garnier, 2014 («Textes littéraires du Moyen Âge», 30), pp. 929.

Lorsque Georges Doutrepoint publia, en 1939, son ouvrage capital sur *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques*, les recherches dans ce domaine n'étaient qu'à leur début et encore aujourd'hui on reste admiratif devant la masse de données recueillies, leur précision et leur étendue. À l'heure actuelle, le terrain défriché autrefois par le savant belge a révélé toute sa fertilité grâce à de nombreuses éditions critiques et à des études littéraires qui ont permis de renouveler la perspective sur ce genre de textes. Le *Nouveau Répertoire de mises en prose*, dirigé par une équipe internationale d'éminents spécialistes qui ont coordonné l'activité d'une quarantaine de chercheurs – souvent éditeurs des textes dont ils se sont occupés dans le cadre de ce projet – se veut une mise à jour de l'ancien inventaire, mais il constitue en réalité un ouvrage richissime, qui permet en même temps de disposer d'une série de données précieuses et de documenter la variété des approches adoptées par la critique au fil des années.

Le corpus des textes qui ont été répertoriés est constitué de 78 ouvrages, s'échelonnant sur une durée temporelle de trois siècles: de 1250 environ, date de la *Mort d'Aude*, mise en prose d'un épisode du *Roland mé*, jusqu'à 1549, année de parution de l'*editio princeps* de *Gérard d'Euphrate*; cela permet donc de nuancer les acquis à propos de la concentration chronologique des mises en prose au cours du XV^e siècle et d'élargir le nombre d'ouvrages à inscrire parmi les réécritures en prose.

La structuration du corpus, organisé par ordre alphabétique des titres, est la conséquence de la perspective méthodologique adoptée par les directeurs de l'ouvrage: celle-ci consiste à focaliser l'attention sur la mise en prose en considérant chaque texte de manière indépendante, même lorsque l'antécédent versifié est commun à plusieurs proses. L'avantage d'une telle démarche est de dépasser le classement par genres adopté autrefois par Doutrepoint, classement qui empêchait de saisir correctement le caractère propre à chaque prose.

Quant à l'objet des réécritures répertoriées, le *Nouveau Répertoire* est consacré entièrement aux narrations longues traitant la matière romanesque et épique, mais aussi le domaine didactique, moral, religieux et historique; en effet, le volume contient les notices d'un nombre important de textes non mentionnés dans l'ancien répertoire: en sont un exemple la mise en prose du *Pèlerinage de vie humaine* et du *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Digulleville, la réécriture de *Renart le Nouvel* de Jacquemart Gielée connue sous le titre de *Livre de Regnart*, celle de la *Vengeance Nostre Seigneur*, de *Florian* et *Florete*, du *Jugement du roi* de Bebaigne de Guillaume de Machaut (*Cardenois*), du *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes (*Conte de la charrete*), les cinq mises en prose du *Roman de Troie*, *Perceval le Gallois*, transmis uniquement par l'imprimerie et compilé à partir de six romans arthuriens en vers.

Les titres inclus dans le répertoire sont également exemplaires de la diversité qui se cache sous l'étiquette pratique de "mise en prose" quant à la nature du rapport avec la source versifiée: la distance qui sépare la réécriture de son modèle peut en effet prendre des dimensions variées et se rapprocher davantage de la réélaboration ou de la synthèse que de la transposition du texte en une autre forme de l'expression littéraire; là encore, comme pour les limites chronologiques, les éditeurs ont choisi très opportunément d'adopter un critère compréhensif, incluant tant des amplifications (ex. *Jean d'Avennes*) ou des versions abrégées (ex. *Abrégé du Gérard de Roussillon*), que des fragments enchâssés dans d'autres textes (comme la *Mort d'Aude*) ou des textes dont la source en vers est perdue (cf. *Saladin*).

Le contenu des notices n'est pas moins novateur; quatre entrées constituent les articulations principales de chaque fiche. La première (A) est consacrée à la prose, qui prend donc le devant de la scène; la place stratégique occupée par le remaniement ne fait que mieux ressortir le fait que chaque texte est conçu comme ouvrage autonome, et non comme manifestation de la fortune de la source. Cette dernière est l'objet de la deuxième section (B), tandis que la troisième (C) retrace l'histoire du remaniement en prose même au delà du Moyen Âge tardif; la dernière contient la bibliographie (D).

À l'intérieur des quatre entrées principales, plusieurs articulations permettent de présenter une série de données descriptives; dans la section A, on trouvera ainsi dans l'ordre une série de sous-sections consacrées respectivement aux informations concernant l'auteur, le(s) dédicataire(s), la datation, la citation dans le répertoire de Doutrepoint, les témoins et l'organisation du texte. Ainsi, des recherches transversales deviennent possibles au sujet du mode de transmission des proses – manuscrit, mixte, seulement dans les imprimés – ou bien de la physionomie sociale des commanditaires, du profil culturel des remanieurs qui se nomment explicitement, de la structure des paratextes ou encore de la présentation des témoins.

Dans la section consacrée à la source, en plus des indications de synthèse ou des descriptions de première main, on trouvera la bibliographie relative, ce qui permet d'enrichir la section D, articulée à son tour en deux sous-sections (éditions critiques éventuelles et études critiques sur la prose).

La taille des sections varie beaucoup en fonction de plusieurs paramètres, dont l'un des plus importants est sans doute l'absence d'édition critique scientifiquement établie; les notices contiennent en effet non seulement des données de synthèse, très utiles pour faire le point sur les connaissances actuelles à propos du texte et de sa transmission, mais aussi une quantité de données de première main sur des aspects particuliers variés. Ainsi, par exemple, dans la partie A de la fiche consacrée à *Gérard du Fratre* de Jacques le Gros, F. Suard fournit une description détaillée du manuscrit unique et de l'organisation du texte à l'intérieur du témoin, particulièrement complexe à cause de la présence de trois "matières" (*Fierabras*, *Aspremont*,

puis *Pèlerinage de Charlemagne*). Il en va de même pour la *Chronique de France jusque 1380*, toujours par F. Suard, ainsi que pour celle du *Pèlerinage de Vie Humaine* par Françoise Bourgeois, dont la tradition manuscrite est particulièrement complexe, ou encore pour celle de *Baudouin de Flandre* par M. Colombo (douze manuscrits). Parfois, l'auteur de la fiche plie la structure de la section A aux exigences dictées par la caractéristique particulière du texte et des témoins qu'il décrit; ainsi, dans celle consacrée à la *Belle Hélène de Constantinople* de Jean Wauquelin par M.-C. de Crécy, une bibliographie est spécifiquement consacrée à l'histoire du manuscrit et à son iconographie. Il en va de même pour certains des manuscrits qui ont transmis la prose bourguignonne de *Renaut de Montauban*, vouée à un succès extraordinaire qui durera jusqu'au xvi^e siècle, ou pour *Huon de Bordeaux*, transmis uniquement par les imprimés et lui aussi très largement diffusé au xvi^e siècle: le programme iconographique de l'*editio princeps* est soigneusement décrit et analysé par C. Cazanave.

En outre, conformément au principe selon lequel la structuration du texte par les titres de chapitres ou d'autres moyens d'articulation est un indice très significatif de la manière dont on veut orienter la lecture, pour certaines proses la transcription de ces portions de l'ouvrage est fournie en entier dans la première section (cf. par exemple la fiche consacrée à *Ogier le Danois*). Encore, la présence de la transcription du prologue et/ou de l'épilogue pour les textes qui en contiennent un – ou parfois plusieurs – est précieuse non seulement d'un point de vue philologique, pour permettre par exemple de saisir les différences éventuelles entre les témoins d'un même ouvrage ou d'apprendre des données à propos des circonstances de composition, mais aussi d'un point de vue littéraire; on sait en effet que le paratexte est le lieu privilégié de l'expression du point de vue du remanieur sur son travail.

Pour certains textes, c'est la source qui constitue la section la plus touffue, comme c'est le cas pour *Guillaume d'Orange* qui compte treize textes en vers parmi ses antécédents et témoigne ainsi d'un travail complexe de réélaboration. Pour d'autres encore, l'histoire de la prose (C) est particulièrement intéressante, car elle permet d'attester la fortune des mises en prose, tant au cours du Moyen Âge tardif, que dans les premiers imprimés et jusqu'au milieu du xvi^e siècle, parfois même au-delà. Si un certain nombre de réécritures, parmi lesquelles la *Reine Berthe*, les *Neuf Preux*, le *Fierabras* anonyme, la *Manequine* ou le *Chevalier au Cygne*, mais aussi *Perceval* ou *Erec* n'ont pas eu de diffusion ultérieure, d'autres sont vouées à un succès durable, et on compte parfois des dizaines d'éditions anciennes (cf. par exemple le *Fierabras* de Jean de Bagnyon, *Ogier le Danois*, *Renaut de Montauban* pour en citer seulement quelques-unes). Une analyse détaillée de ces données permettra donc peut-être non seulement de confirmer que les anciens paradigmes historiographiques concernant une rupture nette entre "automne du Moyen Âge" et Renaissance sont bien loin de refléter la réalité des faits, mais aussi d'approfondir nos connaissances à propos de la contribution que les réélaborations de la matière médiévale ont apportée à la construction du patrimoine littéraire français. La présence d'informations sur la diffusion des proses dans d'autres domaines linguistiques (subdivision *Traductions anciennes* dans C) permet en outre d'étendre les recherches au niveau de la littérature européenne.

Quant à la section bibliographique (D), elle est extrêmement précieuse pour les chercheurs, car par son exhaustivité et sa précision elle permet d'avoir à sa disposition toutes les informations à propos de l'existence d'éditions partielles ou intégrales du texte et de leur fiabilité scientifique, ainsi que d'études codicologiques, philologiques, littéraires consacrées au texte en question. Elle permet en outre, par une lecture transversale, de rendre compte de la fortune critique dont ont joui certains textes à certaines époques, mais surtout de témoigner les transformations auxquelles les orientations critiques au cours du temps ont été soumises.

Enfin, cinq Index (des titres, des auteurs et des traducteurs; des artisans du livre manuscrit; des imprimeurs, libraires et éditeurs anciens; des noms propres; des manuscrits) faciliteront le repérage des données spécifiques.

Véritable mine d'informations, le *Nouveau Répertoire de mises en prose* a parfaitement répondu à ses objectifs, qui prévoyaient de fournir «une vue panoramique des mises en prose» (p. 10) ainsi qu'un instrument pour permettre à d'autres chercheurs de prendre «la relève et continuer un travail d'édition et d'analyse qui est loin d'être complet» (p. 15). Il constituera donc désormais un outil incontournable pour tous les spécialistes de l'étude de la littérature en moyen français, mais aussi pour les seiziémistes qui y trouveront des données qu'ils pourront exploiter pour des études ponctuelles ou pour des recherches transversales, à propos, par exemple, de l'héritage médiéval survivant au cours de la première Renaissance, ou bien de l'évolution de la physionomie du livre en comparant les données du répertoire avec celles d'autres sources, ou encore, plus généralement, sur le sujet complexe du choix de la prose en littérature.

On ne peut souhaiter que les autres projets annoncés par les directeurs en conclusion de l'Avant-Propos, ainsi que la mise à jour du site mis en ligne pour faciliter les recherches multicritères et l'accès aux données essentielles (<http://users2.unimi.it/lavieenproses>) puissent être réalisés pleinement, pour le plus grand profit de la communauté scientifique.

[PAOLA CIFARELLI]

SANDRA HINDMAN, ARIANE BERGERON-FOOTE, *Flowering of Medieval French Literature. "Au parler que m'aprist ma mere"*, Paris – Chicago – New York, Les Enluminures, 2014, pp. 256.

Accompagnant une exposition qui a eu lieu à New York en avril 2014, puis à Paris en mai, ce beau catalogue réunit les notices détaillées de seize manuscrits français datant de ca 1300 à 1535; pour la plupart enluminés, certains de manière somptueuse, ils contiennent des textes en vers et en prose de sujets très divers: œuvres littéraires et encyclopédiques, traités scientifiques, de philosophie et de théologie, d'histoire et de généalogie; si certains (comme le *Roman de la Rose*) sont transmis par un nombre très élevé de copies, pour d'autres (*l'Histoire du riche homme et du ladre* ou *Le lustre des temps de Mellon Preudhomme*) il s'agit du seul manuscrit connu. La présentation, enrichie de nombreuses reproductions en couleur, est organisée en sections, dont les trois premières suivent un ordre thématique, les deux autres des critères externes aux textes. Nous donnons la liste des titres et des manuscrits, dans la certitude qu'ils intéresseront de près nos lecteurs.

Les œuvres réunies sous le titre «Literature and Science: the Rise and Affirmation of the Vernacular»,

sont au nombre de trois: (1) *Sydrac*: manuscrit en parchemin, illustré par Jeanne de Montbaston, peut-être commandité par Jeanne de France (morte en 1373); la copie peut être datée de ca 1325-1350; (2) *Pèlerinage de Vie Humaine* de Guillaume de Digulleville, première version, manuscrit du milieu du ^{xiv}^e siècle; il contient aussi l'*Image du monde* de Gautier de Metz et la seule copie connue de l'*Histoire du riche homme et du ladre*; (3) *Roman de la Rose*, avec le *Testament* de Jean de Meun: manuscrit daté 2 octobre 1375, non illustré, il est déjà classé dans la base de données de la BnF, sous le n. 201.

Suit la section «Philosophy and Theology: Translations and Adaptations of the Classics»: (4) *Secret des secrets*, dans une traduction anonyme qui semble indépendante des autres versions connues; petit manuscrit, de ca 1320, il s'agit sans doute d'une copie personnelle; (5) *Dits moraux des philosophes*, traduits par Guillaume de Tignonville, dans une copie de ca 1460: le texte suit ici un arrangement particulier, avec des déplacements de chapitres, voire de sections entières; (6) *Consolation de philosophie*, traduction anonyme en vers et en prose, avec le *Prologue* de Jean de Meun; le manuscrit, ca 1460-1470, pourrait être de la main de David Aubert; (7) *Le lustre des temps* de Mellon Preudhomme, traité accompagné de longues notes marginales en latin: copie unique, elle est datée de 1534.

La troisième partie, «History and Genealogy: the Nation and the Individual», comprend quatre titres: (8) les *Grandes Chroniques de France*, dans un manuscrit illustré (ante 1477) appartenant à Jacques d'Armagnac, puis à François I^{er}; le texte y est précédé d'une chronique généalogique des rois de France (les *Lignes de plusieurs rois*) dérivée de celle de Guillaume de Nançis; (9) un fragment (deux autres en sont connus) du rouleau de la *Chronique anonyme universelle* jusqu'à la mort de Charles VII (ca 1461): les deux feuilles présentées ici sont consacrées à Guillaume le Conquérant, Hugues Capet et Geoffroy de Bouillon; (10) une compilation de traités d'héraldique comprenant le *Traité du blason* de Clement Prinsault, *Le blason des couleurs* du héraut Sicile, la *Déclaration touchant le fait des armoiries* de Jean Le Fevre de Saint-Remy; le manuscrit, commandité par la famille des Chastel de la Howarderie, remonte aux années 1500-1525; (11) le *Sommaire abrégé des ducs de Orléans-Longueville* de Jean de Baudreuil, exemplaire de dédicace au duc Louis II (manuscrit de ca 1525); le texte, dont quatre autres copies sont conservées, contient une liste des possessions de cette famille.

Quatre œuvres/manuscrits sont réunis aussi sous l'intitulé «Women Writers and Women Bibliophiles: Memory and Self-Assertion»: (12) une traduction anonyme de l'*Histoire caldayque* de Berosus, dans un manuscrit somptueusement illustré (ca 1505) offert par Pierre de Balsac à son épouse Anne Malet de Graville, dont la collection comptait quelque 200 volumes; (13) la copie unique de la traduction par Charles Bonin de la *Lettre LIV* que saint Jérôme adressa à Furia, centrée sur le thème du veuvage; le manuscrit (ca 1500-1510) a appartenu à Anne de Polignac, qui ne fut probablement pas la dédicataire de l'œuvre; (14) *La complainte de la dame pâmée contre fortune* de Catherine d'Amboise, allégorie autobiographique et œuvre consolatoire dont on ne connaît que deux autres copies: ce codex illustré (ca 1525-1530) pourrait être le manuscrit personnel de l'auteur.

La toute dernière section a pour titre «From Manuscript to Print: the Circulation of Texts and the Triumph of the Vernacular»; elle comprend deux seuls titres: (15) Colard Mansion, *Pénitence d'Adam*, dans le

manuscrit que le célèbre traducteur, copiste et imprimeur brugeois exécuta pour Louis de la Gruuthuse (ca 1480); (16) Guillaume Alexis, *Le Passe-temps de tout homme et de toute femme*, manuscrit copié à partir de l'édition imprimée par Antoine Vêrard en 1505, et *L'ABC des doubles*.

Chaque notice donne d'abord des informations générales sur le texte, son histoire, éventuellement ses sources, sa tradition manuscrite, sa circulation hors de France; elle situe ensuite le manuscrit en question au sein de cette tradition, dans certains cas particulièrement abondante, et souligne enfin les caractéristiques propres du texte et/ou de la copie présentée, surtout pour ce qui concerne l'iconographie et la décoration, et, le cas échéant, son intérêt voire son unicité. Pour chaque titre est donnée aussi une bibliographie détaillée, avec indication des ressources disponibles en ligne.

Une seule remarque: le volume ne contient pas de Table des matières, ni – ce qui est plus gênant – d'index des manuscrits et des œuvres/auteurs.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

CHLOÉ MAILLET, *La parenté bagigraphique (xiii^e-xv^e siècle). D'après Jacques de Voragine et les manuscrits enluminés de la "Légende dorée"* (c. 1260-1490), Turnhout, Brepols, 2014 («Histoires de famille. La parenté au Moyen Âge», 15), pp. 408.

Issu d'une thèse de doctorat de l'EHESS (2010), ce livre comprend deux parties: un catalogue de 37 manuscrits enluminés, tant latins que vernaculaires, de la *Légende dorée* (pp. 239-384), et une analyse iconographique de ceux-ci dans la perspective des représentations de la parenté entre ^{xiii}^e et ^{xv}^e siècle (pp. 7-222; bibliographie aux pp. 223-238). L'examen proposé par Chloé Maillet se situe au croisement de plusieurs domaines de recherche: histoire de l'art, mais aussi histoire sociale et histoire des mentalités, ce qui se reflète dans l'organisation même de la partie introductive.

Un premier chapitre porte en effet sur «Parenté, bagigraphie et images» (pp. 13-30); il fait notamment le point sur les structures fondamentales de la parenté – filiation, alliance, germanité – pour souligner ensuite le rapport, incontournable pour ce qui concerne les biographies des saint(e)s, entre parenté charnelle et parenté spirituelle. «Le corpus des sources» (pp. 31-48) rappelle la biographie de Jacques de Voragine et ses œuvres (outre la *Legenda aurea*, les *Sermones aurei* et le *Chronicon Ianuense*), pour se concentrer ensuite sur la traduction française de Jean de Vignay et sur les manuscrits enluminés pris en examen (table aux pp. 47-48). Les deux chapitres qui suivent constituent le cœur de l'ouvrage, l'un («La parenté d'après Jacques de Voragine», pp. 49-114) portant sur le texte, l'autre sur les images («Parenté en images dans la *Légende dorée*», pp. 115-116, avec nombreuses illustrations en noir et blanc; d'autres, en couleur, trouvent place en annexe, pp. 401-408). Pour examiner les types de parentés envisagés dans la *Legenda aurea*, Chloé Maillet souligne d'abord les aspects quantitatifs (pourcentage des saint(e)s présentés en famille) et terminologiques; elle offre ensuite quelques exemples de séparations familiales, dont Saint Alexis est peut-être le représentant le plus connu, pour se concentrer surtout sur les liens fondamentaux: mariage, filiation, parrainage et avunculat (beaucoup moins représentés que les deux précédents); deux paragraphes à part concernent l'usage que Jacques de Voragine fait de son légendier dans

les *Sermones de sanctis*, et la neuvième partie du *Chronicon*, spécialement consacrée au foyer familial. En revanche, l'analyse iconographique des manuscrits suit, comme il se doit, un plan chronologique; c'est ainsi que l'on décerne – malgré un nombre relativement limité de témoins pour les XIII^e et XIV^e siècles – quelques lignes majeures: les manuscrits les plus anciens semblent valoriser surtout la germanité, alors qu'une vision plus laïque s'affirme vers la moitié du XIV^e siècle, avec une présence plus marquée des parents "terrestres", devenus les adjutants du Saint dans son parcours vers Dieu; au cours de la seconde moitié de ce siècle on assiste à une évolution ultérieure: la Vierge domine dans les images, alors que la parenté des saints semble intéresser beaucoup moins les enlumineurs (ou leurs commanditaires); le parcours s'accomplit au XV^e siècle, lorsque sont privilégiés les voies vers le domaine spirituel: les images proposent fréquemment le renoncement à la parenté et/ou à la sexualité, avec la représentation du couple chaste. Un dernier chapitre porte sur les «Images de la parenté inversée» (pp. 171-216), à savoir les représentations mettant en relief soit le refus de la parenté charnelle, soit les déviations, les travestissements, les retournements vers une pseudo-parenté toute spirituelle. La *Conclusion* (pp. 217-222) reprend en les synthétisant les éléments fondamentaux de l'analyse.

Le *Catalogue des manuscrits enluminés* comprend, comme on l'a dit, tant des manuscrits latins (7) que des traductions en français (les plus nombreux: 26) et en d'autres langues (1 en alsacien, 1 en catalan, 1 en italien). Chaque notice donne des éléments de codicologie et de bibliographie, et surtout une liste détaillée des miniatures.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

FLORENCE BOUCHET, *L'iconographie du "Chevalier errant" de Thomas de Saluces*, Turnhout, Brepols, 2014 («Répertoire Iconographique de la Littérature du Moyen Âge – Le corpus du RILMA», 3), pp. 168.

Conformément à la collection qui l'accueille, ce beau volume a pour but de mettre en valeur l'iconographie d'un manuscrit bien connu, le ms fr. 12559 de la BnF de Paris, qui a appartenu à l'auteur même du *Chevalier errant*; comme l'on sait, une deuxième copie, elle aussi illustrée, est conservée à la Biblioteca Nazionale Universitaria de Turin (L.V.6), mais a gravement souffert de l'incendie qui a quasiment détruit en 1904 le dépôt des manuscrits de cette Bibliothèque. Florence Bouchet revient ainsi à une œuvre qui lui est particulièrement chère – elle lui a consacré de nombreux articles à partir de 1993 – pour s'attacher, bien plus qu'aux miniatures, au rapport très strict que les images instaurent avec un texte aussi riche que composite.

Une partie introductive, «Une quête allégorique du sens de la vie» (pp. 7-23), fait utilement le point sur la biographie de Thomas, marquis de Saluces (vers 1356-1416), dont sont rappelés les quatre séjours en France, et sur la composition et le sens du *Chevalier errant* (ca 1403-1405), œuvre allégorique aux sources multiples pour laquelle une édition véritablement critique fait toujours défaut, après celle fournie par Marvin James Word en 1984 (PhD, University of North Carolina) et celle fournie par Laura Ramello en 2008 (sous la direction de Marco Piccat, Boves, Araba Fenice: cf. le compte rendu d'Anna Maria Finoli, «Studi Francesi», 161, 2010, pp. 344-346; c'est celle-ci que Florence Bouchet a utili-

sée). Ce sont bien entendu les aspects visuels de l'œuvre et des manuscrits qui l'ont transmise à retenir surtout l'attention de notre Collègue: illustré par le Maître de la Cité des Dames et son atelier, le manuscrit de Paris (dont la reproduction en couleur est maintenant disponible sur Gallica) contient en effet quatre-vingt-treize miniatures, un ensemble somptueux qui reflète fidèlement le sens du texte, tant dans sa partie "chevaleresque" que dans la section plus proprement "allégorique".

Florence Bouchet donne preuve de sa connaissance approfondie du texte et de son iconographie dans la partie centrale du volume, consacrée justement à la présentation commentée du «Cycle iconographique» (pp. 25-86); pour chaque enluminure elle fournit les informations qui permettent de la situer dans la trame du *Chevalier errant*, une description détaillée, et le cas échéant un commentaire ultérieur sur l'interprétation de l'image. Les quelques enluminures du manuscrit de Turin absentes dans l'exemplaire parisien sont aussi indiquées, entre crochets carrés, bien qu'elles ne soient pas reproduites.

Le dossier iconographique est évidemment important: 48 images en couleur et 46 en noir et blanc donnent la mesure de la qualité artistique du manuscrit: le lecteur a ainsi accès à la totalité du programme iconographique (y compris la reproduction du f. 36 recto, qui ne contient que du texte).

Le volume comprend encore une riche «Bibliographie» (pp. 87-100; on pourra y ajouter la traduction en français moderne et en prose publiée en 2001 par Daniel Chaubet, suivie d'une postface de la même Florence Bouchet: cf. «Studi francesi», 139, 2003, p. 139), une «Liste récapitulative» du sujet des enluminures (pp. 101-104) et un «Index général» (pp. 105-110).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

PHILIPPE DE MÉZIÈRES, *Songe du viel pelerin*, éd. critique par Joël Blanchard, Genève, Droz, 2015, 2 vols, pp. 1744.

Voyage allégorique et chef d'œuvre de Philippe de Mézières, *Le Songe du viel pelerin* (1389) bénéficie grâce à ces deux volumes d'une édition critique très soignée. L'éditeur, qui avait donné une traduction intégrale du texte en 2008, se propose ici de remplacer l'édition établie par G.W. Coopland (1970) à partir d'un mauvais codex de la fin du XV^e siècle (ms. Paris, BnF, fr. 22542).

C'est justement sur le choix du manuscrit de base que s'ouvre l'Introduction: après une description et une comparaison détaillées des neuf témoins qui nous transmettent l'ouvrage, l'attention se focalise sur le ms. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 2682-2683. Contemporain de Philippe de Mézières, ce manuscrit est qualifié de «matrice» dans la mesure où il a été supervisé et corrigé par l'auteur même pendant son long séjour chez les Célestins à Paris; bien que le volume soit incomplet (des pertes involontaires nous privent de la fin de la table des matières et d'un chapitre consacré aux confesseurs du roi), il présente très peu d'erreurs et une série d'annotations autographes. C'est donc le texte de ce manuscrit qui a été fidèlement transcrit et qui a fait l'objet d'une analyse linguistique (phonétique, graphique et morphosyntaxique) visant à mettre en relief les traits typiques du nord-est de la France, aire d'activité du calligraphe Pellegaut. Pour ce qui est des variantes, elles ont été réunies après l'édi-

tion du texte (vol. 2, pp. 1397-1484): leur caractère quasi exhaustif permet une fois de plus de mesurer l'excellence du manuscrit de l'Arsenal et d'évaluer les transformations subies par le *Songe* au fil des siècles à travers les manuscrits tardifs.

L'introduction fournit également quelques repères historiques et littéraires essentiels pour situer le *Songe* dans le milieu culturel de la fin du xiv^e siècle. La biographie de l'auteur occupe plusieurs pages et permet de saisir la facette la plus humaine d'un écrivain engagé dans les projets de croisade. Le *Songe* se situe au cœur de ce militantisme moral et religieux, en dépassant la tradition des miroirs des princes et les procédés d'écriture devenus conventionnels à la fin du Moyen Âge. C'est afin de mettre en évidence l'originalité de l'ouvrage que J.B. mène une enquête sur les modèles qui auraient pu influencer Philippe de Mézières. L'éditeur se penche d'abord sur le côté social et souligne que, dans la formation de l'auteur, les voyages et les rencontres ont joué un rôle aussi important que les livres contenus dans la bibliothèque de Charles V. La pensée de Mézières est qualifiée de syncrétique, car elle mêle les visions de paix aux vagabondages de la curiosité intellectuelle: la mystique, la magie, l'alchimie, l'astrologie bâtissent son savoir et donnent corps à l'ambition de rendre Jérusalem à une Église éthiquement réformée. En deuxième lieu, J.B. considère les sources d'inspiration textuelles: la Bible, mais aussi les Pères et les maîtres médiévaux; les auteurs de l'Antiquité païenne et chrétienne, mais aussi les proverbes qui portent l'image même de la condition humaine. Il s'arrête plus particulièrement sur les procédés rhétoriques (la composition énumérative, le *songe vu* comme un cadre, les allégories) et sur le rapport entre l'auteur et l'humanisme. Cette dernière question soulève beaucoup d'intérêt: à l'époque où l'on cherche à faire du français une langue savante, Mézières, ami de Pétrarque, fait l'éloge de la précellence du latin sur le français, tout en révélant son talent en français plutôt qu'en latin. L'éditeur montre enfin que le Prologue et les deux premiers chapitres du *Songe* constituent le dérivage du *Pelerinage du povere pelerin*, ouvrage versifié plus ancien composé par l'auteur même. La reconstitution du système métrique permet d'avancer l'hypothèse que, après la rédaction d'une ébauche en vers, l'auteur aurait choisi la prose qui répondait mieux à son projet de réformation de la chrétienté.

L'édition comprend un appareil en bas de page qui signale la présence d'initiales ornées, les corrections, les répétitions, les ajouts en interligne et dans les marges. Les notes au texte (vol. 2, pp. 1485-1645) renvoient aux lignes de l'édition, fournissant les commentaires historiques et l'identification des citations. Suivent un riche glossaire (vol. 2, pp. 1648-1676) et un index présentant les noms propres et les allégories en capitales, les notions en gras et les titres d'œuvres en italique (vol. 2, pp. 1677-1744).

Puisque l'on dispose désormais d'une édition critique solide et scientifiquement impeccable, il ne reste qu'à souhaiter que la précieuse bibliographie raisonnée (vol. 1, pp. CXXXIX-CLXIII) ainsi que les nombreuses pistes de recherche indiquées par l'éditeur dans l'introduction puissent être approfondies, afin de parcourir le jeu complexe des influences qui rend le *Songe* une œuvre si attachante.

[ELISABETTA BARALE]

PHILIPPE FRIEDEN, *La lettre et le miroir. Écrire l'histoire d'actualité selon Jean Molinet*, Paris, Honoré Champion, 2013 («Bibliothèque du xv^e siècle», 78), pp. 477.

En choisissant pour titre *Écrire l'histoire d'actualité*, Ph. Frieden définit à la fois la problématique et le corpus de son étude. La définition du rôle de l'"historien" à la fin du Moyen Âge ne pouvant ignorer les pièces (rondeaux, ballades, dits, prosimètres...) qui ne relèvent pas à proprement parler de l'historiographie, mais bien d'une écriture de "circonstance" politique ou courtoise, c'est l'ensemble de l'œuvre de Jean Molinet qu'il s'agit de prendre en compte afin de définir cette écriture "d'actualité". Aussi Ph. F. choisit-il la formule d'une imposante monographie, dans une optique de *reciprocal reading*, d'éclairage mutuel des différents textes. C'est à cette approche, découragée jusqu'ici par une œuvre éminemment hétérogène (*Faictz et dictz* variés, chronique, art de rhétorique, *Romant de la Rose moralisé*, théâtre...), que se réfère ici la notion de «miroir», non pas traditionnel «miroir du prince» mais tentative de «capter les reflets que l'histoire projette dans le corpus, y compris dans les recoins où elle semblait ne pas avoir accès, et de quelle manière ces pans ou ces débris en informent la lettre qui les revêt» (p. 23). Cette perspective, nouvelle, offre de multiples intérêts – quoiqu'on puisse lui reprocher l'opacité des titres et sous-titres, auto-référentiels et incompréhensibles de prime abord à tout lecteur qui ouvre la table des matières. L'analyse est structurée en quatre chapitres, dont le premier est consacré au cadre théorique des conceptions de l'histoire de l'indiciaire de Bourgogne. L'aspect rhétorique étant déjà amplement étudié (que l'on pense entre autres aux travaux de François Cornilliat ou de Claude Thiry), Ph. F. recourt aux critères de la délimitation de l'espace et du temps pour montrer que, face à la vaste tradition historiographique médiévale, Molinet effectue un véritable choix: la narration du passé, relativement récent car limitée à l'espace bourguignon, est systématiquement mise en relation avec l'actualité, que ce soit dans la technique narrative de la *Chronique*, dans un prosimètre comme la *Ressource du petit peuple*, dans les épitaphes des princes évoquant leurs généalogies, ou par le biais de la notion réitérée de *fresche memoire*. Le second chapitre, intitulé «Lectures», est centré sur le *Romant de la rose moralisé* et illustre cette autre forme d'actualisation du passé qu'est la relecture interprétative: une mémoire du passé "méditative" ou "éthique" entre en jeu dans les moralisations. Ph. F. y aborde aussi les relectures parodiques des *Pronostications joyeuses*, et cette autre forme d'actualisation qu'est la prière dans les pièces religieuses des *Faictz et dictz*. Cette partie, qui a le mérite d'être centrée sur le *Romant de la rose moralisé*, relativement délaissé par la critique, et d'esquisser la tradition du genre (pp. 150-191), est toutefois moins convaincante sur le plan méthodologique. De la moralisation à la parodie et à la prière, il y a certes relecture d'un code ou d'un événement, mais cela suffit-il pour rapprocher ces textes sur le terrain de «l'histoire d'actualité»? Si la nette distinction que fait Molinet du texte du *Romant de la Rose* et de son commentaire moralisé invite en effet à confronter ce dernier à d'autres compositions méditatives (prières, louanges, déplorations), un examen approfondi de la réception et de la (brève) diffusion des textes aurait pu contribuer à éclairer leurs rapports avec l'écriture de l'histoire d'actualité.

Après ces deux premiers chapitres consacrés à la "lettre" du texte, les troisième et quatrième forment la seconde partie de l'étude, intitulée «Le double», par référence à l'effet de miroir qui justifie, on l'a dit, une lecture intertextuelle du corpus. Basée sur les distinctions établies par Genette, l'analyse illustre combien chez Molinet est dense l'intertextualité interne, mais aussi combien elle est restreinte, «inclinant davantage vers la reprise formelle, ou générique, que vers l'adaptation d'un contenu» (p. 210). On peine en effet à trouver chez lui des citations d'auteurs médiévaux; «contrairement à une pratique générique qui définit souvent l'écriture médiévale comme fondamentalement intertextuelle [...], la pratique restreinte de l'intertextualité, telle que nous l'observons chez l'indiciaire, isole son corpus du reste de la production qui le précède et lui fait suite» (pp. 212-213). Caractéristique qui peut, selon Ph. F., être mise en relation avec son historiographie: «la restriction temporelle, focalisée sur le seul passé immédiat, restreindrait à son tour la pratique intertextuelle» (p. 214). Une série de lectures transversales en donne la preuve: les relations entre la *Chronique* et les *Faictz et Dictz* montrent la nécessité de se référer à la première pour comprendre et interpréter les obscurités des seconds, au-delà du débat non résolu sur la chronologie de leur composition; les différents effets de la parodie, assimilable à une pratique intertextuelle, se manifestent chez Molinet dans une mise en scène dramatique; enfin, le jeu de contraste des deux célèbres prologues de la *Chronique*, mis en regard avec les pages consacrées au «Paradis terrestre» et même certains passages facétieux, éclaire «l'auto-mise en scène de l'indiciaire» (p. 281), à qui il «revient de "collauder les condignes" ou de "redarguer les coupables"» (p. 289).

Un dernier chapitre est précisément consacré à la présence de l'auteur dans ses textes. S'il est pratiquement absent de sa *Chronique*, nombreuses sont ailleurs les formes détournées d'auto-présentation de l'indiciaire. Les figures du *sequelle* de George Chastellain, du borgne et infirme, du moulin, de l'astrologue, du meunier, de l'échange épistolaire, de la double face de la monnaie, du rapport à l'argent, au corps du prince, sont autant de postures autoriales récurrentes dont les multiples connotations servent la parodie, et par là le blâme dans l'éloge. Une conclusion, qui est plutôt une digression en forme d'épilogue sur le traitement de la mort, est comme la métaphore d'une «histoire circulaire où la fin côtoie le début» (p. 386), soit du rôle de l'indiciaire. Mais les conclusions qui émergent de l'ensemble des lectures intertextuelles de Ph. F. vont toujours dans le sens d'une revalorisation de l'aspect éthique et des prises de position de l'«écriture d'actualité» chez Molinet, au-delà de la rhétorique qui ressort d'une lecture plus fragmentée de ses œuvres.

[ANNE SCHOYSMAN]

ADRIAN ARMSTRONG, *The Virtuoso Circle. Competition, Collaboration and Complexity in Late Medieval French Poetry*, Tempe, Arizona, ACMS, 2012, pp. 202.

Nous tenons à signaler la parution, il y a déjà quelque temps, de ce bel ouvrage d'A. Armstrong qui se situe dans le sillage des études critiques consacrées à la nature sociale de l'activité poétique entre la seconde moitié du *xv^e* et le début du *xvi^e* siècle. Les travaux de Jane Taylor sur les anthologies poétiques et leur rôle dans la construction de relations interpersonnelles, ainsi que ceux d'Emma Cayley sur la produc-

tion du premier Humanisme français conçue comme le résultat d'une «collaborative debating community» ont illustré à quel point l'insertion du poète dans une communauté littéraire influence son écriture. Cependant, le point de départ de la réflexion d'A.A. est plutôt la dynamique collaboration-compétition donnant origine à un cercle vertueux «as understood in economics: a cycle whose interaction reinforces the positive momentum of events» (p. xvi): les interactions deviennent donc pour les poètes l'occasion d'expérimenter les innovations proposées par les membres de la communauté et de progresser eux-mêmes dans le maniement de la technique poétique. Le principe selon lequel la poésie s'identifie en grande partie avec une "science", à savoir une connaissance fondée sur la capacité de manier une technique, apparaît en filigrane dans les échanges poétiques; la thèse de l'A. est donc que l'engagement des poètes avec les autres écrivains et les réalisations poétiques résultant de ces échanges sont motivés essentiellement par la volonté d'acquérir, partager, promouvoir et accroître la connaissance de cette "science", qui est également un "capital" culturel susceptible d'être augmenté et accru pour le bénéfice individuel et collectif.

L'ouvrage se structure en quatre chapitres. Le premier, entièrement consacré à la *Querelle de la Belle Dame sans Merci* («Leur temps est, le mien est passé»: *The Querelle de la Belle Dame sans Merci*, pp. 1-33), est focalisé d'abord sur des questions d'*inventio* et de *dispositio* de la matière narrative dans le poème d'Alain Chartier et dans les deux cycles de réponses, puis sur les choix métriques et lexicaux (*elocutio*) afin de mettre en évidence les éléments novateurs du modèle, ainsi que les traits par lesquels chaque continuateur essaie de se caractériser dans le maniement de la technique poétique; l'étude met néanmoins en évidence l'incapacité des continuateurs de réussir à se mesurer avec le poème source au niveau du questionnement des aspects idéologiques liés avec l'héritage poétique.

Dans le deuxième chapitre («Bouts of Moralizing: Didactic Poetry after Chartier», pp. 35-69), c'est d'abord la production engagée, éthique et publique d'Alain Chartier qui est prise en compte, et particulièrement l'emploi que le poète fait de la forme poétique en fonction des contenus qu'il veut exprimer; le *Lay de Guerre* (1429), qui constitue la réponse de Pierre de Nesson au *Lai de Paix*, et le *Psautier des Villains* de Michel Taillevent, répondant au *Breviaire des Nobles*, trahissent encore une fois toute la difficulté à se confronter avec la virtuosité et le raffinement de leur modèle; mais l'analyse met aussi en évidence l'originalité de la lecture que les deux auteurs font du texte source, ainsi que la diversité des stratégies mises en œuvre pour faire en sorte que leur texte constitue «a valuable endeavour» (p. 69). Dans la seconde partie de ce chapitre, le *Passe Temps* de Taillevent est comparé au *Temps Perdu* et au *Temps Retrouvé* de Pierre Chastellain, afin de montrer que la manipulation ingénieuse des conventions narratives réalisée par Taillevent est l'occasion pour Chastellain d'expérimenter des innovations surtout dans le domaine rhétorique.

La poésie collective produite à la cour de Blois fait l'objet du troisième chapitre («Princely Research: Charles d'Orléans and His Coterie», pp. 71-116), qui se veut complémentaire aux ouvrages récents consacrés à ce même sujet, et particulièrement à celui de Jane Taylor (*The Making of Poetry: Late Medieval French Poetic Anthologies*, 2007), en ce qu'A.A. se propose de montrer la contribution de cette production à l'expérimentation des possibilités du langage poétique

et des limites jusqu'où l'on peut pousser l'élaboration des formes héritées de la tradition. La focalisation sur la production des poètes mineurs est un autre élément qui distingue cette étude de la plupart des travaux précédents sur le même sujet. L'A. analyse avec finesse et perspicacité les ballades du concours de Blois, et plus particulièrement l'utilisation des structures d'opposition à l'intérieur de la figure rhétorique du paradoxe, ainsi que l'échange de complaints entre Charles d'Orléans et Fredet et la technique de versification des rondeaux en réponse.

Dans le dernier chapitre («Swords and Stanzas: France vs Burgundy», pp. 117-155), les dynamiques de la confrontation entre les membres de la communauté poétique sont étudiées dans le cadre de la poésie ayant un but explicitement politique, au cours des années les plus belliqueuses du conflit opposant le règne de France au duché de Bourgogne. Dans un premier temps, c'est l'épître en vers de George Chastelain à Jean Castel (vers 1461) qui est l'objet d'une analyse centrée sur la valeur attribuée à la maîtrise des techniques de versification à l'intérieur du discours argumentatif; ensuite, l'A. prend en compte l'échange épistolaire entre Chastelain et Jean Robertet dans les *Douze dames de Rhétoriques*, composé au cours des mêmes années. Dans les deux cas, l'échange prend la forme d'une compétition au niveau tant idéologique que littéraire, tout comme dans le groupe de textes connus généralement sous le titre de cycle du *Lion Rampant* (1467-1468), comprenant entre autres

des poèmes de Chastelain et de Jean Molinet pour le parti bourguignon, de Jean Robertet, Gilles des Ormes et René Tardif pour le parti français; dans ces textes, la compétition prend la forme de la parodie, mais la virtuosité poétique est toujours au cœur de l'argumentation. Le chapitre s'achève sur l'analyse de deux poèmes centrés sur la victoire du parti bourguignon à Guinegate (7 août 1479) contre les forces françaises assiégeant la ville de Théroüanne; la *Journée de Théroüenne* de Molinet et la *Réponse* de Jean Nicolai, transmis ensemble dans les mss Paris, BnF fr. 2375 et fr. 24052, sont donc soumis à une analyse qui prend en compte l'aspect topique et la forme poétique, tous les deux au service de l'expression de l'agression.

La «Conclusion», qui met en évidence l'existence d'une tradition des poèmes en réponse à l'intérieur de laquelle les différentes réalisations se situent toutes de manière cohérente, est suivie d'un Glossaire des termes du moyen français appartenant au domaine de la rhétorique utilisés à l'intérieur de l'ouvrage, pour faciliter la lecture aux lecteurs anglophones non spécialistes auquel l'ouvrage est aussi destiné. La bibliographie, très touffue tant pour la partie des manuscrits que pour celle des ouvrages critiques, permettra au public de s'orienter à l'intérieur de la riche production qui, surtout dans les dernières décennies, a été consacrée aux ouvrages faisant l'objet de cette étude.

[PAOLA CIFARELLI]

Cinquecento a cura di Sabine Lardon e Michele Mastroianni

Idee et formes du tragique dans la société et la culture italiennes. De l'Humanisme à la fin de l'époque moderne, études réunies par Patrizia DE CAPITANI, Ellug, 2014 («Cahiers d'études italiennes. Filigrana», 19), pp. 248.

L'idea di tragico è affrontata in questi studi in prospettiva teorica con una attenzione particolare alla realizzazione di forme poetiche eterogenee attinenti al genere tragico con aperture all'ambito francese. Vengono presi in considerazione, oltre alla tragedia, ai *récits*, alle *novelles* e ad alcuni *exempla*, trattati e manuali di edificazione e di declamazione di ambito italiano e francese, in un periodo ampio e complesso che va dal xiv al xix secolo. La scelta di adottare una prospettiva così vasta è dovuta alla volontà di tracciare un percorso il più possibile completo dell'evoluzione di quella che potrebbe essere definita come «attitude existentielle» tragica.

La prima parte del volume («La notion de tragique: tentatives de définition», pp. 11-79) indaga su alcuni punti essenziali del concetto di tragico, soffermandosi in particolar modo sulla rottura del rapporto individuo-società, sui temi di colpa e punizione e sul sacrificio del personaggio-eroe, visto come martire. La seconda parte («Le tragique entre histoire et fiction narrative», pp. 81-162) è incentrata sul tragico come «métaphore expressive du vrai» e fa riferimento al periodo che va dalla fine del xv secolo alla prima metà del xvi, anni in cui l'Europa e certamente l'Italia sono attraversate da conflitti socio-politici di rilievo. Conflitti che influenzano profondamente, come noto, sia la

riflessione letteraria sia il discorso esegetico spirituale, tanto da funzionare spesso da cornice e sostrato ideologico per letture interpretative di testi poetici, in particolare degli scritti che riconducono in qualche modo all'idea di tragico. La terza parte («Le tragique à l'épreuve de la scène», pp. 163-229) si focalizza sulla spettacolarità della tragedia e sugli effetti che essa esercita sul pubblico, dando spazio ai problemi di *mise en scène* e alle aspettative dei fruitori rispetto alle opere teatrali proposte. In particolare, segnaliamo di seguito tre contributi che concernono testi o tematiche di interesse rilevante per gli studi sul Cinquecento francese.

L'interrogativo che si pone Enrica ZANINI (*Pourquoi la tragédie finit mal? Analyse des dénouement dans quelques tragédies de la première modernité*, pp. 45-59) parte dalla *Poetica* di Aristotele per giungere ai primi commentatori o traduttori (italiani, spagnoli e francesi). Dallo studio di Zanini emerge che fondamentalmente Aristotele poneva l'accento sulle caratteristiche dei personaggi e sullo stile, più che sul finale tragico. È probabile addirittura che numerose tragedie antiche terminassero senza un evento luttuoso. Ciò che è caratterizzante nella teorizzazione aristotelica è, invece, la *mimesis* di un'azione elaborata con uno stile nobile. Questa finalità è raggiunta di preferenza attraverso la descrizione di eventi nefasti, ma senza che questa sia una condizione basilare della tragedia classica. I traduttori moderni di Aristotele, soprattutto italiani, tuttavia, interpretarono questo criterio di preferenza in maniera del tutto rigida, vincolando il finale catastrofico all'essenza stessa di tragedia moderna. Il contesto in cui nasce e si radica questa teorizzazione trae le proprie origini dai commentatori me-

dievali, i quali potevano studiare i testi tragici soltanto sotto forma di frammenti e senza una prospettiva che restituisse la natura propriamente teatrale delle tragedie classiche. In particolare, furono due grammatici del IV secolo, Diomede ed Evanzio, a dare la definizione tradizionale di tragedia moderna: essi connotavano la tragedia non a partire dallo stile, ma dall'argomento, al fine di distinguere dall'epica, con la quale spesso era confusa, in un'epoca in cui i generi letterari non erano ancora ben definiti. A questa matrice, si collega anche la speculazione filosofica medievale, che tende a comparare la vita a una tragedia, dando origine al filone del *de contemptu mundi* che permea gran parte della cultura letteraria medievale. Quando, alla fine del XIII secolo, viene riscoperto Seneca, la tragedia latina diviene il modello per eccellenza di questo genere, che ormai è strettamente legato a un finale di sangue e morte. A partire da questa evoluzione e da questa interpretazione, si fonda dunque la nozione stessa di tragedia moderna europea, che non può essere svincolata da una riflessione morale e filosofica che trae le sue origini dalla cultura medievale più che da quella classica in cui la tragedia ha visto le sue origini.

Il rapporto fra Italia e Francia è studiato nel saggio di Mariangela MIOTTI (*De l'Italie à la France, de la France à l'Italie: l'histoire tragique de la femme «cathenoise»*. Boccace, Pierre Matthieu (1536-1621), Virgilio Malvezzi (1595-1654), pp. 127-147), che incentra la sua analisi sull'*Histoire des prosperitez malheureuses d'une femme Cathenoise, grand Seneschalle de Naples*. Si tratta di un racconto di Pierre Matthieu che riprende il *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio. La particolarità di questa storia sta nel fatto che, a differenza degli altri personaggi del testo italiano, che traggono le proprie origini dal mito classico, Philippa, la *femme cathenoise* è una figura contemporanea all'autore e, con buona probabilità, realmente esistita. Pierre Matthieu fonde così due generi letterari, tragedia e biografia storica, che risultavano del tutto incompatibili a partire dalla definizione stessa di tragedia fornita da Aristotele, secondo la quale il soggetto tragico poteva essere tratto solo ed esclusivamente dal passato mitologico e mai dalla contemporaneità. In generale, la fortuna di Boccaccio in Francia fu enorme e lo testimoniano grandi autori per cui l'autore italiano fu il modello, quali Peletier du Mans, Du Bartas e Du Verdier. Questa storia tragica, in particolare, ebbe una grandissima diffusione in Francia e in Italia, al punto che diventò una vera e propria operazione culturale messa in atto dalle Accademie italiane. Le motivazioni di tale successo – come sottolinea Miotti nella sua minuziosa ricostruzione – sono da ricercarsi principalmente nell'argomento trattato: la storia di una popolana che riesce a riscattarsi e a ottenere il potere, anche se poi travolta dalla sua stessa bramosia. Matthieu, nella sua rielaborazione del testo di Boccaccio, riprende le caratteristiche essenziali del genere tragico, quali l'instabilità della fortuna e la tragica incertezza della vita, dando origine a un'opera originale coerente con le esigenze del pubblico francese, in un periodo (quello successivo al 1572) funestato da eventi sanguinosi e lotte politiche. La fortuna di Pierre Matthieu in Italia è testimoniata dalla numerose traduzioni dei suoi testi che iniziano a circolare a partire dai primi anni del Seicento. Soprattutto la traduzione della storia della *femmina di Catanea* divenne presto un grande successo editoriale. Per un autore in particolare il modello di Pierre Matthieu è stato fondamentale: si tratta di Virgilio Malvezzi, che da Matthieu riprende, oltre che l'argomento storico, anche lo stile "neo-laconico" e l'abitudine di inserire riflessioni politiche e morali tratte dagli autori classici all'interno della narrazione.

Il tema della femminilità è centrale nell'intervento di Alessandro BIANCHI (*Personaggi (e questioni) femminili nelle versioni drammatiche seicentesche del libro di Ester*. I. Vasti, pp. 199-214), che analizza il personaggio di Vasti nelle riscritture cinque e seicentesche del libro biblico di Ester. Tra il 1556 e il 1689, infatti, nel teatro italiano e francese si contano tredici drammi che narrano le vicende del personaggio biblico: da Pierre Matthieu ad Antoine de Montchrestien, da Leone Modena a Federico Della Valle, da Vincenzo Gramigna a Ciro di Pers, sino a giungere alla più famosa e fortunata *Esther* raciniana. Anche se spesso l'azione è focalizzata sul perfido Aman piuttosto che su Ester, tuttavia le figure femminili mantengono un rilievo centrale in tutte le opere ispirate a questo episodio biblico. In particolare, le *pièces* di Leone Modena e Ciro di Pers ruotano attorno a due nuclei tragici: quello relativo alla regina Vasti, moglie ripudiata di Assuero, che sposerà poi Ester e quello relativo ad Aman. Modena tratta il personaggio di Vasti in maniera approfondita riprendendo, da un lato, il testo biblico ma tenendo conto, dall'altro, anche delle notizie riportate da Flavio Giuseppe, secondo il quale la donna rifiuta gli ordini del marito in ossequio alle leggi persiane. La vera novità introdotta da Modena è la discussione che l'atto della regina scatena sul fatto che sia colpevole e superba oppure vittima libera di scegliere. Si tratta di una diatriba forse non strutturata rigorosamente come nel poema di Ansaldo Cebà (*Reina Ester*), a cui Leone Modena si ispira, ma comunque tale da permettere la costruzione di un dramma tragico incentrato sulla difesa e sull'accusa della donna. Se in Cebà è subito chiaro che le ragioni accusatorie devono ricevere il biasimo del lettore, in Modena tuttavia non appare subito chiara la propensione per una parte o per l'altra, anche se alcune affermazioni («a torto discacciata») fanno propendere per Vasti. Anche il tema del pentimento del re ha uno spazio importante nella tragedia di Modena: il concetto di pentimento tardivo si trova già nell'esegesi cattolica e in altre tragedie classiche e cinquecentesche, ove funge da *topos*, ma Modena va oltre e mette in atto un progetto culturale più ampio, tentando di esportare la cultura ebraica e proponendo una mediazione tra le due culture. Non si può sapere quanto di questa *Ester* si debba direttamente a Leone Modena e quanto invece permanga della prima versione di altri autori a cui egli si rifà dichiaratamente, quali Salomon Uschi e Lazzaro di Gratian Levi (suo zio), ma senza dubbio alcuni interventi sono originali dell'autore e dimostrano un chiaro intento di innovazione rispetto alla tradizione biblica e cinquecentesca. Tra gli altri autori citati, Ciro di Pers amplifica la nobiltà d'animo di Vasti: come le eroine tragiche cinquecentesche, la regina biasima la vita di corte, ma introduce un elemento di novità, la libertà (di chiara matrice epicurea) che si oppone all'accettazione passiva della volontà di chi governa. Gramigna mantiene una posizione ambigua, non schierandosi apertamente dalla parte di Vasti, ma considerandola forte e virtuosa, ma allo stesso tempo, superba. A differenza degli altri autori, si incrina così la pienezza della figura tragica di Vasti che risulta in questo testo un personaggio caratterizzato da luci e ombre.

I testi contenuti evidenziati all'interno di questa raccolta offrono analisi e riflessioni interessanti sull'idea di tragico e sulla sua evoluzione tra Cinque e Seicento, sottolineando, da una parte il rapporto fra modelli classici e biblici e i tragediografi moderni e, dall'altra, i reciproci legami fra diversi autori delle letterature europee, sia a livello di comunanza lessicali, sia a livello di riprese tematiche e di caratterizzazione dei personaggi.

[FILIPPO FASSINA]

La Messe alchimique attribuée à Melchior de Sibiū, édition critique par Didier KAHN avec le concours d'Alena HADRÁVOVÁ et Jean-Baptiste LEBIGUE, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 149.

Didier Kahn, specialista di alchimia e paracelsismo, fornisce l'edizione di un brevissimo testo, unico nel suo genere, che pone complessi problemi di datazione, di attribuzione e di interpretazione: la *Messa* finora attribuita a un alchimista originario di Sibiū, di nome Johannes Melchior o Nicolaus, vissuto tra xv e xvi secolo. In un primo, necessario capitolo introduttivo («Alchimie et religion au Moyen Âge», pp. 11-23), l'editore ripercorre la storia dei rapporti fra religione e alchimia dal Medioevo al Rinascimento, rilevando la presenza di "interferenze" dell'una nell'altra ben prima della nascita del paracelsismo: una tradizione alchemica che attinge a testi e temi propriamente cristiani, per quanto minoritaria, è attestata già dal XII secolo; tuttavia sono rarissimi i testi alchemici che si rifanno alla liturgia, e nello scarno panorama di questi la *Messa* rappresenta un *unicum*. Il capitolo seguente (pp. 27-41) fornisce una introduzione al testo nella quale vengono avanzate ipotesi di datazione e attribuzione fondate principalmente sul manoscritto *Bu*, databile ai primi anni del XVII secolo: la *Messa* sarebbe stata composta da un anonimo cappellano alla corte del re Ladislao VII di Ungheria e Boemia verso la metà del XV secolo. Bisognerebbe invece riconoscere nella figura di Nicolas Melchior (o Matzer) di Sibiū, cui la *Messa alchemica* è generalmente attribuita, il prete alchimista Nicolas de Winterwitz giustiziato a Praga nel 1531, che della *Messa* sarebbe stato soltanto un officiante, non già l'autore. La datazione alta proposta da Kahn permette, peraltro, di situare il testo in un'epoca in cui le tradizioni delle messe parodiche e delle messe votive, ereditate dal Medioevo, non erano ancora state soffocate dalle tensioni religiose che caratterizzeranno il Cinquecento.

Muovendo da un minuzioso studio condotto sulle fonti della *Messa*, l'editore rileva che il testo non si iscrive in una tipologia particolare di liturgia, ma che è stato composto attingendo a fonti liturgiche e bibliche senza seguire un modello specifico. Benché alcuni dei temi centrali, e in particolare il battesimo e la rigenerazione dell'"etiope" alchemico, sembrino suggerire un legame con il periodo dell'Avvento e del Natale, i testi liturgici ripresi nella *Messa* non avvalorano tale assimilazione («L'auteur semble avoir effectué un panachage dont la logique interne obéit bien plus à l'alchimie qu'à la liturgie», p. 67). Quel che è certo è che il testo non sembra avere intenzioni blasfeme: debitoro verso la poesia alchemica medievale (alcune sequenze dovevano essere state originariamente scritte in versi), fornisce una *practica* alchemica coerente nella quale «le Christ est à la fois l'inspirateur de l'art alchimique (*Kyrie*, *Collecte*, *Épître*) et la pierre philosophale elle-même (*Intron*, *Alleluia*, *Offertoire*): jusque dans le grand œuvre, il est l'alpha et l'oméga» (p. 93).

Gli ultimi capitoli del volume sono dedicati allo studio della trasmissione del testo e alla sua ricezione. I più antichi testimoni della *Messa*, manoscritti e a stampa, sono cinque, databili fra il 1579 e il 1608. Kahn si domanda se le diverse posizioni religiose dei copisti/editori (l'antitrinitario Barnaud, il luterano Budeck, il cattolico Rodovský, lo schwenckfeldiano Widemann e il paracelsiano Figulus) possano averne motivato l'interesse e orientato l'interpretazione; le risposte che propone, però, rimangono allo stadio di ipotesi. L'interrogativo resta dunque aperto, ma l'atto stesso di sollevare lo avrà permesso di constatare che l'alchimia, malgra-

do l'ostilità manifesta dei rappresentanti dell'ortodossia religiosa tanto cattolica quanto protestante, presenta un carattere fondamentalmente transconfessionale.

Il testo critico della *Messa* (pp. 49-54), è accompagnato dalla traduzione in francese a cura dell'editore (pp. 55-58) e dalla traduzione in ceco ad opera dell'alchimista Bavor Rodovský z Hustřan, databile agli ultimi due decenni del XVI secolo (pp. 59-66; l'edizione del testo in lingua ceca e la sua traduzione in latino sono a cura di Alena Hadravová). In appendice troviamo infine un testo inedito, l'*Antiphona* di Johannes Ticinensis.

[MAURIZIO BUSCA]

FRANÇOIS RABELAIS, *Almanach pour l'an M.D.XXXV*. Texte découvert et édité par Alessandro Vitale-Brovarene, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 159.

L'inondation du fleuve Tanaro de novembre 1994 n'a pas eu que des conséquences néfastes, ayant permis entre autres une heureuse découverte dans les collections de la Bibliothèque du Séminaire d'Alessandria: la reliure de cinq volumes du commentaire de Giason del Maino au *Corpus iuris civilis* cachait en effet comme feuillets de garde l'*Almanach* de François Rabelais pour l'année 1535, dont l'existence était connue, mais qui était jusqu'alors considéré perdu. L'édition fournie par Alessandro Vitale-Brovarene est elle aussi assez extraordinaire, non seulement parce qu'elle contient deux introductions (une en français, pp. 9-43, l'autre en italien, pp. 45-79, mais c'est le même texte), mais aussi parce que le volume propose une transcription annotée du texte en couleur – on sait quel rôle joue l'alternance du rouge et du noir dans les *Almanachs* – aux pp. 81-104, puis une reproduction photographique dans les pages suivantes (non numérotées), et encore, dans une double pochette, le fac-simile non plié et l'*Almanach* plié mais non coupé (dimensions originales: ca 400 x 297 mm, ca 100 x 75 après pliage).

Après avoir parcouru, avec sa verve habituelle, les étapes de cette découverte, A. V.-B. donne toutes les informations nécessaires pour rétablir l'histoire de la conservation fortuite de l'*Almanach* de Rabelais; parmi les "données externes", on retiendra essentiellement qu'il fut édité à Lyon par François Juste sans doute en 1534, pour être rapidement inséré dans la reliure des volumes de Giason del Maino; les "données internes" comprennent, comme d'habitude, une analyse détaillée du contenu – en trois parties: une sorte de *legenda*, le calendrier proprement dit, et la *Disposition de l'année 1535*, où l'auteur exprime ses propres opinions sur les prévisions de l'avenir –, et encore une description illustrée des feuilles d'imprimerie qui permettra aux non spécialistes de comprendre le procédé de l'imposition. Si la structure du calendrier est traditionnelle, le contenu le rattache fortement à Lyon (entre autres par la liste des foires qui s'y tenaient tout au long de l'année, mais aussi par l'insertion de saints locaux) et en partie à la biographie même de Rabelais (par exemple par la mention en rouge de saint François, puis, en noir, de quelques autres saints de tradition franciscaine); travail dans l'ensemble peu soigné, le calendrier contient un certain nombre d'erreurs et peut-être aussi des jeux de mots, qu'A. V.-B. commente avec la prudence exigée dans de tels cas.

Deux mots en particulier ont justement retenu l'attention de l'éditeur: *delaicter les enfans*, à savoir "sevrer" (p. 33) et *corneter*, au sens de "appliquer des

ventouses" pour la saignée (commenté en note p. 87). Pour le premier, outre Huguet et FEW, on peut renvoyer au AND, qui enregistre le participe passé *deleté* (*Chronique* de Nicolas Trivet, ca 1334), peut-être aussi au *Firmini Verris Dictionarius* (1420-1440), qui répertorie la forme latine *delecto* / *delector* (s.v. *lacto*, éd. Merrilees – Edwards, Turnhout, Brepols, 1994, p. 263; de même dans le *Dictionarius familiaris et compendiosus* de Guillaume Le Talleur, ca 1490, éd. Edwards – Merrilees, Turnhout, Brepols, 2002, s.v. *lacto*, p. 190), malheureusement sans traduction française.

Le Glossaire (pp. 141-147) offre, plutôt que des traductions, un commentaire lexical des mots les plus intéressants de la *Disposition*, et dans certains cas des doubles (*acquiescer* et *arrester en assurance*, *frustratoyre* / *depravé* etc.): son but est aussi de souligner les rapports avec le lexique des autres œuvres de Rabelais. Suit la liste des Saints et des fêtes avec renvoi aux jours du calendrier (pp. 149-153). La bibliographie des œuvres citées (pp. 155-157) est organisée par sujets: remarquons que sa présentation sans alinéas n'aide pas vraiment le repérage rapide des titres.

Vingt ans après sa redécouverte, cette édition de l'*Almanach* de 1535 permet d'ajouter une pièce à l'œuvre d'un des plus grands auteurs de la littérature française, pièce secondaire certes (rappelons néanmoins que Rabelais composa un autre *Almanach* en 1541), mais preuve ultérieure de sa versatilité ainsi que des relations qu'il tissa avec le milieu lyonnais et ses éditeurs-imprimeurs.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

JEAN DES GOUTTES, *Philandre*, édition critique par Pascale Mounier, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 354.

Il *Philandre* di Jean des Gouttes, romanzo cavalleresco apparso a Lione nel 1544 per i tipi di Jean de Tournes, non riscosse che un modesto successo e conobbe una sola edizione; si tratta cionondimeno di un testo meritevole di attenzione, essendo uno dei rari romanzi dell'epoca a non ispirarsi direttamente a un modello preesistente.

Nella sua introduzione (pp. 7-114) Pascale MOUNIER ripercorre la biografia dell'autore, dedicando largo spazio ai suoi rapporti con il contesto letterario ed editoriale lionese e con quegli scrittori ed editori (Dollet, Scève e Fontaine da un lato, Juste, Sabon e De Tournes dall'altro, oltre a Marot, Aneau, Rabelais, Des Périers) che fra gli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento promuovono la produzione e la traduzione di opere letterarie in lingua volgare a Lione. Il *Philandre* e la traduzione francese dell'*Orlando furioso*, curata da Des Gouttes e apparsa anch'essa nel 1544, attesterebbero non soltanto l'adesione dell'autore/editore a questo movimento, ma anche la sua volontà di fare di Lione un centro di produzione di opere narrative in grado di rivalleggiare con Parigi: con il *Roland Furieux* Des Gouttes dà alle stampe, per la prima volta in lingua francese, l'opera illustre di un autore italiano già celebre, mentre con il *Philandre* tenta di innovare il genere del romanzo cavalleresco con un'operazione di contaminazione di generi e stili. Se il *Philandre* è un'opera originale, non mancano legami intertestuali, anche profondi, con opere narrative di vario genere: *libros de caballerias*, novelle, ma soprattutto romanzi francesi e italiani (l'onomastica dei personaggi è, da questo punto di vista, rivelatrice). Stretti sono i rapporti con i testimoni del genere del romanzo idillico

(in primo luogo il *Pierre de Provence*), con l'*Orlando furioso*, con il *Mambriano* e con l'*Amadis de Gaule*; tuttavia l'autore elabora un intreccio più lineare di quello delle opere qui evocate. L'organizzazione della materia narrativa sembra infatti rifarsi a un altro modello, quello delle raccolte di novelle a cornice e più precisamente dei *Comptes amoureux* del 1542, ai quali Des Gouttes attinge anche personaggi, storie e temi (ritroviamo, per esempio, il tema della giovane «mal mariée», ricorrente nella letteratura lionese coeva, così come una rappresentazione divertita e compiaciuta dell'amore sensuale). Ma il romanzo di Des Gouttes, dedicato al futuro Henri II, non si nutre unicamente di letteratura: «les renvois intertextuels», rileva la curatrice, «se doublent d'allusions cryptées à la situation politique de l'époque» (p. 88). I riferimenti alle cerimonie e agli spettacoli offerti ai sovrani a corte e in città (feste di corte, *entrées royales*) sono numerosi, e non mancano allusioni a eventi e figure storiche precise, dai protagonisti stessi (un principe francese e una principessa italiana, che richiamano la coppia costituita dal dedicatario del romanzo e dalla sua sposa Caterina de' Medici) agli altri personaggi (è il caso, ad esempio, di Diane de Loviers, bandita dalla corte per la sua *médiance*, dietro la quale si celerebbe Diane de Poitiers). Mounier considera insomma il *Philandre* come un'allegoria politica: «En plus de contenir des conseils d'éthique gouvernementale le roman met en fiction les relations sentimentales et les projets militaires et diplomatiques du roi et du dauphin au début des années 1540» (p. 93). L'ultima parte dell'introduzione (pp. 101-114) è infine dedicata a uno studio stilistico del romanzo. La curatrice riconosce nel *Philandre* un esempio di quello che Alexandre Lorian definiva «stile umanista», in cui l'autore ricerca l'eleganza ornando la sua prosa con termini rari, giochi fonici e grafici, figure di analogia e di ripetizione, anastrofi, e ricorrendo a un'ipotassi articolata su più livelli; ma tale prosa enfatica, meno fluida di quella dell'*Amadis*, sfocia talvolta nell'ampollosità, quando non in un involontario *amphigouri*.

Il testo edito è quello della prima e unica edizione. Gli interventi effettuati sono volti alla restituzione di un testo agevole alla lettura ma che rispetti la grafia originaria: dissimilazione dei segni *i/j* e *u/v*; sistematizzazione dell'uso degli accenti; agglutinazione o disgiunzione di alcuni avverbi e congiunzioni; aggiunta di virgolette; aggiunta degli *a capo* (il testo di Des Gouttes presenta unicamente degli spazi bianchi intralineari). Il corpo di note ricco ma non invasivo, l'ottimo indice dei personaggi, il glossario e le quattro appendici («Textes d'escorte ou de circonstance écrits par Jean des Gouttes (en dehors de ceux de Philandre)», pp. 275-288; «Textes adressés à Jean des Gouttes», pp. 289-298; «Structure narrative de Philandre (récit principal et récits insérés)», pp. 299-302; «Illustrations», pp. 303-306) forniscono un prezioso supporto alla lettura.

[MAURIZIO BUSCA]

La tragédie et son modèle à l'époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne, études réunies et présentées par Michele Mastroianni, Torino, Rosenberg & Sellier, 2015 («Biblioteca di Studi Francesi»), pp. 243.

La presente miscellanea raccoglie alcuni saggi, frutto di una giornata di studi tenuta presso l'Università del Piemonte Orientale il 6 giugno 2014, saggi che si inseriscono nel filone delle indagini sulle traduzioni e rielaborazioni di testi tragici classici nella Francia del Cinque-

cento. In particolare, l'insieme dei contributi permette di elaborare un'analisi più ampia del fenomeno, sia in rapporto alla letteratura italiana, sia in rapporto a quella spagnola, evidenziandone così gli elementi comuni a livello europeo. Fondamentale in questo percorso è il rapporto del traduttore con il modello, soprattutto per ciò che concerne la *réinterprétation*: non esiste infatti e in particolare traduzione del Cinquecento che non sia anche rielaborazione di un modello. Partendo da questa prospettiva, le ricerche condotte lasciano emergere la presenza normativa di Seneca che risulta presenza costante negli autori tragici, anche quelli che non costruiscono *pièces* sul modello latino. I contributi qui riuniti, inoltre, mettono in evidenza anche una serie di dati interessanti sul linguaggio tragico e sulle metodologie di traduzione utilizzate e applicate rispetto al modello che si vuole in qualche modo riprodurre.

Il contributo di Sabine LARDON (*Les débuts de la tragédie française à l'antique et l'engagement pour l'illustration de la langue française. L'exemple de "Didon se sacrifiant" d'Étienne Jodelle à la lumière de la Rhétorique française d'Antoine Fouquelin*, pp. 15-45) esamina il contesto culturale e letterario nel quale hanno origine le prime tragedie francesi. Nei primi anni del Cinquecento, alcuni eruditi traducono e rielaborano le tragedie di Sofocle e di Euripide, ma è soltanto con Jodelle che la produzione tragica francese si distacca dai modelli classici acquistando una certa autonomia. La *Cleopâtre Captive* (1553) e la *Didon se sacrifiant* (1556-1560) inaugurano così la nuova tragedia francese *à l'antique*. L'obiettivo degli autori che praticano questo genere letterario è, da un lato, quello di «défendre et d'illustrer la langue française par le choix de modèles littéraires renouvelés» e, dall'altro, «de s'illustrer soi-même, en concourant pour la gloire et l'immortalité» (p. 16). Soprattutto nella *Didon*, che è il testo preso in esame in questo studio, emerge l'originalità di Jodelle: quella di adattare una *fabula* virgiliana, estranea quindi alla tragedia classica, al modello drammaturgico-filosofico senecano. Pur rispettando lo stile del tragico latino, Jodelle conferisce alla sua *pièce* una struttura moderna. In questa prospettiva è quindi analizzata la *tirade* di Didone che apre l'ultimo atto della tragedia di Jodelle (V, 2099-2207). Studio che prende le mosse alla luce della *Rhétorique française* (1555) di Antoine Fouquelin, per cercare di evidenziare taluni meccanismi elaborativi o elementi linguistici della tragedia di Jodelle rispetto, in particolare, alle teorizzazioni in corso sulla lingua francese. Fouquelin concentra il suo trattato sulla *élocution* e sulla *prononciation* e per ciascuna di esse l'A. identifica e commenta numerosi passaggi. Dell'*élocution* vengono analizzate le sottocategorie dei *tropes* e delle *figures*, definiti «l'ornement et enrichissement de la parole et oraison» (p. 21) e costituiti, per quanto riguarda i *tropes*, da metonimia, ironia, metafora e sineddoche e, per quanto riguarda le *figures*, da figure di *diction* e figure di *sentence*. La *prononciation* è invece suddivisa, sempre a partire dalle definizioni di Fouquelin in pronuncia propriamente detta (relativa alla voce) e in azione (relativa ai gesti). La costruzione di un modello retorico oltre che tragico, modello che emerge chiaramente dall'analisi dettagliata offerta in questo contributo, permette dunque a Jodelle di realizzare quella «illustration de la langue française» in grado di rivaleggiare con la grande retorica antica.

Il saggio di Maurizio BUSCA (*Autour de deux sources de la "Médée" de La Pérouse: Ovide et George Buchanan traducteur d'Euripide*, pp. 47-67) si concentra sulla prima tragedia francese edita a stampa, la *Médée* di La Pérouse, pubblicata postuma nel 1555. Benché questa *pièce* sia stata spesso considerata una mera traduzione

della *Medea* di Seneca, in realtà, l'A. offre numerose considerazioni atte a dimostrare l'originalità del testo francese e le differenze fondamentali rispetto al modello latino. Infatti, pur mantenendo un elevato livello d'intertestualità, tipico delle rielaborazioni cinquecentesche di tragedie classiche, le due opere si discostano su vari punti, quali la struttura, le tematiche affrontate e la caratterizzazione dei personaggi. Inoltre, la *Médée* di La Pérouse è debitrice di altri testi, tragici e non tragici, quali la *Medea* di Euripide, conosciuta attraverso la traduzione latina di George Buchanan, le *Heroides* e le *Metamorphoses* di Ovidio, l'*Eneide* di Virgilio, fino ad arrivare a Ronsard. In particolare, in questo contributo viene sottolineato il rapporto, spesso sottovalutato, di La Pérouse sia con Ovidio sia con il traduttore Buchanan. In primo luogo, nella *Medea* laperusiana viene evocata la promessa di fedeltà fatta da Giasone a Medea, promessa assente nelle tragedie classiche, ma centrale nelle *Heroides* e nelle *Metamorphoses*. Grazie a questo episodio, La Pérouse può introdurre nella sua tragedia il tema della perfidia, connotata sia come tradimento della sposa, sia come violazione di un giuramento sacro, e dunque può legittimare la punizione divina meritata da Giasone. Questa tematica viene ripresa più volte nella *Médée*, elaborando una vera e propria «rhétorique de l'invective et de la déploration qui s'écartent des modèles tragiques et paraissent avoir considérablement informé sa poétique» (p. 57). Allo stesso modo, dalla traduzione di Buchanan l'autore francese eredita il tema dell'empietà dell'eroe e una criminalizzazione del personaggio, definita con un lessico giuridico, caratteristiche anch'esse assenti nel modello classico. Vengono così ricostruite le fonti che stanno alla base dell'elaborazione della *Medea* francese, in una rete di intertestualità e di riprese tematiche che va ben al di là del semplice rapporto fra volgarizzatore e modello classico.

La questione della ripresa di un modello letterario, questa volta italiano, è alla base anche del contributo di Paola CIFARELLI (*Lexique des émotions et syntaxe de l'émotivité dans la première "Sophonisba" française* (1556), pp. 69-89). La *Sophonisba* di Gian Giorgio Trissino del 1514, considerata la prima tragedia regolare italiana, fu ripresa nel 1556 da Mellin de Saint-Gelais, in collaborazione con Jacques Amyot, su commissione di Caterina de' Medici. L'importanza di questo testo è dovuta, in primo luogo, al suo *Prologue*, scritto da Jacques Amyot, che dà preziose indicazioni sulla forma e sullo stile delle opere drammatiche ereditate dal mondo classico; in secondo luogo, alle scelte lessicali fatte nel passaggio dall'italiano al francese, che rendono la *Sophonisba* francese un'opera originale e importante. Viene evidenziata innanzitutto la scelta dei due traduttori francesi di adottare la prosa, mentre i versi sono riservati ai cori, a differenza del testo italiano che è scritto in endecasillabi sciolti. Tale variazione permette dunque una libertà maggiore nell'esprimere le emozioni, in quanto la prosa riproduce in maniera più realistica la lingua parlata e le sfumature del linguaggio legate agli stati d'animo. Vengono dunque repertoriati diversi passi in cui le emozioni sono evocate con una certa insistenza, attraverso particolari espressioni sintattiche e lessicali. Anche in rapporto al testo italiano vengono identificate affinità e differenze nella *mise en scène* delle emozioni, ricostruendo i tratti fondamentali della caratterizzazione dei personaggi e dell'*ethos* che muove azioni e sentimenti. È dunque la parola che permette di esprimere quello che i personaggi provano e, di conseguenza, è sempre la parola che permette agli spettatori di immedesimarsi in quella che può essere definita *tragédie passionnelle*.

L'auctoritas di Seneca è centrale anche nel lavoro di Dario CECCHETTI (*Seneca nel Serraglio. "La Soltane" di Gabriel Bounin*, pp. 91-121), che pone l'accento sulla discussione che si sviluppa a partire dal 1550, con l'*Abraham sacrificant* di Théodore de Bèze, in relazione alla possibilità di fare tragedia affrontando episodi della storia contemporanea, pur mettendo in scena personaggi rispondenti al profilo dato da Aristotele. Fra le tragedie così strutturate, spicca un testo, unico nel suo genere, che inaugura la *pièce* di argomento turco: si tratta della *Soltane* di Gabriel Bounin, pubblicata nel 1561. Essa anticipa un genere nuovo, che avrà grande fortuna nel Seicento, denominato appunto "tragedia turchesca" e si inserisce nel cosiddetto ciclo di Solimano, in quanto si ispira alle vicende del sultano Solimano il Magnifico. La scelta del soggetto è dovuta principalmente al grande fascino esercitato sul pubblico dal mondo turco, in seguito all'alleanza tra la Francia e l'Impero Ottomano, sancita da Francesco I per danneggiare l'impero asburgico, ma anche alla persistenza del mito della Crociata e della Guerra Santa. Viene introdotto, inoltre, per la prima volta, il luogo tragico del serraglio ottomano, una reggia in cui una popolazione femminile si contende il favore del sultano, secondo meccanismi di spietati giochi di potere che riprendono il mito dei fratelli nemici, riletto secondo un'interpretazione orientaleggiante. A differenza delle *pièces* secentesche che riprenderanno il mito del serraglio, in Bounin è totalmente assente il tema amoroso, mentre è centrale la focalizzazione sugli intrighi di palazzo e sui complotti che in esso si sviluppano attorno alla figura della sultana favorita. In realtà, il presente studio sottolinea che «Bounin costruisce una *turquerie* tale soltanto per i nomi dei personaggi e per i riferimenti esteriori a un fatto di cronaca», mentre il modello costante di questa tragedia resta comunque Seneca. In primo luogo, emerge un continuo riferimento alla mitologia classica che annulla quasi completamente la storizzazione del contesto. Inoltre, si trova un codice espressivo chiaramente ereditato dalla tragedia classica, attraverso il quale l'uso della mitologia assume una funzione retorica, mentre il mondo musulmano perde di consistenza, trasformandosi in un più generale mondo pagano dominato dalle divinità greco-latine. Bounin, dunque, volendo «habiller à la façon de Sénèque» una storia turchesca, finisce per identificare il personaggio femminile della sua *Soltane* con le grandi figure femminili del teatro di Seneca, inserendo la sua tragedia, seppur con l'originalità dell'argomento, all'interno della *filière* delle *pièces* tragiche di ispirazione classica.

Un altro importante esempio di senecismo francese è fornito da Michele MASTROIANNI (*Roland Brisset traducteur/imitateur. Le modèle sénèqueien dans la tragédie française de la Renaissance*, pp. 123-176), che studia il *corpus* di traduzioni che Roland Brisset pubblica nel 1589, contenente quattro tragedie di Seneca (*Hercule Furieux*, *Thyeste*, *Agamemnon* e *Octavie*) e una tragedia latina di Buchanan (*Baptiste*). Il lavoro esamina, in primo luogo, i paratesti delle opere di Brisset e, in secondo luogo, si concentra sulla prima traduzione di questa raccolta, l'*Hercule Furieux*. La lettera *Aux lecteurs*, pur essendo fondamentalmente un omaggio a Enrico III, offre alcune indicazioni programmatiche sulla tragedia di Brisset: essa ha innanzitutto la finalità di trasmettere insegnamenti morali, secondo una lettura filosofica del genere tragico che risale a Pierre Grosnet. Anche la scelta del modello di Seneca riprende questo legame fra tragedia e filosofia, in quanto l'autore latino è anche uno dei più grandi filosofi dell'antichità classica. La tragedia in questione, considerata «miroir des calamités qui troublent la société» (p. 130), ben si adatta al conte-

sto cinquecentesco di guerre civili e di eventi sanguinosi che diventano fonte elaborativa per la tragedia. Nella lettera ai lettori poi viene ripresa la teoria aristotelica della tragedia come catarsi, si accenna all'importanza della musica e allo stretto legame che essa intrattiene con il genere tragico.

Anche le *pièces liminaires* che precedono i testi, pur configurandosi come elogio dell'autore, offrono dati preziosi sulla drammaturgia di Brisset, come sull'essenza del tragico, cui rimandano le nozioni di *pitié* e *furreur*, anch'esse di matrice classica, ma applicabili anche alla storia contemporanea. Per quanto riguarda l'analisi testuale dell'*Hercule Furieux*, vengono forniti come esempio due passi della tragedia, nei quali si evidenzia come l'autore, pur mantenendo una considerevole fedeltà al modello latino, arricchisca il dettato originale con *enrichissements* che amplificano l'effetto drammatico. Nelle parti corali, invece, come accade di frequente nelle *interpretations* cinquecentesche, la difficoltà del modello porta il traduttore a interventi più corposi come l'*amplificatio* di natura esplicitiva, soprattutto del mito. Viene dunque ricostruito in maniera dettagliata e articolata (anche grazie alla trascrizione dei testi in appendice) il rapporto che si costruisce fra l'interprete e il suo modello, rintracciando alcuni punti fondamentali della tecnica di traduzione di Brisset, parallelamente al grande fenomeno cinquecentesco della riscoperta della tragedia classica greca e latina.

Paola TRIVERO nel suo lavoro *Il Cinquecento italiano: soggetti e varianti del canone tragico* (pp. 177-190), analizza alcune tragedie di autori italiani per identificarne le caratteristiche comuni e gli elementi di innovazione rispetto al canone aristotelico. Di ciascuno di questi autori viene indicato quali i modelli di ispirazione: dalla matrice seneciana, alla *lectio* aristotelica o alle versioni italiane di Sofocle. Trissino, nella sua *Sofonisba* del 1524, offre un prototipo di tragedia italiana aderente al dettato aristotelico: innanzitutto, come dichiara egli stesso nella dedica, la tragedia deve suscitare orrore e pietà. Alla divisione in atti preferisce una scansione basata sugli stasimi recitati dal coro. Tuttavia si discosta dai precetti della *Poetica* poiché non rispetta l'unità di luogo. Rucellai, con la *Rosmunda* del 1525, pur scegliendo un argomento medievale, si mantiene fedele al canone greco, facendo raccontare gli eventi sanguinosi da una serva e non mettendoli direttamente in scena. Si discosta invece nettamente dalle indicazioni di Aristotele Giovan Battista Giral di Cinzio che dichiaratamente ispira l'*Orbecche* (1541) a Seneca, adottando la divisione in atti e rendendo visibili le scene di morte. Inoltre, riprende l'argomento dalle novelle, in modo da poter sviluppare nella rappresentazione le peripezie dei personaggi. Tra gli altri esempi di tragedia senecana, spicca l'*Acripanda* di Antonio Decio (1598), ambientata in Egitto e ricca di elementi orrorosi e macabri estranei al canone classico. Infine, la *Merope* di Pomponio Torelli, del 1589, pur riprendendo il *topos* della testa mozzata, si basa comunque su un'impostazione aristotelica, soprattutto per la caratterizzazione dei personaggi e sulla funzione dei cori. L'A. sottolinea ancora, in conclusione, il grande spazio che hanno le figure femminili nella tragedia italiana del Cinquecento.

Il contributo di Marcella TRAMBAIOLI (*Paradigmas femininos en las tragedias de Cristóbal de Virués*, pp. 191-235) si concentra su alcune questioni del teatro tragico spagnolo cinquecentesco. Teatro che subisce, da una parte, l'influenza della Compagnia di Gesù e, dall'altra, la mediazione degli autori italiani, che hanno introdotto in Spagna la *Poetica* di Aristotele e il modello senecano. In particolare, viene analizzata la figura di Cristóbal de

Virués, l'autore che meglio incarna l'intento di comporre una tragedia *renacentista* in castellano, che non rifiuta del tutto i canoni classici, ma che riesce a innovare il genere. Vengono rilevate le influenze classiche e quelle italiane, soprattutto di Giraldo Cinzio: le tematiche caratterizzanti la tragedia dello spagnolo sono infatti l'orrore, la violenza, la gelosia, il tradimento e il tema politico, con al centro la figura del tiranno. Anche la donna ha uno spazio consistente nella sua produzione, la cui condizione è indagata in questo studio sotto diversi punti di vista: può essere vittima di abuso di potere e disposta al sacrificio, ma anche pronta a ribellarsi alla violenza e a vendicarsi. Vi sono dunque donne – stando allo studio dell'A. – caratterizzate negativamente, ma anche mogli innocenti, vittime tragiche e donne forti tipicamente maschiline, che diventano simbolo della riscossa del genere femminile. La condizione della donna e la violenza sia in ambito politico sia familiare sono tra le caratteristiche salienti della tragedia di Virués e danno vita a un universo tragico ove il «do que se impone es el caos destructor con la muerte de los malvados así como de los inocentes» (p. 233). L'importanza di Virués è tale per cui la sua influenza si fa sentire anche sui drammaturghi posteriori: elaborando infatti il paradigma della *heroína*, pone le basi per un'evoluzione della protagonista tragica e apre le porte alla *Comedia Nueva*.

Questi studi si caratterizzano per l'unitarietà, proprio perché offrono materiale organico su di una questione centrale nel teatro tragico europeo. Si tratta della riflessione sul modello classico nel Rinascimento (Seneca in particolare), riflessione che diventa in qualche misura normativa e strumento di conciliazione con il «canone» tragico greco. Inoltre, i dati che emergono sul linguaggio tragico francese, italiano e spagnolo permettono di considerare il fenomeno dell'intertestualità e dei *glissements de sens* secondo un tipo di prospettiva che offre nuovi elementi di indagine sulla nozione di tragico da un lato e, dall'altro, sull'evoluzione di questo genere in ambiti culturali importanti dell'Europa del Cinquecento.

[FILIPPO FASSINA]

JEAN PAUL BARBIER-MUELLER, *Dictionnaire des poètes français de la seconde moitié du XVI^e siècle (1549-1615)*, avec la collaboration de N. Ducimetière et la participation de M. Molins, Genève, Droz, 2015 («Travaux d'Humanisme et Renaissance», n. DXL), pp. 1000.

Segnaliamo qui un importantissimo dizionario – di cui escono ora due volumi, ma un terzo è annunciato per una prossima pubblicazione – che è destinato a diventare strumento prezioso per gli studiosi, i bibliofili e gli eruditi che si interessano di poeti celebri e poeti minori sotto la reggenza di Henri II e di Henri III. Si tratta di un dizionario di grande utilità che raccoglie in schede bio-bibliografiche molto accurate e ricche di notizie aggiornate dati talvolta noti, ma nella maggior parte dei casi poco noti o assolutamente ignoti, relativi a scrittori di rilievo ma anche ad autori di cui solo di recente la critica ha cominciato a occuparsi. Non si tratta unicamente di un dizionario ragionato con dati di natura documentaria e archivistica, che sottende un enorme lavoro di ricerca, di catalogazione e archiviazione delle informazioni, ma anche di uno strumento di rara utilità che, dei singoli autori riportati, ricostruisce i rapporti intrattenuti con eruditi o intellettuali dell'epoca all'interno del contesto geografico in cui questi ultimi si trovarono a operare.

[MICHELE MASTROIANNI]

RUTH STAWARZ-LUGINBUHL, *Une fois exemplaire? Abraham, Esther et David à l'épreuve de la tragédie huguenote*, in *L'exemplarité de la scène: théâtre, politique et religion au XVI^e siècle*, «Tangence», 104 (2014), pp. 27-50.

Specialista del teatro riformato della seconda metà del XVI secolo e autore di un importante volume dal titolo *Un théâtre de l'épreuve. Tragédies huguenotes en marge des guerres de religion en France (1550-1573)*, Genève, Droz, 2012 (volume segnalato in «Studi francesi», n. 172, pp. 132-133), Ruth Stawarz-Luginbühl, proseguendo e sviluppando parte delle ricerche condotte in precedenza, confluite poi nella monografia citata, concentra, in questo denso lavoro, la sua attenzione sulla questione / problema dell'*homo probus*, posto di fronte al castigo divino. Partendo da un passo esemplare di Calvino (*Sermons sur Job*), passo in cui viene messo in evidenza il comportamento che, sulla base di saldi principi morali, l'uomo di fede – a imitazione di Giobbe – deve avere come prova della fedeltà a Dio, l'A. indaga la figura appunto dell'*homo probus*, in riferimento alla teologia e all'esegesi biblica riformata, basando il suo discorso sui *Sermons sur Job*, ma anche su di una compilazione di commenti del libro della *Genesi* 22, compilazione che include appunto il commento di Calvino, pubblicato nel 1554. Passando dalla teologia riformata all'ermeneutica sulla prova cui il fedele è sottoposto da Dio, focalizzando l'interesse sulla questione della giustizia divina, il discorso di Stawarz-Luginbühl parte da una riflessione su questa nozione scritturale e cerca di collocare la produzione tragica che va dal 1550 al 1563 nel contesto storico-politico delle guerre di religione, seguendo la prospettiva riformata. In questo senso «l'exégèse de la geste israélite», dice l'A., «a ainsi vocation à répondre aux questionnements et aux doutes du nouveau peuple élu, les huguenots, persécutés, proscrits, massacrés dans leur propre pays». Se il discorso biblico è quindi funzionale all'attualizzazione storica e alla costruzione del linguaggio e dell'ideologia tragica della seconda metà del Cinquecento, le indagini si concentrano sull'*Abraham sacrificant* di Théodore de Bèze, su *La desconfiture de Goliath* di Joachim de Coignac, sulla *Tragi-comédie* di Antoine de la Croix, su *L'aman* di André de Rivaudeau, sulle tre *Tragédies saintes* di Luois Des Masures e su *Saül le furieux* e *La famine, ou les Gabeonites* di Jean de La Taille. In particolare, le analisi storico-critiche sono condotte a partire da un interrogativo centrale e nel discorso scritturale e nella teologia riformata, ma anche nella riflessione teologica di matrice cattolica, e nel discorso tragico degli autori scelti. Interrogativo che verte sulla risposta data, nel caso del discorso drammaturgico, da alcuni eroi tragici (Abramo, Ester, Davide ecc.) se tentati e costretti, in situazioni particolarmente avverse, a dare prova di condotta salda nella fede. Le analisi sono fatte dialogare costantemente con la riflessione etica («éthique de l'épreuve») ed esegetica di Calvino, proprio nel tentativo di mettere in luce matrici e *filieres* comuni, nonché formulazioni retoriche e costruzioni ideologiche condivise dai tragediografi individuati. Non solo, poiché il lavoro di Stawarz-Luginbühl mette in luce l'influsso del commento di Lutero (1550) sulla drammaturgia di Bèze, in particolare sull'*Abraham sacrificant*, che – sottolinea l'A. – «non seulement retient quelques impulsions fondamentales formulées par le réformateur de Wittenberg, mais les exacerbe en les faisant entrer dans le moule dramático-tragique». Accanto a ciò e a conclusione di questa seria e solida indagine, Stawarz-Luginbühl dichiara che «le survol de cet-

te production dramatique nous renvoie peut-être avant tout à la tension latente qui existe dans la pensée calvinienne elle-même, tension entre une méfiance puissante et omniprésente vis-à-vis des débordements et des risques spirituels inhérents aux passions et, d'autre part, la reconnaissance, plus discrète, de l'intense souffrance morale qui assaille l'homme lorsqu'il est conforté à une mort certaine [...]. La résolution sans doute impossible de cette tension dans le cadre dramatico-tragique, qui place l'effroi de l'homme *déchu* au cœur du texte, se révèle en définitive une indéniable source de fécondité créatrice pour cette génération d'auteurs réformés».

[MICHELE MASTROIANNI]

PHILIPPE DESPORTES, *Les Premières Œuvres*, édition critique par François Rouget et Bruno Petey-Girard, avec la collaboration de Keith Cameron et Guy Poirier, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 610.

Viene procurata l'edizione di una delle più fortunate raccolte poetiche del tardo Cinquecento: *Les Premières Œuvres* di Philippe Desportes, autore di cui François Rouget e Bruno Petey-Girard hanno già curato rispettivamente le edizioni della *Phraséologie oratoire* e dei *Psaumes* – a Keith Cameron dobbiamo invece il volume delle concordanze. Di questa opera costantemente rimaneggiata e ripubblicata (le edizioni censite fra il 1573 e il 1615, autorizzate o clandestine, sono oltre quaranta) viene qui offerto il testo dell'*editio princeps*, della quale viene rispettata la grafia originale. L'apparizione delle *Premières Œuvres* sul mercato librario va letta nella chiave di una precisa strategia di autopromozione autoriale, strategia che i curatori del volume mettono bene in luce nella prima parte della loro introduzione: nelle pagine dedicate alla biografia di Desportes e al suo esordio editoriale ampio spazio è dedicato alle sue relazioni con i poeti attivi negli anni Sessanta e Settanta del XVI secolo, ai suoi legami con i circoli mondani parigini, alla circolazione manoscritta delle sue opere e al panorama editoriale degli anni immediatamente precedenti il 1573. Le analisi di Rouget e Petey-Girard si orientano poi sulla composizione della raccolta. Le ragioni che hanno guidato l'autore nella scelta dei testi e nella definizione della struttura stessa delle *Premières Œuvres* restano in parte oscure, ma si riconosce la volontà di dare autonomia, coesione ed equilibrio all'opera escludendo diversi componimenti di tono satirico e licenzioso, o di circostanza; quanto all'ordine delle sequenze, si osserva un'oscillazione tra la volontà di creare delle sezioni metricamente omogenee e quella di definire dei blocchi tematici. Segue un commento stilistico delle *pièces* poetiche nel quale vediamo convocato a più riprese Ronsard, con cui Desportes intrattiene un rapporto complesso, e infine una breve sezione dedicata alla ricezione delle *Premières Œuvres* nei primi anni seguenti la loro pubblicazione. Glossario e bibliografia completano il volume.

[MAURIZIO BUSCA]

“*La Sepmaine*” de Du Bartas. *Ses lecteurs et la science du temps. En hommage à Yvonne Bellanger* («Actes du Colloque international d'Orléans (12-13 juin 2014)», textes édités par D. Bjaï, Genève, Droz, 2015 («Cahiers d'Humanisme et Renaissance», n. 127), pp. 288.

Gli studi qui raccolti, frutto di due giornate di indagine concepite all'interno di un congresso internazio-

nale del 2014 svoltosi a Orléans, si articolano intorno a un campo di interesse unitario che ha per oggetto i rapporti fra scienza e letteratura nel Rinascimento, con riferimento alla *Sepmaine* di Du Bartas e al sostrato esegetico, filologico, poetico e scientifico che sta alla base dell'opera. Nel quadro delle relazioni fra scienza e letteratura, quadro delineato con precisione e coerenza attraverso la prospettiva metodologica da cui partono le analisi dei quattordici articoli del volume, gli studi mettono in luce e tentano di riflettere, offrendo dati e ipotesi interpretative convincenti, su una serie di punti importanti intorno alla elaborazione e stesura della *Sepmaine*. Si avanzano ipotesi sulle letture scientifiche di Du Bartas, si poggiano osservazioni su dati testuali, filologici, storici e critici che permettono di risalire ad alcune delle letture dell'autore e a talune riprese testuali che individuano quali, fra i tanti, gli autori che influenzano direttamente Du Bartas o che emergono nella *Sepmaine* attraverso studi indiretti o volgarizzamenti d'epoca. Si tenta di capire come Du Bartas si inserisca nella tradizione enciclopedica antica e come questa stessa confluisca nel suo poema attraverso l'arricchimento di quella stessa tradizione, arricchimento operato in epoca medievale e prerinascimentale. Ci si interroga sul ruolo dell'Umanesimo, sulla rilettura che ne fa l'autore e sulle tecniche linguistiche, formali, di retorica e di poetica utilizzate per redigere la *Sepmaine*.

Il volume consta di tre parti. La prima si apre con lo studio di Jean CÉARD, “*La Sepmaine*” de Du Bartas et les singularités, pp. 17-27 che, partendo dalla definizione di *singularité/singularités* riportata nel *Dictionnaire de l'Académie* (a partire dall'edizione del 1798, ma anche da attestazioni editoriali precedenti) rileva il paradosso che emerge se la nozione di *singularité* («singulier: particulier, qui ne ressemble point aux autres; unique, particulier, qui n'a point son semblable») – nozione importante nel Rinascimento – viene applicata all'opera di Du Bartas. Opera nel cui *Brief Avertissement*, Du Bartas dichiara esplicitamente il compito del poeta: «traicter par occasion de la nature de toutes les choses qui sont au monde». Dichiarazione che vede nel ruolo del poeta in genere una precisa necessità, di attenersi al comune e all'ordinario, a quanto, dice giustamente Céard, «advient à la fois ordinairement et ordonnément, tâche qui serait déjà immense» e che rimanda a un compito arduo, compito che in realtà va oltre le capacità rappresentative di qualsivoglia poeta. La presenza di diverse *singularités* nella *Sepmaine* (descrizione di diverse specie di animali, di fontane, di piante dalle proprietà curative singolari, del mare ecc.) diventa – sostiene Céard – motore di creazione estetica e di costruzione strutturale della *Sepmaine*, in cui «les singularités s'y répondent en s'y opposant, si bien que l'on devrait parler d'elles en les considérant de préférence dans leur pluralité». Dalla nozione di *singularité* alla riflessione sulla struttura analogica che si evidenzia nella *Sepmaine* si passa, con lo studio di Stephen BAMFORTH, *Du Bartas et le merveilleux*, pp. 29-44, a un'indagine che viene centrata sull'idea della creazione come esempio della storia del mondo e della meraviglia delle opere in esso riposte da Dio. Per questa ragione – sottolinea l'A. – poiché Du Bartas celebra «les plus rares beautés de ce grand univers», nella *Sepmaine* egli riprende in qualche modo la nozione di meraviglia e di meraviglioso, discussa nel Rinascimento. In questo senso, la riflessione sul meraviglioso si lega alla conoscenza del mondo e, in particolare, al sapere scientifico di Du Bartas, conoscitore accorto di Plinio (*Naturalis historia*). Ancora di conoscenza scientifica o di rimandi a questioni di scienza si parla nello

studio di François ROUDAUT, *Le soleil dans la poésie de Du Bartas*, pp. 45-65 che parte dalla constatazione di un dato: Du Bartas lettore del *Compendium physicae* (1545) del francescano François Titelmans, ma anche lettore del trattato *De sphaera* di Sacrobosco (forse nell'edizione parigina di Guillaume Richard, 1543) e della *Breve description* di Jacques Charpentier (1560). Scritti che vengono assimilati e che probabilmente influiscono sulla visione scientifica dubartasiana il quale, come osserva Roudaut, attraverso Aristotele, Plinio, Plutarco e Cicerone giunge a una certa conoscenza di questioni astronomiche che, per esempio, sono oggetto di trattazione nella quarta giornata della *Semaine* (è il caso della descrizione "scientifica" dei cieli). In questo contesto ermeneutico e poetico «Du Bartas développe la louange du Soleil en huit points convenus (clarté, vitesse, génération etc.) et, comme d'autres, s'éloigne de l'ordre platonicien et aristotélécien (le Soleil situé juste après la Lune). Il choisit l'ordre de Ptolémé (la Lune, Mercure, Vénus, puis le Soleil), qui est celui de Cicéron et de Plin, puis de Ficin dans le *De Sole*». Il Sole in Du Bartas è, in particolare, simbolo di virtù e immagine dell'uomo, poiché l'uomo – secondo la concezione dell'epoca, mediata dal discorso esegetico e reinterpretata alla luce della filosofia rinascimentale – come in uno specchio si riflette nel Sole, specchio esso stesso dell'eternità di Dio. Tuttavia, come mette in evidenza l'A., se il Sole è immagine di Dio, almeno da Platone (*Repubblica*, VI, 508-509) – idea questa ripresa da Ficino (*De Sole*, 9) – esso è soprattutto immagine di Cristo, a partire dal Vangelo di Giovanni (VIII, 12).

Curioso e interessato alle scienze, allo sviluppo scientifico come alle novità dell'epoca in campo fisico, Du Bartas sviluppa una filosofia naturale di matrice aristotelica, che emerge nella *Semaine*. È questo l'asse di indagine che interessa Bruno LAVILLATTE, *Astrologie et progrès humain chez Du Bartas*, pp. 67-86, asse di indagine attraverso cui l'A. dimostra come la conoscenza empirica del mondo di Du Bartas, nonché la prospettiva aristotelica adottata, lo porti – come risulta con coerenza di dati dalla lettura della *Semaine* – a fondare un discorso poetico, esegetico e filosofico che si regge sull'idea della conoscenza di Dio come conoscenza che passa attraverso la ricezione del mondo e delle opere di Dio nel mondo. In questo senso, si sviluppa una relazione di contiguità nel discorso dubartasiano che costruisce un dialogo aperto fra scienza in senso lato e astrologia in senso stretto. Secondo questa prospettiva, Lavillatte insiste sull'idea di una relazione inscindibile, in Du Bartas, fra astrologia, progresso e comprensione del mondo. Relazione che, per l'A., sarebbe elemento essenziale dell'estetica dubartasiana: «[...] sur le fond, l'astrologie bartasienne est une "astrologie naturelle" et c'est probablement l'une des clés qui rend effectives les conditions du progrès humain, indépendamment du déterminisme général qui régle le mouvement des cieux, et parce que les corps célestes infusent leurs vertus jusqu'à un moindre caillou dans un continuum parfait et harmonieux».

La seconda parte del volume vede in apertura il lavoro di Denis BJAÏ, *Du Bartas ichthyologue: monstres marins et étranges poissons dans "La Semaine"*, pp. 89-108, il quale studia la simbologia delle creature marine menzionate nella quinta giornata della *Semaine*, secondo una metodologia critica e filologica precisa che al di là della messa in rilievo della cultura o conoscenza zoologica di Du Bartas tenta di capire quale sia la vera relazione fra scienza e poesia nell'opera dubartasiana e come essa si legga nel contesto rinascimentale dell'autore francese. Preciso nell'impostazione metodologica

che parte dalla dichiarazione di Du Bartas, dichiarazione contenuta nel celebre *Brief avertissement* («purement Epique ou Heroïque, ainsi en partie Heroïque, en partie Panegirique, en partie Prophetique, en partie Didascalique»), il lavoro di Bjaï pone l'accento sulla dimensione enciclopedica e inventariale di Du Bartas che, attraverso la *Semaine*, «conduit en effet nécessairement le poète chrétien à célébrer l'excellence de la création, à y reconnaître la main divine de son créateur et à entonner d'un même mouvement les louanges de Dieu [...]». C'est particulièrement vrai du savoir ichthyologique, puisque la mer, "flotant giron" au dire même du poète, matrice jamais lasse de concevoir et d'enfanter, représente, bien mieux que n'importe quel autre milieu vivant, l'inépuisable fécondité de la nature». Sempre di indagini in ambito zoomorfo si tratta nello studio di Jean-Claude TERNAUX, *De l'ornithologie à la poésie: les similitudes dans le «cinquième jour» de "La Semaine"*, pp. 109-120, studio in cui l'A., partendo da alcune considerazioni circa l'uso analogico in Du Bartas, motore di costruzione poetica della *Semaine*, e dalla constatazione di come nel grande poema dubartasiano «les créatures marines sont le double des créatures terrestres. Dans cette liste sont mise en évidence les nombreuses ressemblances qui existent entre les mammifères et les poissons. La "marine" est alors un double de la terre, à moins que ce ne soit le contraire», mette in luce e studia la funzione poetica degli uccelli, menzionati nel quinto giorno della *Semaine* e ne evidenzia le relazioni stabilite da Du Bartas rispetto al mondo animale in genere e alla categoria degli insetti in particolare. Enucleando una certa unità tematica ed estetica nel trattare e nell'enumerare tipologie diverse di uccelli, Ternaux studia la simbologia, soprattutto i significati simbolico-allegorici che interessano la fenice da un lato e il pellicano dall'altro. Il primo metafora di salvezza e resurrezione (quindi allegoria del Cristo), il secondo simbolo di abnegazione e sacrificio. Sempre di ornitologia tratta l'articolo di Paul SMITH, *L'ornithologie de Du Bartas: histoire naturelle et typologie biblique*, pp. 121-142, anche se l'A. chiarisce dal principio che la presenza rilevante di nomi di uccelli nella *Semaine* mette in evidenza, in realtà, un interesse per l'ornitologia da parte di Du Bartas decisamente minore di quanto non facciano presagire i suoi commentatori, in particolare Simon Goulart (1581) e Pantaleon Thevenin (1585), i quali in ogni caso – sottolinea Smith – hanno il merito di iscrivere *La Semaine* «dans un contexte savant, qui n'est pas seulement humaniste, mais aussi celui de l'histoire naturelle». Fra l'altro Smith, diversamente dagli studi precedenti, attira l'attenzione su un dato importante. Si tratta del lavoro che i due commentatori di Du Bartas portano avanti rispetto alla *Semaine*. Lavoro che, sottolinea l'A., non mira, nella maggior parte dei casi, a segnalare le fonti di Du Bartas, poiché essi preferiscono suggerire al destinatario letture più approfondite proprio nel campo della storia naturale e, nello specifico, «présenter Du Bartas comme poète doctus en le replaçant dans le discours de la science contemporaine. Car le plus souvent, en effet, les descriptions de Du Bartas ne sont pas suffisamment précises pour évoquer une source spécifique; elles peuvent également provenir d'une connaissance de l'histoire naturelle plus générale et rudimentaire. Et parfois les commentateurs eux-mêmes fournissent des informations incorrectes, voire contradictoires [...]». Le indagini si concentrano poi su di un raffronto che vede da un lato Du Bartas e dall'altro Jacob Ruff, autore di un scritto in tedesco, intitolato *Adam und Heva* (Zurigo, 1550). Dal raffronto emergono non solo certi

contatti fra le due opere, relativamente all'uso e alla citazione di nomi di animali, ma si delineano alcune costanti lessicali o costanti tipologiche nell'uso che i due autori fanno di certi animali, piegati a simbolo della condizione dell'uomo, della miseria e del peccato. Infine, le analisi si concentrano su questioni iconografiche. In particolare, Smith affronta il problema della presenza, in una serie di incisioni su temi ripresi dalla *Genesi* intitolate *Imago bonitatis* e datate intorno al 1587 – incisioni di un illustratore (Maarten de Vos) che collaborò con un incisore dell'epoca (Jan Sadeler) – di una serie di animali rappresentati sia nella *Sepmaine* sia nelle incisioni in oggetto. Serie di immagini e incisioni che saranno poi utilizzate per illustrare l'edizione della *Sepmaine*, quella che uscirà nel 1611. Ancora attraverso lo studio di tematiche che derivano in particolare dalla ripresa di due versetti di *Genesi* (I, 26-27), prende l'avvio il lavoro di François ROUGET, *Du Bartas et le discours anatomique dans "La Sepmaine" (jour VI)*, pp. 143-160, lavoro che si concentra su una parte del sesto giorno della *Sepmaine*, in cui Du Bartas parafrasa e ripropone il discorso scritturale circa la formazione fisica e psichica dell'uomo. Uomo visto, in piena sintonia con lo spirito rinascimentale, come «la création du petit monde qui est l'homme». Infatti, Du Bartas sviluppa la sua idea di corpo umano attraverso duecento versi almeno, costruendo – come mette in evidenza Rouget – almeno tre assi di riflessioni (sul piano medico, sul piano religioso e su quello estetico), attraverso cui celebra la grandezza di Dio e trasforma il discorso didascalico in panegirico ideologico e strutturale di interesse critico. In ogni caso, dal passo oggetto di studio emerge «moins une description anatomique objective (discours scientifique) qu'un éloge de la dignité de l'homme (discours philosophique et religieux) où le lyrisme (discours poétique) subsume la matière scientifique».

La terza parte del volume contiene un lavoro di Sabine LARDON, *Du Bartas, lecteur de Pline. Les exemples moralisés du «septieme jour» de "La Sepmaine"*, pp. 163-188 che mette in luce un doppio *volet* della poetica di Du Bartas. Da un lato la dimensione enciclopedica e didattica della *Sepmaine*, dall'altro la dimensione morale, elemento fondante il «Septieme Jour» dell'opera. Attraverso una disamina filologicamente precisa, Lardon si sofferma sulle fonti scientifiche della *Sepmaine*, in particolare sulla presenza della *Naturalis Historia* di Plinio, nel tentativo di analizzare quel processo di elaborazione estetica che trasforma le fonti attinenti al discorso scientifico-naturale in esegesi poetica in chiave morale. Studiando due sezioni del «Septieme Jour», nello specifico i vv. 81-4 e i vv. 493-652, l'A. – tenendo costantemente in considerazione le annotazioni dei due commentatori di Du Bartas (Goulart e Thevenin) – mostra una certa prudenza nell'annoverare fra le fonti uniche, più significative e dirette, per i temi naturalistici, la *Naturalis Historia* di Plinio. Pur riconoscendone l'influsso e la presenza indubbe, Lardon insiste sulla rielaborazione del dato che deriva dalla fonte latina, ma chiarisce che l'«amplification ou explicitation de la dimension morale de l'exemple fourni par la nature, et qui demeurait donc implicite ou indirecte chez Pline, passé par la Bible, par la patristique et par la tradition des bestiaires moralisés [...]». L'apport de Pline, parvenu par des voies plus ou moins directes, conjugué avec des connaissances plurielles accumulées de l'Antiquité à la Renaissance et concilié avec une lecture morale chrétienne, permet alors de dire la grandeur et la diversité de la Création, de vanter sa beauté, de servir d'intermédiaire entre l'homme et

Dieu par le miroir tendu du poème et d'enseigner ainsi au chrétien l'amour constant de Dieu, dans un texte où science et conscience, poétique et didactique se rejoignent afin de conjuguer l'épique, l'épidictique, le prophétique et le didascalique». In questa stessa prospettiva di indagine si colloca il lavoro di Véronique FERRER, *Du Bartas et la science de Dieu*, pp. 189-202 che individua con chiarezza e precisione storico-critica il contesto socio-politico e spirituale di Du Bartas il quale – sottolinea Ferrer – in conformità con la tradizione dell'Umanesimo cristiano e della Riforma non si pone come obiettivo, nella *Sepmaine*, di parlare di Dio attraverso un linguaggio mistico o di natura speculativa. Riportando costantemente il discorso di Du Bartas al discorso teologico calvinista, Ferrer dimostra come Du Bartas rinunci all'esegesi per tendere invece, attraverso la scrittura poetica, alla contemplazione e a quell'ascesi attraverso il discorso ispirato da Dio che volutamente si pone come discorso descrittivo, avendo rinunciato a forme speculative sull'essenza di Dio e sull'onniscienza divina. Per questa ragione, l'A. insiste, in particolare, su un dato che diventa centrale nello studio brillantemente condotto: «Du Bartas, dice Ferrer, s'écarte des enseignements du livre sacré au profit du livre du monde, qu'il "contemple" à la lumière de la science. Il cherche à appréhender Dieu dans sa matière suivant une approche sensible [...] Il cherche en revanche à comprendre les mécanismes naturels à travers les savoirs de son temps, qu'il convoque dans leur diversité avec une préférence avouée pour la philosophie naturelle, légitimée par les Pères et les théologiens dont il s'inspire (Basile, Thomas, Daneau) sans exclure les poètes comme Ovide et Virgile». Ancora su questioni scientifico-naturali, ma secondo un approccio storico ed erudito, si sofferma lo studio di Violaine GIACOMOTTO-CHIARA, *Simon Goulart et la science de "La Sepmaine"*, pp. 203-223, attraverso il quale l'A. cerca di ricostruire quel processo di ricezione testuale che ha portato i lettori della *Sepmaine* a interessarsi di quest'opera per le sue qualità scientifiche. Partendo da questa prospettiva di indagine e attraverso una convincente disamina che mette in luce il ruolo avuto dal commento di Goulart e dall'indice che egli elabora e introduce nell'edizione della *Sepmaine* del 1581, emerge che – come noto – i dati scientifici contenuti nel poema non sono finalizzati a un uso pedagogico o metodologico preciso, poiché essi vengono proposti a un tipo di lettore che già conosce i dati di cui poeticamente si parla. Tuttavia, ed è questo l'elemento originale dello studio proposto, dall'indagine di Giacomotto-Charra si evincono almeno due dati interessanti. Il primo concerne lo spazio che si attribuisce alle questioni scientifiche rispetto a quelle teologiche, il secondo invece riguarda la gerarchia stabilita da Goulart all'interno delle discipline scientifiche. Gerarchia da cui emerge che l'astronomia, la filosofia naturale e la medicina sono le scienze su cui verte l'interesse maggiore del commentatore della *Sepmaine*. Restando nell'ambito dei commentatori della *Sepmaine*, il lavoro di Nicolas LOMBART, *La fonction des Hymnes insérés dans "La Sepmaine" d'après le commentaire de Pantaleon Thevenin*, pp. 225-249 si focalizza sulla presenza di inni nel poema dubartasiano, ne studia il ruolo e l'importanza rispetto al modello offerto da Ronsard e arriva alla conclusione che l'insediamento di inni lirici nella *Sepmaine* è dovuto da un lato a questioni di *affectivité*, cioè a ragioni legate alla natura apologetico-contemplativa dell'opera, e dall'altro a questioni insite nel «rôle critique» del poema di Du Bartas rispetto al modello ronsardiano che in qualche modo si imita e si cerca di superare. Chiude il vo-

lume lo studio di Sylviane BOKDAM, *De "La Sepmaine" à "La dernière Sepmaine": la «continuation» paradoxale de Michel Quillian*, pp. 251-273, costruito su di un raffronto tra *La Sepmaine* di Du Bartas e *La Dernière Semaine ou Consommation du Monde* (1596) di Michel Quillian. Dall'analisi risulta che Quillian emula il modello a partire dalla relazione analogica proposta da Du Bartas fra creazione e storia del mondo. Analogia sfruttata e riproposta da Quillian secondo costruzioni retoriche e stilistiche che – stando alle analisi dell'A. – sono riprese dal modello che viene attentamente imitato, senza però che a tale imitazione corrisponda poi una elaborazione poetica ed estetica paragonabile al valore del poema dubartasiano («si stylistiquement proche de son modèle, si poétiquement et théologiquement éloigné de ce dernier»).

Il volume, nella specificità del soggetto indagato, offre allo storico delle idee, della letteratura e della spiritualità che si occupi di questioni poetiche fra Riforma e Controriforma informazioni precise e spunti metodologici, tematici e critici di grande interesse anche per riflessioni ulteriori sulla poesia religiosa e sul discorso contemplativo, esegetico e confessionale del pieno Rinascimento.

[MICHELE MASTROIANNI]

La comédie à l'époque d'Henri III. Deuxième série. Vol. 7 (1576-1578), «Théâtre français de la Renaissance», fondé par Enea BALMAS et Michel DASSONVILLE, dirigé par Nerina Clerici Balmas, Anna Bettoni, Magda Campanini, Concetta Cavallini, Rosanna Gorris Camos, Michele Mastroianni, Mariangela Miotti, Florence, Olschki, 2015, pp. 670.

La monumentale impresa editoriale avviata da Enea Balmas e Michel Dassonville, oggi magistralmente presieduta da Rosanna Gorris Camos si arricchisce di un volume, il sedicesimo, che riunisce cinque commedie pubblicate nei primi anni del regno di Henri III. Apre il volume *Le muet insensé* di Pierre Le Loyer, commedia originale che raccoglie gli apporti di fonti molteplici: dalla farsa al teatro classico, alla commedia erudita italiana, alla prosa narrativa. Anna BETTONI, che ne ha curato l'introduzione e l'edizione (pp. 1-163) in collaborazione con Dino Gentili, mette bene in luce la vastità degli interessi di un autore che fu giurista, ellenista, poeta, traduttore, drammaturgo e demonologo. Interessi, questi, che convergono nell'elaborazione della sua prima commedia: tracciando il percorso biografico e intellettuale di Le Loyer, Bettoni colloca il *Muet insensé* nel quadro della sua eterogenea produzione e ne rileva i rapporti con opere, teorie, mode letterarie e scientifiche rispetto alle quali l'autore si situa in posizione di opposizione o di adesione (si pensi alla rappresentazione petrarchista del mal d'amore, irrisa nel personaggio dell'*écuyer*, o alla figura dell'astrologo, che richiama il *Négromant* di La Taille di derivazione aristotesca). Il testo fornito è quello contenuto nel volume di *Œuvres et Meslanges poétiques* del 1579 che, oltre a essere più corretto di quello della prima edizione del 1576, testimonia di un lavoro di lima volto a dare più coesione e verosimiglianza alla *pièce*. La seconda commedia raccolta nel presente volume è *La reconneue* di Rémy Belleau, di cui Magda CAMPANINI cura l'introduzione e l'edizione (pp. 165-323); il testo edito è quello apparso nel 1578 a Parigi, nel secondo tomo delle *Œuvres poétiques de Rémy Belleau*. Composta verosimilmente nella seconda metà del 1563, ma pubblicata postuma nel

1577, *La reconneue* contiene significative allusioni al contesto storico dei primi anni Sessanta del Cinquecento, segnato dalle tensioni religiose; tuttavia, osserva Campanini, la posizione dell'autore appare ambigua: Belleau sembra infatti mostrare una certa apertura verso la Riforma, ma non esprime mai un'adesione esplicita a essa. La *pièce* si inserisce nel fortunato filone delle commedie che si risolvono con un episodio di *agnitio*, ma l'autore dà prova di saper innovare i suoi ben consolidati modelli. Da un lato, come già detto, inserisce la vicenda nel contesto religioso e politico contemporaneo; dall'altro, interviene in maniera originale nella caratterizzazione dei personaggi (è il caso, soprattutto, della protagonista Antoinette), che eredita dai modelli latini e rinascimentali ma anche medievali. Le pp. 204-207 sono dedicate allo studio stilistico della commedia, nella quale si riscontra un'ampia gamma di registri stilistici e linguistici, dall'elegico al triviale (talvolta contaminati con intento parodico). Seguono, nel volume, due commedie in prosa di Gérard de Vivre, grammatico e insegnante di lingua francese a Colonia, rivolte in primo luogo a un pubblico di studenti: la *Comédie des amours de Thésée et Dianira* e la *Comédie de la fidélité nuptiale*. L'edizione della prima è procurata da Mariangela MIOTTI con la collaborazione di Francesca BACOCOLI (pp. 325-326), che dedicano le prime pagine dell'introduzione alla presentazione dell'autore e in particolare del suo approccio all'insegnamento delle lingue. De Vivre riconosce nel teatro un potente strumento didattico, e le sue *Amours de Thésée et Dianira* riflettono questa visione: «la préoccupation principale ne paraît pas être celle de donner une pièce théâtrale conforme aux nouvelles productions du temps mais plutôt un ensemble, amusant et facile à retenir et à jouer, de règles de vie» (p. 334). La commedia, malgrado la scansione in cinque atti e in scene, è infatti irregolare e attinge la sua materia a modelli poco «ortodossi» ma di grande successo quali i romanzi ellenistici. È quindi indispensabile collocare le *pièces* di De Vivre nel contesto di produzione, considerare il pubblico a cui si rivolgono (gli studenti dei *colleges*) e gli scopi dell'autore (trasmettere in maniera piacevole un insegnamento morale facendo ricorso a un «miroir» che mostri i «variables accidents de Fortune», p. 358): si potranno così riconsiderare i severi giudizi formulati in passato dalla critica, che ne denunciava lo scarso valore letterario. Il testo edito della *Comédie des amours de Thésée et Dianira* è quello dell'edizione parigina del 1578; la grafia è modernizzata, come previsto dalle norme adottate dalla collana, ma viene mantenuto l'originale sistema di punteggiatura sviluppato dall'autore per segnalare la lunghezza delle pause e il ritmo della declamazione. A tale dispositivo e ad altri accorgimenti dell'autore concernenti la messa in scena dedica una parte dell'introduzione alla *Comédie de la fidélité nuptiale* Patrizia DE CAPITANI (pp. 395-401), che di questa seconda commedia di De Vivre ha curato l'edizione (pp. 387-439). Sono degne di nota le indicazioni relative ai costumi dei personaggi (costumi per così dire «parlanti»), ma soprattutto le didascalie interne ed esterne che, fatto raro per il Cinquecento, sono molto numerose e descrivono dettagliatamente i movimenti previsti per gli attori, e dalle quali si evince l'influenza della farsa e probabilmente (benché l'epoca sia alta) della commedia dell'arte. Nella nota *Aux lecteurs* l'autore ribadisce la sua fiducia nell'efficacia della pratica teatrale per l'apprendimento delle lingue; inoltre, afferma la superiorità del genere della commedia a questo scopo:

trattando di argomenti familiari con uno stile non magniloquente, e non necessitando di costumi ricchi né di «contenances trop fières» da parte degli attori, la commedia evita di instillare la superbia negli studenti che la rappresenteranno (rischio che si corre, invece, praticando la tragedia), mostrando esempi edificanti di virtù premiata e di vizio punito. Date queste premesse, non sorprende che dalla *pièce* siano bandite le dimensioni dell'eroticismo e dell'oscenità. L'ultima commedia raccolta nel volume, edita da Riccardo Beneditini, è *La comédie Néphelococugie, ou La nuée des cocus* di Pierre Le Loyer, apparsa nel 1578. Si tratta di una riscrittura degli *Uccelli* di Aristofane, uno dei rarissimi casi, quindi, di commedia francese cinquecentesca elaborata a partire da una fonte greca. Le Loyer fa mostra di una profonda conoscenza del testo originale, del quale riprende testualmente diversi brani e sul quale ricalca la struttura della propria commedia: non soltanto, infatti, la *Néphelococugie* si articola in una successione di episodi e sezioni corali che seguono la scansione del modello greco, ma ven-

gono adottati metri diversi che ripropongono le variazioni metriche presenti negli *Uccelli*. Nondimeno, Le Loyer sa porsi in rapporto critico con la sua fonte principale, ad esempio insistendo sul tema del *cocuage*, ma censurando i riferimenti all'omosessualità e al piacere del cibo, e accogliendo gli apporti di modelli medievali e contemporanei. L'attenta analisi dei personaggi della *pièce* condotta alle pp. 457-472, inoltre, ben mette in luce il lavoro di adattamento operato dal drammaturgo.

Segnaliamo infine che il presente volume è il primo di un dittico dedicato alla *comédie à l'époque d'Henri III*: il secondo, in preparazione, raccoglierà le *pièces* pubblicate tra il 1580 e il 1589. Si tratta, ancora una volta, di edizioni filologicamente eccellenti, il cui valore è da riconoscere anche nel tentativo mirabile di ridare spazio e importanza a rielaborazioni teatrali cinquecentesche che diventano oggi fondamentali per uno studio critico sulla tragedia che voglia essere, nella misura del possibile, esaustivo e diversificato.

[MAURIZIO BUSCA]

Seicento a cura di Monica Pavesio e Laura Rescia

JEAN-PIERRE CAMUS, *Traité des passions de l'ame*, éd. Max Vernet et Élodie Vignon, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 556.

Il volume contiene il XXXI libro delle *Diversitez* di Camus, uscito nel 1614 presso l'editore Chappelet; questi aveva già pubblicato i primi due tomi delle *Diversitez* e, dopo che i tomi terzo-sesto erano stati pubblicati da altri editori, Chappelet stava tornando a essere l'editore privilegiato con i tomi settimo e ottavo, e infine con il tomo nono delle *Diversitez*, che appunto comprende il libro XXXI sulle "Passions de l'Ame".

Si tratta di un testo assai rilevante, «le premier *Traité des Passions* en langue française», come è sottolineato all'inizio dell'*Introduction*; molto importante nei primi decenni del XVII secolo, quando anche in Francia il protestantesimo si stava ancora diffondendo e contro la sua visione e la sua ideologia si opponevano François de Sales e, accanto a lui, il vescovo Camus. Il Trattato era stato concepito e scritto per trasmettere al pubblico una concezione salesiana sulla funzione delle passioni e sul potere del libero arbitrio, che serviva a orientarle verso il bene o verso il male; e questo mescolando e associando la saggezza classica (Cicerone, Orazio, Seneca, Virgilio...) con quella biblica e quella cristiana (Agostino, Giovanni Crisostomo, Tommaso d'Aquino...).

Gli editori del testo lo presentano in una *Introduction* (pp. 7-46), che serve a illustrarne la pubblicazione, il significato che la "passion" assume nel discorso di Camus, soffermandosi su alcuni punti (formalizzati sotto i titoli di *Reprendre*, *Renouveler*, *Le salut par l'irrationnel*). Gli editori si soffermano poi a chiarire alcune abitudini di scrittura evidenti nel testo e precisano le note sui riferimenti forniti in margine da Camus stesso.

Il testo è presentato in lingua modernizzata, con il rinvio alle pagine dell'edizione del 1614 inserito nel testo tra parentesi, e con numerose annotazioni che segnalano i contatti, i confronti, le derivazioni da testi biblici e antichi. Comprende anche la *Table des matières princi-*

pales contenues en ce IX tome, già presente nel testo del 1614 e contenente il rinvio alle pagine inserite nel testo tra parentesi, un *Glossaire*, una *Bibliographie*, l'*Index des références bibliques* e l'*Index des auteurs cités*.

Il volume è certamente molto utile, all'interno dell'enorme bibliografia camusiana.

[DANIELA DALLA VALLE]

GUILLAUME PEUREUX, *La Muse satyrique (1600-1622)*, Genève, Droz, 2014, «Les Seuils de la Modernité», pp. 226.

«Autant me plaist la maigrette, / Comme me plaist la grassette»: celebrazione del desiderio e del piacere, lontana da qualunque preoccupazione morale e incurante delle convenzioni sociali, la voce collettiva dei poeti satirici del primo ventennio del secolo si concretò in un ampio settore editoriale, finora poco studiato, oggetto di questo saggio. Tra il 1600 e il 1622 videro la luce non meno di cinquantatré raccolte di versi satirici, a cui parteciparono almeno centocinquanta poeti, non solo *minores*, tra cui Motin, Sigogne, T. de Viau, M. Régnier, nonché numerosi anonimi; pubblicazioni sostenute da un mercato fiorente, formato in prevalenza – ma non esclusivamente – da lettori qualificati, e fors'anche da lettrici. L'ossessione sessuale che connota e accomuna questa produzione non sarebbe indice, come a lungo sostenuto dalla critica, di un semplice libertinaggio di costume bensì, sottolinea l'A. «se noue indissociablement à l'élaboration d'un regard critique qui vise l'Église comme institution coercitive». Riprendendo gli studi di Michel Jeanneret e Joan DeJean, e partendo dalla fondamentale opera di Frédéric Lachèvre, l'A. raccoglie un corpus di non semplice delimitazione – le strategie dell'anonimato, la coautorialità diffusa, le pratiche editoriali variegate e incoerenti rendendolo assai problematico sotto il profilo filologico.

Considerato *dégoutant* o *répugnant* da Adam e da La-chèvre, annoverato riduttivamente sotto l'egida della continuazione della tradizione *gaillarde*, e pertanto ritenuto non meritevole di analisi, questo corpus conosce all'epoca della sua pubblicazione un grande successo editoriale, costituendosi come vero *événement* d'inizio secolo: è pertanto con l'ausilio della critica della ricezione che l'A. si accosta al suo oggetto, per constatarne la portata innovativa. Proprio nello scarto tra l'atteso e il sorprendente e nella trasgressione del canone lirico è possibile individuare i motivi del consenso riscosso da questi versi, la cui irriverenza rivela altresì un atteggiamento ideologico di fondo. È precisamente nella distanza dalla tradizione lirica precedente che si misura il grado di innovazione di queste raccolte poetiche, individuate dall'A. come spazio polemico nel panorama letterario coevo. Il saggio è articolato su cinque capitoli, a premessa dei quali l'A. reclama una postura critica lontana da criteri puramente estetici, o per contro, politico-ideologici, privilegiando la lettura della ricezione. Il primo e il secondo capitolo mirano a definire le caratteristiche delle raccolte prese in esame, cercandone stilemi e procedure scritturali che ne confermino l'affinità, per poi evidenziare gli effetti dei versi satirici, legati alla loro presentazione collettanea, e al fitto reticolo di rinvii intertestuali che li collegano. Il disorientamento del lettore è l'effetto principale ottenuto tramite un gioco di affermazioni e denegazioni che si rincorrono tra titoli, paratesti e testi propriamente detti. Il terzo capitolo analizza le strategie autoriali, la costruzione del patto con il lettore, l'emergenza di un io lirico-satirico e la rappresentazione della lettura e del mondo che ne conseguono. Il quarto capitolo tenta di comprendere il fenomeno satirico attraverso la categoria del carnevale, per ipotizzare che tramite essa si intenda ripristinare un certo tipo di virilità; e nel quinto capitolo, analizzando il discorso satirico sulle donne, che ne aggredisce la libertà in quanto percepita come agente di contestazione del potere virile, si ipotizza che tale discorso tenterebbe di rafforzare la maschilità, entrata fortemente in crisi con l'avvento dell'epoca moderna.

[LAURA RESCIA]

ALEXANDRE HARDY, *Les Chastes et Loyales Amours de Théagène et Cariclée*, Édition critique par A. Amatuzy, P. Cifarelli, D. Dalla Valle, M. Mastroianni, M. Pavesio, L. Rescia sous la direction de D. Dalla Valle, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 690.

Grazie a Daniela Dalla Valle, alla sua eccellente équipe di specialisti della lingua e della letteratura della Francia cinque-seicentesca, e all'intelligente iniziativa editoriale di Charles Mazouer, esce presso la casa editrice Garnier la prima edizione moderna di uno straordinario *monstrum* del teatro francese: la riscrittura drammatica del romanzo greco di Eliodoro, *Le Etio-piche* con un intreccio che vede come vittima di una lunga serie di disavventure la giovane quanto bella e casta coppia di Théagène e Cariclée. Rappresentata verosimilmente agli inizi del Seicento e pubblicata prima nel 1623 e poi, visto il suo molto probabile successo, nel 1628, la *pièce*, nella sua seconda versione riveduta e corretta, è qui oggetto di una vasta impresa critica che evidenzia la priorità di questo drammaturgo rispetto agli autori europei che hanno drammatizzato il testo di Eliodoro. Il ricco apparato, completato da un utile glossario, è stato intelligentemente concepito pensando a un doppio lettore: un fruitore più colto e specia-

lizzato, e un fruitore più interessato alla *fabula* che non alle questioni, anche se ovviamente essenziali, filologiche e linguistiche. *Le Etio-piche*, infatti, quale ipotesto della *pièce*, sono citate sia nella traduzione moderna delle «Belles Lettres», di più facile lettura, sia in quella di Amyot, dalla quale parte la riscrittura teatrale di Alexandre Hardy. Le note ci permettono di seguire passo passo in maniera analitica il lavoro intertestuale condotto da Hardy sulla traduzione cinquecentesca. L'immensità del progetto realizzato dal drammaturgo si rispecchia nella vastità dei problemi linguistici e storico-letterari affrontati dall'équipe. All'orizzonte d'attesa del lettore in genere hanno ancora pensato i curatori quando hanno saggiamente deciso che le singole edizioni e i commenti dei partecipanti alla squadra riguardassero unicamente le trasformazioni del palinsesto dal testo di partenza al testo d'arrivo. Il giusto scopo era di evitare che il lettore rischiasse di essere sopraffatto dall'apparato critico e perdesse di vista la storia e la valenza letteraria della sua elaborazione teatrale. Escluso il tempo mitico, la *fabula* abbraccia un arco di tempo che si può quantificare intorno ai diciassette anni e quaranta giorni. Utilizzando una sorta di moviola mentale, l'équipe procede allo smontaggio e al rimontaggio di una narrazione scenica, quella di Hardy, che in alcuni casi, al suo interno, rinuncia alla classica divisione in atti e in scene per procedere senza interruzioni alla stregua di un torrente in piena (paragone caro ai contemporanei del grande drammaturgo) che corre verso la foce. Per la forza, la libertà e il gigantismo di questa sua opera, Alexandre Hardy è da avvicinare al Michelangelo del *Giudizio*, dove i corpi dei personaggi si muovono sulla parete liberi da ogni (in)quadratura. Hardy stesso – ribadisce Daniela Dalla Valle – non teme di apparentarsi al pittore della Sistina. La continuità della *pièce* di Hardy è assicurata dalla presenza, dall'assenza e dai ritorni in scena dei due protagonisti che percorrono il Gran Teatro del Mondo e della Vita dalla Grecia, all'Egitto e all'Etiopia: il macrotema o piuttosto la macrostruttura del viaggio è consustanziale all'opera sia di Eliodoro che di Hardy. Sul Gran Teatro del Mondo e della Vita del romanzo in questione e della *pièce* avviene la formazione dei due giovani che si allontanano dalle passioni, compresa quella erotica. Da qui l'esaltazione della loro emblematica castità già nel titolo e il loro progressivo avvicinarsi alla saggezza nella quale confluisce in maniera sincretica il messaggio delle grandi religioni e del pensiero, egiziano, greco, ginnopedista, etiopico, orientale ed anche, a nostro parere per quanto riguarda Eliodoro, cristiano. Per la sua trasgressività (libertà dalle regole che pure sono ben note al drammaturgo) la redazione della *pièce* di Hardy è da riferire senz'altro alle poetiche nonché alla produzione *ex-lege* di drammaturghi del barocco quali G.B. Andreini, Calderón, Lope e Shakespeare. La categoria del barocco, impiegata da Daniela Dalla Valle per dare il giusto valore al testo di Hardy, permette di considerarlo in tutta la sua pregnanza di laboratorio sperimentale della scena 'irregolare' europea sia da un punto di vista letterario che spettacolare. Potremmo dire che Alexandre Hardy aspetta ora il suo Peter Brook, il grande regista che grazie alle sue sperimentazioni fuori legge, per dimensioni, personaggi, spazi e tempi, ha coraggiosamente e felicemente portato sul palcoscenico il *Mahabharata*. Come fa rimarcare Dalla Valle, il *Théagène et Cariclée* non è solo un testo straordinario, un *hapax*, ma addirittura un testo fondatore del genere tragicomico, nel quale l'autore elabora una mescolanza particolare di tragedia (sia d'azione vera e propria che di psicologia) e di com-

media, anche nella sua declinazione “bassa”, oscena (da non mettere in scena), che avrebbe sicuramente interessato Bachtin. La straordinarietà dell'impresa del drammaturgo deriva pure dalla rarità delle vaste dimensioni strutturali di questa *Odissea* teatrale vissuta dai due giovani eroi del titolo: Omero è uno dei modelli stilistici, architettonici ed etici per lo stesso Hardy. Nella riscrittura del romanzo di Eliodoro, il drammaturgo, allo scopo di riprodurre l'affascinante ampiezza e la valenza drammatica e drammaturgica di quel soggetto narrativo (personaggi, sentimenti, situazioni, luoghi, tutti molteplici e “dispersi” nei grandi spazi cronologici e geografici di un viaggio esterno e interiore), sembra procedere, a nostro avviso, sul modello dei cicli ad affresco o dei freghi antichi, come la colonna traiana, che mettono in scena, secondo una struttura “a nastro”, un *continuum* figurativo. Questo *continuum* è definito dall'autore un “*théâtre consécutif*” il cui andamento gli è stato suggerito dall'architettura epica dell'*Enéide*, da lui fruita come teatrale, il cui legante è costituito dal ritorno dei personaggi principali sulla base di una duplice regia: il drammaturgo stesso (*deus ex machina*) e i narratori interni come Calasire, il sacerdote di Iside che ha appreso dalla dea della tessitura a ben intrecciare trame e orditi. L'edificio del *Théagène et Cariclée* si snoda in otto giornate di teatro consecutivo, per un totale di più di diecimila versi, scandito da quaranta atti con relative scene. Come accennato, atti e scene non hanno un taglio rigoroso (classico) ma piuttosto libero. *Mise en abyme* di quella che potremmo chiamare la scrittura “a nastro” sia di Eliodoro che di Hardy è la “bande de tissu” nella quale la madre di Cariclée, Persine, ha ricamato la storia della figlia Cariclée. L'idea, che è un'assoluta novità almeno nella sua formulazione teorica, di “teatro consecutivo”, ovvero di continuità dell'immagine, che Alexandre Hardy utilizza come dichiarazione di poetica nel suo rivolgersi al lettore, costituisce ai nostri occhi un'altra ragione del recente, giustamente motivato, interesse suscitato da questa *pièce*, e cioè la sua vicinanza con il movimento narrativo filmico con i suoi diversi piani e le sue variazioni del punto di vista. Queste aperture, queste visioni, questa materia diffusa e movimentata sia all'esterno che nel foro interiore dei personaggi principali facevano, secondo Rigal, e fanno di Hardy, il vero creatore del genere tragicomico seicentesco francese nonché il più grande drammaturgo dei suoi tempi (Dalla Valle). Per il tramite dell'ipotesi, evidenziata dai curatori, la tragicommedia acquista infatti la valenza di una sceneggiatura che si rivolge a lettori-spettatori ma anche a uditori: disegna un *décor*, descrive una mimica, una gestica, una prossemica; evoca luci e bagliori di una pittura tenebrosa (Théagène e Cariclée sono sacri rispettivamente al Sole e alla Luna); fa udire suoni e rumori di voci e di battaglie. Dalla Valle rileva inoltre come l'accentuata – rispetto all'ipotesi – retorica emotiva di Hardy ricorra – in funzione di un ulteriore piacere del lettore-spettatore – alla sospensione e quindi all'attesa; e mostra, poi, l'efficacia (tranne qualche eccezione) delle amplificazioni, condensazioni, ellissi narrative operate dal drammaturgo. Influenzato dalla scrittura scenica di Garnier, Alexandre Hardy valorizza, aggiungendoli e amplificandoli rispetto a Eliodoro, tirate e monologhi. Ne deriva un maggiore spessore psicologico dei personaggi. In particolare, il drammaturgo amplifica, tra i temi evidenziati dagli editori della *pièce*, un tema già presente nel romanzo greco: la malattia d'amore che colpisce i due protagonisti e che si propaga invadendo corpo e anima di personaggi quali Arsace, presentata come una novella Fedra. Hardy, in effetti,

come fa osservare Daniela Dalla Valle, esalta la relazione istituita da Eliodoro, e da lui ampiamente ripresa, con il teatro classico. Laddove la *dispositio* di Hardy mostra delle imperfezioni, la curatrice si chiede giustamente se esse non siano dovute, oltre all'eventuale fretta di scrittura e/o di pubblicazione, al fatto che il testo della tragicommedia sia da leggere come testo-spettacolo oltre che come testo letterario. Verosimilmente la messa in scena colmerebbe i vuoti di senso o risolverebbe l'incongruenza di questa o quella imperfezione nella *dispositio* del racconto rappresentato. Significativamente rispetto a quello che veniamo dicendo, pensando alla messa in scena del *Théagène et Cariclée* all'epoca di Alexandre Hardy, Eugène Rigal già intravedeva la necessità di un particolare accordo tra il poeta e il *décorateur* per favorire l'intelligenza dell'azione da parte del pubblico posto di fronte a un'opera così complessa, il cui andamento, come ben sottolinea Daniela Dalla Valle, eredita della vastità spazio-temporale e attoriale nonché dell'efficacia spettacolare dei Misteri. Di norma condannata come *monstrum* scenico antiorizzante, disprezzata per l'uso di un francese ormai desueto, la tragicommedia di Hardy dai nobili arcaismi, dalla scrittura “maschia” e sublime, dal misterioso stile oracolare, dall'energia omerica, dalla forza immaginifica asiatica (ovvero barocca) riceve oggi le sue lettere di nobiltà per merito di Daniela Dalla Valle, Antonella Amatuzzi, Paola Cifarelli, Michele Mastroianni, Monica Pavesio e Laura Rescia: novelli pitagorici (Alexandre Hardy è paragonato a Pitagora dai suoi contemporanei) hanno realizzato il miracolo di una metempsicosi critica, facendo (ri)vivere per noi sulle pagine di questa bella edizione i personaggi di Théagène e Cariclée e l'immagine viva ed emotiva, come avviene nei componimenti in stile rappresentativo di Monteverdi, dei loro combattimenti amorosi e guerrieri.

[MARCO LOMBARDI]

PIERRE CORNEILLE, *Théâtre*, sous la direction de Liliane Picciola; tome I, édition de C. Carlin, J. de Guardia, L. Picciola, M. Vuillemoz, Paris, Classiques Garnier, 2014, «Bibliothèque du théâtre français», pp. 974.

Si inaugura con questo primo volume l'impresa, voluta dal direttore della collana Charles Mazouer e diretta da Liliane Picciola, coordinatrice di un vasto gruppo di editori scientifici, di fornire una nuova edizione del teatro di Pierre Corneille: rispetto alle precedenti, quella ad opera di Georges Couton, che vide la luce nella collezione della Pléiade tra il 1980 e il 1987, e quella di Alain Niderst, pubblicata a Rouen nel 1986, essa si propone due fondamentali novità. Di carattere squisitamente filologico la prima, esito della scelta di assumere come base l'*editio princeps* di ogni singola *pièce*, e non già l'ultima rivista dall'autore, risalente all'edizione collettanea del 1682. In questo volume, in particolare, che raccoglie le prime cinque *pièces* di Corneille (*Mélite* a cura di J. De Guardia; *Clitandre*, a cura di M. Vuillemoz; *La Veuve*, a cura di C. Carlin; *La Galerie du Palais* a cura di L. Picciola; *La Suivante* a cura di C. Carlin) rappresentate tra il 1629 e il 1633, tale scelta permette di restituire dei testi fortemente marcati dalla vivacità di un giovane autore all'interno del paesaggio teatrale estremamente dinamico e mutevole in quegli anni. Il secondo aspetto, che meno connotava le edizioni disponibili finora, è l'attenzione particolare data alle influenze della vita teatrale, agli aspetti materiali delle *mises en scène* e alla loro influenza sulle scelte drammaturgiche e scritturali dell'autore, ele-

menti che, come noto, la critica contemporanea francese ha introdotto massivamente nell'esegesi dei testi teatrali secenteschi. Ne risulta dunque un'opera rivolta agli studenti come agli specialisti, in una presentazione editoriale a prezzo relativamente contenuto, ma connotata dal rigore filologico e scientifico indispensabile a una vera edizione critica (e non semplicemente commentata): l'apparato variantistico, che raccoglie la collazione di tutte le edizioni singole e collettanee apparse in vita dell'autore, viene presentato al termine di ogni *pièce*; le singole opere sono precedute da un'introduzione, a cura dei singoli editori scientifici, correlata da bibliografia critica e nota filologica. Caratteristiche comuni sono la modernizzazione sistematica dell'ortografia, la revisione della punteggiatura, con interventi misurati ma volti a restituire maggior leggibilità al testo, come pure sono volti a renderlo più fruibile al lettore moderno gli interventi sugli aspetti grafici (didascalie, virgolettature...). L'annotazione è stata riservata a fornire gli elementi extratestuali utili alla comprensione (riferimenti storici, geografici, mitologici); in misura maggiore, alle spiegazioni di ordine linguistico (lessicale, morfologico e sintattico), ai rimandi intratestuali e ai commenti sulle scelte drammaturgiche. L'apparato paratestuale viene fornito in modo sistematico; opportunamente vengono altresì riportati gli *Examen*s apparsi, come noto, nell'edizione collettanea del 1660. Nell'introduzione generale al volume, Liliane Picciola presenta le quattro commedie e la tragicommedia *Clitandre*, troppo spesso percepite dalla critica come semplice premessa alla scrittura drammaturgica "alta" delle tragedie: viene qui sottolineata la loro importanza nell'invenzione di un nuovo tipo di commedia, capace di allontanarsi dalla tradizione della farsa e della commedia dell'Arte, e che ben illustra la modernità del suo autore. Il carattere aristocratico dei personaggi, lo stile composito, l'ambientazione parigina, sono altrettante innovazioni corneliane che connotano queste *pièces*, attraversate dai temi del denaro e da un costante gioco di sensualità. L'uso realistico del linguaggio, il ricorso all'equivoco sono altrettante declinazioni della comicità nelle sue diverse sfumature e accezioni, che poggia su congegni non estranei alle tragedie successive: è il caso della menzogna, che da stratagemma comico si trasformerà in seguito in questione politica e filosofica. L'insofferenza alle norme e alle regole e l'ironia corneliane che pervadono questo corpus appaiono agli occhi della critica contemporanea tratti distintivi, tanto nella commedia quanto nella tragicommedia e nella tragedia; e queste invarianti rendono ormai superata una visione organicistica dell'opera corneliana, che nel suo progredire risponderebbe meno a una reale evoluzione della visione drammaturgica dell'autore quanto a un tentativo di orientarsi verso il cambiamento del gusto del pubblico. Ci si è a lungo interrogati, come spiega nell'introduzione Jean de Guardia, sul carattere autobiografico di *Mélite*, *ou les fausses lettres*, la prima prova drammaturgica di Corneille: oggi appare più interessante focalizzarsi sull'influenza degli aspetti spettacolari sull'architettura drammatica, in un periodo in cui le questioni legate all'osservanza delle regole sono ancora sullo sfondo. La novità fondamentale che Corneille sottolinea nell'*Examen* risiede nel posizionarsi in antitesi alla prescrizione aristotelica, adottando personaggi di estrazione più elevata rispetto ai tradizionali personaggi ridicoli, e concependo una commedia che può esentarsi dal provocare la risata scomposta, cercando piuttosto il "rire dans l'âme". L'analisi delle varianti rivela inoltre che le correzioni successive alla *princeps* vanno nella direzione dell'osservanza delle

bienséances e non della regolarità nel suo complesso: è una *Mélite* "moralisée" che i lettori (e forse gli spettatori) a partire dal 1660 avranno sotto gli occhi, ma non completamente regolare. Un destino diverso, invece, attende *Clitandre*, la sola tragicommedia contenuta in questo primo volume, una delle *pièces* meno conosciute di Corneille, che subirà a partire dal 1660 un profondo rimaneggiamento, con la soppressione di centinaia di versi (1624 a fronte dei 1872 dell'edizione originale), oltre all'attenuazione degli aspetti più spettacolari dell'azione, nella gestualità come nella parola: Corneille sacrifica alla *vraisemblance*, oltre che alla *bienséance*, proprio ciò che aveva affascinato gli spettatori delle prime rappresentazioni. Marc Vuillermoz introduce la tragicommedia analizzando appunto le condizioni materiali della teatralizzazione di una *pièce* giudicata tra le più romanzesche ma in realtà estremamente influenzata dalle esigenze sceniche, e influenzata dal quel gusto del macabro tipico del *théâtre de la cruauté*, espressione del teatro del primo trentennio del secolo. *Clitandre*, suggerisce Vuillermoz, può altresì essere considerata come risposta a *Mélite* sui tre livelli della *dispositio*, dell'*inventio* e dell'*elocutio*; dopo aver analizzato la struttura dell'azione in relazione alle sequenze narrative, il curatore si sofferma sulle caratteristiche dell'espressione verbale, le cui *pointes* non si limitano a essere elemento dell'*ornatus* ma si articolano sul piano della logica, dando vita a quei paradossi che diventeranno centrali nelle tragedie corneliane. Ed è proprio sugli aspetti del rinnovamento linguistico che, come ci ricorda C. Carlin nella sua introduzione, Corneille attira l'attenzione del lettore nell'*Examen de La Veuve ou le traître trahi*; ma anche in questo caso, forma e sostanza non sono dissociabili. Così l'uso della conversazione "des honnêtes gens" si coniuga alla "subtilité de l'intrigue", in cui l'ironia comica e la parodia realizzano un rovesciamento delle attese di un pubblico abituato alle convenzioni della pastorale e della tragicommedia. Il realismo e l'ironia che attraversano questa commedia consentono una presentazione dei fenomeni sociali (il matrimonio, il rapimento, lo status della vedova) a cui è possibile alludere senza nuocere alla leggerezza della rappresentazione. Ne *La Galerie du Palais* Corneille riprende e consolida la formula utilizzata nelle due prime commedie: nella sua introduzione alla *pièce*, L. Picciola analizza il particolare rapporto tra i diversi meccanismi della comicità e lo svolgimento dell'azione sentimentale. La commedia si sviluppa attraverso una serie di "scènes de boutique": la curatrice evoca alcune stampe coeve di Abraham Bosse, utili per comprendere ciò che poteva disegnarsi nell'immaginario degli spettatori, più che ciò che si offriva ai loro occhi. La modernità di Corneille si rivela nella scelta di rappresentare un luogo urbano riconoscibile nella sua quotidianità, nel quale tuttavia si muovono dei protagonisti aristocratici, che conversano come i pastori dell'*Astrée*: tuttavia, è nella prospettiva del futuro sviluppo della drammaturgia corneliana che Picciola legge l'azione drammatica di questa commedia, prefigurante altresì alcuni personaggi delle successive tragedie. L'analisi puntuale delle varianti offre infine una visione del progressivo spostamento del testo della *princeps*, sia a livello linguistico (eliminazione degli arcaismi) che drammaturgico (cambiamento nella configurazione delle scene all'interno di un atto, accorciamento dei monologhi e, a partire dal 1660, interventi a favore della *bienséance*). Chiude il volume *La Suivante*, considerata dalla critica la prima commedia regolare del XVII secolo. In essa, come ci ricorda la curatrice C. Carlin, la comicità si declina nelle tre sfumature della satira,

dell'ironia e della parodia. L'ironia colpisce in particolare la pseudo-generosità, e l'intera *pièce* è attraversata dalla questione della dialettica tra essere e apparire, destinata come noto a lunga vita nel prosiegno dell'opera corneliana. Specchio delle inquietudini di questa parte di secolo (la questione del duello, l'accresciuta importanza del denaro), questa commedia mostra una maggiore attenzione alla questione delle regole ma pur sempre, come si evince dalla lettura dell'*Épître*, all'interno di una poetica che reclama la propria "volontaria schiavitù", ovvero quella di decidere di servire il teatro, esercitando in qualche modo un'anticipazione oulipiana del concetto di libertà d'autore. Completano il volume un ricco glossario, una bibliografia generale e numerosi indici.

[LAURA RESCIA]

MARIE-GABRIELLE LALLEMAND, *Les Longs Romans du XVII^e siècle. Urfé, Desmarests, Gomberville, La Calprenède, Scudéry*, Paris, Classiques Garnier, 2013, «Lire le XVII^e siècle», pp. 454.

Il romanzo è il più ospitale degli ospiti, scriveva Virginia Woolf alludendo alla sua capacità di offrire spazio a scrittori tanto diversi tra loro. Ma la metafora potrebbe applicarsi, facendone slittare il significato, a quella disponibilità del romanzo ad appropriarsi di altri generi sottolineata da Bachtin, e, in modo particolare, ai «longs romans» del Seicento francese: romanzi lunghi perché accolgono al loro interno una quantità e varietà di generi diversi – arringhe, lettere, poesie, storie secondarie, ritratti, descrizioni... – in una complessità di incastri e digressioni che ne costituisce la caratteristica e che ne segnerà la distanza rispetto alla «nouvelle», storica, galante ecc., che ne prende il posto negli anni Settanta. A questa complessità del genere romanzesco quale si sviluppa in Francia fino all'elaborazione della nuova e più moderna forma narrativa, Marie-Gabrielle Lallemand consacra uno studio approfondito, di cui non si può non ammirare, proprio in ragione della lunghezza dei testi, l'ampiezza del *corpus* preso in esame, ben definito nell'introduzione e precisato nel sottotitolo: da Honoré d'Urfé con la sua inaugurale *Astrée*, ai fratelli Scudéry, i cui romanzi conobbero com'è noto uno straordinario successo; da Desmarests e Gomberville, meno celebri ma considerati all'epoca come modelli – e più tardi contromodelli – a La Calprenède, autore dell'ultimo dei «longs romans» del secolo. Questo genere ancora non codificato in cui essi si cimentano viene giustamente inquadrato nella cornice intertestuale e storico-letteraria rappresentata a monte dal romanzo greco e dall'epopea, a valle dalla narrativa dell'età classica.

Il volume si articola in tre parti. Nella prima la studiosa affronta la questione della struttura del «long roman»: l'unità d'azione e i cardini narrativi che, sin dalle *Etiopiche* di Eliodoro, ne costituiscono il sistema, e cioè l'inizio *in medias res* e l'inserimento di storie secondarie. Vengono esplorate in tal senso alcune opere particolarmente significative, scelte in virtù della loro diversità compositiva: il *Polexandre* di Gomberville, dove l'azione è «la plus unifiée et la plus confuse»; la *Cléopâtre* di La Calprenède, che riesce a fondere nel tessuto narrativo la molteplicità delle vicende; l'*Artamène* degli Scudéry, dove le storie secondarie abbondano e i luoghi cambiano, ma la cui unità è salvaguardata da un intreccio principale con al centro due soli protagonisti, Cyrus e Mandane. Un caso a parte presenta *Ibrahim*, sempre degli Scudéry,

esemplificazione delle teorie sul romanzo esposte nella celebre *Préface*, la più compiuta teorizzazione del genere romanzesco lungo: la studiosa esplora con finezza le modulazioni temporali e spaziali di quest'opera, rilevandone e le strategie di suspense e l'intenzione di raffigurare, con coesione, la varietà degli uomini e del mondo. Queste puntuali analisi non si chiudono su se stesse, ma aprono a un discorso di più ampio respiro grazie al confronto con il genere narrativo che succederà al «long roman». Confronto d'obbligo, certo, ma che viene qui interpretato da un punto di vista decisamente originale. Se infatti la tradizione critica si è il più delle volte limitata a rilevare nel criterio della lunghezza la differenza tra i due tipi di narrazione Marie-Gabrielle Lallemand va oltre, constatando come la struttura dei «longs romans» inglobi e rispecchi il disegno superiore della Provvidenza, che conferisce senso a tutte le azioni umane di cui testimoniano le «histoires insérées». I personaggi sono eroici, mossi dal «véritable amour», e perciò destinati a garantire la propria e altrui felicità in una prospettiva spirituale secondo la quale la virtù è sempre premiata: eroi cristiani, insomma, allegorie del credente. Nulla di tutto questo nelle novelle del secondo Seicento, che non illustrano più quella indiscussa verità superiore assicurata nel «long roman» dalla narrazione di vicende verosimili, ma, rompendo con l'epopea – e con l'allegoresi – presentano il «récit d'actions humaines qui peuvent former le lecteur», lettore sollecitato, allora, a interpretare, a ricercare nella finzione, come nella Storia, le cause dell'umano agire. Come osserva giustamente Lallemand, il processo di «laicizzazione» della letteratura è ormai avviato.

La seconda parte si incentra sul valore enciclopedico del «long roman». Nutrito di digressioni, il genere si propone come un'enciclopedia dei saperi, al pari della storia quale fu concepita e narrata da Erodoto. Anche qui le investigazioni della Lallemand si segnalano per finezza e originalità. «Histoires insérées», descrizioni, arringhe, poesie, *excursus* di carattere morale, storico, geografico ecc. non vengono infatti interpretate solo in quanto elementi strutturali e morali di un genere in via di formazione e in cerca di una legittimazione come *paideia*, ma in quanto spazio di libertà che il romanziere riserva a se stesso, ai propri gusti, alle proprie conoscenze. Dopo un'attenta ricostruzione della storia della *digressio*, che rivela una perfetta padronanza della letteratura critica a essa dedicata, Lallemand si concentra su una delle più significative forme di digressione, il discorso, di cui delinea la tipologia e approfondisce il significato nelle opere dei diversi autori di quello che viene a configurarsi allora come un'enciclopedia dei «discorsi». Da segnalare le acute notazioni sull'inserzione di lettere, che il «roman long» usa mettere in rilievo anche tipograficamente e che è il genere destinato a sopravvivere più a lungo nell'evoluzione del romanzo.

La terza e ultima parte – «Long roman, roman de dramaturges et de poètes» – vaglia altri due aspetti discorsivi del «long roman», quello del discorso teatrale, e quello del discorso lirico. Poligrafi, come la maggior parte degli scrittori del Seicento, gli autori di «longs romans» sono infatti spesso drammaturghi e poeti: Desmarests, La Calprenède, Georges de Scudéry hanno al loro attivo un numero cospicuo di testi teatrali e di opere poetiche. La vicinanza tra scrittura teatrale (non solo i dialoghi, ma anche le indicazioni sceniche sullo spazio, la gestualità, i movimenti dei personaggi, il tono delle battute ecc.) e scrittura romanzesca, che già nell'usanza della lettura ad alta voce dei romanzi tro-

va una sua chiave interpretativa, viene indagata soprattutto nell'opera, esemplare in questo senso, di La Calprenède, autore, oltretutto di romanzi, di nove testi per il teatro, tra tragedie e tragicommedie. L'uso del «réseaux» (il termine è di Barthes) retorico – *inventio, dispositio, elocutio e actio* – per esplorare i prestiti al teatro nei romanzi di La Calprenède consente alla studiosa di evitare il facile scoglio di ravvisare in queste opere una semplice e vaga «teatralizzazione», e di mantenere un approccio rigoroso. Quanto infine al «roman poétique», non è il «mélange» di versi e prosa, la prosimetria per intenderci, oggetto di questo capitolo, ma sono le poesie che, nei «longs romans», anziché fare tutt'uno con la narrazione e completarla, appaiono non funzionali, staccate, citazioni a sé, luoghi che il romanziere allestisce per lasciare respiro all'io lirico.

Difficile rendere conto nella sua interezza di un lavoro così ricco (corredato da tre appendici: un indice delle poesie inserite nell'*Almabide* di Scudéry, un insieme di testi con inserimenti diversi, una serie di esempi di lettere d'amore): uno studio dove l'attenzione alla struttura generale si accompagna di un'attenzione al dettaglio e di una sensibilità critica all'unicità di ognuna delle opere e di ognuno dei loro autori; un libro che non mancherà di essere un riferimento maggiore per la conoscenza del romanzo francese del Seicento, e, aggiungerei volentieri, per la storia del romanzo europeo. Dalla lettura delle pagine di Marie-Gabrielle Lallemand risulta infine indubbio il fascino di questi «longs romans» che per ostinata consuetudine continuiamo a giudicare illeggibili: fascino di una composizione arcaica, certo, ma anche di una polimorfia che è piacere, per l'autore come per il lettore di allora (e forse, perché no?, per il lettore di oggi), della varietà e del sapiente gioco di registri diversi, della loro avvolgente orchestrazione.

[BARBARA PIQUÉ]

PATRICK DANDREY, *La guerre comique. Molière et la querelle de "L'École des femmes"*, Paris, Hermann, 2014, pp. 415.

Tradizionalmente, nella storiografia letteraria, la *querelle de L'École des femmes* appare come la meno significativa delle grandi *querelles* che accompagnano la produzione teatrale del secolo, influenzando l'evoluzione successiva del genere. Meno impennata su questioni decisive di poetica rispetto a quella del *Cid*, meno polarizzata sul conflitto ideologico tra due partiti rispetto a quella di *Tartuffe*, meno «leggibile» insomma, essa rischia di apparire come un fenomeno puramente contingente, prodotto dalla rivalità professionale e dall'invidia suscitata dal successo clamoroso della *troupe* di Molière. Eppure alcune caratteristiche tendono a farne un caso unico e particolarmente significativo: innanzitutto – è l'elemento più evidente – il fatto che essa sia interamente proiettata sulla scena teatrale. Seguendo volenti o nolenti l'impostazione data da Molière, infatti, tutti i suoi detrattori sceglieranno di colpirlo non con testi di carattere argomentativo o polemico, ma con commedie di taglio critico o metaletterario, alcune delle quali furono effettivamente messe in scena a opera delle compagnie rivali. Gli avversari di Molière, dopo il doppio *coup d'éclat* della *Critique* e dell'*Impromptu de Versailles*, non possono sottrarsi all'obbligo di riconoscere come giudice della disputa non un piccolo gruppo di specialisti, ma il più ampio insieme degli spettatori di teatro. Questo naturalmente fa il gioco di Molière, che in quel momento è l'astro

nascente del teatro parigino ed è cosciente di aver già vinto la sua battaglia. Partendo da queste considerazioni, Patrick Dandrey cerca di rendere più comprensibile la *querelle* allanzandola in particolare secondo il modello della partitura a più voci, in cui ogni nuovo testo crea, insieme agli altri, una sorta di macrocommedia fatta di rimandi, di echi, di rovesciamenti, di riprese con variazioni degli stessi motivi. In altre parole, gli interessi e le intenzioni dei singoli attori contano meno della teatralizzazione generalizzata del conflitto che impone le sue regole e assegna a tutti una parte. È lo «spazio» teatrale, analizzato in termini di *interdiscours* secondo la lezione di Dominique Maingueneau, a dettare le regole del gioco e, in un certo senso, a «produrre» il fenomeno. L'analisi di Dandrey, insomma, sceglie come punto di vista privilegiato la «forma» teatrale come modello capace di determinare i contenuti e le strategie.

Eppure il suo discorso si estende a tutti i livelli della *querelle*, dalla sua cronologia incerta e spesso ingannevole, al sovrapporsi nei testi di diversi generi discorsivi, dal percorso e dalle motivazioni dei singoli attori alle rivalità più profonde che si avvertono sullo sfondo. Ne risulta un panorama mosso e avvincente, che, senza rinunciare a stabilire, documenti alla mano, la verità dei fatti su singoli punti e a formulare ipotesi inedite, rifiuta di attestarsi su una ricostruzione troppo univoca degli eventi che ne cancelli le zone d'ombra. In questo senso Dandrey polemizza sia contro la vulgata tradizionale e un po' agiografica che fa di Molière la vittima di una *cabale* orchestrata ai suoi danni, sia contro interpretazioni più recenti che rovesciano questo quadro addossando interamente a lui la responsabilità di aver creato un caso a scopo pubblicitario (è la tesi di Georges Forestier e Claude Bourqui, recenti curatori della «Pléiade» dell'autore). A queste due ricostruzioni opposte, Dandrey oppone il modello storico-antropologico della «profezia che si autorealizza»: minacciando i suoi ancora anonimi detrattori, nella prefazione dell'*École des femmes*, di lanciare contro di loro una commediola di carattere critico, Molière dà corpo a quella fronda contro di lui che fino a quel momento non sembra essersi manifestata se non in forma di riprovazione latente. Molière, insomma, non ha inventato la *querelle*, ma ha contribuito in modo decisivo, con la sua strategia aggressiva, a concretizzare in campagna denigratoria un'animosità preesistente, testimoniata in particolare da un passo delle *Nouvelles nouvelles* di Donneau de Visé. In questa indecisione tra causa ed effetti, difficile dire chi abbia realmente dato inizio alle ostilità. Quel che è certo è che Molière per due volte, in apertura delle due fasi del conflitto, è riuscito a imporre una formula che i suoi avversari tenteranno, più o meno felicemente, di rovesciare contro di lui: dapprima quella della *comédie de salon*, che porta in scena il pubblico del teatro ridicolizzando le cattive ragioni dei detrattori, poi quella della *comédie de coulisse*, derivante dalla fusione «entre les modèles du théâtre dans le théâtre et de la comédie de comédiens» (p. 308), in cui l'autore comico stesso, divenuto personaggio, difende in persona le proprie posizioni.

Una trattazione ampia e interessante è dedicata al profilo degli altri protagonisti della *querelle*. La divisione tra cronisti d'attualità quali Donneau de Visé e Charles Robinet e autori comici come Boursault, Montfleury e Chevalier è solo convenzionale: i primi, infatti, non nascondono l'ambizione di portare sulla scena i loro testi, i secondi sfruttano l'interesse del pubblico per un argomento di moda che fa scandalo. Quello che emerge, pur nel diverso grado di implica-

zione nella *querelle*, è una generale fragilità delle posizioni: la *vis* polemica è spesso attenuata da ambigue prese di distanza che nel caso di molti autori annunciano vere e proprie palinodie, come nel caso di Donneau de Visé e di Boursault, che da avversari accaniti si faranno apologeti di Molière. Dietro l'avversione si cela, quindi, l'emulazione e il parassitismo nei confronti dell'autore alla moda. Se quasi tutti gli attori del conflitto sono detrattori di Molière, nessuno sembra volersi identificare fino in fondo con una causa giudicata perdente: in prima istanza, però, attaccare un autore acclamato dal pubblico appare loro come la via più rapida per farsi notare e raggiungere il successo. Alcune rivalità più profonde si profilano, poi, dietro questi fenomeni di superficie: l'ostilità dell'*hôtel de Bourgogne* nei confronti di un rivale temibile si manifesta nella scelta di commissionare a Boursault e a Montfleury due commedie in risposta a quelle di Molière. Ma in modo più sotterraneo l'inimicizia dei fratelli Corneille sarebbe all'origine di alcuni di questi attacchi. E ancora più in profondità si profila l'ombra del partito *dévo*t, allarmato dalle licenze che l'autore si prende nei confronti della morale e della religione.

Tuttavia, malgrado le apparenze, la disputa ha anche delle implicazioni estetico-critiche. Essa trae origine dalla novità della formula comica proposta da Molière: la fusione inedita delle due tradizioni della farsa, che comporta deformazione caricaturale dell'oggetto, e della *comédie de mœurs*, che implica un'ambizione mimetica. L'A. riprende qui le sue precedenti tesi sulla *poétique du ridicule* di Molière, in cui il riso non è gratuito ma finalizzato a rivelare il ridicolo insito nei comportamenti umani. Come si sa, questa formula innovativa suscita reazioni negative in una parte del mondo letterario e teatrale: l'accusa rivolta a Molière di essere un *bateleur* capace solo di praticare la *bagatelle* e la satira *ad hominem* è uno dei *leitmotiv* della *querelle*. Ma la mossa vincente di Molière, in piena conformità con la sua concezione del genere comico, è di dare la battaglia per già vinta: è il successo della commedia, sanzionato dal riso, ad aver determinato il vincitore. Nessun argomento di dottrina può rimettere in discussione questo dato di fatto che svaluta a invidiosa *chibane* l'offensiva degli avversari. La *Critique* e l'*Impromptu*, quindi, invece di replicare punto per punto alle numerose ed eterogenee accuse, puntano a reiterare l'*exploit* iniziale conquistando il pubblico con il virtuosismo della formula, che costringe gli avversari a rivelare la loro subalternità attraverso l'imitazione. Dandrey parla di una «stratégie de la prouesse» che brucia con la sua stessa audacia le critiche puntigliose degli avversari, ben poco adatte a ricevere un'efficace formulazione drammatica.

L'immagine della partitura porta naturalmente al centro dell'interesse le varie forme della riscrittura, che si esprime in una ripresa con variazioni di temi e di motivi da un testo all'altro. Ne è un esempio il percorso compiuto dal personaggio del *marquis turlupin*, un tipo ricorrente nel teatro di Molière che l'autore mette in scena nella *Critique* rivendicandone la paternità ma affermandone anche il carattere referenziale. I suoi avversari, riprendendolo nei loro testi, ne fanno invece un *cliché* utile a dimostrare da una parte la sterilità di immaginazione di Molière, che riuscirebbe a perpetuare il proprio successo solo grazie all'autoimitazione, dall'altra la sua vocazione satirica che lo porterebbe a popolare le sue opere di velenosi ritratti "criptati" di personaggi della corte. Ovviamente la ripresa a più voci di questo motivo lo consacra durevolmente come tipo ineludibile della commedia nuova, consacrato anche

dalla variante che ne fornisce Molière stesso nel celebre *Remerciement au roi* composto nel 1663 e che Dandrey restituisce felicemente al contesto polemico e discorsivo della *querelle*.

Ma il gioco delle riscritture si trama in una rete ben più complessa se riferita al più ampio contesto della produzione di Molière. Se la *Critique* proietta il dibattito critico nella finzione verosimile della conversazione salottiera, l'*Impromptu* moltiplica il gioco di specchi unendo alla dimensione "ipertestuale" – la messa in scena fittizia di una seconda versione della *Critique* – la dimensione "metatestuale" di commento polemico alle repliche degli avversari. Ma è soprattutto il ricorso alla preterizione ironica, cioè alla messa in scena scherzosa di una rappresentazione fallita a farne paradossalmente un capolavoro. Il lontano modello del *Rondeau d'Isabeau* di Voiture, già messo a frutto da Molière in diversi testi d'occasione, raggiunge qui uno spessore di pensiero ben maggiore che giustifica l'accostamento dell'*Impromptu* ai *Faux-Monnayeurs* o alla *Recherche* proustiana, opere che mettono in scena al loro interno, come per esorcizzarli, le esitazioni e i fallimenti di una vocazione letteraria. Ma quello che soprattutto accomuna questi testi è la proiezione al loro interno dell'immagine dell'autore, di cui essi forniscono un «autoportrait paré et biaisé» (p. 360). L'analisi di Dandrey mette in relazione l'*Impromptu* con una serie di altre *pièces*, dal *Dom Garcie* al *Misanthrope* al *Malade imaginaire*, invitando a scorgervi un gioco allusivo alla persona dell'autore, di cui esse offrono un riflesso molteplice e sfuggente secondo la lezione di Montaigne. La relazione tra la *Critique* e l'*Impromptu* può apparire allora analoga a quella tra la prima versione de *Las Meninas* di Velázquez e la versione definitiva secondo la ricostruzione proposta da Manuela Mena Marqués: alla semplice specularità della prima, volta a temperare in scena di genere un quadro celebrativo, si sostituisce la specularità complessa della seconda, che con audacia ben maggiore pone al centro della tela il potere dell'artista e il dialogo ironico che instaura con lo spettatore. Analogamente, in Molière, si passa da una semplice poetica della commedia alla prima intuizione di una vera e propria estetica drammatica. In questa luce, la *querelle* de l'*École des femmes* diventa un laboratorio fondamentale per definire nuovi criteri di valutazione dell'opera d'arte nel momento in cui cominciano ad entrare in crisi le poetiche normative.

[FEDERICO CORRADI]

CHARLES DE LA RUE, *Cyrus*, *Tragédie*. Texte introduit, établi, traduit et annoté par G. Simon, Paris, Hermann, 2014, pp. 375.

La tragedia *Cyrus* del gesuita Charles de La Rue (1643-1725) fu rappresentata nel 1679 al Collegio di Clermont, oggi Liceo Louis-le-Grand, di Parigi. Uomo di grande cultura e fine latinista, il Padre de La Rue era entrato nel 1675 a far parte dell'équipe pedagogica riunita per l'istruzione del figlio di Luigi XIV e aveva composto un Virgilio ad usum Delphini, ovvero un'edizione delle opere di Virgilio con interpretazioni e note destinate all'istruzione del Delfino di Francia. Amico di Pierre Corneille, di Bossuet e di altri importanti letterati dell'epoca, il Padre de La Rue raggiunse la notorietà verso la fine del secolo, quando divenne il più importante predicatore gesuita di Parigi e pronun-

ciò gli elogi funebri dei principi reali che morirono tra il 1711 e il 1712.

Gaëlle Simon dedica a questo gesuita dimenticato e alla sua opera uno studio approfondito di più di cento pagine. Circa la metà sono incentrate sul teatro gesuita nella Parigi di metà Seicento, sul ruolo del teatro all'interno del vasto corpus della pedagogia dei gesuiti, sull'organizzazione e sulla funzione degli spettacoli, sulla preparazione degli allievi-attori, sui compositori e sui coreografi. Altrettanta attenzione è dedicata a *Cyrus*, tragedia storica composta in latino, destinata a essere rappresentata dagli allievi del Collegio, durante la festa di consegna dei premi.

Il volume contiene l'edizione latina della tragedia con traduzione francese a fronte, quattro appendici con i balletti e i programmi distribuiti al pubblico, una bibliografia esaustiva.

[MONICA PAVESIO]

Un Roi à Luxembourg, édition commentée du *Journal du voyage de sa Majesté à Luxembourg*, *Mercure Galant*, juin 1687, Introduction, notes, bibliographie et index par R. BAUSTERT, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2015, pp. 322.

Dal 10 maggio al 7 giugno 1687, Luigi XIV intraprese un lungo viaggio che lo condusse a Lussemburgo, per ispezionare la città conquistata nel 1684 dal maresciallo di Créqui. Il viaggio è seguito, con molta attenzione, dai giornali dell'epoca, il *Mercure galant* e la *Gazette*, e dai memorialisti: ne sono indagate le tappe, le peripezie, i protagonisti, e ne sono illustrate le motivazioni politiche.

R. Baustert fornisce un'accurata edizione del *Journal du voyage de sa Majesté à Luxembourg*, apparso nella seconda parte del *Mercure galant* del giugno del 1687, che dedica ben 337 pagine alla narrazione di questo importante viaggio reale dalle molteplici sfaccettature. Il testo è preceduto da un'accurata introduzione, corredato da un importante apparato di note, e seguito da una ricca scelta di documenti: relazioni del viaggio reale apparse su altri giornali; lettere dedicate all'avvenimento, presenti negli epistolari dei letterati dell'epoca (molto interessante la lettera che Racine mandò a Boileau da Lussemburgo, il 24 maggio 1687); documenti d'archivio sull'organizzazione dello spostamento di Luigi XIV e del suo seguito e sui fatti avvenuti nel maggio del 1687.

Dal *Journal* emerge un ritratto encomiastico del Re Sole, che ha perso la sua natura umana, per avvicinarsi sempre più a quella divina. Il viaggio è interpretato come un servizio del Re alla Francia e al suo popolo e il sovrano è presentato come un padre amabile e cortese, al servizio dei suoi sudditi. Niente è lasciato al caso, la sua immagine edificante di "Roi très-chrétien" brilla ormai di luce propria. Il *Mercure* rivela però una sola faccia della realtà, parziale e incompleta, che i documenti e le lettere presenti negli annessi possono e devono completare.

Un indice e una bibliografia esaustiva completano quest'interessante e approfondito studio.

[MONICA PAVESIO]

MADAME DE MAINTENON, *Proverbes dramatiques*, édition de Perry Gethner et Theresa Varney Kennedy, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 343.

La vasta attività letteraria di Madame de Maintenon, amante e poi sposa di Luigi XIV, testimonia la sua passione per la scrittura, la conversazione e l'educazione. Purtroppo gli scritti epistolari e pedagogici della Marchesa, molto odiata dai suoi contemporanei e dai posteri, hanno subito un ostracismo che ne hanno rimandato troppo a lungo la pubblicazione. Oggi la figura di Madame de Maintenon è stata riscoperta e una nutrita bibliografia di studi recenti le è stata dedicata. Anche i suoi scritti pedagogici sono stati ripubblicati e studiati. L'edizione critica dei *Proverbes dramatiques*, curata da P. Gethner e T. Varney Kennedy, si inserisce nell'ondata di interesse che si è generata negli ultimi anni attorno alla figura della sposa morganatica di Luigi XIV, una delle protagoniste culturali degli ultimi anni di regno del Re Sole.

La ricca introduzione al volume, dopo alcune pagine dedicate alla biografia della Marchesa, traccia una breve storia del proverbio, genere particolarmente alla moda nei salotti parigini dell'epoca. Madame de Maintenon crea però dei proverbi drammatici, ossia degli indovinelli emblematici, in cui lo spettatore deve scoprire il proverbio che la *pièce* mette in scena. Si tratta, come ben illustrano i curatori, di un'esperienza insolita nel teatro del XVII secolo, perché queste brevi *pièces* non sono assoggettate alle regole della drammaturgia classica. Non per ignoranza, la Marchesa era stata moglie di Paul Scarron, uno dei principali drammaturghi del secolo, ma per volontà di far prevalere la funzione morale, pedagogica e ludica sull'unità estetica, di privilegiare l'efficacia rispetto alla forma.

Scritti da una donna matura, nata in una prigione e diventata moglie del re più potente d'Europa, e destinati alle fanciulle del Collegio di Saint-Cyr, da lei diretto, i proverbi offrono una prospettiva femminile e realistica della vita delle donne nel XVII secolo. Madame de Maintenon dipinge la brutalità della vita reale, per fornire un insegnamento che permetta alle ragazze, una volta uscite dal Collegio, di trovare il loro posto nel mondo e di avere una migliore qualità di vita.

L'edizione critica dei quaranta proverbi drammatici prende come modello il manoscritto originale conservato alla biblioteca di Versailles. La prima edizione dell'opera, pubblicata nel 1829, ben un secolo dopo la morte dell'autrice, da un magistrato e letterato francese amante dei proverbi, e la successiva del 1857 sono state consultate e confrontate con il manoscritto. Una bibliografia e un indice dei nomi completano il volume.

[MONICA PAVESIO]

Settecento a cura di Franco Piva e Vittorio Fortunati

Biographie & politique. Vie publique, vie privée de l'Ancien Régime à la Restauration, sous la direction d'Olivier FERRET et Anne-Marie MERCIER-FAIVRE, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2014, «Littérature & idéologies», pp. 296.

Ce volume collectif a pour objectif de relier deux sujets en montrant qu'ils sont quasi inséparables: le genre biographique et la réflexion politique. Les auteurs des articles cherchent à démontrer qu'écrire la vie d'une figure historique n'est guère possible sans une prise de position politique. La période choisie, de l'Ancien Régime à la Restauration, est assez large. La plupart des contributions sont toutefois consacrées à la Révolution, à la Restauration et au bilan politique et moral de ces deux périodes.

Le volume contient une introduction générale et une introduction plus concise avant chaque partie. La structure du recueil est équilibrée: les quatre parties correspondent à quatre approches, intitulées respectivement «Agir», «Édifier», «Justifier» et «Interpréter», chacune composée de trois ou quatre articles. Les rédacteurs présentent le questionnaire principal du volume dans l'introduction générale, à savoir comment le biographique rejoint l'historique et le politique. Ils font mention des ouvrages fondateurs de ce type d'études. Le genre biographique est considéré dans sa complexité: les Vies, la satire, les libelles, l'écriture pamphlétaire font partie de ce domaine. Les rédacteurs et les auteurs des articles précisent de manière unanime qu'il ne s'agit aucunement d'un genre neutre: l'éloge ou la critique de tel ou tel personnage sert souvent un objectif social ou politique précis.

Un parcours rapide montre la diversité des approches choisies par les différents auteurs. Pierre BONNET, dans *Biographies et libelles de la fin du règne de Louis XIV à la Régence* (pp. 27-43), démontre que le genre «vie privée» est, malgré son nom, un écrit public. Il analyse la satire des figures du pouvoir et de leur entourage (rois, maîtres, confesseurs, financiers, etc.) du début du XVIII^e siècle. Christophe CAVÉ, dans *Les Vies de la comtesse Du Barry* (pp. 45-64), s'occupe d'une chronique considérée scandaleuse qui circulait dans de nombreux textes. L'intérêt de ces écrits est justement l'absence d'un intérêt politique: M^{me} Du Barry est femme publique en tant que courtisane, sans autre rôle historique. Samy BEN MESSAOUD analyse dans son article *La réception des Vies privées* (pp. 65-82) un sujet relativement peu connu: les «basses Lumières». La Vie privée, le plus souvent satirique, peut jouer un rôle que la postérité juge négatif: les écrits diffamatoires sont les symptômes d'une crise sociale.

Olivier RITZ dans *Mort et Vies de Franklin pendant la Révolution française* (pp. 89-103) examine quatre Vies de Benjamin Franklin, parues après sa mort (1790). L'autobiographie influence les biographes de Franklin mais son image n'en devient que plus contradictoire. L'exemple clé de l'influence de l'autobiographie sur la biographie est le cas de Rousseau. Shojiro KUWASE regarde de plus près cet exemple dans *Reconnaître Rousseau* (pp. 105-118). La controverse sur la vie du philosophe prend une dimension politique au lieu de rester un débat philosophique, littéraire ou moral. Flo-

rence BOULIERE dans l'article *Des grands hommes pour former la jeunesse* (pp. 119-130) cherche à montrer que l'usage du genre biographique dans l'éducation reste toujours équivoque. L'article de Simone MESSINA, *Les "Mémoires de Charlotte Robespierre" par Albert Laponneraye: une biographie militante déguisée* (pp. 131-146), analyse un cas particulier: il s'agit de justifier la dictature jacobine par une image renouvelée de Robespierre. Laponneraye, un esprit révolutionnaire, dresse un portrait moral en vue de cet objectif.

L'article de Jean-Luc CHAPPEY, intitulé *Usages politiques et sociaux de la biographie* (pp. 151-168), vise à démontrer que le rôle du biographique est de justifier ou de dénier une figure et son statut historique. Il le fait en analysant plusieurs textes qui peuvent être apparentés au genre biographique sans y appartenir: en dehors de Vies et portraits, des plaidoyers pour ou contre les événements révolutionnaires, voire des listes des exécutés et autres écrits qui dénoncent la Terreur. L'autobiographie inavouée est également un cas particulier. Erwan SOMMERER, dans *La "Notice sur la vie" de Sieyès d'Elsner: autopromotion inavouée et évolution post-thermidorienne* (pp. 169-181), examine ce cas à partir du personnage de Sieyès, lequel se regarde comme le père fondateur de la Révolution et veut interpréter ses propres détours. Le biographique fait souvent partie de la réflexion sur le sens de la Révolution. Dans *L'expérience révolutionnaire dans les Mémoires des "leaders" feuillants* (pp. 183-198), Francesco DENDENA analyse les écrits des anciens révolutionnaires (La Fayette, Lameth, Dumas), qui veulent faire le bilan de leur action, en partie en dialoguant avec les historiens des années 1820. Marie-France PIGUET examine un sujet similaire dans *Les "Mémoires" de Montlosier: écriture de l'histoire, récit de soi et roman* (pp. 199-214). Pour Montlosier, il s'agit à la fois d'écrire sa vie et d'écrire la Révolution.

Dans *La perception du cas de Cromwell: du destin d'un individu à celui de l'État* (pp. 219-231), Myrtille MERICAM-BOURDET se focalise sur une tradition historiographique qui cherche la clé de certains événements dans l'ambition d'une figure. Les biographies de Cromwell ne sont jamais neutres: il s'agit pour les biographes de Cromwell d'interpréter ce personnage dans le contexte des débats historiques, de dépendre le grand homme hypocrite, l'homme doué qui se corrompt. Laurence MASSÉ dans *Du biographique et du politique dans l'"Histoire de Charles XII"* (pp. 233-245) traite de la réception de l'ouvrage que Voltaire consacra à ce personnage historique: les traductions italiennes de l'ouvrage deviennent une vraie lecture politique, centrée sur le pouvoir et le souverain. Comme le montre Fadi EL HAGE dans *Buonaparte contre Napoléon: les Vies de l'Empereur comme manifestes politiques sous la Restauration* (pp. 247-261), les écrits biographiques parus après 1814 présentent l'Empereur déchu selon les vues politiques de leur auteur: Napoléon apparaît comme un usurpateur du pouvoir ou comme le promoteur d'une voie plus libérale. Éric GATEFAN dans l'article qui clôt le volume, intitulé *Sainte-Beuve et les mémoires des XVIII^e et XIX^e siècles* (pp. 263-277) a choisi de traiter un sujet intéressant: la démarche de Sainte-Beuve critique, tentant de dresser un véritable portrait

de l'homme privé derrière l'homme public dans sa lecture des mémorialistes.

Ce bref parcours illustre la diversité des sujets, liés à une problématique particulière. Le volume se veut documentaire: il y a une bibliographie séparée après chaque article et une bibliographie générale à la fin du recueil. Les articles sont riches en détails souvent peu connus même par les dix-huitiémistes, l'index des noms de personnes est donc d'autant plus utile. Je tiens à souligner la clarté et la précision des contributions, auxquelles a sans doute contribué le travail des rédacteurs.

[ESZTER KOVÁCS]

TABETHA LEIGH EWING, *Rumor, diplomacy and war in Enlightenment Paris*, Oxford, Voltaire Foundation, 2014 («Oxford University Studies in the Enlightenment»), pp. 311.

La période de la guerre de Succession d'Autriche est particulièrement riche en sources d'histoire militaire et diplomatique. Dans le présent ouvrage, Tabetha Leigh Ewing, *associate professor* du Bard College et *fellow* du New York Institute for the Humanities (NYU), analyse avec une érudition exemplaire une série de sources qui échappent souvent aux chercheurs. Il s'agit des documents des journaux clandestins, des rapports de police, des nouvelles à la main qui relatent les bruits, les rumeurs, les *on-dits* de cette époque turbulente. Ces sources proviennent de différentes archives parisiennes, comme les Archives Nationales, les Archives de la Bastille (Bibliothèque de l'Arsenal), les Archives Diplomatiques (La Courneuve), les Archives de la Préfecture de Police, etc. D'autres sont conservés dans des bibliothèques françaises prestigieuses, comme la Bibliothèque nationale de France, la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, la Bibliothèque municipale de Versailles, la Bibliothèque municipale d'Épernay ou la Bibliothèque universitaire de Poitiers dans laquelle sont conservées les archives de la famille d'Argenson. Une collection impressionnante de documents manuscrits auxquels s'ajoute une grande quantité de sources publiées et de monographies sur la période; c'est la matière première sur laquelle a pris appui l'ouvrage de Tabetha Leigh Ewing qui en a tiré un vaste tableau de l'évolution de l'opinion publique parisienne à cette époque charnière. En ce qui concerne l'approche méthodologique, l'auteur s'est inspiré, entre autres, des travaux de Robert Darnton. Par ailleurs, son dernier ouvrage (*L'affaire des Quatorze. Poésie, police et réseaux de communication à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 2014) s'occupe de la même période et arrive à une conclusion tout à fait similaire.

Le présent ouvrage est composé de dix chapitres précédés d'une introduction, consacrée aux problèmes méthodologiques. Les chapitres concernent les grandes questions de l'opinion publique parisienne durant la guerre de Succession d'Autriche: l'élection de l'empereur, les échos des opérations militaires en Bohême et en Allemagne, la déclaration de guerre, la victoire de Fontenoy et la paix honteuse. La confrontation des sources reflétant les rumeurs et les *on-dits* avec les nouvelles officielles montre bien l'évolution d'une opinion publique de plus en plus libre, malgré la politique du bras de fer de la police. Une évolution qui parut même visible même aux yeux des observateurs de l'époque. Le duc de Richelieu fit remarquer plus tard, avec beaucoup de justesse, à Louis XVI que «sous Louis XIV on se taisait, sous Louis XV on osait chuchoter, devant vous on parle à

haute voix» (p. 41). Le milieu parisien était d'ailleurs un laboratoire exceptionnel dans l'observation de la circulation des informations. Les représentants diplomatiques, les intellectuels, les étudiants, les clients des cafés et des cabarets formaient une communauté cosmopolite avide des nouvelles et toujours prête à formuler des commentaires qui dépassaient parfois les limites de la censure. Les archives de la surveillance policière fournissent un véritable trésor d'opinions clandestines pour l'analyse de l'auteur. Ewing utilise un grand nombre de sources qu'elle cite abondamment et en version originale avec des références exactes. En plus des citations, nous trouvons des appendices utiles pour présenter plus en détail les différentes sortes de sources examinées. L'ouvrage contient des notes précises et utiles, ainsi qu'une ample bibliographie. Un index général facilite la lecture de cet ouvrage qui, par sa riche documentation, nous permet de voir les racines historiques d'une opinion publique qui fera une interruption spectaculaire à la fin du XVIII^e siècle lors de la Révolution française.

[FERENC TOTHI]

Dictionnaire des femmes des Lumières, sous la direction de Huguette KRIEF et Valérie ANDRÉ, avec une introduction de Huguette KRIEF, Paris, Honoré Champion, 2015, pp. 1337.

Quelle place les femmes ont-elles eue dans ce vaste mouvement d'idées, de réflexions, de mises en discussion, de comportements et d'actions qu'on appelle les Lumières françaises? Quelle place leur a-t-on réservée dans la représentation que les historiens ont donnée, par la suite, de ce phénomène? Quel rôle ont-elles eu, par delà tout, dans l'articulation de ce vaste mouvement depuis sa lente naissance au XVII^e siècle jusqu'à sa rapide dégénérescence au début du XIX^e? C'est à ces questions que l'ouvrage composé et publié sous la direction de Huguette Krief et Valérie André a essayé de donner une réponse, sinon exhaustive, du moins suffisante pour qu'on passe des aperçus fragmentaires qui n'ont pas manqué dans le passé à une vision sur une présence, celles des femmes dans le siècle des Lumières françaises, qui a toujours paru déficitaire et qui a, en tout cas, trop ressenti de la perspective essentiellement masculine à travers laquelle le phénomène des Lumières a été abordé et étudié.

Les 476 articles, dont 190 notices nominatives et 90 notices générales, que comporte le *Dictionnaire des femmes des Lumières* présente, sous un classement alphabétique, de rigueur, en tout cas traditionnel, pour un ouvrage de ce genre, toutes les informations souhaitables non seulement pour donner aux questions que nous posons tout à l'heure la réponse la plus satisfaisante, mais aussi pour comprendre dans sa juste valeur le rôle important que les femmes ont joué aussi bien dans l'idéation que dans la diffusion des Lumières; et cela malgré toute une série d'obstacles et de difficultés qui ont rendu objectivement difficile leur insertion dans un phénomène, celui des Lumières et de ses conséquences sur le plan des idées et des comportements, qu'on a eu trop souvent tendance à considérer comme un phénomène typiquement masculin. «L'ambition de la rétrospective aura été de faire saisir comment au sein d'une société fortement hiérarchisée, dotée d'un système symbolique puissant et fondée sur des différences entre les masculinités et les féminités, se dégagent des personnalités, des comportements, des discours, des pratiques qui sapent d'une manière nuancée, mais certaine, l'ordre traditionnel», nous avertit Huguette Krief, qui précise

ainsi l'objectif fondamental du *Dictionnaire*, aussi bien que la méthode et la stratégie discursive utilisées par celles et ceux qui ont participé à l'entreprise dont elle a été l'âme pensante: «Restituer le monde des femmes des Lumières, [c'a été] opter pour une démarche générale et nourrir la perspective de développements entrecroisés sur les pratiques et les représentations, simultanément engagées. Les considérations sociologiques, juridiques, démographiques et économiques se joignent ici à l'histoire des arts, l'histoire des mentalités, l'histoire des idées pour rendre compte de constantes, mais aussi d'écarts par rapport à la norme dans les destins individuels et sociaux. Des notices générales multiplient les prises de vue, reconstituent les divers âges des femmes, leur accès au savoir, les conditions de leur évolution, les façons dont elles se construisent, le regard qu'on porte sur elles, les mythes auxquels se réfèrent».

C'est dire la complexité et la difficulté de l'entreprise, mais aussi l'effort qui a été fait pour restituer les situations, les comportements, les actions, en même temps que les résistances des femmes des Lumières, face à un phénomène qui semblait souvent les exclure; c'est dire aussi l'importance d'une entreprise après laquelle, comme le fait remarquer avec un juste orgueil Huguette Krief, «la représentation lumineuse du XVIII^e siècle français se modifie profondément». Le siècle des Lumières n'a été en effet ce qu'il a été que grâce aux femmes, à cette autre partie du monde à laquelle on avait jusque-là prêté, sans doute, trop peu d'attention. L'ignorer, après la parution du *Dictionnaire des femmes des Lumières* serait une erreur difficilement pardonnable, dans laquelle ne tomberont certainement pas ceux qui aiment vraiment les Lumières. Ils sauront, au contraire, fort gré à toutes celles (la grande majorité) et à tous ceux qui ont participé à cette courageuse entreprise et, avec leurs recherches et leurs réflexions, ont aidé à rétablir dans toute sa complexité un tableau, celui des Lumières françaises, que les femmes ont dessiné aussi bien, quoique d'une manière souvent différente, que les hommes.

[FRANCO PIVA]

Le Temps des femmes. Textes mémoriels des Lumières, Anne COUDREUSE, Catriona SETH (éds), Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 303.

Le volume contient des études touchant aux diverses dimensions de la temporalité «au féminin» au XVIII^e siècle. Les textes mémoriels examinés: mémoires, journaux intimes, récits de voyage, correspondance, sont écrits par des femmes de l'élite de l'Europe des Lumières: aristocrates, journalistes, écrivaines. Catriona SETH (*Un temps à soi*, pp. 7-42) dessine les axes essentiels de l'approche au sujet pris en considération de ces «ego-documents». Il s'agit, au fond, de répondre à plusieurs questions qui se laissent résumer par celle-ci: «y a-t-il une réponse «générée» au passage du temps?» (p. 7). L'A. relève quelques problèmes importants: la privatisation du temps, qui montre l'écart entre le subjectif et l'objectif, le rapport à l'enfance, le rôle des événements de l'Histoire, le passage du temps, les enjeux pédagogiques de l'écriture.

L'ouvrage se compose de six parties. Dans la première («Le Temps de l'éducation»), Philippe LEJEUNE examine la façon dont Mme de Genlis se sert du journal comme d'un instrument pédagogique, afin de surveiller, éduquer ses élèves et influencer leur mère (*Le panoptique de Madame de Genlis*, pp. 45-68). Danièle TOSATO-RIGO (*Espace éducatif ou «chambre à soi»? Les*

journaux de Catherine et Angéline de Charrière de Sévery, pp. 69-89) analyse les journaux de deux femmes nobles de la Suisse romande, la mère et sa fille, qui illustrent la multifonctionnalité de cette sorte d'«ego-document», située entre examen de conscience, réflexion sur soi, agenda et «spense-bêtes».

La deuxième partie («Le temps politique») réunit des études d'écrits féminins où se reflète le rapport du temps privé au temps des événements historiques en cours. My HELLSING («...*Que du moins après ma mort la vérité persiste...*»). La duchesse Charlotte journaliste à la cour de Suède, pp. 93-118) se penche sur le journal de Charlotte, duchesse de Sudermanie, reine de Suède à partir de 1809. Ce journal rédigé sous forme de lettres, destiné à n'être connu que de la postérité, montre une femme qui s'intéresse aux débats politiques et souffre des limitations imposées aux femmes dans ce domaine. Henri ROSSI (*Madame de Boigne, temps historique, temps personnel et temps de l'écriture*, pp. 119-133) examine les mémoires de l'aristocrate célèbre, liée à la cour de Versailles, qui essaie d'atteindre l'équilibre entre le temps personnel, étroitement lié au temps historique et le temps de l'écriture, qui permet de retrouver le passé révolu.

Dans la troisième partie («Le temps vatique»), on trouve deux interprétations de récits de voyage. Catherine VIOLLET (*Temps du vécu, temps de l'écriture. Mémoires et journaux russes rédigés en français (fin du XVIII^e siècle)*, pp. 137-151) présente des récits de voyage et mémoires rédigés en français par l'impératrice Catherine II et la princesse Dackkova. Ces textes, souvent inédits, montrent deux femmes d'une grande autonomie, qui, tout en affirmant leur féminité, font preuve de qualités «viriles». Rotraud VON KULESSA (*L'expérience du temps dans les lettres de voyage de Madame du Bocage*, pp. 153-162) analyse les lettres de voyage de Mme du Bocage par le biais de sujets tels que l'expérience du temps/de la durée du voyage, la mémoire culturelle, l'oisiveté au féminin.

Au temps du voyage est lié celui de l'exil auquel est consacrée la quatrième partie («Le temps de l'exil»). Anne COUDREUSE (*L'articulation entre le temps privé et le temps de l'histoire dans les «Mémoires» de la marquise de la Tour du Pin, «Journal d'une femme de cinquante ans (1778-1815)»*, pp. 165-183) montre comment une grande dame de l'ancien régime inscrit le récit personnel dans celui de l'Histoire, sans jamais sortir des limites d'un *ethos* privé et féminin. Souad BOUHOUC (*Le temps tragique de Madame de Staël dans les «Dix années d'exil»*, pp. 185-204) considère le temps de l'exil de Mme de Staël dans sa dimension de fuite pénible, marquée par les angoisses, mais aussi, par la foi en un meilleur avenir pour l'humanité.

La cinquième partie («Le temps passé») réunit quelques études centrées sur le rapport des mémorialistes à leur propre passé. Geneviève HAROCHE-BOUZINAC prend comme exemple les *Mémoires* de Mme Campan, la lectrice de Marie-Antoinette qui, plus tard, devint l'éducatrice des filles de l'Empire (*Mémoires et temps dans les récits autobiographiques de Madame Campan*, pp. 208-221). Le «temps fragmenté» est ici dû à plusieurs raisons, autocensure, rédaction discontinuée, inachèvement, disparité de destination. Suzanne VAN DIJK (*Isabelle de Charrière, une romancière qui regarde en arrière. Est-elle crédible?*, pp. 223-238) analyse quatre lettres que la romancière a adressées à Gérard Taets, où elle se tourne vers son passé. L'A. relève une auto-présentation teintée d'ironie et d'amer-tume, mais aussi, des émotions que Mme de Charrière retrouve à propos de ses propres ouvrages.

La sixième et dernière partie de ce volume («Le temps futur») présente deux personnes peu connues, redécouvertes dans leurs pays aux XIX^e et XX^e siècles. Vanda ANASTACIO (*Écrire pour le futur. Perceptions de la longue durée dans les stratégies d'auteur de la marquise d'Alorna*, pp. 241-249) attire l'attention sur D. Leonor de Almeida Portugal, poétesse et dramaturge, dont elle brosse la silhouette littéraire où les éléments autobiographiques et intimes jouent un rôle prépondérant. Grâce à l'étude d'Anna TABAKI (*Une voix féminine creusant le silence des préjugés sociaux. La noble zantiotte Elisabeth Moutzan-Martinengou face à l'ère des Lumières*, pp. 251-270), nous faisons la connaissance d'une figure étonnante de jeune fille qui étouffe dans son milieu. Son autobiographie, publiée seulement en 1881, est le premier texte d'émancipation féminine en langue grecque.

Les études contenues dans ce volume prouvent que, comme l'écrit C. Seth, «le temps des mémoires de femmes est peut-être arrivé». Une nouvelle narration du temps passé, surtout historique, est certainement enrichie par cette perspective qui favorise le privé, l'intime, c'est-à-dire les dimensions de l'écriture mémorialiste qui sont «les envers nécessaires de ce qui est public» (p. 41). Le volume est clos par une riche bibliographie et l'index des noms.

[REGINA BOCHENEK-FRANCZAKOWA]

STÉPHANIE BERNIER-TOMAS, *Conter en vers au siècle des Lumières. Du divertissement mondain au genre libertin*, Paris, Honoré Champion, 2015, pp. 782.

La poesia francese del XVIII secolo è, notoriamente, un campo d'indagine poco esplorato dagli studiosi, vuoi per il livello non sempre eccelsi di una produzione pur abbondante, vuoi per il perdurare del pregiudizio che vede il Settecento come secolo razionalista per eccellenza, quindi prosaico, se non antipoetico, per definizione. Anche in questa rassegna accade abbastanza di rado di recensire monografie o miscellanee sull'argomento. È quindi con vero piacere che segnaliamo la pubblicazione del saggio dedicato da S. Bernier-Tomas al *conte en vers*: genere molto diffuso, anche se giudicato con sufficienza, lungo tutto il secolo dei Lumi, poi quasi completamente dimenticato. Esempio, a questo riguardo, può essere considerato il caso di Voltaire, che compose una quindicina di queste narrazioni in versi, ma che deve senz'altro la sua fama ai *contes philosophiques* in prosa.

Nelle pagine introduttive, l'autrice affronta le ardue questioni della definizione del genere e della delimitazione del *corpus*, decidendo di considerare come *contes en vers* propriamente detti quei brevi racconti poetici che abbiano come fine il divertimento del lettore (escludendo, quindi, i poemetti di carattere «serio», filosofici, didascalici o altro), e di prendere in esame solo i testi che ebbero un'edizione a stampa (senza tacere l'esistenza di numerosi *contes* rimasti inediti). L'argomento è poi analizzato da tre diverse prospettive, che corrispondono alle tre parti in cui è suddivisa l'opera: la prospettiva storica e sociologica, la prospettiva tematica, la prospettiva poetica ed estetica.

Nella prima parte («La vogue des contes en vers») i *contes* sono descritti come opere di autori non certo assetati di gloria imperitura, ma desiderosi di brillare in società grazie al proprio talento e alla propria arguzia. I loro primi destinatari erano, infatti, i frequentatori dei *salons* più in voga e solo in seconda battuta i testi venivano pubblicati, alcuni autonomamente (i più lunghi),

altri in raccolte, altri infine su riviste. Le storie (oggetto della seconda parte, «L'imaginaire libertin») sono in gran parte quelle narrate nei *Contes* di La Fontaine, modello principale del genere: seduzioni, adulteri, vicende in cui l'erotismo non è mai disgiunto dall'intraprendenza e dall'astuzia. Nonostante lo scopo di queste opere fosse, come si è detto, il divertimento, esse veicolavano una visione dell'esistenza che si andava diffondendo nel secolo dei Lumi: quella che, rifiutando le promesse religiose della beatitudine ultraterrena, faceva coincidere la felicità con un piacere da cercare in questa vita. I *contes en vers* sono quindi, come suggerisce il sottotitolo del volume, opere «libertine» sia nel senso filosofico, sia nel senso corrente del termine. Oltre a La Fontaine, sono molte le fonti a cui attingono gli autori di questi salaci poemetti (terza parte, «Poétique et esthétique du conte en vers»): dal *Decameron* del Boccaccio all'*Heptameron* di Margherita di Navarra, dai *fabliaux* alle *Mille e una notte*. Se i contenuti non sono certo originali, lo è però il modo di rappresentarli: varietà metrica, ricchezza lessicale, uso arguto delle figure retoriche sono le caratteristiche principali dello stile dei *contes en vers*, insieme con un'impressione di spontaneità che è in linea coi precetti dell'estetica galante elaborati nel secolo precedente.

Come sottolinea S. Bernier-Tomas nelle pagine conclusive del suo validissimo saggio, l'atteggiamento scanzonato degli autori dei *contes*, il loro rifiuto, se così si può dire, di una visione seria della poesia possono essere visti come uno dei sintomi della crisi del genere poetico nel XVIII secolo. Nello stesso tempo, i *contes* sono opere spiccatamente settecentesche, sia stilisticamente, sia ideologicamente: essi rappresentano, insomma, il lato faceto e gaudente del secolo dei Lumi. Il volume è corredato da una ricca bibliografia e dalle «Notices biographiques» (pp. 703-739) dei ventisette autori di *contes en vers* presi in considerazione: fra essi, con il già citato Voltaire, troviamo i principali rappresentanti del genere, quali Grécourt, Gresset, Piron, Sénécé, Vergier, insieme a scrittori che la storia letteraria ricorda per altre opere, come Hamilton, Laclous, Jean-Baptiste Rousseau. Oltre che per la precisione e la profondità dell'analisi, *Conter en vers au siècle des Lumières* si distingue per uno stile chiaro, scorrevole, accattivante, adatto a raggiungere lo scopo che la stessa autrice sembra augurarsi: far nascere la curiosità dei lettori (anche non specialisti) verso l'oggetto della sua ricerca.

[VITTORIO FORTUNATI]

ÉLISE PAVY-GUILBERT, *L'Image et la Langue. Diderot à l'épreuve du langage dans les "Salons"*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 470.

Le présent ouvrage est la version remaniée d'une thèse de doctorat soutenue en 2011. Il vise à mettre en question la conviction selon laquelle l'enjeu des *Salons* de Diderot serait avant tout une réflexion sur l'image. L'aspect pictural des *Salons* a déjà fait l'objet de nombreuses études, qui se sont multipliées à l'occasion du tricentenaire de Diderot; au contraire, aucune étude ne s'est concentrée de façon spécifique sur le langage du critique. Même si Diderot n'a guère inventé la critique d'art, c'est à lui que revient la création d'une langue singulière. C'est également grâce à lui que la critique des *Salons* peut progressivement accéder du statut de genre de discours au rang de genre littéraire.

La structure de l'ouvrage est équilibrée: il se compose de trois parties qui se succèdent d'une manière

bien logique. Elles sont précédées d'une introduction générale où Élise Pavy-Guilbert énonce clairement l'hypothèse selon laquelle la réflexion de Diderot dans les *Salons* ne porte pas tant sur l'image que sur le langage. La première partie, intitulée «Les discours sur l'image», s'attache à éclairer les conditions d'intelligibilité des *Salons*, tout en insistant sur leur dimension sociale. Les sujets abordés dans cette partie sont le discours sur l'image comme lieu de la sociabilité (le cadre épistolaire, les destinataires des *Salons*, le principe du dialogisme) ainsi que l'esprit des *Salons* (l'art de la conversation, le rôle du conte et de l'anecdote, l'humour de Diderot, le comique du langage).

La seconde partie, intitulée «Langage et imaginaire», analyse la dichotomie entre les sphères du social et de l'intime sous de multiples aspects, et fait voir que dans les *Salons*, le langage de la sociabilité mondaine va de pair avec le langage de l'imaginaire liée à la sensibilité. Le premier chapitre présente la narration en images (à propos des scènes familiales de Greuze), l'«image parlante» (en rapport avec les tableaux de Boucher) et les silences de l'image (illustrés par les toiles de Chardin). Le second chapitre traite du rôle de l'élément spatial lors de l'écriture de la critique d'art: à l'exemple de Vernet, il évoque la transformation de l'espace réel en un espace imaginaire, ainsi que la «poétique des ruines» à propos de Hubert Robert. Le troisième chapitre se penche, enfin, sur le langage des passions, la transformation dans le spectateur de l'affect esthétique en effet moral (et pathétique).

Dans la troisième partie, intitulée «Une philosophie du langage», l'hypothèse de départ se voit reformulée de manière radicale, à savoir que les *Salons* peuvent être lus comme un questionnement sur la langue. Le premier chapitre – qui examine l'expérience esthétique comme expérience linguistique – insiste sur l'importance que Diderot accorde d'une part au vocabulaire technique de l'art et, d'autre part, à la langue poétique et métaphorique. Le second chapitre interroge le langage des *Salons*, proposant leur lecture à la lumière des théories énoncées dans la *Lettre sur les sourds et muets*. Sont abordées ici les questions de l'origine des langues, de la langue des gestes et les réflexions sur le signe. La conclusion générale est suivie d'une bibliographie thématique et d'un index des sources primaires.

L'originalité de l'ouvrage d'Élise Pavy-Guilbert réside dans le point de vue adopté: l'accent mis sur la «matière» des *Salons*, à savoir la langue critique. Par de multiples exemples puisés dans les *Salons* qui soutiennent ses affirmations théoriques, l'auteur parvient à prouver que c'est par la création d'une langue singulière – équivalente à un style d'écriture – que Diderot peut remédier aux insuffisances de la langue face à l'image et aux sensations que celle-ci suscite. On peut seulement regretter que le livre soit dépourvu d'images, manque que l'auteur note aussi par ailleurs. Il n'en reste pas moins que son ouvrage remarquable peut répondre non seulement à l'intérêt des spécialistes de Diderot et de la pensée picturale française au siècle des Lumières mais, plus largement, à la curiosité de tout chercheur qui s'intéresse aux questions d'esthétique et de linguistique.

[KATALIN BARTHA-KOVÁCS]

GIANLUIGI GOGGI, *Mutilations symboliques en cause chez Diderot: les Juifs et les Hottentots dans l'"Histoire des deux Indes"*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2014 («Historia Philosophica. An International Journal», n. 12), pp. 125-132.

L'articolo di Gianluigi Goggi, condotto con la solidissima erudizione e l'acume interpretativo al quale lo studioso ci ha da tempo abituati, prende lo spunto da un'aggiunta che Diderot ha apportato al cap. 18 della terza edizione dell'*Histoire des deux Indes* dell'abbé Raynal, e riguarda in particolare «l'amputation d'un testicule que les enfants mâles des Hottentots subissaient lors de leur initiation à l'âge mûr». L'usanza, nota grazie alla testimonianza di diversi viaggiatori, ma diversamente interpretata, diviene, nelle mani di Diderot, spunto e occasione di una riflessione più ampia, perfettamente in linea con il modo in buona parte nuovo con il quale il Filosofo di Langres stava allora rivedendo e reinterpretando molte delle usanze più celebri dell'umanità, a partire dalla circoncisione degli Ebrei, alla quale in un primo momento, e quasi istintivamente, l'operazione ottentotta è confrontata, così come essa è confrontata con le interpretazioni che ne erano state date precedentemente. Se già nel confronto con la circoncisione ebraica, e nel passaggio dall'*Encyclopédie*, dove il confronto era stato istituito, all'*Histoire des deux Indes* si assiste a un «changement de paradigme d'explication» nel senso che nell'*Histoire des deux Indes* la spiegazione ha un fondamento ormai essenzialmente sociologico, nel successivo confronto con Spinoza, di cui Diderot sta rileggendo con attenzione il *Tractatus*, la riflessione diderotiana abbandona definitivamente «la perspective spiritualiste spinozienne» in quanto, sia nella lettura della circoncisione degli Ebrei che nell'eccezione testicolare degli Otentotti, il suo argomentare prende, come fa notare Gianluigi Goggi, «un caractère [decisamente] sociologique ou anthropologique, visant à souligner la modalité ou la façon dont se fait, s'articule et se développe un processus de socialisation naturelle qui s'appuie sur la création et l'élaboration de signes ou symboles socialement reconnus». Questo non gli impedisce tuttavia di trovare in Spinoza un alleato importante nella lotta che lo oppone al suo ex-amico Rousseau. «En insistant sur le caractère naturel du processus de formation de la société et en niant par là la coupure nature/société», Diderot, fa infatti ancora osservare Goggi, «semble bien reprendre la position fondamentale de Spinoza sur la naissance de la société. Cela est prouvé par la polémique qu'il mène sur ce sujet contre Rousseau dans la troisième édition de l'*Histoire des deux Indes*, polémique dans laquelle la référence à Spinoza est assez évidente».

[FRANCO PIVA]

FRIEDRICH MELCHIOR GRIMM, *Correspondance littéraire, Tome IX (1762)*, édition critique par Robert Granderoute, Monica Hjortberg et Ulla Kölvig, avec la collaboration de Sven Björkman, Ferney-Voltaire, 2014, «Centre international d'étude du XVIII^e siècle», pp. 518.

À l'époque des Lumières, l'art de la correspondance comptait parmi les pratiques sociales privilégiées. Jusqu'en 2006, tout chercheur dix-huitémiste désireux de connaître la vie politique et culturelle effervescente du XVIII^e siècle avait à sa disposition les volumes de l'édition parfois lacunaire de Maurice Tourneux (1877-1882). Cette situation a changé en 2006, avec la

parution du premier tome de la nouvelle édition critique de la *Correspondance littéraire* de Grimm. Il s'agit d'une vaste entreprise éditoriale, menée sous la direction d'Ulla Kölving, dont désormais neuf volumes, couvrant les années entre 1753 et 1762, sont parus à Ferney-Voltaire, au Centre international d'étude du XVIII^e siècle. Le plus récent volume, le neuvième dans la série, est le résultat du travail réparti entre les responsables de l'édition: Robert Grandroute, Monica Hjortberg et Ulla Kölving, avec la collaboration de Sven Björkman.

Une longue introduction, très informative et clairement structurée, précède le texte: elle présente les circonstances de la vie de Grimm en 1762, de même que le contexte politique et international, l'actualité littéraire et artistique de cette année-là. Aussi sert-elle à situer la *Correspondance littéraire* par rapport à la production de la presse française contemporaine, les périodiques imprimés ou manuscrits, auxquels les abondantes notes en bas de page de l'édition critique font allusion. Trois index (celui des titres, des *incipit* des pièces en vers et un index général) closent le volume et facilitent l'orientation du lecteur. Parmi les sujets multiples qui y sont abordés, nous nous bornerons ici à un survol de quelques événements marquants de 1762.

L'un des événements caractérisant l'année de 1762 est sans aucun doute l'affaire Calas, l'«aventure épouvantable» selon Voltaire, dont la *Correspondance littéraire* rapporte les échos. La présente édition contient la requête adressée au roi, très probablement de la main de Voltaire: c'est la découverte d'Ulla Kölving et ne figurait pas dans l'édition Tourneux. C'est également l'année de la publication d'*Émile ou de l'éducation* de Rousseau, ouvrage auquel Grimm consacre cinq longs articles fort critiques. La position de Grimm à l'égard du «singulier livre d'éducation» de Rousseau est bien équivoque: tout en reconnaissant les qualités du style de l'ouvrage, il reproche à Rousseau que celui-ci pose non pas le problème de l'éducation publique mais domestique. Alors que Grimm consacre une attention particulière à *Émile*, il ne fait que signaler la publication en Hollande du *Contrat social*, paru la même année. Son sentiment sur la parution des huitième et neuvième volumes de l'*Histoire naturelle* de Buffon et de Daubenton est mitigé: s'il admire l'«harmonie du style» du naturaliste, il critique en même temps que les observations y font défaut.

Par ses multiples apports, cette nouvelle édition de la *Correspondance littéraire* s'avère un ouvrage de référence incontournable pour quiconque s'intéresse à la littérature et à l'histoire culturelle du XVIII^e siècle. Elle a le grand mérite non seulement de rendre compte de l'intense circulation des savoirs à l'époque des Lumières, mais aussi de la contextualiser. Cet ouvrage, qui se base sur deux manuscrits principaux (ceux envoyés à la duchesse de Saxe-Gotha et à Louise-Ulrique de Suède), est nourri d'un appareil critique important et de notes éclairantes: il pourra à juste titre remplacer l'édition Tourneux.

[KATALIN BARTHA-KOVÁCS]

WILLIAM F. EDMISTON, *Sade: Queer Theorist*, Oxford, Voltaire Foundation (SVEC), 2013, pp. x+244.

L'objectif avoué de l'auteur de cette monographie est de montrer que le marquis de Sade peut être considéré comme le précurseur de la théorie *queer*: d'une part, parce que dans ses œuvres il met en question les oppositions binaires conventionnelles de l'hétéronormativité, d'autre part, parce qu'il fournit une nouvelle interprétation des notions de la sexualité et de la sodomie, établissant ainsi le discours de l'homosexualité à la fin du XVIII^e siècle. C'est une analyse détaillée et profonde de l'influence mutuelle entre le contexte général des Lumières et la philosophie de Sade. Le livre se compose de quatre chapitres dont le premier sert d'introduction et d'énonciation de thèse. On y trouve une rapide récapitulation historique de la *théorie queer*, puis l'auteur fournit une énumération du corpus analysé, qui comprend les œuvres les plus connues de Sade, comme *La Nouvelle Justine* ou *La Philosophie dans le Boudoir*. Le premier chapitre est consacré à l'examen scrupuleux des conceptions du sexe biologique, du genre et de la sexualité. L'auteur expose en quoi les oppositions binaires de ces catégories – homme/femme, masculin/féminin, hétérosexuel/homosexuel – s'écarterent, dans le écrits de Sade, des interprétations acceptées de l'époque. On peut conclure qu'en élevant la pratique de la sodomie au-dessus de toute autre forme de la sexualité, Sade brouille les frontières entre le normal et l'anormal. Dans le deuxième chapitre Edmiston démontre que la plasticité de la notion de nature présente dans la philosophie des Lumières a dû contribuer à l'évolution de la pensée «déviante» de Sade. En fait, la polyphonie des définitions contemporaines a permis à Sade – ou, pour mieux dire, à ses personnages – de considérer la Nature comme le seul Créateur, la puissance supérieure qui tolère tout ce qui a le potentiel d'aboutir au plaisir. Suivant la logique libertine de Sade – fort convaincante dans son propre cadre – Edmiston finit par constater que cette idée de la Nature dépasse le système chrétien des valeurs car elle privilégie le plaisir à la reproduction biologique, confirmant ainsi la légitimité de la sodomie. Le chapitre poursuit ce fil de pensées; il s'agit en effet ici de l'examen de l'opinion générale sur l'inceste et l'homosexualité, comme elle est reflétée dans *Aline et Valcour* et dans *Les Crimes d'Amour*. Le dernier chapitre sert de synthèse: Edmiston y résume sa thèse, et réaffirme que l'œuvre de Sade marque décidément le commencement du discours *queer*. Néanmoins, il ne manque pas d'ajouter que l'argumentation de Sade a une faiblesse sérieuse qui se manifeste dans l'utilisation systématique des oppositions binaires: même si l'écrivain avait souhaité partir en guerre contre les dichotomies conventionnelles, il n'a pas réussi à les éliminer de sa propre philosophie; en fait, il les a employées afin de renverser les relations hiérarchiques traditionnelles et de superposer la pratique homosexuelle à l'hétéronormativité. L'analyse d'Edmiston, bien documentée, est absolument en ligne avec les tendances générales de la recherche *queer*.

[CSERGE ESZTER ARADI]

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

ANGELIKI GIANNOULI, *La Grèce antique sur la scène française 1797-1873*, Paris, Honoré Champion, 2013, pp. 525.

Reconnaissons à A. Giannouli le grand mérite de combler une lacune de la plupart des histoires du théâtre français et de continuer en les enrichissant les recherches de H.-L. Nostrand et S. Humbert-Mougin. Issu d'une thèse, ce livre expose comment au XIX^e siècle une lecture des mythes et des légendes antiques supposée renouvelée (ce point mériterait éclaircissement) et adaptée aux pratiques, au goût et aux contraintes de l'époque (voir les rapports de censure répertoriés pp. 450-459) aurait revivifié la scène française en réveillant la muse grecque. Dans la tragédie, le drame historique ou la comédie, il y eut d'indéniables réussites publiques comme le *Léonidas* de Pichat (1825), *L'Orestie* de Dumas (1856) qui eut, précisons-le, moins de succès que ses adaptations à grand spectacle du Théâtre-Historique, et l'*Orphée aux Enfers* de Crémieux et Halévy (1858); peut-on dire pour autant que la Grèce antique a occupé une place de choix sur cette même scène? On en doute quand on constate que la plupart des cinquante auteurs cités ont respecté la dramaturgie classique. Se sont-ils libérés de la «tyrannie de la rime» (rappelons qu'en 1730 La Motte avait tenté la prose dans son *Edipe*), ont-ils renouvelé la forme tragique? Aignan, Lemerrier, Luce de Lancival, Lucas, Legouvé et *tutti quanti* sont-ils des «romantiques»? Certes le jeune Pichat a fait partie du premier cénacle romantique, mais son *Léonidas* n'en reste pas moins un hybride («un ouvrage de transition», dira Séché), d'un romantisme, il faut le dire, bien tempéré! Certes Lemerrier écrira *Pinto* (1801), comédie historique en prose dans laquelle on peut voir un des premiers drames romantiques, mais son *Agamemnon* imité d'Eschyle (1797), en quoi annoncerait-il une nouvelle école? Force est de constater qu'il n'y a pas eu chez eux de véritable réforme du théâtre, faute de rupture majeure avec l'édifice classique. À vrai dire, il y a une exception notable: l'*Antigone* de Sophocle traduite et adaptée par Paul Meurice et Auguste Vacquerie, admise par Gautier et Nerval, qui virent dans cette transposition une réussite du drame romantique.

Sont d'abord passées en revue les imitations ou adaptations du mythe des Atrides, de l'*Agamemnon* de Lemerrier aux *Erinnyes* de Leconte de Lisle, pièce qui fut d'abord un échec en 1873, puis celles inspirées par des héros troyens ou imitées parfois de très près d'Euripide, comme *Alceste* et *Médée* de Lucas en 1847 et 1855, *Médée* de Legouvé en 1854, non sans un évident souci de reconstitution historique qui contribuera à la réussite de l'*Alceste* de Legouvé, peu après le retentissant succès de la mise en scène de l'*Antigone* de Sophocle à l'Odéon. A. Giannouli, qui a pris soin d'analyser et de citer ces œuvres bien oubliées, évoque les conditions de représentation et l'accueil réservé à ces tragédies imitées de l'antique, peu nombreuses et réservées à un public lettré. Un des plus beaux succès du drame historique fut sans doute celui qu'obtint le *Léonidas* de Pichat, avec Talma et la Duchesnois, dans

des décors de Cicéri d'après le tableau de David. L'auteur eut d'ailleurs maille à partir avec la censure car le sujet – la mort héroïque des Spartiates aux Thermopyles – permettait de soutenir la cause de l'indépendance grecque (pp. 98-112).

Parmi les comédies historiques figurent quelques comédies fantaisistes, en fait des pastiches, tels ceux d'Augier (1844, 1850) accueillis à l'Odéon où ils n'eurent pas l'heur de plaire aux romantiques (Vacquerie raillera ces néo-classiques: «Le dix-neuvième siècle redevient le dix-septième. Progrès»), ainsi que des «comédies réalistes» dont on ne mentionnera que celles dont le héros est Diogène jugeant l'actualité politique et sociale. Dans les comédies non historiques, très souvent des vaudevilles, la mythologie grecque est prétexte à variations bouffonnes. Si, à côté de ces scènes burlesques, on trouve aussi des «comédies sérieuses», comme celles de Banville au Théâtre-Français, la parodie se taille la part du lion pour se moquer des tragédies classiques: Hector, Oreste, Pylade, Antigone, tous ou presque font l'objet de transformations burlesques (il y aura un *Hector*, ou le *Valet de Carreau* et une *Médée de Nanterre*) qui remplissent les petites salles. A. Giannouli ne néglige pas la parodie de l'opéra inspiré de la mythologie, l'«opéra-bouffon» (*sic*) avec deux chefs-d'œuvre, *Orphée aux Enfers* (1858) et *La Belle Hélène* (1864) que la critique supporta mal car ces œuvres tournaient en farce et l'Antiquité, et la musique de Meyerbeer ou de Donizetti, ni même la plus frénétique d'entre elles, *Les Petites Danaïdes*, ou *quatre-vingt-dix-neuf victimes* (Chavagnac et Désaugiers), version tragi-comique des *Danaïdes* de Salieri donnée à la Porte-Saint-Martin en 1819 où elle connut un succès phénoménal (pp. 231-233).

La deuxième partie traite de la rencontre du théâtre antique et de la scène française. La première reconstitution de la tragédie grecque fut celle de l'*Antigone* de Sophocle à l'Odéon, en 1844 (Bocage / Créon, Virginie Bourbon / Antigone, Rouvière / Tirésias; musique de Mendelssohn) suivie en 1853, sur le même théâtre, par trois autres essais. Meurice et Vacquerie avaient choisi Sophocle parce qu'il était le tragique le plus traduit et le plus apprécié des romantiques, et sans doute à cause de la réussite de la mise en scène allemande (1841), mais aussi par réaction au classicisme. A. Giannouli étudie de près le travail de réécriture des deux traducteurs (pp. 295-305) qui ont cherché un équivalent à la métrique grecque et souhaité représenter la pièce comme elle aurait pu l'être dans la Grèce antique. Ils ont tenté de rester au plus près du texte grec en respectant sa violence explosive, sans enfreindre les bienséances, d'où un effet exotique qui fut généralement apprécié. La pièce, un succès sans lendemain, sera reprise dans une traduction remaniée en 1893 (Mounet-Sully / Créon, Julia Bartet / Antigone, Paul Mounet / Tirésias; musique de Saint-Saëns) et, avec *Edipe Roi*, traduit et mis en scène par J. Lacroix (1856), restera longtemps au répertoire du Théâtre-Français, avant d'être montée au théâtre antique d'Orange en 1888, 1894, 1907, 1922. On note dans la deuxième moitié du siècle un nouvel élan de la tragédie grecque qui se manifeste, selon une longue

tradition pédagogique, jusque dans les classes de rhétorique de quelques petits séminaires.

À travers imitations, traductions et restitutions, pour la plupart marquées par une trop grande conformité aux modèles hérités de la tragédie classique, cette exploration fondée sur un corpus d'étude impressionnant et une vraie connaissance de la vie théâtrale permet de réévaluer le rôle joué par les références à la mythologie et aux héros de l'Antiquité dans une dramaturgie qui se cherchait, avant que ne l'emporte, sous le Second Empire et à la Belle Époque, le drame moralisateur. Dans ces tentatives foisonnantes pour, selon une expression de Diderot, «changer la face du genre dramatique», on peut voir avec Schuré les premiers signes de l'épanouissement d'un théâtre total, aussi bien qu'une préfiguration des œuvres de Gide, Giraudoux et Anouilh.

[MICHEL ARROUS]

Simple Vies de femmes. Un petit genre narratif du XIX^e siècle, études réunies par Sylvie THOREL, Paris, Honoré Champion, 2014, pp. 200.

Les études rassemblées dans ce recueil contribuent à la recherche de ce que George Sand nommait «le beau dans le simple». À travers quelques types sociaux (la servante, la grisette, la prostituée, l'institutrice, la religieuse ou la sainte) les participants à la journée d'étude organisée par Sylvie THOREL ont considéré la vertu de simplicité, l'humilité ou la modestie, apapage des femmes, semble-t-il, dans le cadre d'un genre narratif illustré notamment par Lamartine, Sand et Flaubert, sans omettre Balzac qui a lui aussi tenté le «récit pur et simple». Avec *Des histoires simples pour le peuple*: «Geneviève, Histoire d'une servante» d'Alphonse de Lamartine (pp. 15-29), Martine REID montre, en parallèle avec *Germinie Lacerteux* et les romans de G. Sand, comment dans ces pages à l'usage du peuple où abondent idées convenues et parler faux, Lamartine, prisonnier de son rêve d'un monde patriarcal, recycle une de ses propres fictions par laquelle s'exprimerait «l'âme illettrée du peuple». Fanny BÉRAT-ESQUIER s'éloigne des idées convenues du poète sur les hommes et les femmes de condition modeste (*Portraits de grisette dans la petite presse*, pp. 31-43). Dans les grands recueils collectifs de 1832, 1842 et 1845 et dans quelques scènes anecdotiques de deux romans (Murger, 1851; Champfleury, 1853) apparaît la figure de cette héroïne de la bohème sans la moindre profondeur psychologique: type simple et naïf de la grisette sous la monarchie de Juillet (Mlle Musette n'a guère de consistance), vénéralité pour la lorette du Second Empire. Un autre poncif des romans naturalistes: la figure de la fille publique, figure ambiguë car les écrivains s'inspirent des enquêteurs sociaux (de Parent-Duchâtelet en 1836 à Lombroso en 1893) et inversement. Mireille DOTTIN-ORSINI et Daniel GROJNOWSKI (*La prostituée au XIX^e siècle: «simplicité» d'esprit et de destin*, pp. 45-66) mettent en évidence les traits récurrents négatifs d'une nosographie illustrant la persistance d'un éternel féminin prostitutionnel, chez Maupassant, les Goncourt, Zola, Paul Adam, Paul Alexis qui mettent en scène la banalité du martyre des «filles de noce». Au nombre des «simples vies de femmes», il faut aussi compter celles des institutrices publiques mises en roman entre 1884 et 1912, vies «toujours mornes, parfois sinistres», d'après le constat de Jean-Marie SEILLAN (*L'institutrice de roman: une gageure narrative* (Fève-Desprez, Guiches, Frapié, Bazin), pp. 67-81). C'est ce person-

nage «sans qualités et aux potentialités romanesques d'une extrême exigüité» que ces écrivains quelque peu oubliés embrigadent dans leurs romans à thèse, aussi bien Léon Frapié du côté laïque que René Bazin du côté de la foi chrétienne. Plus connu que le roman de l'institutrice, le récit ancadille: sur la voie ouverte par les Goncourt et Mirbeau, Cécile KOVACSZAY rencontre aussi Canetti, avec la Thérèse d'*Auto-da-fé*, et Magda Szabó, avec la vieille Emerence de *La Porte* («*Madame est bonne*»: le personnage de la bonne, de *Germinie à Emerence*, pp. 84-93). Dans ces romans français, allemand et hongrois, «la bonne dévoile la hideur des maîtres bourgeois». La contribution de Charles GRIVEL clôt la première partie: dans *Le simple et le reste* (*Deux fois*). Socio-politique d'un comportement de femme dans le roman de grande consommation de la seconde moitié du XIX^e siècle (pp. 95-106), il est rappelé qu'en littérature la «simplicité» n'est pas aussi élémentaire qu'il y paraît. Si, dans *Quarante Mille Francs de dot* d'Émile Richebourg (1891), l'orpheline épouse l'homme qu'elle aime, il en va tout autrement dans les scénarios qui tourment mal de Louis Ulbach (*Le Livre d'une mère*, 1875) et de Charles Legrand (*Sans amour*, 1877).

Les diverses poétiques de l'histoire simple sont examinées chez Mme de Staël, Balzac, Maupassant et Flaubert. Damien ZANONE précise ce qu'est *Être femme* dans «*Delphine*» de Germaine de Staël ou le roman contre la maxime (pp. 109-114). «Saturé» de maximes ou d'énoncés simples, ce roman fait de la vie des femmes, entre amour et religion, un objet de réflexion: «Malheur aux femmes obligées de conduire elles-mêmes leur vie...». Pour Françoise ASSO («*La Femme abandonnée*»: de l'exemple au modèle, pp. 115-125), l'histoire de Mme de Beauséant est la mise en récit d'une «démonstration» («il n'est dans la vie qu'un seul amour») qui pourrait tenir en quelques lignes, à l'opposé des récits de vies compliquées de femmes, vies marquées par la transgression. Pour cette catégorie de récits, Antonia FONYI (*Vies simples / Vies compliquées*. «*Un Cœur simple*», «*Une Vie*», «*Madame Bovary*», pp. 127-134) fait un détour par la psychanalyse pour proposer une définition hypothétique limitée à l'héroïne qui «ne cherche pas à mettre en acte son potentiel transgressif». Plutôt que la figure du héros, c'est la figure de la sainte – l'humble femme – qui s'impose dans la littérature des temps démocratiques, quand le romancier écrit au nom du peuple, comme dans les romans champêtres de G. Sand. Sylvie THOREL (*Le style humble des modernes*, pp. 135-148) montre comment Flaubert raconte le siècle à travers l'existence quelconque de Félicité, aussi bien que les Goncourt dans *Germinie Lacerteux* ou Maupassant dans *Une Vie*. Jean-Louis CABANES rappelle que la simplicité des *Cœurs simples* (pp. 149-161) n'est pas sans défaut. Si elle a quelque chose de sublime (Fénelon), c'est sans doute par la capacité à souffrir, par la résignation, mais aussi par l'incapacité à comprendre le mal.

Le sublime et le simple peuvent donc aller de pair, précisément quand se rencontre un type féminin idéal, du moins aux yeux d'un Barbey d'Aurevilly fasciné par la sœur de Maurice de Guérin. Dans *Une simple vie de femme: Eugénie de Guérin et l'écriture* (pp. 165-180), Dominique MILLET-GÉRARD suit «le petit cours de [s]es jours» au Cayla, entre travaux ménagers et écriture du journal-lettre destiné à Maurice «exilé» à Paris, où sont consignés les faits et gestes simples de la journée. C'est le *genus humile*, le «sublime de la simplicité». Le volume, dédié à sa mémoire, se termine par la dernière communication d'Alain BUISINE (1949-2014) (*Sainteté de la pu-*

tréfaction: "Sainte Lydwine de Schiedam" de Joris-Karl Huysmans, pp. 181-193). L'hagiographie de Huysmans, dont est donnée une lecture «dermatographique», est la description clinique exténuée de la multitude de maux atroces endurés par la pitoyable Lydwine pendant sa vie terrestre, avant que par la grâce de la mort elle ne redevenue «fraîche et blonde, jeune et potelée». Un sublime du simple, mais noir.

[MICHEL ARROUS]

CÉLINE FRIGAU MANNING, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre-Italien (1815-1848)*, Paris, Honoré Champion, 2014, pp. 828.

Si l'on dispose de nombreuses études et thèses en musicologie sur la scène lyrique en France au XIX^e siècle, les reines de l'opéra romantique, la vie musicale pendant la Restauration, la scénographie et la sociologie du théâtre, et sur ce qu'on peut appeler l'industrie de l'opéra, il y en a beaucoup moins sur le Théâtre-Italien. La plupart portent d'ailleurs sur le XVIII^e siècle, à une exception près, la monumentale chronologie établie par Jean Mongrédien (*Le Théâtre-Italien, 1801-1831*, Lyon, Symétrie/Venise, Palazzetto Bru Zane, 2008). Céline Frigau Manning a voulu combler cette lacune en interrogeant, d'une part, le geste enfui des chanteurs-acteurs dans le souvenir des spectateurs et, d'autre part, en explorant les relations entre la salle et la scène du Théâtre-Italien. Son étude exhaustive (566 pp. auxquelles s'ajoutent 249 pp. d'annexes et de bibliographie) offre un outil de travail de référence aux spécialistes. Il s'agit d'une étude globale de la «fabrique du théâtre» qui privilégie les manières de voir, de ressentir et de raisonner du public du Théâtre-Italien, selon un mouvement qui va du hors-scène à la scène. Après s'être intéressée au geste expressif («Le geste comme langage du corps», «L'art du geste ou le geste dans les arts», «Le geste en scène»), C. Frigau Manning consacre la deuxième partie de sa vaste entreprise aux chanteurs du Théâtre-Italien, au passé et à l'héritage de l'institution, à la formation et à l'itinéraire des interprètes (par exemple, les modalités de l'engagement, la gestion de leur carrière). Dans la troisième partie est envisagée la réalité vivante que constitue la communauté fort exigeante des spectateurs (journalistes, écrivains, amateurs) dont sont précisés les référents sociaux et culturels. Les mécanismes de l'illusion sont analysés dans la quatrième partie, tandis que le jeu du chanteur, des solistes et des chœurs fait l'objet de la cinquième et dernière partie.

Loin d'être une suite de monographies sur les pratiques scéniques et le comportement sur le plateau de certaines grandes figures (Angelica Catalani, Manuel Garcia, Giuditta Pasta – la chanteuse-actrice par excellence –, Maria Malibran, Marietta Alboni), cet ouvrage est une enquête approfondie et minutieuse qui repose sur une documentation foisonnante. On se reportera aux pages sur le geste du chanteur, où sont analysés les discours des contemporains, les codes de l'héritage classique et ceux de la première moitié du XIX^e siècle, l'esthétique du chant à la même époque, à partir de nombreux traités de chant et de déclamation (Delle Sedie, Fabio, Fétis, Garcia, Lablache), ainsi que des manuels d'acteur (pp. 37-138). Au fil de la lecture, on revient sur bien des lieux communs de la critique, par exemple le cliché du spectateur de l'Opéra opposé à celui des Italiens. On voit aussi comment l'influence de l'école italienne en matière d'enseignement vocal a régénéré à partir de 1770 une tradition française en décadence. Aucun domaine n'est oublié, aucune source,

livresque ou iconographique (portraits, costumes, scènes célèbres, décors), n'a été négligée: bibliothèque-musée de l'Opéra pour les livrets de scène, fonds des Archives nationales pour la comptabilité et l'administration, collections étrangères pour les lettres de Garcia, Marie Malibran, Giulia Grisi, ou celles de Pello à la Pasta. Entre autres pages remarquables et divertissantes, citons celles sur les instants où les chanteurs surprennent le public: «La question du physique» ou la revanche de Marietta Alboni» (pp. 323-357), sur le rôle du peintre-décorateur et les décors de Villeneuve, Ciceri, Ferri et Sanquirico surnommé «le Rossini de la peinture scénique» (pp. 363-406), sur les effets spéciaux et la traduction du sacré dans deux opéras de Rossini, avec l'analyse du *libretto* et des livrets de mise en scène quand ils ont été retrouvés, dans le cas de *Mosè in Egitto* au Théâtre-Italien en 1822, et de *Moïse et Pharaon* à l'Opéra en 1827 (pp. 410-437), ou celles sur les paradoxes du chanteur avec l'artiste débordé par l'émotion ou l'acteur possédé: «Maria Malibran ou l'esthétique de l'excès» (pp. 530-556). Figurent en fin de volume des annexes importantes, notamment une «chronologie synthétique des opéras représentés au Théâtre royal Italien du 1^{er} janvier 1815 au 23 décembre 1848» qui reprend et enrichit celle donnée par G. Mongrédien (pp. 571-628), ainsi qu'un répertoire des chanteurs du même théâtre.

S'il ne fallait retenir qu'une seule qualité de cet ouvrage, ce serait la facilité avec laquelle il se lit, compte tenu de la variété de la documentation et de la complexité de la matière. On relèvera aussi l'étendue des références, ce dont témoigne la biographie détaillée qui clôt l'ouvrage (la thèse de F. Claudon dont la première partie traite de la vie musicale française entre 1800 et 1848 aurait pu être signalée, comme la *Vie de Rossini* par M. de Stendhal. *Chronique parisienne*, 1821-1823, de S. Esquier). Spécialistes, amateurs, sans oublier les «rossinistes» du XXI^e siècle, tous sauront gré à Céline Frigau Manning d'être parvenue à saisir l'insaisissable, cet ensemble de «pratiques scéniques» propres à l'acteur-chanteur et au public du Théâtre-Italien.

[MICHEL ARROUS]

Le Personnage historique de théâtre de 1789 à nos jours, sous la direction d'Ariane FERRY, Paris, Classiques Garnier, 2014, «Rencontres», pp. 491.

Les études réunies dans le présent volume traitent d'un sujet quantitativement et scientifiquement important: elles envisagent deux siècles de théâtre européen pour en analyser un élément récurrent et complexe, celui de la représentation sur scène de personnages historiques. L'introduction d'Ariane FERRY (pp. 7-18) pose les bornes génériques et chronologiques de l'ouvrage en revenant sur la présence de personnages historiques au théâtre avant le XIX^e siècle, en convoquant l'analyse des «régimes d'historicité» proposée par François Hartog, et en comparant la «fictionnalisation» de l'Histoire dans le roman et au théâtre. Le volume s'organise ensuite en deux parties, chacune précédée d'une mise en perspective générale: la première étudie les modalités de transposition de la matière historique sur les planches et leurs implications, tandis que la seconde questionne les frontières de l'Histoire, du mythe et de la légende. Sans adopter une démarche strictement chronologique, le volume suit les évolutions de l'écriture et de la représentation théâtrales depuis la Révolution française. Posée dès le titre comme un événe-

ment tout à la fois rupteur et fondateur, elle modifie profondément l'inscription du théâtre dans l'Histoire et de l'Histoire dans le théâtre. Aussi le premier XIX^e siècle français est-il abondamment représenté dans le volume: sur vingt et un articles, dix lui sont totalement ou partiellement consacrés.

Les trois premières études retracent le destin scénique de figures historiques emblématiques. Wilfried FLOECK analyse l'évolution du personnage de Christophe Colomb (pp. 43-56), chez Lemercier, Pixérécourt, Claudel et Ghelderode, de la mythification romantique du génie méconnu à la déconstruction du mythe, et montre l'influence des divers genres théâtraux sur le traitement du personnage. Dans *Pizarre ou le spectacle de l'histoire* (pp. 57-72), Marc MARTINEZ étudie la déréalisation progressive du conquistador chez Kotzebue, Sheridan et Pixérécourt: le «métissage générique» qui s'opère entre histoire et fiction tend à métamorphoser le personnage historique en type théâtral. Patrick BERTHER, quant à lui, se penche sur les très nombreuses pièces qui, dans la première moitié du XIX^e siècle et sous l'influence de Schiller, contribuent à faire de Marie Stuart une figure incontournable et légendaire (pp. 73-87). Là encore, les permanences et métamorphoses du personnage au gré des genres sont interrogées, puisque le vaste corpus convoqué va de la tragédie à la parodie, en passant par la parodie et le théâtre didactique. Patrick TAÏEB adopte une démarche comparable dans *Guillaume Tell sur les trois scènes* (Comédie-Française, Opéra-Comique, Opéra) (pp. 145-163): la fortune du personnage lui permet de comparer les enjeux esthétiques et idéologiques de la représentation de l'Histoire dans la tragédie, l'opéra-comique et le grand opéra romantique naissant. Son article, comme ceux de François VANOOSTHUYSE et Sylvain LEDDA, s'inscrit dans une section qui questionne les genres dramatiques à la lumière du traitement qu'ils réservent aux personnages historiques. François VANOOSTHUYSE (pp. 109-129) montre en effet que, sous la Restauration, les personnages historiques sont communs à la tragédie, au mélodrame et au drame, mais qu'ils sont soumis à des traitements très différents. Son article réaffirme ainsi de manière très convaincante le caractère novateur du drame romantique, parfois remis en question par la revalorisation du théâtre néoclassique. Dans *Marrantes et grelots. Le bouffon, un personnage historique?* (pp. 131-143), Sylvain LEDDA adopte une démarche originale et probante: en étudiant une figure qui est à la fois personnage et catégorie esthétique, il en révèle la dimension critique et réflexive. S'il n'est pas à proprement parler un personnage historique, le bouffon devient au théâtre le révélateur des vérités de l'Histoire. Deux articles évoquent ensuite l'entrelacement de l'histoire et du théâtre à l'époque révolutionnaire: *Orateurs et héros? Un rôle de théâtre problématique sous la Révolution*, d'Éric AVOCAT (pp. 185-200), interroge la mise en scène de la parole politique au théâtre, et les relations délicates qu'entretiennent la scène et l'art oratoire, en raison de leur proximité même; Florence FILIPPI, dans *Charles IX, ou l'École des rois sur la scène révolutionnaire* (pp. 201-215), analyse les représentations houleuses de la tragédie de Marie-Joseph de Chénier. De manière très éclairante, elle met au jour les parallèles qu'établissent le public et la troupe elle-même entre l'intrigue de la pièce et son contexte, entre la personne de l'acteur-vedette (Talma) et son rôle, alors que le statut de l'acteur est en pleine mutation.

Dans la seconde partie de l'ouvrage, l'article de Sophie MENTZEL, consacré à *La crise de la figure royale sous les Restaurations françaises et espagnoles* (pp. 337-350), étudie la «mythologie dégradée» (p. 341) de personnages

royaux qui ne maîtrisent plus la marche de l'Histoire, et propose une analyse nuancée des représentations du pouvoir royal, qui n'est plus perçu comme sacré, mais immanent, humain et faillible. Enfin, Michelle CHEYNE retrace la genèse complexe de *Pyramond ou les Créoles*, drame lyrique de Jacques-Louis Lacour, représenté en 1826 après avoir été censuré. Dans les transformations lourdes imposées à un texte dont la censure a vainement cherché à gommer l'historicité, elle voit le signe d'une difficulté du théâtre à envisager les personnages de coureur comme des acteurs de l'Histoire avant 1848.

Le Personnage historique de théâtre de 1789 à nos jours regroupe ainsi des études très diverses, souvent très éclairantes. Mais en dépit de ses introductions partielles et de sa conclusion synthétique, l'unité du volume se dissipe quelque peu au fil de la lecture, et l'ouvrage est peut-être victime de sa richesse même.

[ESTHER PINON]

Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle, sous la direction d'Olivier BARA, Mireille LOSCO-LENA et Anne PELLOIS, Presses Universitaires de Lyon, 2014, «Théâtre et société», pp. 355.

Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle couvre un vaste champ chronologique et géographique: le statut et la représentation de l'acteur y sont étudiés du triomphe de Talma aux premiers pas du cinéma, et de la Russie à l'Espagne. Ce large panorama n'ôte rien à la cohérence de l'ouvrage, assurée par un subtil équilibre entre perspective diachronique et études synchroniques et par les introductions partielles qui précèdent chacune des quatre sections du volume. Les deux premières d'entre elles, «Héroïsme-héroïsmes» (pp. 31-114) et «Héroïsmes populaires» (pp. 115-170) sont consacrées à la première moitié du siècle, et sept des articles qui les composent sont centrés sur le théâtre français.

Après une préface de Jean-Claude YON (pp. 5-8) qui dessine le projet de l'ouvrage en retraçant l'évolution parallèle de la notion d'héroïsme et de la place de l'acteur dans la société du XIX^e siècle, les trois directeurs du volume interrogent la signification de l'héroïsme, valeur d'Ancien Régime, dans une société post-révolutionnaire et en voie de sécularisation. Ils émettent alors l'hypothèse d'un transfert de sacralité sur l'acteur, sensible notamment dans les transformations progressives de la gestuelle théâtrale et dans l'importance accordée à la notion d'incarnation. Leur introduction (pp. 9-27), souligne également que l'héroïsation de l'acteur est avant tout une construction littéraire et médiatique, dont les supports sont à questionner.

La première section, «Héroïsme-héroïsmes», montre ainsi les mutations que subit, au lendemain de la Révolution et à l'heure de la bataille romantique, la conception classique de l'héroïsme – dont certains aspects perdurent néanmoins dans le drame moderne. Dans *François-Joseph Talma ou l'émergence de l'héroïsme théâtral* (pp. 33-46), Florence FILIPPI pose les bases de cette évolution en étudiant la construction de la figure légendaire de Talma, fruit d'un «glissement de la scène à la salle» et reflète tout à la fois d'une nouvelle esthétique théâtrale et d'un *ethos* du sacerdoce et de la vocation. Elle souligne la possibilité pour la parole et le jeu théâtraux d'influer sur le réel, possibilité également évoquée par Sabrina BASTENMEYER dans *Le «sixième sens» ou l'héroïsation de l'acteur chez Jules Janin, entre classicisme et romantisme* (pp. 47-59). Selon l'*Histoire de la littérature dramatique* de Janin, le

grand acteur – quel que soit le genre théâtral dont il est le héros et le héraut – se distinguerait par une intuition lui permettant d'exercer son influence sur la société. L'héroïsme de l'acteur est donc étroitement lié à l'Histoire, comme le suggère Stéphanie LONCLE dans son article consacré à la carrière de Rachel et particulièrement à son interprétation du personnage d'Adrienne Lecouvreur (pp. 61-73). L'étude montre comment la perception et la représentation du jeu tragique révèlent une évolution de la conception du temps historique, entre le temps anhistorique de la tragédie ressuscitée et le temps romantique de la vie d'artiste, qui dans la performance articule l'éternel et l'éphémère.

La deuxième section de l'ouvrage poursuit cette réflexion sur la place de l'acteur dans la construction du mythe et de l'Histoire en se proposant de résoudre l'apparence de l'héroïsme et du populaire: adulées, les grandes figures du drame et du mélodrame offrent au peuple l'accès à une nouvelle compréhension de l'héroïsme et lui permettent de se saisir de ce qui était jusqu'à la Révolution une valeur aristocratique. Les exemples de trois comédiens viennent illustrer ce phénomène. Le parcours de Bocage, tout d'abord, est analysé par Olivier BARA (pp. 116-129) qui décrit la gloire éphémère de l'interprète d'*Antony*, devenu emblème d'une époque, celle des lendemains de 1830, et qui veut manifester par le théâtre ses convictions républicaines. Olivier Bara montre ainsi comment un corps, une voix, une personnalité et un rôle peuvent se superposer pour littéralement incarner un moment historique. Marion LEMAIRE se penche quant à elle sur l'héroïsation conjointe de Frédéric Lemaître et de son personnage-phare, Robert Macaire (pp. 131-142). Elle relève la double ambiguïté du personnage de Macaire, anti-héros devenu symbole de la contestation politique et sociale, et rôle qui tout à la fois héroïse et encombre son interprète, presque systématiquement identifié au type qu'il a créé. Cette identification de l'acteur à son rôle est également soulignée par Joël HUTHWOHL dans *Mélingue, le mousquetaire de Belleville* (pp. 143-156): l'article montre comment, grâce à son choix d'interpréter des héros dévoués et flamboyants, proches de son propre tempérament, Mélingue s'est bâti une popularité qui lui a valu d'être tenu pour un héros à la ville comme à la scène. Ces trois portraits de comédiens réels, qui tous trois furent les interprètes des grands rôles du théâtre de Dumas, sont complétés par une étude des figures fictives de comédiens dans l'œuvre de ce dernier. Dans *Comédiens et surhommes dans l'œuvre de Dumas père* (pp. 157-167), Julie ANSEMINI analyse les trajectoires picaresques ou tragiques des comédiens dumasien (dans *Olympe de Clèves*, *La Femme au collier de velours* et *Kean*) et établit une comparaison avec les grands héros romanesques qui, dans *Le Comte de Monte Cristo*, *Les Mobicans de Paris* et *Le Chevalier de Sainte-Hermine*, tiennent tous du comédien héroïque.

L'ensemble des contributions réunies dans le volume compose ainsi un chapitre très dense de l'histoire du théâtre au XIX^e siècle. Mais il va au-delà, ouvrant à une réflexion très stimulante sur les articulations de l'Histoire et de l'histoire littéraire.

[ESTHER PINON]

LOUIS DE BONALD, *Œuvres choisies, t. I. Écrits sur la littérature*, édition de Gérard Gengembre et Jean-Yves Pranchère, Paris, Classiques Garnier, 2010, pp. 378.

Gérard Gengembre présente dans son excellente préface (pp. 7-59) les écrits de Bonald sur la littéra-

ture, expression de la société essentielle selon sa logique. Contre-révolutionnaire, monarchiste de droit divin mais rationaliste par tradition logocratique, il a une conception peu orthodoxe de la théologie, ne croyant pas à une providence punitive, mais à l'histoire comme science, la Révolution française s'étant produite du fait du refus du perfectionnement social sous l'Ancien Régime. Pour lui, elle a constitué un retour au désordre initial des nations, dont la Réforme avait marqué les premiers pas, en prônant le libre examen individuel qui menait à une laïcisation de la société. Bonald ne se veut pas anthropologue, mais sociologue: il pense que l'humanité doit prolonger le projet divin par la socialisation et reproche aux philosophes des Lumières, même à Montesquieu qu'il estime moins coupable, d'avoir développé une artificielle nostalgie du naturel, déconstruit l'apport des coutumes et des lois en réduisant la société à ses individus au lieu de chercher à souder le corps social collectif. Ni sensualiste, ni éclectique, Bonald s'intéresse au langage comme vecteur de transformation des sensations et idées et donne de ce fait à la littérature la faculté d'exprimer symboliquement l'état de la société à chaque époque. C'est pourquoi est intéressante cette réunion de ses textes sur la littérature, écrits sous l'Empire, pour la plupart publiés dans le «*Mercure de France*» ou la «*Gazette de France*», établis et classés chronologiquement par Jean-Yves Pranchère.

L'analyse que fait Bonald *Des écrits de Voltaire* (pp. 67-84) lui fait attribuer sa réussite non seulement à son talent, mais aussi à sa passion opiniâtre, à sa haine du christianisme et à sa fortune qui lui donnait temps et aide pour éveiller le public à ses idées par ses cercles d'amis et de correspondants; s'il juge que le philosophe railleur a fait preuve de style, il trouve sa pratique d'historien bien peu généraliste, sa verve d'épistolier agressive, sa dramaturgie fort racinienne trop romanesque et pathétique; quoiqu'il lui reproche d'avoir prêché la tolérance avec haine, il lui reconnaît cependant le mérite d'avoir bien incarné l'esprit de son époque, aidant à passer de la révolution des mœurs à celle des lois.

Ses *Réflexions sur les questions de l'indépendance des gens de lettres*... [1805] (pp. 85-105) les lui montrent plutôt dépendants de leurs passions et de leurs relations qu'indépendants, comme ils veulent l'être vis-à-vis de l'État: ils devraient plutôt selon lui prendre conscience de leurs devoirs, notamment vu l'influence du théâtre sur les mœurs et sur le goût dont cet écrit, rédigé lors du prix de l'Institut de 1805, fait l'analyse.

Ses *Observations morales sur quelques pièces de théâtre* [1805] (pp. 107-131) sont un plaidoyer pour la tragédie racinienne et cornélienne, préférée à deux succès récents, *Misanthropie et Repentir* de Kotzebue (1789) et *Les Templiers* de Raynouard (1805).

Réagissant à l'expression de Buffon «le style est l'homme», Bonald proclame, dans *Du style et de la littérature* [1806] (pp. 133-174), que la littérature est l'expression de la société.

Dans ses *Réflexions philosophiques sur le beau moral* [1807] (pp. 175-194), il affirme que le beau est souvent lié à la vertu dans le malheur, le devoir étant accepté comme juste cause en réaction.

Ses *Questions morales sur la tragédie* [1807] (pp. 195-233) se développent à propos du *Mahomet* de Voltaire et de *La Mort d'Henri IV* de Legouvé.

Il se penche sur l'évolution des nominations et des catégories *Des sciences, des lettres et des arts* [1807] (pp. 235-263).

Du tableau littéraire de la France au XVIII^e siècle, tel était le sujet du prix d'éloquence de mai 1807 (pp. 265-285) : Bonald en juge la proposition un peu prématurée, l'époque venant à peine de s'achever, surtout après un Grand Siècle si brillant ; il trouve que les bonnes œuvres des philosophes ont souvent utilisé ses modèles, respectant sa langue, moins son style, et surtout tournant en ridicule sa morale.

Sur les prix décennaux (pp. 287-293) institués par Napoléon en 1804 puis 1809 et remis en 1810, il observe la difficulté de trancher entre des auteurs confirmés, que la postérité se chargera sans doute de ne pas traiter en rivaux mais en compagnons choisissant chacun leur genre et leur ton au sein de leur époque.

Il remarque combien les conditions de représentation et la réception par les spectateurs ont influé sur l'état *De l'art dramatique et du spectacle* (pp. 295-301).

Considérant le scandale provoqué par les œuvres de Chateaubriand, il tente une analyse historique *Du poème épique à l'occasion des "Martyrs"* [1810] (pp. 303-320) et conclut à l'importance du contexte religieux pour son écriture.

Revenant *Sur les ouvrages classiques* [1810] (pp. 321-331), il compare XVII^e et XVIII^e siècles, distinguant, par le rapport entre morale et esprit, la qualité durable des effets de mode.

Dissertant *Des progrès ou de la décadence des lettres* [1810] (pp. 333-341), il est convaincu que le beau idéal est toujours présent dans notre nature, et que, quand un chef-d'œuvre est atteint dans un genre, le public, malgré sa soif de nouveautés, lui reste fidèle tant que l'évolution de la société ne l'oblige pas à changer de référent : ainsi compare-t-il la littérature décadente du Bas Empire par rapport à celle de la Rome du I^{er} siècle à celle du XVIII^e par rapport au Grand Siècle.

Si le public lui paraît toujours dédaigner les apports *Des jeunes écrivains* [1810] (pp. 343-349), croyant plus à l'autorité des gens expérimentés, Bonald, lui, pense que le nouveau siècle qui s'ouvre après la Révolution leur donne plus d'occasions de se faire entendre, vu la préemption des anciens opérée par le changement social ; il les invite à ne pas s'en tenir à des opinions modérées, qui risquent d'être seulement moyennes, mais à chercher la vérité, toujours absolue.

Constatant dans *Sur la multiplicité des livres* [1811] (pp. 351-359) l'impossibilité de lire tout ce qui paraît, Bonald s'en console en affirmant que, contrairement aux sciences où chaque progrès rend caduque l'invention précédente, en lettres le temps implacable se charge de trier le bon grain des grands modèles de l'ivraie des ouvrages en vogue à leur époque, mais ravalés par leur oubli justifié.

Parlant *De l'alliance des gens de lettres et des gens du monde* [1811] (pp. 361-367), inévitable dans leur connexion autour du pouvoir, il rappelle que les grands doivent être toujours éclairés par les littérateurs, au risque sinon, comme au XVIII^e siècle, d'oublier leurs fonctions et d'en être délogés par le peuple.

Terminé par une bibliographie et un index des noms, cet ouvrage permet donc de lire consécutivement tous ces articles dont la réputation en 1819 dans les *Mélanges littéraires, politiques et philosophiques* de Bonald, nommé membre de l'Académie française par Louis XVIII en 1816, marqua l'état des lieux quant aux genres et pratiques littéraires, au moment précis où la jeunesse romantique allait en braver les idées.

[LISE SABOURIN]

NÉPOMUCÈNE LOUIS LEMERCIER, *Christophe Colomb* [1809], édition présentée, établie et annotée par Vincenzo De Santis, MHR Phoenix, volume 7, Modern Humanities Research Association, 2015, pp. 185.

Avec son édition de *Christophe Colomb*, Vincenzo De Santis nous permet de redécouvrir, à travers un texte emblématique de la période de transition entre Lumières et romantisme, un auteur dramatique aujourd'hui oublié, mais qui fut un novateur et un important précurseur du théâtre romantique. Dramaturge inventif et éclectique, avec *Pinto* Népomucène Louis Lemerrier (1771-1840) avait introduit en 1800 sur la scène française un genre dramatique inédit, celui de la «comédie historique», fondé sur un mélange des genres et sur une démystification de l'histoire étonnamment modernes.

En attribuant à son *Christophe Colomb*, en 1809, l'étiquette de «comédie shakespeareienne», Lemerrier affichait clairement sa volonté de s'affranchir des unités classiques pour expérimenter une forme théâtrale plus libre et moins canonique, à la manière de Shakespeare, modèle encore très contesté dans une France napoléonienne qui reste très attachée à la tradition classique nationale. Dans sa riche introduction, Vincenzo De Santis met en évidence l'originalité et la hardiesse dramaturgique de cette pièce, qui viole les unités classiques en dilatant le temps de l'action et en multipliant les décors. C'est surtout au troisième et dernier acte que l'auteur bouscule les conventions : après deux actes situés à Grenade, où Christophe Colomb s'emploie à convaincre sa femme et ensuite la reine d'Espagne de lui permettre d'entreprendre son grand voyage, l'action se déplace, avec un saut temporel de six mois, à l'intérieur du vaisseau de l'explorateur, lors des neuf derniers jours de son voyage.

Vincenzo De Santis met également en évidence l'originalité du style poétique de Lemerrier, qui s'efforce, dans cette pièce en vers, de renouveler l'alexandrin en le rapprochant du rythme du parler spontané : l'enjambement, la fragmentation du vers sur plusieurs répliques et l'emploi d'un lexique mêlant le registre tragique à celui de la farce (la rime «coquin / requin» resta célèbre) constituent autant d'innovations qui nous donnent la mesure de l'originalité de l'écriture dramatique de l'auteur de *Christophe Colomb*, véritable précurseur du vers hugolien.

Enfin, l'éditeur souligne l'originalité de la conception de Colomb mis en scène par Lemerrier, personnage qui incarne le génie romantique, à la fois visionnaire et incompris, ambitieux et marginalisé par la société, se situant à la frontière entre démesure héroïque et folie. L'auteur vide le sujet de sa dimension proprement historique pour mettre en avant l'exploit individuel de Colomb, son caractère sublime. Son aventure héroïque acquiert alors une valeur symbolique et métapoétique, sur laquelle Vincenzo De Santis revient à plusieurs reprises : se rattachant à la tradition littéraire des Lumières, Lemerrier fait de Colomb le «symbole d'une révolution littéraire qui se baserait sur la découverte de nouveaux horizons poétiques» (p. 7) et de sa pièce «une réflexion sur les confins du monde dramatique» (p. 15). Réactivant le *topos* antique de l'écriture comme voyage, le dramaturge conçoit Colomb comme son double, dans le but de légitimer son expérimentation théâtrale et son refus de suivre les sentiers battus de la tradition classique.

Le public de 1809 n'était pas prêt à apprécier la dramaturgie novatrice de Lemerrier : lors de la deuxième représentation au théâtre de l'Odéon, il s'insurgea

contre l'irrespect ostentatoire des règles classiques et une véritable révolte se déclencha dans le parterre, entraînant l'interruption de la pièce et des affrontements entre les spectateurs et la police. Cet épisode, dont Vincenzo De Santis rend compte de manière approfondie, témoigne de la hardiesse de la dramaturgie de Lemerrier, dont la modernité heurte la sensibilité d'un public au goût encore classique.

Les intéressantes annexes dont Vincenzo De Santis enrichit son édition, l'une sur la réception de *Christophe Colomb* (pp. 122-151), l'autre sur le rapport entre Lemerrier et l'école romantique (pp. 152-180), aident le lecteur à situer la pièce et le dramaturge dans un contexte historique et littéraire, celui de l'Empire et de la Restauration, déterminant pour comprendre la querelle des classiques et des romantiques ainsi que la complexe évolution des formes théâtrales du début du XIX^e siècle aboutissant à la création du drame romantique. L'annotation du texte, essentielle et efficace, permet également au lecteur de saisir les références historiques et littéraires qui sous-tendent la pièce sans en entraver ou en appesantir la lecture.

Grâce à cette édition, Vincenzo De Santis met en lumière, à travers la redécouverte d'une pièce emblématique de l'expérimentation dramatique sous l'Empire, les enjeux d'un théâtre à la recherche d'une identité nouvelle au seuil de la modernité.

[MAURIZIO MELAI]

ANNALISA BOTTACIN, *Saggi stendhaliani*, Moncalieri, C.I.R.V.I., 2013, «Bibliothèque Stendhal», pp. 298.

Questa raccolta di *Saggi stendhaliani* riunisce in un volume unico ed organico undici articoli precedentemente pubblicati in riviste, ma ripresi e rielaborati per l'occasione dall'autrice. Il volume si articola in tre sezioni ordinate secondo criteri di coerenza tematica.

La prima è dedicata al motivo della «Quête» e segue alcune linee guida del pensiero e della scrittura stendhaliana, dalle loro ascendenze teorico-filosofiche alle loro concrete trascrizioni letterarie. La felicità, o meglio la sua ricerca e il tentativo di conoscerla, definirla e teorizzarla alla maniera dei *philosophes* settecenteschi, è al centro di «[In]felicità» o «[In]felicità stendhaliana» (pp. 13-24), in cui Annalisa Bottacin mostra come, dalle esperienze giovanili alla stesura dei ventitré *Privilèges* del 1840, la *chasse au bonheur* diventa per Stendhal «un principio dinamico implicito in ogni atto creativo» (p. 14) e di natura intrinsecamente paradossale, poiché «sul cammino del *bonheur* non cessa mai di apparire l'infelicità, che non è alterazione della felicità stessa ma suo completamente, seppur distruttivo della stessa» (p. 23). In «Precetti teatrali in *Filosofia nova*» (pp. 25-39) la *quête* è invece piuttosto quella dell'autrice, che risale ai precetti e alle riflessioni teoriche sullo studio dei caratteri, sulla comicità e sull'analisi delle passioni elaborati fra il 1804 e il 1805 nei quaderni della *Filosofia nova* per cercarvi la genesi dell'arte di Stendhal romanziere. Sono analizzati in particolare lo studio dei principi del riso e del comico, ispirati al trattato di Hobbes sulla natura umana, pensati, nella *Filosofia nova* come anche in *Racine et Shakespeare*, in termini di poetica teatrale, ma applicati poi con maestria nella scrittura romanzesca, come ben dimostrato dall'analisi minuziosa di un episodio di *Lamriel*. La ricerca di un potenziale fondo religioso nel voltairiano Bayle è infine l'oggetto dell'articolo «Il sentimento religioso nei *Privilèges*» (pp. 41-48). *Privilèges* che, è d'uopo ricordare, sono fortemente caratterizzati da un vocabolario reli-

gioso (*prier* e *miracle* ricorrono spesso) e dovrebbero essere concessi al romanziere da «God», un'entità simile all'*Etre suprême* delle feste rivoluzionarie, con cui si instaura un dialogo di una religiosità tutta terrena.

La seconda e più corposa sezione si pone sotto il segno dell'«Inachevée», registro che, nota Annalisa Bottacin, «troppo sovente Stendhal par preferir all'*achevée*» (p. 77). Due saggi sono consacrati ad un celebre incompiuto, *Lamriel*, abordato secondo prospettive differenti. «L'*ennui* di *Lamriel*» (pp. 51-66) segue essenzialmente attraverso le vicende pervenuteci del romanzo il motivo dell'*ennui*, al tempo stesso segnale della forza e dell'eccezionalità d'animo della sua eroina e sprone ai continui mutamenti di luogo e di condizione che ne segnano il cammino, in una continua fuga in avanti. Più orientato verso una prospettiva di critica genetica «Lamriel / Amiel / L'Amiel. Oggetto di incompiutezza» (pp. 115-122) studia invece il «continuo sforzo di ristrutturazione del testo, la cui funzione principale sta nel creare un tempo interno al racconto» (p. 115), dalla prima versione, dove l'eroina campeggia protagonista indiscussa, alla seconda, in cui emergono vieppiù la figura del dottor Sanfin e il tema della sua ascesa sociale, all'ulteriore tentativo di riscrittura *Les Français du King Φύλλινπε*, più aperto al contesto storico-sociale della *Monarchie de Juillet*. Progetto abbandonato a uno stadio molto precoce più ancora che incompiuto, *Francesca Polo*, opera teatrale la cui storia si trova già nelle *Promenades dans Rome*, è ugualmente oggetto di uno studio genetico, dalle possibili fonti novellistiche alla doppia declinazione, narrativa e teatrale, nel corpus stendhaliano («Ombre veneziane in *Francesca Polo*», pp. 67-78).

Il sottile rapporto fra imitazione, libera traduzione, plagio e personale creatività sottende gli altri tre saggi della sezione, rispettivamente su *Mina De Vanghel*, incontro fra elementi autobiografici e libero adattamento dallo scrittore danese Adam Gottlob Oehlenschläger («Conversione nell'opposto: *Mina De Vanghel*», pp. 107-113); l'*Histoire de la peinture en Italie*, in cui, malgrado la diretta derivazione da numerose fonti italiane – Amoretti, Bossi, Lanzi – quello che emerge è «lo straordinario sviluppo del gusto di Stendhal in materia pittorica» (p. 138), e un'attenzione alla raffigurazione delle passioni che anticipa il futuro romanziere («Leonardo da Vinci nell'*Histoire de la Peinture en Italie*», pp. 123-141); e infine gli enigmatici *Souvenirs d'un Gentilhomme italien* («Un enigma stendhaliano: i *Souvenirs d'un Gentilhomme italien*», pp. 79-106). In quest'ultimo caso è l'attribuzione stessa dell'opera, ancor oggi incerta, che viene posta al centro del dibattito. Dopo aver ricordato le vicende della pubblicazione, dapprima in inglese nel «London Magazine», a cui Stendhal collaborava dal 1824, poi in traduzione (o retroversione?) francese nella «Revue britannique», e dopo aver ricapitolato gli argomenti pro o contro una paternità stendhaliana avanzati da numerosi, autorevoli critici, Annalisa Bottacin procede ad una minuziosa analisi delle varianti testuali e degli elementi tematici del romanzo incompiuto, per concludere che l'intervento di Stendhal si limiterebbe alla libera traduzione, e contestuale appropriazione, del primo episodio dell'originale inglese.

La terza sezione, «Alla scoperta dell'Italia», tratta delle esperienze vissute in prima persona dal grenoblese, e dunque di un Henri Beyle viaggiatore, piuttosto che dell'Italia come sfondo a vicende romanzesche e fonte di ispirazione. Dapprima si tratta di «Venezia» (pp. 145-156), dove egli giunge per la prima volta nel settembre 1813 e dove tornerà spesso, in particolare durante il suo mandato consolare a Trieste (1830-

1831). Nel ricostruire minuziosamente questi soggiorni veneziani, Annalisa Bottacin ne mette in luce le diverse componenti: la vita mondana dei salotti, degli incontri e delle amicizie, quella culturale, soprattutto dei teatri, la visita alle bellezze artistiche e l'emozione di fronte ai paesaggi naturali. Segue, infine, il percorso «Abruzzi, Calabria e Sicilia» (pp. 157-182), la cui evocazione prende le mosse dal ritrovamento, fra i manoscritti della Bibliothèque Municipale de Grenoble, di una carta geografica con annotazioni autografe: «Autographe n. XXXI. Itinéraires des voyages en Sicile et dans les Abruzzes». L'articolo segue dunque gli itinerari previsti da Bayle, quelli effettivamente adottati, ma anche quelli presi in considerazione e poi scartati. L'A. sottolinea dapprima come lo scrittore sia un pioniere del viaggio in Abruzzo, terra all'epoca inesplorata e misteriosa, poi come in fondo anche la Sicilia, quantunque meta classica dei *grand-touristes* settecenteschi, appaia come una terra esotica, ricca di sorprese, tutta da scoprire.

Il volume è completato da un utile indice – indovino – dei nomi e delle opere. Manca purtroppo una bibliografia, scelta editoriale che obbliga il lettore a cercare i preziosi riferimenti nel denso apparato di note di chiusura. Si sarebbe inoltre potuta auspicare un'introduzione generale per armonizzare la raccolta e fare il punto sull'indubbia attualità dei saggi qui riuniti, inalterata malgrado la distanza cronologica dalla loro prima pubblicazione. Si tratta, tuttavia, di peccati più che veniali, che nulla tolgono al valore scientifico e all'interesse dei saggi stessi.

[VALENTINA PONZETTO]

HONORÉ DE BALZAC, *Massimilla Doni*, testo francese a fronte, traduzione e note di Giandomato Crico, saggi introduttivi di Bruno Cagli e Giovanni Bogliolo, Pesaro, Fondazione Rossini, 2013, «Saggi e Fonti», pp. 243.

Massimilla Doni è pubblicato, in volume, dall'editore Souverain, nell'agosto 1839: dieci anni prima, Gioacchino Rossini decide, proprio nel momento del suo più intenso successo internazionale, di ritirarsi in via definitiva.

La pubblicazione di questa nuova edizione italiana (con testo francese a fronte) dell'opera balzachiana (ben curata, nella traduzione e nell'apparato delle note al testo da G. Crico) da parte della Fondazione Rossini merita di essere segnalata con particolare compiacimento in quanto essa offre al lettore l'occasione per comprendere pienamente il valore di uno scritto che, nel quadro generale della *Comédie humaine*, rappresenta, non soltanto il momento più alto della riflessione di Balzac sul mondo del teatro musicale e quello dei compositori, ma, allo stesso tempo, un luogo privilegiato dove lo scrittore svela le proprie ambizioni estetiche nel rivelare le connessioni profonde tra musica, pittura e letteratura.

Nel primo dei due illuminanti saggi critici che introducono il racconto balzachiano, Bruno CAGLI (*La magnificenza ideale. «Rossini, ce génie frère de Raphaël»*, pp. 9-26) osserva che Balzac (che aveva familiarità con l'opera rossiniana per la sua assidua frequentazione del Théâtre-Italien) rende esplicito omaggio, in *Massimilla Doni*, a Rossini con l'analisi di *Mosè in Egitto* e rifacendosi a Raffaello. Durante il suo secondo soggiorno in Italia, nel 1837, la visione del ritratto di *Maddalena Doni* di Raffaello a Firenze, il successivo incontro con Rossini a Bologna e la visione della *Santa Cecilia* sempre di Raffaello furono, in Balzac, determinanti

per l'iter creativo del racconto. Opera, scrive Cagli, modellata «sul melodramma» (p. 25), nella quale Balzac presenta il raffronto tra la condizione di schiavitù del popolo ebraico e la situazione di oppressione del popolo italiano, *Massimilla Doni* contrappone, sotto il profilo estetico-musicale, dramma e bel canto che tra loro si fronteggiano nelle figure di Massimilla e della Tinti, da un lato, di Capraja e Cataneo, dall'altro. In difesa dell'arte pura e della sua espressione vocale, Balzac celebra il valore del bel canto ed esalta Rossini, l'ultimo «génie frère de Raphaël» che, come esclama un personaggio del racconto, «a réuni la Forme et l'Idée» (cit. p. 25).

Sulla complessità della genesi, della struttura e delle tematiche di *Massimilla Doni*, riflette con acume G. BOGLIOLO nello studio che segue (*Un racconto in forma di romanzo*, pp. 27-43). La tormentata gestazione dell'opera e la sua «squilibrata strutturazione» (p. 35) sono legate, in primo luogo, alla complessità tematica del testo. Il maggiore, e forse unico, problema strutturale è posto proprio dall'inserimento dell'analisi del *Mosè* rossiniano che, per certa parte della critica (come, ad esempio, per Max Milner), sarebbe scarsamente funzionale allo sviluppo narrativo ed avulso dal discorso musicale presenti negli altri capitoli del racconto. *Massimilla Doni*, osserva Bogliolo, si fonda sulla «contrapposizione dialettica tra figure e temi» intorno a cui si costruisce e si snoda l'intera opera, nella quale, come nel melodramma, «i ruoli sono consapevolmente definiti e il dramma evolve e giunge allo svolgimento grazie al naturale sviluppo di queste premesse caratteriali» (p. 42). All'interno di *Massimilla Doni*, *Mosè in Egitto* costituisce una sorta di *mise en abyme*, non solo perché «l'opera rossiniana illustra la trama e sublima nella musica le stesse passioni – l'amore, la patria – che agitano i personaggi del romanzo, ma anche perché [...] non si avverte soluzione di continuità, scarto di tono, slittamento dalla finzione alla realtà, [...] da quella finzione di secondo grado che è l'opera e quella di primo, il romanzo, che la contiene» (pp. 42-43).

[MARCO STUPAZZONI]

HONORÉ DE BALZAC, *Un principe della bohème*, traduzione di Silvia Lumaca, note a cura di Cecilia Mutti, Piacenza, Il Lama Editore, 2014, pp. 81.

Un Prince de la bohème, scena della vita parigina sovente ai margini dell'interesse della critica e dell'editoria, è pubblicato, in edizione pre-originale, nella «Revue parisienne» (agosto 1840) con il titolo di *Les Fantaisies de Claudine*. Le successive edizioni, quella originale e quella definitiva, vedranno la luce rispettivamente nel 1844 (édition de Potter) e nel 1846 (Furne, t. IV de *La Comédie humaine*).

Questa nuova traduzione italiana del racconto di Balzac, curata nell'apparato delle note al testo da Cecilia Mutti, rende giusto merito al valore aneddotico e storico del testo per le frequenti allusioni, spesso ironiche e caricaturali, alla realtà del proprio tempo (il *Port-Royal* di Sainte-Beuve, Gautier) e per la rappresentazione di quel microcosmo di giovani energiche intelligenze parigine, avventurieri di talento ma senza alcuna disponibilità economica, che Balzac chiama «la bohème», all'interno del quale emerge il ritratto di La Palférine, superficiale e cinico dandy che si pone ai margini di un mondo borghese e conformista profondamente disprezzato e rifiutato.

Alle pp. 79-81, segnaliamo un breve profilo biografico dello scrittore che chiude le pagine del volume.

[MARCO STUPAZZONI]

OCTAVE MIRBEAU, *La morte di Balzac* [*La mort de Balzac*], a cura di /édité par Davide Vago, Mergozzo, Sedizioni, 2014, pp. 140; *La morte di Balzac*, traduzione di Eileen Romano, Milano, Skira, 2014, «Storie Skira», pp. 69.

Segnaliamo queste due edizioni italiane del saggio di O. Mirbeau sulla morte di Balzac pubblicate tra il marzo e il giugno 2014: nella prima di queste pubblicazioni, curata da Davide Vago, la traduzione del testo di Mirbeau è seguito dalla sua versione originale; in versione bilingue, è altresì pubblicata la Postfazione dello stesso curatore: *Un'automobile, un libro e uno scandalo* (pp. 117-125); *Une voiture, un livre et un scandale* (pp. 129-139). Ne *La morte di Balzac* delle edizioni Skira, è presente una breve nota di E. Romano (*Nota del traduttore*, pp. 65-66), in cui è tracciato un sintetico profilo del romanziere.

Nel novembre del 1907, O. Mirbeau pubblica, con il titolo di *La 628-E8*, un diario di viaggio in automobile attraverso la Francia ed altri paesi europei. Ogni luogo di questo itinerario è un'occasione per comporre brevi monografie o lunghe dissertazioni letterarie, sociali o politiche. La lettura delle *Lettres à l'Étranger* di Balzac e, soprattutto, i dettagli sulla personalità dello scrittore, sul suo matrimonio e sui momenti precedenti la sua morte forniti dalle conversazioni con Barbey d'Aurevilly e Jean Gigoux (il presunto amante di Madame Hanska) costituiscono le fonti d'ispirazione di questo denso capitolo che fu, in un secondo tempo, soppresso per volontà stessa dell'autore in seguito alle rimostranze della contessa Anna Miniszeh, l'unica figlia di Mme Hanska.

[MARCO STUPAZZONI]

PIERO DORFLES, *Honoré de Balzac. Papà Goriot*, pp. 96-97, e *La Pelle di zigrino*, pp. 194-196, in *I Cento libri che rendono più ricca la nostra vita*, Milano, Garzanti, 2014, «Saggi».

I cento libri che P. Dorfles – giornalista, critico letterario e curatore della fortunata trasmissione televisiva “Per un pugno di libri” – raccoglie in questo volume sono ordinati e commentati secondo raggruppamenti tematici. *Papà Goriot* e *La Pelle di zigrino* sono gli unici romanzi della *Comédie humaine* che rientrano in questo elenco: soprattutto per quel che riguarda *Le Père Goriot*, l'A. non si spinge oltre la descrizione degli eventi principali che formano la trama del romanzo; nel breve capitolo dedicato a *La Peau de chagrin* – dove l'A. identifica erroneamente lo “zigrino” nell'immagine del serpentello presente nel frontespizio dell'opera – Dorfles insiste sul valore allegorico del testo, sul suo carattere di «deviazione fantastica che non rinuncia a essere anche uno strumento di dura critica sociale» (p. 196).

[MARCO STUPAZZONI]

«Le Courrier balzacien», nouvelle série, n. 27, janvier 2014, pp. 67.

La trilogia degli studi che forma il corpus centrale di questo primo fascicolo dell'annata 2014 riguarda il tema

dell'adulterio nell'opera balzachiana visto in relazione alla condizione ed al ruolo della donna nel matrimonio all'interno della società francese di primo Ottocento.

Anne-Marie BARON (*Balzac et les femmes abandonnées*, pp. 5-11) ritiene che il tema della «femme abandonnée apparaît [...] comme la mise en texte d'une scène primitive de l'inconscient balzacien» (p. 11). Quello della donna abbandonata è un motivo assai ricorrente nell'opera di Balzac: esso si collega ad altre tematiche rilevanti quali, ad esempio, quella della donna adultera che incarna «une issue possible au malheur des femmes sacrifiées à l'autel du mariage» (p. 7) o quella della «maîtrise du mensonge qui serait la spécialité du sexe faible» (p. 8).

Lucette BESSON (*De “La Grande Bretèche” à “La Grenadière”*, pp. 13-26) propone un interessante parallelismo tra questi due racconti balzachiani pubblicati a breve distanza temporale l'uno dall'altro (1832-1833). Il tema dell'adulterio e della «femme coupable» presente ne *La Grande Bretèche* si arricchisce di nuovi significati ne *La Grenadière*, dove la protagonista (Lady Brandon), vittima, come Mme de Merret, di una passione criminale, sublima nella maternità ogni traccia del suo terribile passato, circondata dall'atmosfera quasi religiosa dell'«horizon tourangeau» entro il quale si conciliano «l'âme rayonnante de l'héroïne et la plénitude de vie qui règne à la Grenadière» (p. 21).

Takayasu OYA (*Un regard tendre... sur la femme adultère*, pp. 27-39) individua nell'influenza di Mme de Berny e nella formazione cattolica di Balzac le ragioni di quel «sentiment tendre» di «compassion envers les femmes» (p. 36) vittime dell'istituzione matrimoniale, prendendo in esame le vicende biografiche dello scrittore nel corso della sua infanzia (con particolare attenzione alla figura ed al ruolo della madre) e riferendosi ad alcuni testi dei *Premiers Romans* (come *La Dernière Fée*) ed alla *Physiologie du mariage*.

Annick BOUILLAGUET (*La dette de Proust à l'égard de Balzac*, pp. 40-53) considera, in relazione alla rappresentazione dell'universo femminile, il ruolo preponderante assunto dall'opera e dalla scrittura di Balzac negli scritti di Proust: si tratta, precisa l'A., di una presenza “cryptée”, di «réécritures inavouées [...] rendues lisibles par un certain nombre d'indices [...] qui permettent la reconnaissance du pastiche» (p. 41).

Completano le pagine del fascicolo i seguenti contributi: Isabelle MILLER (*Note de lecture. Javier Marías, “Comme les amours”*, pp. 54-55); Paul MÉTADIER (*À propos d'une lettre de Balzac, Saché le 9 juin 1848*, pp. 56-58); Jacques HOUBERT (*Une rencontre de Balzac et Stendhal: Boulay identifié*, pp. 59-60); Anne-Marie BARON (*“I Puritani” di Bellini à l'Opéra Bastille*, pp. 61-62); Balzac s'expose à Paris (pp. 63-64); *Le Ménage de Balzac* (p. 64); *“Illusions perdues” en ballet. Par le théâtre Bolchoï* (p. 65); *Balzac vu par Cyril de la Patellière* (p. 66); *Le premier trimestre 2014 à la Maison de Balzac* (p. 67).

[MARCO STUPAZZONI]

«Le Courrier balzacien», nouvelle série, n. 28, avril 2014, pp. 58.

Con il titolo di *Balzac initiatique*, sono raccolti due interessanti contributi che ci introducono negli arcani della creazione balzachiana. Il pittore Georges BRUNON (*Voir et regarder dans “Le Chef-d'oeuvre inconnu”*, pp. 5-18) esplora i misteri della creazione artistica attraverso l'analisi dei tre *ateliers* successivi nei quali si completa la formazione di Nicolas Poussin nel *Chef-d'oeuvre inconnu*. L'A. si propone di interpretare il testo di Balzac

non in base «à un système philosophique, historique ou psychologique mais au sens de la création dans la Vie» (p. 5). Lucette BESSON (*L'énigme du cadran solaire de "La Grande Bretèche"*, pp. 19-27) formula, alla luce di documenti inediti, alcune ipotesi interpretative circa l'origine del motto latino: *Ultimam cogita* che figura nel quadrante solare descritto ne *La Grande Bretèche*.

Nella sezione delle «Pages retrouvées», sono riproposti all'attenzione del lettore due studi pubblicati, rispettivamente, nel 1949 e nel 1938: nel primo, Jacqueline MESNIL (*Gobseck et Grandet, deux monstres d'avarice, si proches, si différents*, pp. 29-34) offre un interessante confronto tra i due personaggi balzacchiani: se, per Grandet, l'avarizia è il simbolo «démessuré de toute la rigueur de la province française et elle atteint presque une sorte de grandeur dans son sens profond du permanent», per Gobseck, al contrario, essa è «stérile, sans foi et sans objet» (p. 33). Nel secondo studio, Conrad MORICAND (*Balzac et l'astrologie*, pp. 35-40) osserva che «tous les personnages de *La Comédie humaine* sont des types astrologiques très nettement dessinés» e si chiede «par suite de quel hasard ou de quel mécanisme de l'intuition cet esprit génial était parvenu à s'identifier avec la conscience cosmique, qui est proprement celle que dispense l'astrologie» (p. 35).

Tra gli altri interventi pubblicati in questo numero, segnaliamo: Anne-Marie BARON (*"Un seul amour", de Pierre Blanchard*, pp. 41-43, e *"Le Faiseur" de Balzac, création d'Emmanuel Demarcy-Mota*, pp. 44-46); Claude SARRAUTE (*"Mercadet n'a pas pris une ride"*, pp. 47-48); Anne-Marie BARON (*"Illusions perdues", ballet du Bolchoï au Palais Garnier*, pp. 50-51); *Hommage à Gérard Antoinne* (p. 52); *La tombe de Balzac enfin rescurée* (p. 53).

La segnalazione di alcuni eventi alla Maison de Balzac e al Musée de Saché chiudono le pagine del fascicolo.

[MARCO STUPAZZONI]

PIERRE GLAUDES, *"Une Passion dans le désert", conte cabreux ou conte philosophique: l'éclairage de l'inter-texte*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 114^e année, n. 2, avril-juin 2014, pp. 335-348.

Prima che *Une Passion dans le désert* (1830) fosse compreso nelle *Scènes de la vie militaire* (Catalogue de «*La Comédie humaine*», 1845), Balzac aveva inserito, non a caso, questo affascinante racconto nell'edizione delle *Études philosophiques* del 1837. Questo dato non è di secondaria importanza ed è altamente significativo se si considera quest'opera come una «allégorie philosophique renvoyant à une expérience existentielle fondamentale, dont le désert serait le cadre propice» (p. 335). Il suggestivo reticolo di relazioni tra *Une Passion dans le désert*, la tradizione dei *mirabilia* e le tipologie fisiognomiche che l'A. ricostruisce e presenta con intelligenza ed equilibrio consente di interpretare il racconto balzacchiano come un testo «qui appartient à la veine de ces récits exemplaires, qui utilisent les ressources de la symbolique pour transformer la fiction en mode de pensée et un objet de méditation» (p. 343).

Opposto alla «extrême civilisation» dell'inferno parigino, dominato dalla logica del denaro e dell'ambizione, il deserto si rivela come uno spazio utopico privilegiato che incarna, per il protagonista del racconto, nuovi valori esistenziali grazie al suo incontro con la pantera. Si tratta, osserva l'A., di un «plaisir partagé» che «ne se limite pas aux sens, il a des résonances sentimentales» (p. 345). In questo senso, il deserto «n'est plus espace

négatif qui confronte l'homme au néant, mais un lieu propice à la plénitude existentielle» (p. 344).

[MARCO STUPAZZONI]

GÉRARD GENGEMBRE, *Balzac, illusions perdues et re-perdues*, in AA. VV., *Le Cynisme*, «Magazine littéraire», n. 541, mars 2014, pp. 50-51.

L'osservazione e l'analisi della realtà, dei suoi costumi, delle sue dinamiche sociali, o quelle delle passioni e delle ambizioni sulle quali si regge il rapporto tra individuo e società inducono sovente il lettore balzacchiano ad attribuire allo scrittore quel sentimento di freddo e lucido cinismo che si trova incarnato in alcuni personaggi esemplari dei suoi romanzi (Vautrin, de Marsay). Dissipate ormai definitivamente «les illusions de la morale», Balzac «n'est cynique qu'en raison d'une Histoire elle-même cynique. S'il provoque, le cynisme balzacien a toute la rigueur d'un diagnostic. [...] Par sa vertu critique, il définit le trop réalisme balzacien» (p. 51).

[MARCO STUPAZZONI]

BORIS LYON-CAEN, *Du sérieux à l'essai: lecture du "Code des gens honnêtes" (Balzac)*, «Romantisme», n. 164, 2^e trimestre 2014, pp. 41-49.

Testo raro, frequentemente sconosciuto o tenuto ai margini dell'interesse della critica, il *Code des gens honnêtes* – pubblicato nel 1825 e redatto in collaborazione con Horace Raison – si iscrive con continuità nel contesto della storia del diritto e del discorso su l'«honnête homme». Questa monografia svolge però, allo stesso tempo, un ruolo essenziale nel processo creativo balzacchiano, soprattutto per quel che riguarda le relazioni tra «écriture essayiste» e «écriture fictionnelle», le quali determinano, dal punto di vista sociologico e retorico, l'articolazione del discorso normativo in un programma di ricerca nuovo: quello dell'«étude de mœurs».

[MARCO STUPAZZONI]

NICOLE MOZET, *Balzac en 1847. La Pologne de la "Lettre sur Kiev". Le corps polonais et meurtri de Vanda ("L'Initié")*, «Romantisme», n. 166, 4^e trimestre 2014, pp. 95-107.

Ultimo episodio de *L'Envers de l'histoire contemporaine*, *L'Initié* è pubblicato, in prima edizione, tra l'agosto e il settembre del 1848 («Le Spectateur républicain») per poi essere inserito, prima nelle *Scènes de la vie politiques* e, successivamente, nelle *Scènes de la vie parisienne* dell'edizione Furne de *La Comédie humaine*.

Ne *L'Initié*, racconto dominato dalla tragica esistenza di Vanda de Mergi, «biographie et chronologie de l'écriture interfèrent et s'éclairent mutuellement» (p. 96). «Roman polonais» a tutti gli effetti, *L'Initié* è esaminato da N. Mozet alla luce dell'«itinéraire polonais de Balzac, avant et après son séjour en Pologne, à Wierchowonia, en 1847» (*ibid.*). Già la *Lettre sur Kiev* forniva una testimonianza preziosa circa il fascino esercitato sul romanziere dalle atmosfere polacche e circa l'interesse mostrato da Balzac per gli eventi della storia recente della Polonia. *L'Initié*, osserva l'A., rappresenta «le prolongement romanesque de ce voyage de Balzac» in Polonia e attraverso l'Europa e «rend pénérables

les frontières entre les pays, entre les sexes, entre les âges et les préjugés» (p. 107).

[MARCO STUPAZZONI]

GIUSEPPE PANELLA, *Il denaro è più freddo della morte: Balzac, il denaro, il Sublime*, «Fermenti», anno XLIII, n. 242, 2014, pp. 117-134.

In questo studio, G. Panella pone al centro delle sue riflessioni il tema del sublime quale esso si manifesta nell'opera di Balzac in quanto metafora storica e come prospettiva estetico-psicologica. Il punto di partenza privilegiato scelto dall'A. è, anzitutto, quello di focalizzare, attraverso l'esame di alcuni personaggi-chiave della *Comédie humaine*, il nesso esistente tra «denaro, amore e morte come forma rappresentativa del Sublime» (p. 120). L'A. considera, come esempi, testi quali *L'Auberge rouge*, *Gobseck* e, nella seconda parte dello studio, *Sarrasine* e *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. Attraverso l'analisi di questi ultimi due racconti, Panella, operando frequenti rimandi ai contributi critici di R. Barthes, di M. Serres e di C. Savetier, evidenzia come la ricerca del sublime, in Balzac, si collochi all'interno di una dimensione estetica che presuppone un legame comune e una corrispondenza tra tutte le arti con l'individuazione di nuove prospettive critiche nella rappresentazione e nella ricezione dell'elemento artistico.

[MARCO STUPAZZONI]

VIRGINIE GEISLER, *Victor Hugo, chiffonnier de la littérature*, «Je ne sais pas écrire avec une épingle», Paris, Honoré Champion, 2014, «Romantisme et modernités», pp. 592.

Quand Victor Hugo confiait dans une lettre à son ami Alphonse Lecanu, le 10 août 1869, «Je ne sais pas écrire avec une épingle», ce n'était pas aveu d'impuissance, on s'en doute, devant la description des habits, mais simple figure pour témoigner de sa préférence pour les plumes d'oie. Ce n'est pas lui qui aurait planté «sur le cimier doré du gentilhomme» une «plume de fer» à laquelle il ne s'est jamais habitué. Digression liminaire plutôt «médiologique» que «sociopoétique», pour reprendre deux sources de Virginie Geisler (Debray et Montandon, entre mille autres), mais pas tout à fait hors sujet puisque l'«aiguille» entre bien dans le champ lexical de cette *obsession textile* dont elle a fait le sujet de sa thèse, la poursuivant dans les romans de Victor Hugo à partir du *Dernier Jour d'un condamné* – et dans quelques échantillons de son œuvre graphique, notamment celle composée à partir d'empreintes de dentelle. Quitte à supprimer le théâtre et la poésie, et puisqu'il est régulièrement fait appel à la biographie de l'auteur, n'aurait-il pas été judicieux d'ajouter à ce corpus, au moins, les récits de voyage? Quoi qu'il en soit, ce sujet était intéressant par sa nouveauté: «Il est troublant de constater que les études jusqu'ici consacrées à la représentation romanesque des vêtements ne donnent aucune visibilité à Victor Hugo».

La thèse est divisée en quatre parties qui, au mépris de la rhétorique (mais sans toujours faire la paix avec la syntaxe – à preuve cette phrase de la p. 81, qui nous a laissé perplexe: «Comme l'écrit Heinrich Mann, les fois où Hugo s'aperçoit que la politique est “le masque de l'intrigue et la pitoyable insuffisance”, c'est là qu'il s'en indigne sincèrement»), sont déséquilibrées et décroissantes: plus de deux cents pages pour la première («Le

vêtement, marqueur d'humanité»), moins de deux cents pour la deuxième («Le caché et le montré»), quatre-vingts, comme les rameurs de la galère capitane, pour la troisième («Linge de vie et linge de mort»), moins de cinquante pour la quatrième («Texte et texture»). Leur intérêt n'est heureusement pas proportionnel à leurs tailles, et les lecteurs patients y trouveront de bonnes analyses thématiques (par exemple sur les plis) ou de subtiles remarques (sur les cicatrices du colonel Pontmercy, par exemple). Mais il aurait sans doute été préférable de tirer de cette thèse un essai, au lieu de la publier *in extenso*, avec ses développements qui n'évitent pas toujours la paraphrase ni le hors-sujet, ses répétitions, ses marques d'oralité récurrentes («Ainsi que nous l'avons déjà remarqué», dès la p. 47, «Nous l'avons dit, Hugo considère ses romans tels des drames...») et ses affirmations à l'emporte-pièce («Vue, toucher, imagination (érotique) sont les trois strates [...] sur lesquelles se fonde l'ensemble de la création hugolienne» ou encore «Hugo, grand lecteur et admirateur de Rousseau», etc). Sans parler des conventions typographiques pour les titres constamment bafoués (majuscule jusqu'au premier substantif, faut-il le rappeler!) ou de fautes moins vénielles, comment se fait-il que, dès la 4^e de couverture, un vers tiré d'un fragment théâtral («Tout le mystère humain est dans le vêtement») soit attribué sans autre forme de procès à Victor Hugo lui-même? Faut-il rappeler que, déjà victime en son temps de telles assimilations, l'auteur d'*Hernani* avait un jour (le 11 juillet 1867) tenu à préciser à un correspondant que «le poète n'est pas le personnage»? Il est assez regrettable enfin de publier dans une édition *a priori* universitaire des vers faux, avec un titre faux («Conseils d'un poète à une jeune fille»), tirés d'un livre de Colette Cosnier (*Le Silence des filles*), alors que la moindre requête sur un moteur de recherche aurait permis de les corriger, de leur rendre leur vrai titre («Regard jeté dans une mansarde») et leur origine (*Les Rayons et les ombres*, IV). Il est vrai que la bibliographie et les références, souvent déconcertantes, ne sont pas le point fort de ce livre. Passe encore que Jacques Seebacher soit neuf fois sur dix prénommé Jean (il l'aurait pris pour un hommage aux *Misérables*), mais on s'étonne que l'auteur, qui consacre pourtant près d'une centaine de pages à l'éros, semble ignorer Pierre Laforge au point non seulement de ne pas le prénommer Jules, mais de ne pas le nommer du tout (alors qu'elle suit aveuglément Guillemin, pour le moins contestable sur ce point). Quant au téléfilm *La Bataille d'"Hernani"* de Jean-Daniel Verhaeghe (2002), méritait-il d'être cité à plusieurs reprises comme si c'était «la Pléiade» de Jacques Seebacher et Yves Gohin (jamais citée, elle, tout comme l'édition du Club Français du Livre)? Bref, il faut manier ce *Victor Hugo, chiffonnier de la littérature* avec des pinces, même s'il n'est pas impossible d'en extraire un peu d'or.

[JEAN-MARC HOVASSE]

Dumas critique, sous la direction de Julie ANSELMINI, Presses Universitaires de Limoges, 2013, «Mediatextes», pp. 262.

La tentation était grande au XIX^e siècle pour les critiques de louer les ouvrages promus par leur journal et d'éreinter ceux de leurs concurrents. Alexandre Dumas père, conscient de l'influence grandissante de la critique feuilletoniste auprès d'un lectorat bourgeois, élargi peu à peu au populaire, s'en inquiète dans le numéro liminaire du «Mousquetaire», le 12 novembre 1853, où, considérant rétrospectivement l'évolution

de la presse depuis 1829 et 1836, dates de fondation des grandes revues (celle «des deux mondes» et «de Paris») et quotidiens («La Presse» et «L'Illustration»), il plaide avec sa «conscience d'artiste» contre «la critique des critiques». Julie ANSELMINI a donc eu l'idée, comme elle l'explique dans l'avant-propos (pp. 11-20), de réunir tout un aréopage de dumasiens pour examiner quelles ont été ses idées et sa pratique de la critique, qu'il s'agisse de ses chroniques, de ses causeries ou de sa correspondance, de ses mémoires, des préfaces de ses ouvrages ou de passages métadiscursifs ou théoriques de ses œuvres.

La première partie se penche sur «Dumas dans l'arène critique» (pp. 21-70), c'est-à-dire sur sa préconisation d'une refondation de la critique dans les débats littéraires de son temps. Anne-Marie CALLET-BIANCO étudie d'abord, à la suite des déclarations anti-romantiques de Nisard en 1833 et du manifeste en réplique de Janin, comment Dumas, par ses préfaces, son feuilleton dramatique de «La Presse» et ses *Mémoires*, s'est battu dans la polémique autour de la «littérature facile» (pp. 23-35) en faveur de la conciliation de l'instruction et du plaisir. Sandrine CARVALHOSA analyse particulièrement les *Leçons de critique* (1836-1838) (pp. 37-52) qu'en tant que dramaturge à succès, il a données en défendant la «littérature persécutée» contre les «aristocrates modernes»: personnalisation du propos, ambition de vulgarisation, récit de la légende romantique, utilisation du journal comme instrument de diffusion, tels sont les moyens et les intentions de Dumas. Sarah MOMBERT analyse ses relations avec Jules Janin (*Le duel des critiques*, pp. 53-70): leurs tempéraments comme leurs cultures (lettrée pour Janin, autodidacte chez Dumas) en faisaient d'inévitables rivaux, mais Dumas conseille au «prince de la critique» de transcender l'actualité pour analyser plus à fond, d'élargir sa pratique du feuilleton à l'histoire littéraire.

La deuxième partie étudie «Dumas critique dramatique» (pp. 71-126). Barbara T. COOPER l'examine en critique et «théoricien» du théâtre à l'époque romantique (pp. 73-84): sa conception du théâtre est moderne parce qu'il refuse toute forme figée, appelle les créateurs à exprimer avec liberté leur imagination et, tout en appréciant les théâtres étrangers, les invite à écrire un théâtre national, soucieux de vérité, afin de faire comprendre le présent ou de réimaginer le passé. Mais Dumas se fait aussi critique de son propre théâtre dans «[s]es *Mémoires*» (pp. 85-95), comme le montre Stéphane ARTHUR: Dumas retrace la genèse de son parcours dans sa génération, ses conceptions et ses pratiques de composition, entraîne son lecteur dans l'aventure fascinante de ses meilleures pièces. Sylviane ROBARDY-EPPSTEIN trouve aussi dans ses *réflexions dramatiques en contrebande* (pp. 97-111) au sein de ses pièces métathéâtrales (*Antony*, *Kean*, *Caligula*) l'éclectisme de son esthétique de l'hybridité, son intérêt pour le jeu d'acteurs et son souci de la réception. Maxime PRÉVOST propose un détour, du théâtre au roman: Dumas spectateur et lecteur de «Mauprat» (*G. Sand*) (pp. 113-126), pour mieux sentir comment, en étudiant dans le feuilleton du «Mousquetaire» de 1853 la nature de l'invention de sa «sœur en art», il prend conscience de sa propre écriture virile du roman d'aventures.

La troisième partie en vient en effet à sa «création romanesques» (pp. 127-174). Vittorio FRIGERIO, en examinant Dumas lecteur de Flaubert – et vice-versa (pp. 129-139), décèle dans leur «dialogue impossible» les emprunts discrets de l'auteur de *Madame Bovary*, masquant un amour de jeunesse inavouable pour les romans du feuilletoniste qui pourfend son œuvre dans

le «Monte-Cristo» de 1857. Julie ANSELMINI démontre, comment, face au réalisme, Dumas plaide pour *L'art et les artistes* dans «*Les Mobicans de Paris*» (pp. 141-152) en se projetant dans la figure de Jean Robert et par son originale préface intégrée en prologue à l'action. Sylvie THOREL discerne quelque *mélancolie de Dumas* (pp. 153-161) dans la façon dont il se projette en Aramis pour écrire *L'histoire et les histoires* tout en se dédoublant en Porthos. La «ligne rêveuse de la poésie» n'échappe pas à sa poétique de la représentation de l'Histoire (pp. 163-174), notamment dans *Les Mémoires d'un médecin* et *La San Felice*: Isabelle SAFA voit dans ses quatre formes de vraisemblance (morale, sociale, esthétique, narrative) le moyen d'établir la vérité supérieure de l'art qu'il revendique.

La quatrième partie étudie une autre forme de sa «Critique, [celle des] réemplois, modes d'emploi» (pp. 175-249). Patricia VICTORIN se penche sur la projection de Dumas en Froissart (pp. 177-201): le découssu du chroniqueur médiéval permet au romancier romantique de se glisser dans ses blancs pour prêter aux personnages légués par le XIV^e siècle mais laissés dans l'ombre de l'histoire des dialogues imaginaires dans sa *Comtesse de Salisbury*, son *Bâtard de Mauléon*, *Gaston Phoebus* et *Isabel de Bavière*. Mais, *Quand Dumas traduit, adapte, transpose la littérature européenne, quel critique est-il ?* (pp. 203-216), s'interroge Christine PRÉVOST: il se soucie de rendre accessibles, lisibles au grand public, les auteurs qu'il admire (Scott, Shakespeare, Schiller, Hoffmann) par des traductions libres, des imitations, des adaptations alors fort bien admises. Mais, lorsqu'il se fait auteur critique en second (pp. 217-235), pour ceux qu'il s'approprie, quitte à les piller, il sait s'exonérer de sa démarche de prédateur en assumant sa filiation, comme le fait l'hommage à Nodier ouvrant *La Femme au collier de velours*, remarque Charles GRIVEL. Claude SCHOPP, pour finir, invite à trouver dans le critique gastronomique que fut aussi Dumas dans son *Grand Dictionnaire de cuisine*, son usage libre de la plume et de la cuillère à pot (pp. 237-249).

Il s'agit donc d'un volume vraiment intéressant, tout en étant court malgré le grand nombre de contributeurs, parce que maîtrisé par son instigatrice comme clair dans les conclusions de chaque article, qui, complétant le numéro du «Cahier des amis d'Alexandre Dumas» de 2011, consacré à *Alexandre Dumas et les arts*, réussit à faire le tour de la pratique et des idées critiques de Dumas.

[LISE SABOURIN]

CLAUDE SCHOPP, *Le Paris d'Alexandre Dumas*, Paris, Éditions Alexandrines, 2015, pp. 96.

Promener le regard d'un écrivain majeur dans les rues de la capitale, tel est le pari réussi des Éditions Alexandrines. Claude Schopp, qui fréquente quotidiennement Alexandre Dumas depuis plusieurs décennies, sait par cœur les déambulations de cet éternel voyageur, fussent-elles celles qui mènent des Tuileries à la Comédie-Française ou de la place Royale au jardin du Luxembourg. Dans ce petit essai vif et savamment composé, Claude Schopp nous fait découvrir ce que fut le Paris d'Alexandre Dumas avec un réel talent de conteur. Il n'est guère aisé de faire tenir en moins de cent pages toute l'histoire d'amour entre Dumas et Paris.

Aussi Claude Schopp choisit-il trois orientations à son exploration. La première est biographique, qui raconte comment le jeune homme né à Villers-Cotterêts

vient conquérir Paris au début des années 1820. Il y découvre alors la vie modeste d'un employé de bureau, avant de pénétrer dans le monde du théâtre et d'y remporter son premier succès en février 1829 avec *Henri III et sa cour*. C'est l'effervescence romantique à l'orée de 1830 que peint ce premier volet du triptyque. Le second pan de la promenade est plus urbain, qui nous conduit dans les différents lieux parisiens hantés par Dumas. Enfin, le troisième temps de l'essai laisse place à la fiction et aux personnages emblématiques de l'œuvre. Claude Schopp étudie le rôle de Paris dans *Les Trois Mousquetaires*, *Le Comte de Monte-Cristo* et *Les Mobicans de Paris* – roman qui, en son temps, fut conçu sur le succès des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue.

Ainsi, *Le Paris d'Alexandre Dumas* montre comment le romancier conquiert Paris, l'apprivoise, en fait son principal espace de vie avant de le verser dans la fiction et d'en faire le théâtre de ses meilleures œuvres. Ajoutons enfin que ce petit livre très bien documenté possède un précieux index. Il est de lecture plaisante, jalonné de traits d'humour et d'anecdotes qui font le charme de ces publications qui rappellent l'esprit des physiologies du XIX^e siècle.

[SYLVAIN LEDDA]

Edgar Quinet poète et théoricien de la poésie, sous la direction de Sophie GUERMES, Paris, Honoré Champion, 2015, pp. 343.

Si l'œuvre de Quinet est profondément religieuse, elle est aussi poétique. Dans son «Avant-propos», Sophie GUERMES (pp. 9-29) rappelle que, chez Quinet, «poésie et religion entretiennent des liens consubstantiels». L'ensemble des contributions de ce volume revient donc logiquement, à différents niveaux, sur ces liens. Sophie Guermès affirme d'emblée que Quinet n'a eu de cesse de réaliser son programme, formulé en 1838: «Ecrire l'histoire de l'humanité par l'histoire de Dieu».

Dans la première étude, Sophie GUERMES (pp. 33-59) analyse *Abasverus*, «d'un des textes les plus insolites de notre littérature», sous l'angle générique. Après avoir rappelé la classification des genres propre à Quinet, elle conclut que ce texte est aux yeux de son auteur un mystère, super-genre qui subsume le lyrique, l'épique et le dramatique. Après avoir rappelé la tonalité lyrique de l'œuvre selon la conception romantique (le lyrisme lié au «progrès dans la conscience de soi»), elle étudie la structure de l'œuvre, basée sur les figures de répétition.

Napoléon, longue épopée en vers de 1836, fait l'objet des deux contributions suivantes. Simone BERNARD-GRIFFITHS (pp. 61-86) étudie d'abord la genèse, la structure et la signification de la mythographie napoléonienne propre à Quinet, qui dit «la difficulté qu'a l'Histoire à produire une signification, *a fortiori* une signification univoque». De son côté, Gérard GENGEMBRE (pp. 87-103) remplace le poème de Quinet dans le contexte de la mythographie napoléonienne, concluant sur le lien entre épique et sublime.

Prométhée (1838), troisième partie du grand triptyque de Quinet, fait l'objet d'une étude de Sophie GUERMES (pp. 105-132). Après avoir rappelé, à la suite de Raymond Trousson, que l'on doit sans doute à Quinet l'identification de Prométhée au Christ, l'auteur montre l'évolution de la pensée religieuse de Quinet, qui «voit le christianisme comme une première révolution» et fait de Prométhée un symbole de résistance mais aussi de victoire du monothéisme sur le polythéisme.

C'est dans *Merlin l'enchanté* (1860) que Simone BERNARD-GRIFFITHS (pp. 133-155) retrouve une ré-

flexion tardive de Quinet sur la poésie. Bien qu'en prose, ce texte propose une réflexion sur les liens qui unissent poésie et ironie dans la pensée quinetienne de la création littéraire. L'auteur montre bien que chez lui, «l'ironie sert de contrepoint ou d'adjuvant à la création mythologique et à son sillage palingénésique», l'ironie devient poésie.

La réflexion poétique de Quinet est également contenue dans ses textes sur l'histoire de la poésie italienne, étudiés par Clélia ANFRAY (pp. 157-173), qui insiste sur le passage d'une lecture biographique à une lecture religieuse entre 1838 et 1848, en voyant un tournant dans les années 1842-43, lorsque «Quinet parfait sa poétique et inscrit [...] la poésie italienne dans une réflexion plus large sur la littérature méridionale et ses rapports à la religion».

C'est également la poésie qui se trouve au cœur de *Mes Vacances en Espagne* (1846) qu'étudie Encarnación MEDINA ARJONA (pp. 175-192) dans le dernier article de la première partie. La vue de l'Alhambra est pour Quinet «la découverte d'une parole sculptée dans l'architecture-livre de l'Éternel».

L'ensemble de ces études montre une nette évolution de la conception poétique de Quinet, de plus en plus intégrée à sa pensée religieuse. Sophie Guermès parle d'ailleurs des l'«Avant-propos» d'un «esprit obsédé par la religion», et les articles de ce recueil apportent «la preuve de la cohérence de sa pensée, et de l'obstination avec laquelle il l'a exprimée».

Ajoutons que cet ensemble d'articles est complété par les préfaces d'origine de Quinet à ses *Abasverus*, *Napoléon et Prométhée*, mais aussi par quatre articles de réception, signés de Charles Magnin (*Revue des deux mondes*, 1833), Félix Ravaisson (*Journal général de l'Instruction publique et des cours scientifiques et littéraires*, 1836), Alexandre Vinet (*Essais de philosophie morale et de morale religieuse, suivis de quelques essais de critique littéraire*, 1837) et Saint-René Taillandier (*Revue des deux mondes*, 1858).

[GUILLAUME COUSIN]

GEORGE SAND, *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, 1848, *La Petite Fadette*, édition critique par André Mansau, Paris, Honoré Champion, 2013, pp. 243.

La Petite Fadette fait partie de ces romans champêtres que la tradition du lectorat au XX^e siècle a considérés comme pour la jeunesse, ainsi que le rappelle Proust humant le parfum de son enfance à relire *François le Champi*. En fait, il s'agit bien plutôt d'une réécriture du genre pastoral, du roman bucolique, à l'ombre de l'après 1848, quand George Sand décide, comme elle le précise dans sa 2^e notice, celle de 1851 remplaçant l'hommage à Barbès exilé de la 1^{re}, de conjurer le chagrin des idéaux déçus par un conte aimable, «soulagement passager, il est vrai, mais plus réel qu'une déclamation passionnée, et plus saisissant qu'une démonstration classique» (p. 49). C'est ce qu'explique la présentation d'André Mansau (pp. 7-49): la romancière situe l'action de sa «bergerie» dans la France post-révolutionnaire du Premier Empire pour faire de ce qui peut *a priori* apparaître comme une simple idylle une échappée salvatrice, celle où les amours paysannes permettent au «pauvre grelot», méprisé et abandonné, de se métamorphoser en jeune femme instruite, riche et vertueuse.

Il y a en effet quelque chose du roman familial sandien dans ce roman d'apprentissage discret sur fond de

mœurs berrichonnes: la petite Fadette est, comme la romanière, orpheline de père, délaissée par une cantinière disparue, confiée à une grand-mère qui l'élève avec son frère bâtard. Là s'arrêtent les traces autobiographiques, car le mariage est dans l'intrigue l'aboutissement d'un amour qui émancipe l'héroïne et lui fait surmonter les barrières des classes sociales, ce qui ne fut pas vraiment le cas d'Aurore Dudevant. De plus, la question de la jumeauté occupe une bonne part des considérations romanesques, vieux débat ici traité par l'évacuation du risque caïnite entre les jumeaux, la fille sauvage triomphant des contraintes du patriarcat. Il n'est pas impossible que Sand se soit inspirée de la *Ballade des deux bessons* de Jasmin, parue en 1846 sous le titre *Les Deux Jumeaux* par Mazade dans la «Revue des deux mondes», pour rendre amoureux de Fadette son Landry, sociable et courageux, et finalement aussi Sylvinet, son double narcissique et complexe.

Le «sauteriot», frère de Fadette, et la première rencontre de Landry, la coquette Madelon, complètent le trio de ces personnages berrichons dont le langage et les légendes font tout le charme de ce roman qui nous rappelle la vie des campagnes du XIX^e siècle avant l'industrialisation. L'éditrice annote les mots du lexique régional, permettant par exemple (p. 141) de savourer le détail des travaux de la forêt: après les bûcherons, passaient les fagotiers, puis les feuilardiers, qui récupéraient les menus brindilles feuillues pour les donner à manger à ces bêtes que le héros bouvier sait mener au champ puis au pacage, caliner et soigner, afin d'assurer le labour et la récolte. La jeune sorcière qu'est d'abord la Fadette se révèle «remèdeuse» (p. 191), apte à soigner par l'imposition des mains et la prière, outre sa connaissance des simples léguée par son aïeule à quoi s'est ajoutée l'instruction de la pharmacopée grâce à une vieille religieuse noble qu'elle a servie.

Ce «train du monde qui vieillit», selon la formule d'Hetzel qui manqua d'assurer l'édition originale, a encore plus de charme aujourd'hui, en notre temps prétendument écologique, qui fait apprécier ces habitudes où l'on ne perdait rien des dons de la nature, tout en nous en éloignant par l'archaïsme d'un langage rustique, d'une société patriarcale disparue, que Sand sait décrire sans tomber dans les excès du réalisme, en vraie connaissance d'une paysannerie qu'elle aime et veut aider. Militante assurément, mais idéaliste sans être utopiste, elle rêve d'un monde meilleur qui éviterait les luttes fratricides par l'instruction, une foi vraiment vécue et la paix des cœurs. C'est en cela qu'elle demeure bien romantique, consciente du réel dans sa dureté, mais préférant imaginer des solutions aimables.

Confrontant le manuscrit conservé à la BnF, l'édition en feuilleton dans «Le Crédit» en 1848 et la parution chez Michel Lévy en 1849, Andrée Mansau établit le texte d'après la réédition de 1869 et fournit en annexes (pp. 229-237) les informations nécessaires sur les sources et la réception critique, avant bibliographie, index des noms de personnes, personnages et lieux.

[LISE SABOURIN]

GEORGE SAND, *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice Didier, 1861, *La Famille de Germandre*, édition critique par Dominique Laporte, Paris, Honoré Champion, 2014, pp. 321.

Ce bref roman, issu d'un scénario joué à Nohant en 1860, *L'Homme de campagne*, est paru dans le «Journal des débats» du 7 au 29 août 1861, puis chez Mi-

chel Lévy la même année. Issu d'une commande de Bertin, acceptée par Sand pour contrecarrer les critiques de Janin sur son théâtre, c'est son avant-dernier roman paru en journal avant *Nanon* en 1872, car elle veut désormais conjurer «le supplice du feuilleton» qui oblige à concevoir ses chapitres selon la place accordée à chaque livraison, puis à pratiquer d'éventuels remaniements pour la parution en volume ultérieure, ce qui ne semble pas l'avoir trop gênée en l'occurrence, la forme dialoguée du roman l'aidant à souligner la découverte de soi par les personnages.

Si le manuscrit du scénario originel n'est pas localisé, celui du roman donné à Aucante, agent littéraire de Sand, est actuellement à la Bibliothèque de l'Institut dans le fonds Lovenjoul, tandis que celui de sa transposition théâtrale, tentée en août 1861 pour le Gymnase, puis en opéra-comique pour le Vaudeville en 1863, enfin confectionnée sommairement par Maurice en 1866, se trouve à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris. L'éditeur critique, Dominique Laporte, confronte donc le manuscrit du roman, l'édition en feuilleton, celle de Lévy et les contrefaçons américaines de 1862. Il a le souci de relever très précisément les variantes, mais en donne curieusement une présentation avec bifurques et placement des ajouts en exposant, quitte à ne pas pouvoir sous peine d'illicéité en montrer les parties raturées: on s'étonne qu'il ne suive pas les codes habituels de crochets et de soufflets qui lui éviteraient cet abandon, signe sans doute de la non-transmission actuelle de méthodes pourtant éprouvées (voir ses longues remarques en tête des variantes sur des phénomènes très habituels de langue du XIX^e siècle, résumables en quelques lignes), qu'une étude consciente d'un volume de l'édition de référence qu'est en France la bibliothèque de la Pléiade chez Gallimard lui aurait permis d'acquiescer. C'est dommage, car par ailleurs l'annotation du texte est très valable, faisant preuve d'une bonne connaissance des œuvres de Sand, justement mises en relation avec ce roman, et d'une vraie lecture des ouvrages critiques, bien utilisés. La préface (pp. 7-64) est instructive, même si elle force sans doute un peu le trait vers la fin, proposant une interprétation excessive des chènes nains ou de l'herméneutique gautieriste, tout sphinx n'étant pas forcément isiaque! Sont finalement intéressants les documents donnés en annexes (pp. 295-316) quoiqu'ils entremêlent de manière un peu arbitraire des compléments sur l'intérêt de la presse populaire pour les antiquités et des articles d'accueil critique du roman.

Son lien avec l'univers théâtral, aux origines comme dans son devenir, est sensible dans la présence de personnages issus de l'univers des comédies, tel ce Labrèche, digne d'un valet badin de farce, qui aime bien boire et fait preuve d'une vanité de domestique noble. L'alternance entre comique et sérieux, si essentielle à l'esthétique comme à l'éthique de Sand, est incarnée par des personnages-types (la baronne, l'abbé), mais aussi présente dans les situations conventionnelles renversées (de plaisantes funérailles) et dans l'originale analyse psychologique (l'exemplarité de la gaucherie). L'on peut encore déceler quelques souvenirs du *Légataire universel* de Regnard dans l'intérêt manifesté pour les cadets et les bâtards, traditionnellement parodiques car écartés juridiquement des héritages sous l'Ancien Régime, mais devenus de puissants éléments fictionnels dans la société nouvelle créée par la Révolution française qui leur ouvre les voies de la reconnaissance au mérite et de l'enrichissement successoral.

George Sand montre surtout ses idées avancées en faisant de son quadrille de héros romanesques les représentants de cette mutation sociale: elle situe l'action en 1808, au moment où le chevalier Sylvain de Germandre, né d'une mésalliance par amour, s'affirme, malgré sa maladresse de «timide passionné», comme le champion de ces classes post-révolutionnaires qui conquièrent amour et richesse par le savoir et le travail, là où son cousin Octave, viveur un peu décadent, se trouve sauvé de justesse, par la grâce d'une descendante appauvrie de sa race, de ses démons aristocratiques. L'épreuve du coffre à buste de sphinx qui constitue le ressort essentiel de l'intrigue signe à la fois la transmission culturelle entre générations (le vieux marquis bougon, testateur provocateur, a tout de même légué le goût du savoir à son petit-fils à peine entrevu) et le défi du monde à venir où l'instruction populaire et la vulgarisation scientifique pourront donner aux enfants du peuple la chance de réussir.

Sand inscrit aussi son roman dans l'actualité, utilisant la numismatique comme outil méconnu de promotion par la science, au moment où l'on vient de prendre la décision de transférer le cabinet des médailles à la Bibliothèque de France. Elle situe l'action dans sa chère campagne berrichonne, son *locus amoenus* de transparence des êtres dans une intimité d'inspiration rousseauiste, mais aussi parce qu'on discute alors vivement des conséquences du progrès technique agricole sur l'avenir des terroirs, confrontés à l'extension des chemins de fer et à l'industrialisation. Elle s'inscrit encore dans les débats sociaux agitant les questions de liberté et d'égalité depuis 1848: elle milite pour le mérite contre le droit d'aînesse, alors que la guerre de Sécession américaine fait réfléchir sur la libération du servage concomitante à l'abolition de l'esclavage, comme on le fit à Saint-Domingue en 1802. Mais elle choisit finalement un double mariage châtelain affranchissant par amour ses mésalliés de la misère populaire et rehaussant grâce à la vertu pay-sanne ses nobles en déclin. Elle embourgeoise ainsi ses héros par-delà la remise en cause des classes et fait des femmes, comme Corisande et Hortense, les instruments d'une rupture sociale qui réfute la tradition du roman pastoral ou nobiliaire.

Si ce roman passa un peu inaperçu, il fut cependant remarqué par Pontmartin comme «d'alliance de l'idéal et du réel», ce qui explique qu'il puisse encore plaire, se situant à la frontière entre les romans idéalistes de la jeune Sand et les romans rustiques de la bonne dame de Nohant.

[LISE SABOURIN]

MARIETTE DELAMAIRE, *George Sand et la vie littéraire dans les premières années du Second Empire*, Paris, Honoré Champion, «Romantisme et modernités», 2012, pp. 554.

Mariette Delamaire choisit une période (1851-1857) et un point de vue (la relation d'un auteur au monde littéraire) intéressants pour étudier la place d'écrivain de George Sand sous Napoléon III. Comme son introduction le rappelle (pp. 7-11), ces premières années de l'Empire autoritaire qui marquent le lancement du réalisme lui réservent une place singulière: respectée pour son œuvre romantique, mais jugée moins novatrice que Balzac, moins originale que Stendhal, moins ferme que Flaubert dans ses objectifs littéraires, elle pourrait sembler dépassée aux yeux de la nouvelle génération, d'au-

tant que sa retraite provinciale la tient apparemment éloignée des préoccupations de la capitale. Or il n'en est rien puisqu'elle entretient un réseau – que son abondante *Correspondance* publiée par Georges Lubin atteste – qui la place au cœur des relations littéraires entre auteurs, éditeurs, journalistes et gens de théâtre.

La première partie l'étudie comme romancière et journaliste (pp. 13-73). Socialement jugée dangereuse, mais politiquement ménagée par le pouvoir, Sand jouit d'un prestige qui ne l'empêche pas de devoir lutter contre les contrefaçons et manifester sa liberté lors des parutions en feuilleton. Ayant gagné son indépendance, mais protégeant sans cesse son autonomie financière en femme pratique confrontée à de lourdes charges, elle milite pour le respect de la vie privée des écrivains contre les investigations journalistiques et s'attache à défendre les droits de son métier d'écrivain, à rééquilibrer le rapport de force avec ses éditeurs, quitte à passer par l'appel à l'opinion. Avec la Société des gens de lettres, elle lutte pour la vente de la propriété littéraire, grâce à son agent Aucante, même dans ses relations avec son ami Hetzel envers qui son estime n'exclut pas la prudence.

La deuxième partie traite de George Sand auteur dramatique (pp. 75-167). Elle a fait jouer vingt-six pièces à Paris de 1840 à 1872, le point culminant de sa production théâtrale correspondant justement à cette période 1851-1856. Certes l'argent, lié à tout succès théâtral à l'époque, peut l'y avoir intéressée, mais c'est surtout une préoccupation morale qui l'anime, le théâtre lui apparaissant comme un divertissement instructif pour le public populaire et bourgeois. Ses personnages, empruntés au réel, mais sublimés par l'idéal, sont porteurs d'idées pour résoudre les antagonismes sociaux, par exemple par la valorisation de la mésalliance. Mais, si les idées de Sand sont audacieuses, sa forme demeure plus traditionnelle: elle refuse la «pièce bien faite» ou la comédie d'intrigue à la mode, revient à la *commedia dell'arte*, au genre sérieux ou à la comédie poétique à la Hoffmann. Les réticences de la critique, attachée aux codes du genre, expliquent sans doute son abandon progressif et son retour au théâtre de Nohant, actif depuis 1846, forme de création collective à multiples facettes, où elle retrouve l'appréciation que lui ont malgré tout marquée les spectateurs parisiens.

La troisième partie inscrit George Sand dans la vie littéraire de son temps et cherche à déceler quelle place la littérature occupe vraiment dans sa vie comme dans ses idées (pp. 283-485). Soucieuse de défendre son théâtre et de répondre aux critiques négatives sur ses romans, elle fait paraître ses préfaces dans la presse pour élargir son audience. Outre ses articles sur le Berry, elle publie aussi sur les écrivains (Balzac, Michelet, Hugo, Cooper...), principalement dans «La Presse» et «L'Illustration». Elle reçoit évidemment beaucoup de lettres de jeunes auteurs, mais, tout en les conseillant moralement, se refuse à juger de leurs œuvres, réservant à quelques protégés son soutien. C'est sa façon d'exercer son magistère littéraire et moral: pour elle, l'artiste a le don de transcrire les émotions communes, de les métamorphoser en objets esthétiques afin que chacun puisse y retrouver «l'écho de [son] humanité». Elle conserve une conception lyrique de la poésie, mais déceale dans le roman et le théâtre les grands genres à venir, par leur aptitude, à travers des personnages, à faire réfléchir lecteurs et spectateurs. Fidèle à sa génération romantique, elle reste attachée à «l'attrait mystérieux» de la création: elle entremêle ombre et lumière, conçoit

l'œuvre comme une rêverie réflexive, cherche à donner une vision montrant l'homme aux prises avec ses idées et ses passions, sans conclure, seulement en donnant à penser par le simple fait de narrer ou d'animer ses personnages, empruntés au réel, mais librement forgés. C'est pourquoi elle demeure réticente lorsque Champfleury l'appelle, vu ses convictions républicaines et sa promotion de l'esprit régionaliste, à s'engager dans la bataille du réalisme: Sand craint toute rigidité doctrinale, défend la liberté d'invention artistique et préfère la vérité par le beau à la stricte observation des faits.

La conclusion (pp. 487-391), avant bibliographie, index des noms et des œuvres citées, précise bien que l'idéalisme de George Sand n'est pas angélisme inné, refus du réel, mais conviction gardée, au-delà des déceptions de l'après 1848, que l'art peut conduire à un humanisme philosophique porteur d'espoir en la perfectibilité.

[LISE SABOURIN]

GÉRARD DE NERVAL, *Sylvie*, présentation par Sylvain Ledda, Paris, Flammarion, 2014, «GF», pp. 164.

À l'occasion de la mise de *Sylvie* au programme des classes préparatoires scientifiques en 2014, Sylvain Ledda présente cette nouvelle des *Filles du feu* en édition séparée dans la collection «GF» en s'appuyant sur le texte de l'édition en «Pléiade» de 1993, sur les notes et la chronologie de Jacques Bony dans son édition des *Filles du feu* en 1994 en cette même collection et sur quelques enrichissements apportés par celle de Bertrand Marchal en «Folio» chez Gallimard de 2005.

Il y ajoute une présentation (pp. I-XXXV) qui souligne, avec titres intercalaires nets, toute la richesse de cette «œuvre d'une étrange euphonie, d'une mystérieuse transparence, tracée dans l'orbe d'une trajectoire humaine, d'un théâtre à une fête de nuit, d'un rêve à une réalité endeuillée par la poussière du temps» (p. XXXIV). Nerval en effet inscrit ses scènes de vie dans les cercles du temps, pratique une magie en miroir sur ses patrimoines mémoriaux, chante les lieux de son enfance, se livre aux sortilèges des mythes et légendes, épanche son tempérament poétique dans une prose bercée de ses chimères en son théâtre intime.

Le dossier ensuite constitué (pp. 99-150) offre quatre sections: *Sylvie* au sein des *Filles du feu* (sa genèse, sa place et son intégration au recueil), les regards critiques portés sur cette œuvre, sa perception romantique du temps et l'héritage qu'en reçut le *xx^e* siècle, à travers les pensées de Proust, Colette, Alain-Fournier et Barbara.

C'est dire que cet ouvrage facilement accessible en collection de poche permettra à tout public étudiant ou tout lecteur désireux d'être valablement informé d'aborder cette nouvelle en étant bien guidé.

[LISE SABOURIN]

ESTHER PINON, *Le Mal du Ciel. Musset et le sacré*, Paris, Honoré Champion, 2015, pp. 749.

Les épigraphes de l'essai, empruntées à Flaubert et Wilde, posent d'emblée le rapport paradoxal que Musset entretient avec le sacré. L'ampleur de l'étude d'Esther Pinon rend compte de la place accordée au sacré et au religieux dans l'œuvre mussétienne, han-

tée par l'idée du ciel vide décrit par le Christ mort de Jean-Paul Richter. Car Musset est bien un enfant de son siècle, conscient de venir après une rupture épistémologique fondamentale. Dans la première partie de son essai, Esther Pinon étudie l'écriture du sacré chez Musset dans ses rapports avec les contemporains et les textes qui ont pu l'influencer. On constate d'abord que Musset est bien un auteur en marge des grands mouvements théoriques, lui qui se tient à l'écart de toute tentative de régénération religieuse, en partie à cause de son «peu de foi dans un sujet collectif, dans l'humanité» (p. 53). Esther Pinon met parfaitement en lumière le lien entre ce pessimisme et la méfiance de Musset envers l'épique et le sublime, ce dernier étant à chercher dans la nature, l'art, mais surtout dans le monde moral. L'écriture du sacré chez Musset est certes marquée par des modèles, mais l'enfant du siècle ne cesse de les interroger et de les déformer: la Bible est un modèle «à profaner autant qu'à sacraliser» (p. 109), la peinture italienne de la Renaissance est pleine d'un sensualisme toujours exposé à une possible action sacrilège du langage, tandis que saint Augustin et Rousseau sont mis à distance par l'impossible communication avec Dieu et par l'Histoire. Après les modèles, Esther Pinon propose une remarquable étude de la remise en question de la rhétorique religieuse dans *La Confession d'un enfant du siècle*, qui aboutit au constat de l'impossible écriture du sacré chez Musset, dont l'écriture est plutôt l'expression de «son sentiment du sacré» (p. 193).

Musset n'est donc ni dans la religion, ni à côté, mais contre (p. 202), et ce sont les formes de l'hétérodoxie mussétienne qui sont l'objet de la deuxième partie de la thèse d'Esther Pinon, qui montre d'abord que les cloches synthétisent toutes les aversions de l'auteur pour l'Église: plus rien n'est sacré dans la religion, que ce soient ses lieux ou son personnel. Esther Pinon montre avec finesse que l'image d'Octave pénétrant dans l'oratoire de Brigitte est métaphorique de l'irruption profanatrice du séculier dans le sacré (p. 229): car c'est bien l'Histoire et ses ruptures qui ont désacralisé la religion et rendu impossible l'unité des anciens temps. Voltaire, 1789 et la Terreur ont façonné le champ de ruines qui ouvre *La Confession*. Cela implique que la croyance ne peut plus être stable, le doute est partout et sans cesse renouvelé, faisant de l'acte de saint Thomas un blasphème nécessaire, passage obligatoire pour qui veut croire. Le Dieu de Musset est un Dieu caché, «sans révélation», retiré du monde. Quant au Christ, il est avant tout humain, Musset refusant de voir en lui le fils de Dieu; néanmoins, le Christ de Musset est sacré parce qu'il est l'homme de la Passion: l'œuvre mussétienne propose ainsi une sacralisation du dolorisme. Esther Pinon en vient logiquement à montrer la difficile définition du rapport corps-âme chez Musset, «qui hésite et oscille entre la déchirure du dualisme et l'harmonie rêvée du monisme» (p. 431).

Confronté à l'impossibilité du sacré dans la religion, Musset développe une conception intime du sacré, sujet de la troisième partie de l'étude d'Esther Pinon. Sont alors sacrés, chez Musset, l'amour, l'art, la douleur et les larmes. Toutes ces sources du sacré sont à mettre en lien avec la sphère morale, et Esther Pinon oppose aux images traditionnelles de la critique un Musset moraliste, «qui interroge la possibilité d'une morale sans religion» (p. 622). Quoique dégagé de la religion, Musset conçoit le monde à travers un imaginaire religieux, recourant à des catégories comme le pur et l'impur, le sacrifice. La pureté perdue hante l'univers mussétien, mais l'impureté n'est pas nécessairement la cause d'un impossible retour à la pureté: à la suite de Vladimir Jan-

kélévitch, Esther Pinon mostra che chez Musset, la coscienza di sa propre impureté, la «pudeur dans l'impudence» (saint Augustin), est déjà un signe de possible rédemption. En réponse à cela, le sacrifice purificateur imprègne l'imaginaire de Musset, à tel point qu'Esther Pinon fait de *Fantasio*, *Lorenzaccio*, *On ne badine pas avec l'amour* et *La Confession d'un enfant du siècle* un «cycle du sacrifice» (p. 679). Mais le Pélican mussétien est un «Christ sans résurrection» (p. 699). Le poète de Musset est donc toujours lié au divin, mais ce lien ne peut qu'être un élan, et c'est bien cet élan qui chez Musset possède une nature sacrée.

Esther Pinon propose donc une riche étude de l'œuvre de Musset, remarquable par la finesse de l'analyse et l'application toujours fondée de théories modernes du sacré. Elle participe au renouveau des études musséliennes, qui mettent au jour la pensée complexe et paradoxale de l'enfant du siècle.

[GUILLAUME COUSIN]

THÉOPHILE GAUTIER, *L'Orient*, édition de Sophie Basch, Paris, Gallimard, 2013, «Folio», pp. 625.

Sophie Basch réunit sous le titre *L'Orient*, déjà employé pour la parution posthume de 1877, trois types d'écrits de Gautier consacrés à cette terre d'imaginaire si importante au XIX^e siècle: des récits de voyage, des relations d'expositions, des comptes rendus d'ouvrages – articles pour certains alimentaires, mais dont la variété constitue une sorte de grammaire ornementale, unifiée par le tempérament artiste de leur auteur, que les Goncourt qualifiait de «sultan de l'épithète». À une époque où le japonisme commence à supplanter la Turquie ou la Grèce, Georges Charpentier (fils de Gervais qui

vulgarisa le romantisme par sa «Bibliothèque Charpentier») avait effectivement décidé de rassembler ces articles éparpillés dans la presse, conscient qu'il était de la qualité constante d'écriture qui permettait à ces pages consacrées à l'Orient (Italie, Danube, Grèce, Turquie, Caucase, Crimée, Syrie, Égypte, Perse, Maghreb, Sahara) et à l'Extrême-Orient (Russie, Chine, Japon, Inde) de constituer un livre unique.

C'est effectivement un plaisir que de lire, sous la plume alerte de Gautier, la très belle description de Venise ou d'une excursion en Grèce, de découvrir son étude des mœurs des populations danubiennes et caucasiennes, sa fine analyse des émois amoureux et fatalistes de Nerval en Syrie, la façon dont il retrace le climat de l'Exposition Universelle de Londres (avec son étrange concert dans une jonque sur la Tamise), son appréciation des musiciens chinois, son regard sur l'Égypte, l'isthme de Suez et le Sahara, sa critique de *Salammô* confrontée à la réalité tunisienne. On a le sentiment de vivre dans son fauteuil un Orient reconstitué à domicile par le charme des arts décoratifs, vus avec érudition et sensibilité, mais aussi par un esprit porté par l'intuition à la rêverie. Le talent de conteur de Gautier est bien connu, avec son sens du détail, son goût du pittoresque, la sensualité de son appréhension des choses et des êtres.

Sophie Basch accompagne ces textes d'une éclairante préface (pp. 7-35) et d'un dossier (pp. 501-619) comprenant une chronologie de Gautier voyageur et commentateur d'expositions, une bibliographie en relation avec l'Orient, l'orientalisme et les expositions universelles; elle établit des notices décrivant les publications originales, annote de manière intéressante les textes et fournit un petit lexique bien utile.

[LISE SABOURIN]

Ottocento

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

LAURENCE CLAUDE-PHALIPPOU, *L'imaginaire de la parole dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly*, Paris, Droz, 2015, pp. 355.

È con grande passione e amore per il testo che l'A. affronta l'opera narrativa di Barbey da un punto di vista centrale – la parola – che normalmente non viene posto, se non dai linguisti, alla base di una trattazione, per quanto ogni narrazione sia fondata sulle parole. L'A. riesce a convincerci della bontà della sua scelta. Innanzitutto, individua in Barbey la frequenza della parola corale percepita, senza che sia possibile risalire ai diversi parlanti, e che costituisce il fondo sonoro su cui si innesta la storia. Per quanto riguarda la voce dei personaggi, invece, l'A. fa notare, con abbondanza di esempi, come l'altezza, l'intensità e il timbro, oltre a essere rappresentativi di un personaggio, di un carattere, di uno stato d'animo, testimoniano anche, con i loro mutamenti, del passare del tempo attraverso l'invecchiamento. L'A. recensisce anche le espressioni normanne, mostrando come vengano riportate da Barbey come citazioni, e le diverse strategie retoriche del discorso.

[IDA MERELLO]

Baudelaire hors de lui, «Littérature», n. 177, mars 2015, pp. 113.

In gran parte omaggio al filosofo e poeta Michel Deguy, questo numero di «Littérature» vuole avere come tema unificante, di natura prevalentemente biografica, la collericità di Baudelaire.

Il fascicolo prende le mosse da un'intervista fatta il 16 dicembre 2014 a Michel Deguy e Pierre Pachet da parte di Laurent JENNY, Marielle MACÉ e Matthieu VERNET (questi due ultimi sono i presentatori e curatori del numero). Michel Deguy è l'autore del recente libro *La Pietà Baudelaire* (2012), Pierre Pachet ha invece recuperato nel 2009 il suo saggio pubblicato nel lontano 1976 (*Le Premier venu. Baudelaire, solitude et complot*). L'interessante discussione, il cui sviluppo non è possibile descrivere nelle sue varie direzioni in questa sede, si articola su quattro temi principali (*Actualité, anachronismes; Quelques beaux vers; Élévations; Héroïsme, le cœur*), dando rilievo a due punti di vista: quello di Pachet più orientato verso l'irritabilità baudelaireana e quello di Deguy verso le conseguenze della noia.

Le diverse riflessioni di Martin RUEFF (*Le cadre infini – sur la poétique baudelaire*), pur sembrando in

parte discostarsi dal tema proposto nel fascicolo, hanno come punto di riferimento la funzione essenziale, in Baudelaire, della delimitazione ottenuta dalla cornice di fronte alla vastità dei sentimenti, e specialmente a quella del sublime. Ciò oppone il poeta delle *Fleurs du Mal* a Kant («...chez Baudelaire, le sentiment du sublime naît face à la concentration de l'infini dans le cadre qui le libère et nous met en présence de la reine des facultés entendues comme faculté de l'infini. Chez Kant, le sublime authentique ne peut être contenu dans aucune forme sensible»). Così l'autore giunge alla seguente considerazione: «Le cadre convertit la vaporisation en concentration. Tout est là. Mais il y a plus encore: nous avons besoin de cadres pour tenir nos fantômes comme on tient ses chiens». E la collera fa parte di questi «fantômes».

Julien ZANETTA (*Enfance contre poncif: théâtre et banalité*) sostiene che, fra le numerose e diverse modalità di ira, ce n'è una in Baudelaire che gli suscita più irritazione e delusione delle altre, ed è il luogo comune, il «poncif». Soltanto il bambino se ne sottrae, perché ogni volta sa trovare il nuovo, l'originale di ciò che all'adulto appare codificato e rassicurante. Nel bambino esisterebbe infatti un «poncif originel», come dimostrerebbe Fanciouille, il quale – osserva l'A. – «ignore «les terreurs du gouffre» et bouffonne la mort car ce qu'il sait ne ressemble à rien de commun», anche se poi con ciò, divenendo un *esempio*, crea il luogo comune, «l'unique modèle créant une règle à nouveaux frais».

Mathilde LABBÉ (*Venger Baudelaire? Une économie du sacrifice et de la dette*) comincia dall'affermazione che l'ingresso di Baudelaire nel canone letterario è diventato possibile soltanto quando i poeti hanno fatto valere l'importanza del suo lascito e l'ingiustizia di cui è stato vittima. Passa quindi in rassegna con acuti commenti un notevole numero di critici, di scrittori e di poeti ideologicamente in vario modo orientati che, dallo scorcio dell'Ottocento fino a noi, hanno cercato di risarcire, opponendosi ai giudizi malevoli di Vallès e Sartre, il sacrificio umano e artistico di Baudelaire. Questa la conclusione dell'A.: «Baudelaire, plus réifié encore que lui, est conduit à incarner le refus poétique du siècle, la revendication même de l'étrangeté, et surtout le don de soi à son art. Le legs est trop important pour être accepté comme tel par les modernes: vengeance, tentative de contre-don, il appelle avant tout une réponse».

Matthieu VERNET (*Baudelaire, «le plus peuple des poètes»*) chiarisce in primo luogo il senso della citazione presente nel titolo, sottolineando che la «tournure adjectivale» («peuple») usata da Proust in una sua valutazione di Baudelaire assume in lui un significato non esente da positività («elle peut être péjorative, mais, venant compléter chez Proust la qualification d'une âme «cordiale», «humaine», elle éclaire avant tout une disposition généreuse, une attitude empathique»). Dimostra poi come valori opposti quali crudeltà e sensibilità, impassibilità ed empatia, disprezzo e pietà sembrano essere passati, uniti insieme, a Proust tramite Baudelaire, in particolare attraverso la lettura de *Les Petites vieilles*. Vernet fa vedere con finezza in quale modo la suggestione baudelaireana abbia consentito al Narratore della *Recherche* di mettere a fuoco la suggestiva e complessa dualità in lui suscitata da un personaggio centrale come la nonna materna Bathilde.

Alexandre DE VITRY (*S'absenter de son siècle: le Baudelaire de Philippe Muray*) mette in luce e commenta nei suoi vari aspetti il Baudelaire fatto esistere da Philippe Muray (che tuttavia al poeta delle *Fleurs du Mal*, pur evocandolo spesso nei suoi scritti, non

ha mai dedicato un saggio specifico). Baudelaire, secondo Muray, si ritaglierebbe uno spazio assoluto e solitario in rapporto a un secolo, il suo, dominato da un collettivismo che il critico-scrittore giudica di natura religiosa e che vede nell'unione del socialismo e dell'occultismo, denominandola «occultosocialisme» (abbreviata in «ocsoc») e vedendola esemplarmente rappresentata soprattutto da Victor Hugo. Il punto di vista dell'autore di *Le XIX^e siècle à travers les âges* riguardante Baudelaire risulta così chiaramente riassunto da Alexandre de Vitry: «La pensée de Muray fonctionne à partir d'une opposition: non pas exactement entre une norme et un écart, mais plutôt entre l'indifférencié et le différencié, pris dans un rapport dialectique. L'écrivain, selon Muray, est celui qui découvre, autour de lui, une indifférenciation générale (en l'occurrence: l'ocsoc, la dixneuvièmité), et qui choisit de s'en extraire à tout prix, donc de se différencier individuellement».

Clélia VAN LERBERGHE (*Michel Deguy, lecteur-béritier de Baudelaire*) ridisegna in termini filosofici, articolati e complessi, l'itinerario percorso da Deguy al seguito di Baudelaire, poeta che risulta sempre presente nelle sue opere saggistiche e poetiche. L'intervento cerca di dare una risposta agli interrogativi e alle predilezioni riconoscibili in Deguy di fronte all'autore delle *Fleurs du Mal*. I testi che più di altri ricorrono nell'interesse di Deguy sono *La servante au grand cœur* (specie il penultimo verso con l'interrogativo «...que pourrais-je répondre à cette âme pieuse»), *Le Cygne* e *La Mort des artistes*, consentendogli di assumere l'eredità di Baudelaire per adattarla alla nostra modernità. In tal modo Deguy si manifesta fedele a Baudelaire aggravandone la visione cupa e disincantata, radicalizzandone l'«avilissement du cœur», la «haine du progrès» e la «fin du monde». *La Pietà Baudelaire* (2012) risulta per questo esemplare, perché, osserva l'A., rappresenta «le point le plus haut atteint par la pensée poétique qui recueille et transmet, dans toute sa radicalité mais aussi dans toute sa gravité, un héritage de Baudelaire, celui précisément de la *pietà* – «figure complexe, symétrique et dissymétrique, pitié et piété, où se regarde la fraternité»».

Infine Marielle MACÉ (*Le «Navire Baudelaire»: imagination et hospitalité*) prende spunto da un'immagine tratta dal *Baudelaire* di Claude Pichois et Jean Siegler per riflettere, collocando sullo sfondo i diversi risvolti simbolici e sconvolgenti suscitati dal naufragio della Costa Concordia e soprattutto dalle sventure dei migranti provenienti dall'Africa in precarie imbarcazioni, sul significato che la nave assume in Baudelaire. Riferendosi a queste immagini di drammatica attualità, l'A. si propone di «poser à travers elles une articulation entre *imagination* et *hospitalité*, entre les forces imaginantes (ce que Baudelaire nommait son «admirable faculté poétique»), et les dispositions politiques à l'hospitalité». In particolare, l'efficacia dell'immaginazione è indicata dall'A. nella dichiarazione dell'ottobre 2013, da parte delle autorità italiane, di un lutto nazionale (e auspicabilmente europeo) per i numerosi naufraghi africani che non sono riusciti ad approdare a Lampedusa. L'effetto del decreto – osserva la Macé – sta nel fatto che «ces disparus, qui n'ont pas même abordé le sol européen, sont d'emblée les nôtres» ottenendo pieno diritto all'ospitalità. È questa stessa immaginazione dell'accoglienza che si farebbe attiva ne *Le Cygne*, poesia che sarebbe «par excellence le poème où l'imagination se donne comme faculté politique». Dopo aver osservato che «l'hospitalité parle à l'imagination, et parle de l'imagination, parce que c'est l'imagination qui est d'abord instituante», l'A. intende rendere giustizia a Baudelaire concludendo che

la sua collera «était aimable, qu'elle avait du cœur, qu'elle était morale».

[MARIO RICHTER]

ANTOINE COMPAGNON, *Un été avec Baudelaire*, Paris, Équateurs parallèles, 2015, pp. 172.

Il volumetto raccoglie una serie di interviste radiofoniche su France Inter nel 2014, e riprende nel titolo *Un été avec Montaigne*, dello stesso autore e organizzato in base alla stessa formula. Scritto con leggerezza di tocco, come si addice a una lettura «estiva», ma con la maestria di un grande specialista, il libro è diviso in tanti capitoletti che prendono in considerazione le diverse sfaccettature di Baudelaire, con attenzione all'opera, alla biografia (fino all'aneddoto), ma anche alle posizioni estetiche e filosofiche. Vi si trascorre con eleganza da elementi ben noti ai meno noti, che rivelano una lunga esperienza di ricerca. Al centro, il complesso e ossimorico rapporto con la modernità, motivo caro all'autore, che per il volume *Les Antimodernes* aveva ottenuto il Prix de la critique de l'Académie française nel 2006. Sull'antimodernità di Baudelaire, l'A. era successivamente tornato anche in *Baudelaire l'irréductible* (Flammarion 2014). Opera di consumata accademia, quindi, rivolta a qualsiasi tipo di pubblico, e preziosa da un punto di vista didattico.

[IDA MERELLO]

CATHERINE BORDEAU, *The Milieu in Baudelaire*, «French Forum», vol. 40, n. 1, winter 2015, pp. 17-30.

Il concetto di *milieu*, l'influenza del mondo esteriore sull'individuo, la cui importanza è stata stabilita inizialmente da Balzac, ha trovato un ampio utilizzo soprattutto nel realismo e nel naturalismo. Motivo per cui, secondo l'ipotesi dell'A., l'utilizzo che ne fa Baudelaire non ha destato sufficienti attenzioni da parte della critica. Catherine BORDEAU si propone quindi di colmare in parte questa lacuna concentrandosi su alcuni racconti dello *Spleen de Paris*, non prima però di ripercorrere la presenza e il significato specifico di questa nozione nell'opera di Baudelaire.

Nel poeta infatti, il *milieu* assume un'importanza fondamentale per quanto riguarda la creazione estetica come testimonia il saggio sull'«Exposition universelle» del 1855 e nei saggi raccolti sotto il titolo *Le Peintre de la vie moderne*. Mentre nel primo l'ambiente determina l'originalità e la diversità di un artista e di una specifica nazione, nel secondo Baudelaire si spinge fino a concepire la creazione artistica come il risultato di un equilibrio tra la sensibilità alla vita moderna e la forza mentale del genio proprie del «peintre de la circonstance».

Ma è soprattutto in un'annotazione raccolta postuma nelle *Fusées* che l'A. riconosce la centralità assegnata da Baudelaire al *milieu* nella creazione letteraria e una possibile chiave di lettura dei «poèmes en prose». In questo frammento, infatti, Baudelaire manifesta la necessità di «immergere» i racconti nei «milieux» e nelle «atmosphères» facendo riferimento esplicito al racconto di Edgar Allan Poe *La caduta della casa degli Usber* e agli effetti provocati dall'utilizzo di hashish e oppio. Ciò che accomuna questi due esempi di natura così diversa è la condizione di squilibrio in cui le sensazioni provenienti dal mondo esterno dominano a tal punto la sensibilità dell'individuo (i protagonisti nella novella di Poe e coloro che sono alterati dagli effetti della droga) da condurlo a un declino psico-fisico. Si tratta proprio di questo

stato che l'A. considera come caratteristico del contesto narrativo delle prose poetiche di Baudelaire. Prendendo ad esempio alcuni racconti presenti nella prima serie pubblicata nel 1862, Catherine BORDEAU associa la condizione del narratore all'emergenza della nozione di isteria provocata dall'ambiente urbano: Baudelaire, con lo *Spleen de Paris*, non solo esprime la reazione della mente agli stimoli della città – come d'altronde afferma nella lettera dedicatoria ad Arsène Houssaye – ma cerca anche di riprodurre nel lettore l'impatto di questa nell'individuo. L'effetto psicologico dell'ambiente diventa un modello per l'effetto del «poème en prose» nel lettore. I testi dello *Spleen de Paris* esplorerebbero quindi l'idea che il *milieu* moderno per eccellenza, la città, influisca sul sistema nervoso delle persone e che la letteratura possa riprodurre esteticamente, sia nei temi che nelle forme (la prosa poetica per l'appunto), i conflitti generati da questo ambiente.

[DAMIANO DE PIERI]

BENOÎT DE CORNULIER, *La musique n'est pas dans les paroles: exemples de Verlaine, Baudelaire, Fuzelier, dans De la musique avant toute chose. Notes linguistiques et littéraires*, sous la direction de Barbara WOJCIECHOWSKA, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 37-52.

Da profondo conoscitore della metrica francese, particolarmente del XIX secolo, Benoît de Cornulier affronta qui lo sterminato tema della «*musique des vers*» osservando come l'unica nozione realmente pertinente, ma inevitabilmente vaga, sia quella di «*rythme*», dato che la metrica musicale e quella letteraria risultano «*radicalement différentes*». Prendendo in esame *L'Art poétique* di Verlaine, l'A. verifica l'effettiva presenza dell'*impair*, verso che esiste «*intellectuellement*» ma non «*rythmiquement*», non producendo di fatto una diversa musicalità. Anche la rima, che Verlaine dichiara di voler «*assagir*», presenta paradossalmente nell'*L'Art poétique* una grande regolarità e una fedeltà evidente ai principi della versificazione.

Passando a verificare il rapporto fra musica e versi nell'opera di Baudelaire e in particolare nel sonetto *La Musique*, de Cornulier rileva come la musicalità del sonetto venga dalla scelta metrica di un verso «*5-voyelles contrastif en alternance 6-6/5*» che di solito è utilizzato per il canto. La puntuale analisi metrica del sonetto, rafforzata dallo studio delle rime, mette in rilievo «*une double tension, contradictoire, entre deux rythmes incompatibles*» piuttosto che la musicalità annunciata dal titolo.

La terza parte dello studio è dedicata alle parole per musica scritte in versi da Louis Fuzelier per *Les Indes Galantes* di Rameau. Anche in questo testo l'A. individua dei contrasti fra le esigenze letterarie e quelle musicali del libretto e in particolare l'applicazione di uno schema rimico («*rabé-raa*») fondamentale nella tradizione della canzone francese, ma incompatibile con la scansione dei versi secondo la tradizione letteraria.

De Cornulier conclude quindi sulla complessità dei rapporti «entre la métrique littéraire et la métrique (des paroles) de chant».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

GILLES NEGRELLO, *De la verve poétique: le Verlaine seconde manière de "Cellulairement"*, in «*Recherches & Travaux*», n. 85, 2014, pp. 31-46.

La recente pubblicazione del manoscritto di *Cellulairement* (2013) è l'occasione per Gilles NEGRELLO per

approfondire l'importanza della svolta estetica che l'opera rappresenta nell'itinerario di Verlaine, precisando anzitutto le condizioni e i tempi di produzione dei testi che compongono la raccolta. Contro l'opinione di alcuni studiosi (Robichez, Fongaro) che hanno ipotizzato una datazione precedente all'incarcerazione del poeta per i primi quattro «*récits diaboliques*» e per l'«*Almanach pour l'année passée*», Negrello, fondandosi sul manoscritto, fornisce elementi in favore di una stesura in breve tempo di tutti i testi poetici a partire da luglio 1873. Non tutte le parti del manoscritto sono datate e non tutte rispettano la successione cronologica; ciò che risulta indiscutibile, anche dal punto di vista formale, è la sua struttura «en dyptique, de part et d'autre de *L'Art poétique*, qui représente la charnière centrale de l'ensemble». Alle poesie brevi della prima parte, legate alle impressioni dell'ignoto scenario carcerario, segue, nella seconda parte, la continuità di «une évolution intérieure, avec ses étapes, ses arrêts et ses reprises» che mette in scena veri e propri personaggi. Apparentemente prodotta da un passaggio «de la dissidence au conformisme» e in particolare dal suo ritorno alla religione, la produzione della seconda parte di *Cellulairement* viene considerata dall'A. come il frutto di una «verve poétique» legata a «une écriture abondante, rapide, ne craignant pas une certaine négligence dès lors que sa priorité est de communiquer la force de l'entraînement de l'inspiration dont elle procède», che tuttavia appare in un momento in cui la poesia ha abbandonato questa natura romantica per diventare, grazie anche alla teorizzazione di Mallarmé, una lingua misteriosa da decifrare.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

ARTHUR RIMBAUD, *Poesie*, Introduzione e traduzione di Bruno Arrighi, Padova, Cleup, 2014, pp. 325.

Questo libro nasce chiaramente da un lungo e appassionato studio che Arrighi ha dedicato a Rimbaud, in particolare alla sua opera in versi. Si tratta di un lavoro non riducibile all'impegno di una normale e onesta traduzione. Arrighi si spinge oltre, e si avventura nella sempre pericolosa impresa (specie confrontandosi con un autore come Rimbaud) di ricreare il testo originale cercando di conferirgli una nuova vita nella lingua italiana, nei suoi ritmi e spesso anche nelle sue rime (talvolta assonanze), prediligendo la misura dell'endecasillabo, il verso che meglio sembra corrispondere, nella sensibilità italiana, all'alessandrino francese. Quanti non praticano la lingua francese possono trovare in queste traduzioni un efficace e fedele incontro col poeta francese, del quale sono comunque riprodotti a fronte i testi originali. La più convincente riuscita, fra le varie altre che si potrebbero pure segnalare, sembra essere la traduzione in endecasillabi sciolti de *Les Poètes de sept ans*. Il racconto vi si dipana nel prestigioso verso italiano, trattato con indubbia eleganza e naturalezza. Soprattutto l'A. ha saputo mantenere, comprendendone la necessità e l'importanza, la grande e complessa frase che conclude l'ultima parte della poesia. L'introduzione risulta corretta, essenziale e piana, con utili e sobrie informazioni sui singoli testi. Si lamenta tuttavia l'assenza completa di un orientamento bibliografico (salvo l'indicazione delle due edizioni, di A. Adam e di S. Bernard, servite per la traduzione, e peraltro oggi superate). Ci si può anche chiedere per quale ragione Arrighi abbia voluto escludere dalla sua traduzione l'ultimo testo poetico di Rimbaud, quello del 1875 intitolato «*Rêve*» (ma il titolo potrebbe anche essere «*La Chambrée de nuits*»), i cui

«*versiculetts*», dall'apparenza sconcertante ma densi di significato, furono giudicati da André Breton una delle due «*cimes*» (con «*Dévotion*») dell'opera di Rimbaud.

[MARIO RICHTER]

MICHEL AROUIMI, *Rimbaud sous la poussière de Dume, essai*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 232.

Premesso che questo libro, come del resto tutti gli altri di questo autore, non può che suscitare il più netto rifiuto in chiunque esiga dalla critica un impegno di oggettività e di plausibile accertabilità, si segnala quest'opera nella presente sezione della nostra rassegna soltanto per sottolineare l'importanza e il prestigio che, in vari modi, si continua ad attribuire a Rimbaud o semplicemente al suo «mito». Arouimi si ingegna infatti a captare la misteriosa e inconsapevole «*fascination*» che un «auteur contemporain fort méconnu» come Arion Dume (che nel 2007 ha dato alle stampe i suoi *Carnets. Années 1970 à 2002*) mostrerebbe di subire, nonostante la sua preminente preoccupazione di diarista, nei riguardi di Rimbaud. Ecco come l'A. giustifica la sua singolare indagine: «*Les paysages, les rencontres de hasard, les plus menus faits de cette vie errante prennent un relief étrange quand ils épousent des visions rimbaldiennes, dont certains motifs reviennent sous la plume de Dume. On ne saurait mieux "revivre" Rimbaud, même si Dume n'a jamais eu ce projet*». E nei seguenti termini annuncia poi il carattere della sua indagine volta a rivelare i rapporti «misteriosi» dei due autori fra loro molto distanti: «*L'essai présent s'attache au mystère de ces coïncidences qui ont l'avantage de suggérer, indépendamment de la volonté de Dume, le sens philosophique de ces visions de Rimbaud*». Pur ammettendo che possano effettivamente esistere ed essere studiati rapporti inconsapevoli fra scrittori diversi, bisogna tuttavia dire che, in indagini di questo genere, rimane un troppo ampio e imbarazzante margine di arbitrarietà. Ciò non impedisce che la scrittura di Arouimi non manchi, al di là del carattere del tutto aleatorio della ricerca, di un suo fascino puramente creativo, che per certi aspetti evoca analoghe prove tentate in ambito surrealista.

[MARIO RICHTER]

«Cahiers Octave Mirbeau» n. 22, Angers, 2015, pp. 303.

Ce numéro des «Cahiers» est, comme d'habitude, bien touffu d'articles, divisés en trois sections («Études», «Documents», «Témoignages») et suivi de la section bibliographique. Inutile de le dire: c'est toujours Pierre Michel qui a la part du lion. Il est impossible de rendre compte de tous les travaux, et la liste même des auteurs remplirait une colonne. Fortunade DAVIET-NOUAL nous propose une lecture des 21 jours d'un neurasthénique, en situant l'œuvre aussi bien du point de vue de la biographie de l'écrivain que de l'histoire de la littérature thermique. Sylvie BRODZIAK rappelle l'intérêt de Clemenceau pour le théâtre, et sa volonté d'un théâtre populaire; dans ce cadre, elle cite trois critiques théâtrales sur *Les Mauvais bergers*, parues entre 1897 et 1898, qui témoignent, au-delà de l'amitié avec Mirbeau, de l'intérêt de Clemenceau pour un texte axé sur le conflit industriel. Raffaella TEDESCHI aborde l'écriture de *Dans le ciel* en y envisageant la ma-

nifestazione d'un «impressionismo letterario», corrispondendo alla fluidità narrativa, alla struttura decousée e alla subjectivité d'image. Olivier SCHUWER s'arrête sur l'édizione du *Jardin des supplices* avec les illustrations de Rodin, et il montre que Rodin n'avait pas encore lu le livre lorsqu'il l'avaït illustré, et que Mirbeau était satisfait de la distance entre le texte et l'image, car ainsi c'était l'œuvre dans son ensemble qui réalisait un objet d'art.

Dans la section *Documents*, Pierre MICHEL décrit un corpus de lettres achetées récemment, dont la plupart sont adressées par l'écrivain à Juliette Adam, sa directrice dans «La Nouvelle Revue»: elles révèlent une attitude au moins très «prudente» de l'écrivain face à la cocardière Juliette Adam. Toujours P. MICHEL nous offre ensuite trois documents sur la pièce des *Mauvais Bergers*: un compte-rendu élogieux, et deux interviews inédites, où l'auteur est bien ménagé, même si son texte, très lucide à propos de la férocité du rôle institutionnel des patrons face aux ouvriers, n'était pas fait pour être approuvé par ses écouteurs. Ensuite l'infatigable P. MICHEL rapporte la cause intentée par Mirbeau contre un traducteur russe de sa pièce *Les Affaires sont les affaires*, protégé par la loi russe même, qui ne prévoyait pas de droits d'auteur. Parmi les nombreux témoignages, Albino CROVETTO offre des suggestions sur *La Tête coupée*, Francisco Gil CRAVIOTTO dresse la liste des romans qui, après Mirbeau, ont pris pour cible les abus sexuels dans les Collèges religieux, tandis qu'Alain LEDUC propose un portrait du «tigre» Clemenceau et Maxime BENOÎT-JEANNIN cherche les points de contact entre Sade et Mirbeau. Pour conclure, la section consacrée à la Bibliographie devient de plus en plus vaste, véritable revue dans la revue.

[IDA MERELLO]

ELENA MAZZOLENI, *Pierrot sur scène. Anthologie de pièces et pantomimes du XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, pp. 832.

L'antologia raccolta dall'A. rappresenta un grande contributo storico, per l'abbondanza del corpus; inoltre, accanto a nomi noti come Nodier, Gautier, Flaubert e Champfleury, si sofferma sulle pantomime di Pierrot al teatro di Nohant di George Sand, e inserisce numerosi autori di fine secolo, tra cui Jean Richepin su cui è auspicabile un nuovo interesse critico.

Nell'introduzione, prendendo come punto di riferimento i lavori di Castoldi su Pierrot, l'A. mostra l'identificazione della maschera di Pierrot come dell'artista funambolico costretto a divertire il suo pubblico, e nello stesso tempo come icona della modernità, pagina bianca su cui si iscrivono i segni dell'inconscio. Pierrot perde così il suo statuto di tipo fisso, pur restando l'unico a conservare la maschera in scena. L'A. fa risalire a Gautier la riflessione sulla complessità di Pierrot, nel momento in cui fa l'elogio di un mimo, Debureau, che incarnò Pierrot per parecchi anni. All'inizio del secolo la rappresentazione dell'ideale romantico, diventa poi espressione delle inquietudini fin de siècle. Gautier vede nelle sue acrobazie la metafora delle giravolte che il poeta deve compiere per ottenere l'attenzione del pubblico, Champfleury, che ne fa un assassino condannato a morte, consacra il ruolo bianco e nero della maschera. Nel 1855 Adrien e Félix Nadar Tournachon propongono a Legrand di posare per una quindicina di figure di Pierrot che impongono l'immaginario della maschera. L'A. snoda l'evoluzione storica con grande nettezza: è al tramon-

to dei Funambules (1857) che attribuisce la nascita di un Pierrot volgare; mentre in un nuovo Théâtre des Marionnettes (1860) si sviluppa un Pierrot incapace di dominare gli istinti peggiori. L'A. ricorda anche il romanzo di Henri Rivière del 1860 che fa di Pierrot un personaggio crudele. In seguito le sue inclinazioni criminali si fanno maggiori, seguendo il modello inglese di Punch, a sua volta derivato da Pulcinella. Ma a fine secolo si trasforma nuovamente, questa volta in un essere più ambiguo, asessuato ed equivoco, in cui si afferma il tema del doppio. Così ritorna in auge la pantomima e Pierrot torna a essere una pagina bianca, che rappresenta il malessere di tutta una generazione intellettuale il cui orizzonte è fondato sul vuoto e sul lutto. Anche Mallarmé, come osserva l'A., vede nella pantomima un'arte assoluta e una riflessione sulla letteratura.

[IDA MERELLO]

Poésie et institutions au XIX^e siècle, sous la direction d'André GUYAUX et Romain JALABERT, «Franconia», n. 67, autunno 2014, pp. 172.

Dopo l'*Introduction* di Roman JALABERT, rapida ma efficace messa a punto dei rapporti fra poesia, Académie Française e circoli politico-letterari nella seconda metà dell'Ottocento, Jean-Baptiste AMADIEU si interroga sulle ragioni che hanno indotto la congregazione romana dell'Indice a non includere fra i testi condannati le opere di Rimbaud et di Verlaine (*Verlaine et Rimbaud examinés par le Saint-Office*). Benché denunciati da «Renouveau catholique» fra le opere da sottoporre al Sant'Uffizio di Roma nel 1917, i due poeti non vengono mai colpiti da alcuna censura, se non da una generica condanna per la «littérature sensuelle et mystico-sensuelle» nel 1927. Amadiou prende in esame tutti i documenti degli archivi romani con le citazioni a carico, la discussione sull'influenza delle opere, sul loro riconosciuto prestigio letterario, nonché sulla posizione di Claudel nei confronti di Rimbaud.

Nel suo studio su *Verlaine à l'Académie française*, Olivier BIVORT prende avvio dalla mancata elezione di Verlaine nel febbraio 1894 al seggio lasciato vacante da Taine per compiere una ricognizione critica nella stampa che dal 1892 aveva ampiamente incoraggiato la candidatura del poeta, a partire dal sondaggio, provocato da «Le Figaro», che chiese nell'ottobre del 1892 ai lettori di numerosi giornali di scegliere i quaranta membri ideali dell'Académie, fra i quali Verlaine risultava ampiamente incluso. L'entusiasmo «mediatico», di cui Bivort fornisce gli elementi in un ricco «dossier de presse», assieme a una certa invidia per l'elezione, negli anni precedenti, di Leconte de Lisle, François Coppée e Sully Prudhomme, rende più amara la sconfitta, attenuata solo, pochi mesi più tardi, dall'elezione a «Prince des poètes».

Anna Emmanuelle DEMARTINI si occupa di un genere giuridico-letterario molto particolare – *Les plaidoiries en vers au XIX^e siècle* – difese scritte in versi dallo stesso imputato, inaugurato da Auguste Barthélemy, poeta anche fuori dalle aule giudiziarie nel 1829. I dodici casi studiati dall'A. riguardano comunque la prima metà del secolo e sembrano accompagnare «l'engouement poétique de la période».

Egualmente alla prima metà del secolo si riferisce lo studio di Corinne LEGOV *Poésie et fêtes de la souveraineté sous la Restauration*, dedicato alla «poésie d'éloge» scritte nell'occasione di varie celebrazioni pubbli-

che, soprattutto le «fêtes de la souveraineté» e i banchetti dei «cercles royalistes».

Les lauréats académiques: de l'émulation à la «bête à concours» di Muriel LOUËRE si interroga sulle norme che hanno retto i concorsi letterari dell'Académie nel XIX secolo nell'intento di «modeler la production et le goût». Progressivamente, soprattutto nella seconda metà del secolo, l'Académie assume infatti per l'A. la veste di un «instituteur scolaire» e i concorsi passano dall'émulation all'«apprentissage d'une conformité» particolarmente deprimente nel caso della poesia. Il passaggio successivo, intorno al 1860, è l'apparizione della «bête à concours», «monstre d'apparat» che non potrà mai essere un vero poeta.

A Jacques Delille e al suo enorme successo come scrittore/oratore diviso fra scienza e poesia è dedicato l'articolo di Hugues MARCHAL «*Les sciences peuvent avoir quelques obligations à la poésie*»: Delille et l'institution savante. Eletto all'Académie verso la fine del Settecento, Delille ha avuto per Marchal il grande merito di aver contribuito attraverso la sua poesia, con impegno e successo nonostante l'opinione riduttiva di Sainte-Beuve, alla «popularisation des connaissances».

Jean-Yves MOLLIÈRE indaga nel suo studio (*La poésie sous surveillance au XIX^e siècle*) la condizione sociale ed economica della poesia, sottoposta alla censura per tutto l'Ottocento, a partire dal decreto napoleonico del 1810 e fino alla «grande loi libérale» del 1881. Accanto alla tormentata storia della poesia ottocentesca, Mollière traccia anche la ribellione della «poésie ouvrière» e dei versi di origine popolare delle canzoni.

La difficile relazione di Victor Hugo con l'Académie, nella quale fu eletto nel 1841 alla quarta candidatura, è l'oggetto del contributo di Luciano PELLEGRINI, *Mystère et magistère. Victor Hugo académicien*. Ripercorrendo l'itinerario della poesia hugoliana dalla sua fase più conservatrice fino alla guida della rivolta romantica, Pellegrini mette in luce i momenti cruciali in cui si forma la doppia tensione che la caratterizza: «Hugo se pose en novateur capable d'admirer la tradition et de concevoir la possibilité d'un accord entre poésie et pouvoir établi».

Lise SEBOURIN (*Poètes et poésie à l'Académie française au XIX^e siècle*) segue nel suo studio la ripercussione dei numerosi capovolgimenti storici del XIX secolo sulla composizione e le vicende dell'Académie in cui l'aspetto politico tende a diventare almeno in parte rilevante. Nella puntuale e dettagliata ricognizione dell'A. entrano non solo le nomine, ma anche le cerimonie accademiche, i discorsi celebrativi, le premiazioni, i soggetti dei concorsi letterari; ne emerge un ritratto di un'istituzione caratterizzata da una lunga resistenza al Romanticismo e in cui la poesia cede progressivamente il passo al romanzo.

In *Baudelaire et l'«utopie» académique* Andrea SCHELLINO ricostruisce, soprattutto attraverso la corrispondenza, lo sfortunato tentativo di Baudelaire di entrare all'Académie, indagando le motivazioni del poeta che appaiono legate soprattutto al rapporto con la madre e alla volontà di uscire da una «situation deshonorable». Consapevole delle difficoltà del suo «coup de tête académique», Baudelaire confida soprattutto sul problematico appoggio di Sainte-Beuve: «Pour pénétrer la singularité de l'art poétique baudelaire, il [Sainte-Beuve] imagine un pavillon qui attire le regard et qu'il appelle «la folie Baudelaire». Le compliment est à double tranchant».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

Imaginaires de la ponctuation dans le discours littéraire (fin XIX^e siècle - début XXI^e), sous la direction de Stéphane BIKIALO et Julien RAULT, «Littératures» n. 72, 2015, pp. 276.

I tre articoli che costituiscono la parte intitolata «*Imagineur du discours intérieur*» sono gli unici a riferirsi, all'interno di questo numero monografico sulla «ponctuation», ad aspetti della letteratura francese della seconda metà del XIX secolo; solo di essi verrà dunque dato conto qui. L'«inconscient», termine di recentissima acquisizione in ambito filosofico come «puissance de création spontanée», fa la sua apparizione in letteratura secondo lo studio di Romain ENRIQUEZ – *L'invention de l'inconscient par la ponctuation dans le récit (1850-1900)* – nei racconti della seconda metà del secolo, sia attraverso la scelta tematica («l'hypnose, l'hystérie...»), sia anche attraverso «la ponctuation [qui] s'avère être la couture du tissu textuel, le méta-signifiant faisant le lien entre tous les signifiants». Partendo dal valore affettivo dell'esclamazione (de Reul, Daudet, Gautier e Goncourt) per passare al «dérèglement de l'esprit» espresso dal punto interrogativo, responsabile di «entamer les belles certitudes du sujet» (Goncourt e magistralmente Maupassant), l'A. prende in esame le parentesi, che introducono surrettiziamente un altro discorso nella narrazione (Gautier, Rosny, Barbey d'Aureville, Villiers de l'Isle-Adam, Laforgue), i puntini di sospensione, «témoins privilégiés de ce qu'on appelle la crise du personnage» e della sua impossibilità di verbalizzare (Rosny, Maupassant, Poitvin, Flaubert, Zola, Goncourt) e infine le righe di puntini («pointillés»), sorta di traccia di una realtà che non arriva a esprimersi verbalmente (Boucher de Perthes, Hennique, Maupassant, Huysmans, Barbey d'Aureville, Mirbeau, Vallès). Gli esempi presi in esame da Enriquez mostrano il lavoro di costante «questionnement» compiuto dalla punteggiatura, che traduce spesso «un mal qui ronge le personnage et manifeste, en son sein, une présence étrangère dont il n'a pas conscience».

Nello studio di Frédéric MARTIN-ACHARD che segue, *Un rendez-vous manqué? Imaginaires de la ponctuation et de l'endophasie*, la relazione fra il «discours intérieur» (o «endophasie») e la punteggiatura viene evidenziata in tre componenti salienti: «celle du rythme; celle du rapport au non-langagier; et enfin, celle de la simultanéité des contenus mentaux». Prendendo come punto di riferimento letterario *Les lauriers sont coupés*, Martin-Achard mostra l'importanza del punto e virgola e della virgola nella discontinuità e duplicità del flusso verbale che caratterizza il monologo interiore di Dujardin. L'uso verrà poi radicalizzato e diversificato nei testi del XX secolo nella tensione fra «superponctuation et discontinuité» (Larbaud) e «déponctuation et fluz de pensée» (Albert Cohen), con rare utilizzazioni dello spazio bianco della pagina (Henri Decoin, Larbaud).

Julien RAULT, infine, approfondisce l'importanza dell'uso dei «points de suspension» nella «fiction d'oralité» che accompagna il monologo interiore, congiunta alla necessaria verbalizzazione mentale. Segno di una parola virtuale e latente e di una comunicazione dialogica disturbata, i puntini di sospensione sembrano rendere visibile un pensiero «en formation» e si rivelano quindi particolarmente importanti nell'opera di autori come Dujardin, Nathalie Sarraute e Céline.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

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

PHILIPPE GEINOZ, *Relations au travail. Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme. Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Genève, Droz, 2014, pp. 560.

È difficile avere una comprensione completa della modernità e delle avanguardie di inizio Novecento senza ricostruire i fecondi legami che hanno alimentato l'attività letteraria e quella artistica. Ed è proprio questo che Philippe Geinoz si propone di fare con il presente volume, frutto della sua tesi di dottorato, focalizzandosi su cinque eminenti figure del rinnovamento estetico dell'epoca: i poeti Apollinaire e Reverdy e i pittori Picasso, Braque e Gris.

La prospettiva adottata dall'A. è quella di una comparazione tra le due discipline in termini di ricezione. Infatti, constatando l'impossibilità di una traduzione – implicita nel classico *ut pictura poesis* – tra i due linguaggi dovuta a una difficile riduzione dell'analisi alla sola realtà referenziale e motivata soprattutto dalle loro rispettive specificità semiotiche, il confronto tra poesia e pittura non può basarsi secondo l'A. che sugli effetti e sulle funzioni e quindi sul «travail» operato dall'autore e successivamente dallo spettatore-lettore per un riconoscimento e un'appropriazione dell'opera.

Dopo un'Introduzione (pp. 15-30) che espone le premesse metodologiche, i motivi della scelta del *corpus* anticipando i contenuti del percorso intrapreso, il volume si articola in tre parti. Nella prima («La redéfinition d'un échange», pp. 31-189) l'A. ripercorre attraverso tre tappe cronologiche l'evoluzione del dialogo tra Apollinaire e Picasso. Se inizialmente sono i motivi condivisi che accomunano i due (in particolare la vita circense con tutti i suoi significati), in seguito il dialogo si sposta sull'affermazione di un'etica comune definita dalle tre virtù plastiche identificate da Apollinaire («pureté», «unité» e «vérité»), per finire con l'emergere di un metodo lirico comune caratterizzato dalla volontà di spostare l'attenzione dal tema dell'opera e dalla sua apparenza alla struttura e alla logica d'insieme. Nella seconda parte («Les motivations d'un effort», pp. 191-289) l'analisi dell'A. si allarga al fine di ricondurre l'evidente discontinuità formale apportata dall'arte e dalla poesia modernista alle diverse riflessioni raggruppate all'epoca sotto l'etichetta di «philosophie nouvelle» (costituita da pensatori come Tarde, James, Nietzsche, Bergson e Poincaré). Avvalendosi di alcuni scritti di Reverdy, l'A. mette in evidenza come in questo contesto l'innovazione formale sia accompagnata dalla ridefinizione stessa del concetto di opera. Considerate non più come una rappresentazione della realtà, una percezione soggettiva di essa o una manifestazione di uno stato psichico ma come oggetti autonomi, la poesia e la tela provocano nell'atto di creazione come in quello di fruizione una sospensione della logica convenzionale incoraggiando il soggetto a sperimentare una logica inedita nelle relazioni che intrattiene con il mondo e con sé stesso. Nell'ultima parte infine («Les possibilités d'une méthode», pp. 291-480), alternando l'analisi di quadri e poesie, Philippe Geinoz cerca di resti-

tuire una vera e propria «grammaire comparée» tra le due forme d'espressione. Dopo aver individuato i mezzi (come l'equivalenza del nero in pittura e della negazione in poesia teorizzata da Reverdy, l'utilizzo figurativo della scrittura nei quadri cubisti e nei «calligrammes» di Apollinaire, il collage e i *papiers collés*), l'A. si sofferma sull'iterazione di questi nella struttura d'insieme arrivando a definire l'opera come una vera e propria partitura o come uno strumento musicale. Come in essi, la creazione (la musica) esiste solo virtualmente, quale possibilità, e spetta allo spettatore-lettore farla rivivere attraverso una «lettura» attiva.

Il volume è arricchito da una serie di illustrazioni che riproducono i dipinti scelti come esempi significativi e che, assieme ai testi letterari (scritti poetici e teorici), sono sottoposti dall'A. ad una minuziosa, profonda e ampia analisi. La Bibliografia tripartita in «Euvres étudiées», «Textes sources utilisés» e «Études consultées» testimonia infatti la varietà e la completezza della documentazione.

[DAMIANO DE PIERI]

Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire, sous la direction de Boris Roman GIBHARDT et Julie RAMOS, Paris, INHA-Classiques Garnier, 2013 («Bibliothèque proustienne», 7), pp. 284.

Se il ruolo delle arti maggiori all'interno dell'opera di Proust è già molto noto e studiato dalla critica, la collettanea curata da B.R. Gihardt e J. Ramos si pone l'obiettivo di indagare la posizione di Proust nei confronti delle arti decorative e dell'ornamento in genere, in uno studio a più voci in cui gli esperti di Proust dialogano con specialisti dell'arte, in particolare dell'*Art Nouveau*. Come i curatori spiegano nell'*Ouverture* (pp. 9-19), se esiste un'estetica decorativa all'interno della *Recherche*, essa si riflette anche nella relazione tra il testo e gli oggetti concreti: essi si chiedono dunque in che modo i manufatti artistici della *Belle Époque* entrino in relazione con la poetica proustiana.

Nel contributo di apertura, Luc FRAISSE («Comme c'est laid chez vous!», pp. 21-38) analizza l'epistolario dello scrittore dimostrando come il suo netto rifiuto di quella «philosophie de l'ameublement» così diffusa alla fine dell'Ottocento costruisca un modello perfettamente contrario a quello stabilito da Poe. Rappresentativo di quelli che Proust definisce «célibataires de l'art» è il caso di Edmond de Goncourt, il cui collezionismo si lega, secondo Ting CHANG (*Les hommes et les choses*, pp. 39-51) all'elaborazione di un'estetica modernista: Chang rilegge così *La Maison d'un artiste* di Goncourt a partire dalla parodia fattane da Maurice de Fleury ne *La maison d'un moderniste*. La presenza del modello Goncourt nella *Recherche* va però al di là del celebre *pastiche* del *Journal* che si legge ne *Le Temps retrouvé*: Nathalie MAURIAC DYER (*Nouvelles «collections» Goncourt de Marcel Proust*, pp. 53-65) ritrova altri casi simili di «collezionisti» nel testo di Proust, da Odette ad Albertine, e mostra tutte le ambiguità esistenti tra arte e vita. È su un oggetto quotidiano come il *papier peint* che si concentra l'attenzione di Jérémie GERMAN (*Perception*

et pouvoir d'évocation d'un produit décoratif, pp. 67-79), il quale, a partire da una citazione puntuale dell'oggetto ne *Le Côté de Guermantes*, ne rileva tutte le possibili piste ermeneutiche. Sabine MAINBERGER (*Proust et l'esthétique de la ligne*, pp. 81-95) propone invece un parallelo tra la riflessione estetica del filosofo tedesco Georg Simmel, quella di Konrad Fieker e la pratica letteraria di Proust, identificando uno zoccolo comune nella concezione dell'attività artistica come gesto che si situa tra la percezione e l'azione. In *Montesquieu et les «verres forgés» de Gallé* (pp. 97-106), Bertrand TILLIER rilegge il rapporto non sempre facile tra l'esteta *fin-de-siècle* e il celebre vetraio, la cui opera appare come una vera e propria «cristallisation du décoratif» anche in un'epoca in cui l'oggetto artistico, grazie all'industria, sarebbe presto arrivato alla portata di tutti. Analizzando le ramificazioni di un concetto come quello di «manière», Ursula LINK-HEER («*Ce Japon manière*», pp. 107-122) tratteggia la storia del «japonisme» all'epoca di Proust, mostrando altresì in che modo l'estetica di Proust se ne distacchi profondamente. Damien DELILLE si concentra invece sulla moda dei personaggi maschili della *Recherche*, individuando come motivi, tessuti e scelte d'abbigliamento particolarmente ricercati creino una griglia di lettura legata ai temi dell'omosessualità (*Les signes vestimentaires cachés de l'inversion sexuelle*, pp. 123-138). Più che per conoscenza personale, è dal punto di visto estetico che Proust e Bakst, lo scenografo dei *Ballets russes*, sembrano trovare un punto di convergenza: è quanto Luzius KELLER definisce «poétique de la simplicité» nel suo contributo (*Proust et Bakst ou le prestige de l'objet simple*, pp. 139-149). In *La surface saturée* (pp. 151-169), Martin SUNDBERG mette a confronto l'estetica di Proust e quella del pittore Vuillard basandosi sul motivo decorativo ripetuto, quel *flottement ornemental* che ritma la fusione tra sfondo e figura in primo piano. Laurent CAZES (*L'artiste et son décor*, pp. 172-187) ricostruisce il rapporto, di amicizia ma anche di profonda divergenza artistica, tra Proust e il suo famoso ritrattista, Jacques-Émile Blanche, «le Sainte-Beuve de la peinture», come lo scrittore lo definì. Infine Peter GEIMER (*Objets de Proust*, pp. 189-204) esamina il ruolo che l'oggetto, anche effimero e banale, riveste nell'estetica proustiana, indagandolo a partire dal processo artistico che si instaura tra la sua materialità e la scrittura.

Mentre nella «Postface» (pp. 233-258) i curatori ritrovano analogie e continuità in contributi di impostazione variegata, il ricco «Cahier iconographique» (pp. 205-232) permette di riscoprire gli oggetti d'arte di cui Proust si è verosimilmente nutrito per creare la sua opera.

[DAVIDE VAGO]

Proust écrivain de la Première Guerre Mondiale, sous la direction de Philippe CHARDIN et Nathalie MAURIAC DYER, avec la collaboration de Yuji MURAKAMI, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2014 («Écritures»), pp. 192.

Il centenario della Prima Guerra Mondiale non poteva non interessare gli studiosi di Marcel Proust, la cui opera, redatta durante il sanguinoso conflitto, mostra la sorprendente integrazione di un tragico evento storico in seno a un progetto letterario già ben delineato.

La prima sezione della miscellanea è dedicata alle diverse contestualizzazioni dell'evento. In *Le Temps retrouvé: roman, chronique et discours de la guerre* (pp. 13-24), Pierre-Edmond ROBERT ha il merito di ricollocare l'ultimo tomo proustiano nel novero delle

importanti opere letterarie che la Guerra del 1914 ha ispirato: pur essendo scritto nelle retrovie, il romanzo di Proust si nutre di notizie sui combattimenti su cui l'autore si documentava incessantemente, attraverso i periodici. Carine TREVISAN (*Des «riviages de la mort» au front intérieur: Proust survivant de la Grande Guerre*, pp. 25-35) indaga invece le singolari deformazioni, non prive di una certa ingenuità, che le sofferenze dei soldati al fronte subiscono in questo romanzo «de l'arrière»: l'estetizzazione del conflitto, l'eroticizzazione di Parigi dovuta alla presenza di soldati valorosi e virili, la nostalgia di un mondo che sembra scomparire per sempre sono elementi che permettono a Proust di incorporare le operazioni belliche nel suo progetto. Di matrice socioletteraria, l'articolo di Anna Magdalena ELSNER (pp. 37-49) mostra invece come Proust sia capace di rappresentare le diverse tipologie di lutto di fronte alle perdite, secondo la categoria sociale di appartenenza. In *Proust et la «langue poilue»* (pp. 51-66), Pyra WISE mostra l'abilità di Proust nell'integrare, non senza ironia e distacco, anche il lessico più volgare diffusi negli anni del conflitto, soffermandosi in particolare su *boche* e su altri termini della lingua «poilue». Infine Yuji MURAKAMI (*Comme au temps de l'affaire Dreyfus*, pp. 67-83) rivela, grazie agli *avant-textes* della *Recherche*, le sorprendenti analogie che legano l'*affaire* Dreyfus alle tematiche belliche: a dimostrazione della visione della storia propria di Proust, l'A. dimostra le affinità esistenti tra l'antisemitismo, la ricerca del capro espiatorio, la *camaraderie* e l'esaltazione del coraggio di chi si trova a combattere sullo stesso «fronte».

Nella seconda sezione si analizzano invece le ambiguità dei discorsi sulla guerra ne *Le Temps retrouvé*. In *Sur l'art de prendre position dans la «Recherche»* (pp. 87-99), Elisheva ROSEN spiega che, tramite la sottile arte del *détour* o dell'allusione velata, Proust prende posizione nei confronti del conflitto mondiale con modalità inedite, attraverso una «véhémence discrète». Edward HUGHES (pp. 101-109) riflette invece sulle particolarità dell'*engagement* dello scrittore confrontando le posizioni di Proust con quelle di Julien Benda, il cui saggio *La Trahison des clercs* fu pubblicato lo stesso anno del *Temps retrouvé* (1927). In *Proust et Romain Rolland dans la mêlée* (pp. 111-120), Brigitte MAHUZIER propone una possibile riconciliazione tra due scrittori così diversi analizzando come le reazioni di Charlus contro la germanofobia dei quotidiani siano in parte ispirate agli argomenti che Rolland espone nel famoso articolo *Au-dessus de la mêlée*, del 1914. Insistendo su come l'episodio della guerra non sia che l'ennesima dimostrazione, in Proust, della vanità di ogni credenza, individuale o collettiva, Philippe CHARDIN (*La guerre chez Proust: lieux communs et originalité*, pp. 121-136) ritrova le continuità che legano Proust ad altri scrittori della Grande Guerra, attraverso la satira legata al lavaggio dei cervelli o il sarcasmo con cui è narrata la bella vita che si continua a fare a Parigi mentre al fronte si combatte.

La terza sezione riguarda le «Mythifications» legate agli avvenimenti bellici. Hiroya SAKAMOTO (*Paris, une «imaginaire cité exotique» en temps de guerre: le «signe oriental» et la situation militaire*, pp. 139-150) utilizza riferimenti storici e risorse della critica genetica per spiegare come la rappresentazione proustiana di Parigi quale città orientale durante il conflitto generi profondi significati estetici e politici. Adam WATT, nel suo contributo (pp. 151-160), analizza le modalità di rappresentazione del corpo umano durante la guerra, soffermandosi in particolare sulla mitizzazione, non priva di reminiscenze omeriche, della figura di Saint-Loup.

Infine, Nathalie MAURIAC DYER (pp. 161-175) ritorna sulla complessa genesi del capolavoro proustiano, insistendo su come l'episodio della guerra appartenga più al ciclo di *Sodome et Gomorrhe* che al *Temps retrouvé*: sulla tesi della punizione divina degli invertiti s'innesta la tematica derivata dallo scandalo Eulenburg, che contribuisce alla visione dell'omosessualità come «vice allemand».

[DAVIDE VAGO]

MARION DUVAL, *D'un salaud l'autre. Nazis et collaborateurs dans le roman français*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2015 («Perspectives Littéraires»), pp. 220.

Marion Duval prende in esame sette autori (Louis-Ferdinand Céline, Robert Merle, Patrick Modiano, Michel Tournier, Éric-Emmanuel Schmitt, Didier Daeninckx e Jonathan Littell), i quali hanno affrontato nelle loro opere l'efferatezza della Seconda Guerra Mondiale dal punto di vista degli assassini e non delle vittime. A dare lo spunto a questo studio è stato l'immenso successo del romanzo *Les Bienveillantes* (2006) di Littell, vincitore tra l'altro del Prix Goncourt e del Grand Prix de l'Académie. La riflessione di Duval verte sulle ragioni per cui questi autori hanno deciso di leggere la Storia attraverso gli occhi dei carnefici, discostandosi così dai racconti dei sopravvissuti. L'autrice si occupa del «Salaud», figura romanzesca dai tratti banali e dai comportamenti sessuali quantomeno particolari.

Nel primo capitolo, «Le cas célinien», Marion Duval analizza la trilogia tedesca di Céline (*D'un château l'autre*, *Nord et Rigodon*), considerato come una sorta di fondatore del genere in cui compare la figura del «Salaud». Scrittore divenuto celebre prima della Seconda Guerra Mondiale, come è noto Céline macchiò la sua reputazione con alcuni pamphlet antisemiti. In questa sezione, Duval cerca di dimostrare come Céline abbia scritto la trilogia tedesca al fine di riabilitare la propria immagine di collaborazionista e antisemita. Per fare questo, l'autore ricorre a diversi espedienti quali la creazione di un doppio fittizio più accettabile per il pubblico, provocando una confusione tra autore e narratore, il tentativo di minimizzare il proprio antisemitismo, l'esposizione di nuovi «Salauds», poiché il «Salaud» è sempre l'altro. Céline voleva pertanto apparire come un uomo ordinario.

Il secondo capitolo, «La banalité du mal chez Céline, Merle, Schmitt, Daeninckx et Littell», pone l'accento sulle parole di Hannah Arendt e la sua teoria della banalità del male. Infatti, i titoli presi in esame in questa seconda parte (*La Mort est mon métier* di Merle, *La Part de l'autre* di Schmitt, *L'Itinéraire d'un salaud ordinaire* di Daeninckx e *Les Bienveillantes* di Littell) sono tutti legati all'idea proposta dalla Arendt dopo aver assistito al processo a Eichmann a Gerusalemme nel 1961. Tuttavia, questi autori non riescono ad aderire fino in fondo a questa teoria (Eichmann non era un sadico «mais un homme tristement ordinaire», p. 70) e i loro protagonisti infine se ne discostano.

Marion Duval, nel terzo capitolo, «Une sexualité pas si banale», spiega come le pratiche e le ossessioni sessuali dei protagonisti li portino man mano ad allontanarsi dalla teoria della banalità del male. Una sessualità tutt'altro che ordinaria è parte preponderante dei romanzi studiati in questa parte, al punto che alcune descrizioni eguagliano, secondo Duval, quelle di Sade. Nondimeno, è utile rimarcare come gli autori in que-

stione, a differenza di Céline, non avessero alcun interesse a difendere i propri personaggi principali.

In questo caso le idee degli scrittori e quelle dei personaggi si confondono, pertanto, diversamente da Céline, la confusione del binomio autore/narratore si ritorce contro gli stessi autori. Attorno a questa idea si sviluppa il quarto e ultimo capitolo, «La voix de l'auteur parfois inaudible». Marion Duval evidenzia quanto sia elevato il rischio per gli autori di propagare il pensiero dei loro protagonisti e di una certa epoca storica. Il lettore affronta testi in cui vengono descritte scene atroci, in cui viene obbligato a mettersi nei panni dei funzionari nazisti o collaborazionisti; prova difficoltà e disgusto a identificarsi con le idee antisemite; viene messo nei panni del carnefice e della vittima. Infatti l'identificazione del lettore con i personaggi delle opere citate è un aspetto fondamentale su cui l'autrice ritorna più volte nel corso del libro.

[ARON VERGA]

Les irréguliers, un autre après-guerre. Gary, Guilloux, Malaquais... sous la direction de Julien ROUMETTE, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2014 («Littératures»), 70, pp. 222.

Questo volume prende in esame alcuni scrittori del dopoguerra che sembrano essere definiti degli «irréguliers»: come tali, ci informa il curatore nell'*Avant-propos* (pp. 9-19), essi concepiscono la loro irregolarità «au sens de combattants qui ne sont pas du rang, franc-tireurs, partisans» (p. 9). Se non per tutti questa rivendicazione acquisisce lo stesso significato, essa si presenta tuttavia ogni volta «en réaction contre l'esprit d'une époque qui a beaucoup enregimenté les artistes» (p. 11). Così il volume – che raccoglie dodici contributi, cui si aggiungono due «Varia», di argomento ottocentesco (Daniel GROJNOWSKI, *Des Groupes et des Œuvres: "Zutiques, Hydropathes, Incobérents"*, pp. 165-177, e Christophe CHAGUINIAN, «*Le Bonheur dans le crime*» di Barbey d'Aurevilly: une lecture maïstrienne, pp. 179-195) –, mette in rilievo la risposta di siffatti scrittori al «deuil» (p. 16) degli ideali della Resistenza, sottolineando il legame tra le loro scelte (siano esse letterarie, ideologiche o politiche) e i rapporti fra storia e *fiction*, e mettendo in risalto un'estetica che, alla serietà dell'*engagement* preferisce spesso associare lo *humour*. E proprio su uno scrittore che detesta le questioni pratiche, *in primis* il lavoro, si incentra il contributo di apertura, quello di Roger GRENIER, *Les vacances de Marc Bernard* (pp. 21-30). Non è qui possibile entrare, se non per cenni, nello specifico degli articoli. Eppure, accanto a un nucleo centrato su Romain Gary, «irrégulier» per sua stessa ammissione, abbiamo un lavoro (Jacques CANTIER, *Un irrégulier sous l'Occupation: une tentative de lecture historique du "Pain des rêves" de Louis Guilloux*, pp. 31-40) che crea un percorso che va dagli anni Trenta fino ai primi mesi dell'Occupazione, mentre altri due illustrano la figura di Malaquais: Geneviève NAKACH, nel suo *Malaquais en rupture de rôle* (pp. 41-52), esamina le difficoltà di uno scrittore che non ha mai imparato «à vivre au rythme du troupeau» (p. 42) e che, per questo suo vivere ai margini, è rimasto libero, non temendo di schierarsi contro Aragon in favore dell'amico Gide. In *Irréguliers ou révoltés? Du bon usage de la dissidence chez Jean Malaquais* (pp. 53-64), Pierre MASSON sposta l'irregolarità dello scrittore in un ambito spaziale, dove la resistenza alla Storia sembra dividere chi parte da chi decide di restare.

I cinque lavori su Gary muovono dal sostegno, anche pubblico, che lo scrittore ha portato al generale de Gaulle (Kervin SPIRE, *Romain Gary, franc-tireur du gaullisme?*, pp. 65-77), per toccare interrogativi sul ruolo della letteratura, specie in relazione a Sartre e Malraux, nonché alle riviste «Europe» e «NRF», nell'articolo di Hélène BATY-DELANDE, *Tout contre les clowns lyriques: Gary et la hantise de l'engagement (sur "Frère Océan")*, pp. 79-90. Al saggio di Maxime DECOUT, *Petit essai de littérature appliquée à l'idéologie avec Romain Gary* (pp. 91-101), che mostra gli effetti degradanti dell'ideologia all'interno della letteratura, vero «crime de lèse-engagement» (p. 97), fanno seguito due parallelismi tra Gary e altri scrittori: il ricordato Guilloux, in *Gary et Guilloux franc-tireurs des années soixante-dix: "Ok, Joe!" et "Chien blanc"* (pp. 103-118), studio in cui Julien ROUMETTE analizza i due romanzi degli anni Settanta per leggere la storia presente alla luce degli *engagements* del passato; *Gary et France, irréguliers de l'humanitarisme?* (pp. 119-130), nel quale Lou MOURLAN muove dalla definizione di «humanitarisme» data da Gary stesso e studia il ricorso allo *humour* nell'affrontare tematiche, quali lo stalinismo o la Rivoluzione francese, che di solito richiedono un approccio più serio, se non tragico. In Jean Meckert/*Amila en blanc et noir. Itinéraire éditorial d'un franc-tireur de la littérature* (pp. 131-137), Cyril PIROUX traccia il percorso editoriale di un *irrégulier* che ha trovato nel *polar* un nuovo terreno di sperimentazione linguistica e stilistica, quasi un modo di conciliare la scrittura e la Storia. Un autore che, almeno in superficie, irregolare non pare, visto il suo adattarsi alle istituzioni e ai codici mondani, è al centro del contributo di Jean-Pierre ZUBIATE che, in Marcel Arland, *entre centre et réalité* (pp. 139-150), studia la sfiducia verso il presente operata nell'opera dello scrittore. Infine, Delphine RUMEAU, in Jacques Brault, *l'intempestif* (pp. 151-161), sposta il punto di vista su un poeta del Québec, Brault, un irregolare che sembra non accettare l'*éloquence* del proprio paese.

[RICCARDO BENEDETTINI]

ALYA CHELLY-ZEMNI, *Jean Giono. Du mal-être au salut artistique*, Paris, L'Harmattan, 2015 («Critiques Littéraires»), pp. 448.

Il libro di Alya Chelly-Zemni prende in considerazione l'opera di Jean Giono interessandosi alla ricerca della felicità, la quale «engendre un état de mal-être» (p. 19). Autore di una sessantina di titoli di ogni genere letterario, sedotto principalmente dalla finzione, Giono non rinunciò mai alla scrittura. Quest'ultima ebbe per il prolifico scrittore provenzale un ruolo salvifico nella sua vita. Secondo l'autrice, fu un espediente per contrastare il proprio disincanto e pessimismo, soprattutto dopo la capitolazione dell'esercito francese nel giugno 1940 e la successiva instaurazione del governo di Vichy.

Il saggio si divide in tre parti incentrate sulla sofferenza dell'uomo dovuta al timore nei confronti della «Nature-Mère» e la sua conseguente condanna alla solitudine e all'*ennui*, elemento sempre presente in Giono. La prima parte «Le mal: expérience de l'homme écrivain» affronta la questione del male nell'opera di Giono, cercando di comprendere da cosa scaturisca il malessere dei personaggi, ma anche dell'autore. Per i primi, Chelly-Zemni osserva che, quantomeno nella maggioranza dei casi, l'origine del «mal-être» risiede nella rottura del rapporto tra uomo e natura. Per quan-

to concerne l'autore invece si evidenzia come la Grande Guerra e poi la Seconda Guerra Mondiale abbiano inferto una ferita profonda, impossibile da rimarginare. Infatti, in *Jean le Bleu* Giono definisce la guerra «la grande plaie dont tous les hommes de mon âge sont malades» (p. 31). Sempre in questa prima parte si insiste sul ruolo della natura in quanto meccanismo complesso e non semplice sfondo delle storie narrate. I personaggi di Giono non riescono a entrare in comunione con essa, di conseguenza cadono nella disperazione e la brutalizzano. Tuttavia, Chelly-Zemni sottolinea più volte come il lato splendente della natura non potrebbe esistere senza l'altra sua faccia terrificante.

La seconda parte, intitolata «Le bien-être: une expérience éthique», insiste sulla ricerca della felicità in Giono, studiata questa volta però da un punto di vista etico. Con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, e grazie anche alla lettura delle *Pensées* di Pascal, Giono trovò il suo «bonheur» nel lavoro solitario, benché l'obiettivo fosse sempre il riconciliarsi con la natura, il riabilitare l'ordine del mondo. Lo scopo di Chelly-Zemni in questa parte è di tentare di stabilire un rapporto tra la *praxis*, l'attività degli uomini e la «joie» secondo Giono. Si tratta di effettuare un passaggio dal malessere alla felicità, descritta inizialmente come uno stato di salute fisico e morale.

L'ultima sezione, «Le bien-être: une expérience esthétique», si concentra invece sull'esperienza estetica proveniente dalla gioia. L'autrice evidenzia più volte come la salvezza per Giono passi attraverso la creazione artistica, grazie all'atto stesso della scrittura letteraria. L'intenzione di questa sezione è dimostrare come Giono crei la propria volontà contro il pensiero comune. L'A. traccia così nelle ultime pagine l'itinerario artistico che porta Jean Giono dalla scoperta della lettura, percepita come un aiuto per rifiutare una realtà troppo obiettiva e trasformarla in sensibilità estetica, all'esperienza di quello che definisce «mécanisme de défense contre le mal-être» (p. 25). Giono descrive in questo modo la scrittura, rappresentazione per lui di un'esperienza estetica salvifica, che gli dà l'occasione di rinascere di continuo.

[ARON VERGA]

CÉCILE BROCHARD et ESTHER PINON, *L'extase lucide. Étude sur les "Mémoires d'Hadrien"*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2014, pp. 220.

L'insertion, cette année, des *Mémoires d'Hadrien* au programme des agrégations de lettres classiques, lettres modernes et grammaire a donné une nouvelle impulsion à la déjà riche bibliographie existant autour de ce grand classique de la littérature française. La fin de 2014 a vu paraître trois monographies, dont celle de Cécile Brochard et Esther Pinon. Cette étude mérite d'être signalée parce qu'elle présente une synthèse bien ordonnée de tous les thèmes et les formes concernant l'œuvre, chacune d'entre elles étant précédée d'une référence informée sur l'état de l'art de la discipline. Le point de départ est constitué par l'analyse de la singularité des *Mémoires d'Hadrien* dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar aussi bien que dans le panorama littéraire de l'époque: la notion de «classique», constamment attribuée à ce roman, est vue par les auteurs comme un effet de style, motivé par le fait qu'on verrait difficilement un monument de l'histoire comme l'est Hadrien parler un français trop actuel. En amont de l'œuvre, on reparaît sa genèse; en aval, l'intention de Yourcenar d'influencer la critique.

Se concentrando sulla questione dei generi, le autrici lisano l'autobiografia fittiva (dominio di ricerca specializzata di Cécile Brochard) come una variante della letteratura del io, s'appuyant sur l'omniprésence de l'écriture intime au *xx*^e siècle, et elles décèlent, parmi les antécédents, le *Jésus* de Barbusse. Mais c'est l'analyse des sous-catégories du genre qui se révèle la plus intéressante, parce que les autrices, en passant en revue les événements intimes ou publics de l'empereur, systématisent l'apport des mémoires, de la confession, du portrait, du dialogue intérieur, et de la pertinence du style épistolaire, sans oublier la portée philosophique de thèmes tels le temps, la mort, l'amour. On sait bien que les *Mémoires d'Hadrien* ne se laissent pas enfermer dans une quelconque catégorie, ainsi les autrices montrent comment la portée référentielle impliquée par l'écriture intime est loin de compléter la définition de ce qui est tout aussi bien un roman historique. Elles analysent donc la notion de roman historique en passant en revue l'importante bibliographie critique, pour entrer ensuite dans la définition qu'en a donnée Yourcenar. Si le deuxième chapitre prend en considération toutes les facettes que peut prendre le temps éclairé par les différents genres convoqués dans les *Mémoires d'Hadrien*, le troisième analyse plus spécifiquement les thèmes, en partant de l'espace au sens littéral et métaphorique pour nous conduire vers d'autres sujets essentiels: l'organisation du monde, le voyage, le rapport avec la sphère du sacré. Le quatrième chapitre boucle la boucle à travers l'intertextualité: la bibliothèque d'Hadrien conduit à celle de Yourcenar et, selon les autrices, l'autobiographie réelle perce la fittiva, pour autant que l'on accepte de suivre la trace d'une personnalité qui a toujours eu «l'impression d'être un instrument à travers lequel des courants, des vibrations ont passé». Pour finir, une «Anthologie critique» rend compte de quelques travaux (articles ou chapitres de livres) qui assurent les commentaires les plus éclairants sur ce roman.

[LAURA BRIGNOLI]

JEAN TARDIEU, *Diffidate dalle parole. Sei pièces*, a cura di Federica Locatelli, Bergamo, Lemma Press, 2015 («Tardiviana», 1), pp. 176.

Salutiamo con piacere l'iniziativa editoriale di una nuova casa editrice fondatrice di una collana, diretta da Anna Maria Babbì, e dedicata al poeta, drammaturgo e traduttore Jean Tardieu che esordisce con la proposizione di sei sue *pièces* teatrali tratte da *Théâtre de chambre* e da *Le Professeur Frœppel*. Poeta prolifico e singolare, cresciuto come tanti e non certo dei meno significativi (basti pensare a Henri Michaux, André Frénaud, Eugène Guillevic) ai margini del Surrealismo, Tardieu è andato sviluppando una vena drammaturgica che lo ha portato a produrre numerose opere teatrali, di un teatro «da camera», per così dire, che fu molto rappresentato alla radio e anche in scena e che non è privo di talune affinità con il teatro dell'assurdo, benché in esso prevalga una vena comica da *divertissement* non priva di risvolti drammatici, spesso incentrata sull'esasperazione dei limiti del linguaggio e sul suo rapporto con la definizione dell'identità del soggetto. Ne sono degni e memorabile esempio le opere qui proposte in versione italiana, con testo originale francese a fronte, che s'intitolano *Le Guichet*, *La Sonate* e *Les trois messieurs ou Comment parler musique*, *Oswald* e *Zénaïde* o *Les apartés*, *Conversation-sinfonietta*, *Finissez vos phrases!*

ou *Une heureuse rencontre*, *De quoi s'agit-il?*, tradotte con sensibilità e finezza da Federica Locatelli, della quale rammentiamo l'interessante monografia recente *Une figure de l'expansion. La périphrase chez Charles Baudelaire*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2015 («Lingue e Cultures», 6), pp. 194.

Nell'«Introduzione» (pp. 7-11), Locatelli sottolinea come la vocazione teatrale di Tardieu sia nata sotto il magistero di Molière, prima in ambito studentesco, poi alla radio, allorché Francis Ponge gli assegnò, alla fine della guerra, compiti direttivi di genere drammaturgico-radiofonico, anche tracciando la genesi e l'evoluzione dell'avventura teatrale tardiviana, che lo vide rappresentare nel 1957, in contemporanea con *Les Chaises* di Ionesco, il suo *Une Voix sans personne* al Théâtre de la Huchette. Nel marcare la sua distanza, pur nella costanza del dialogo con gli autori del teatro dell'assurdo, Tardieu persegue un teatro della semplificazione estrema e della stilizzazione, volto a mostrare «il rappresentabile di un'epoca» (p. 10).

Nel saggio-postfazione «A-teatro: io continuo (Jean Tardieu)» (pp. 165-171), Federica Locatelli entra più nel vivo della proposta editoriale del volume e colloca Tardieu in una posizione autonoma rispetto alle tendenze della sua epoca, egli non volendosi d'avanguardia, semmai un musicista del breve (per via delle frequenti connotazioni musicali conferite ai passaggi vocali delle sue *pièces*), che affida alla voce anche il silenzio. Nel dinamismo tutto poetico del suo dettato drammaturgico, egli pare fedele alla primaria esigenza molieriana del teatro, ovvero quella di piacere e divertire, attraverso «l'eterogeneità formale» (p. 166) che si è sempre discostata dalla tendenza della critica a una «formulazione univoca che [vuole] risolvere la varietà nei confini di una definizione» (p. 165).

[FABIO SCOTTO]

LYDIE PARISSÉ, *Lagarce. Un théâtre entre présence et absence*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 225.

Autrice, regista, *plasticienne* e specialista di studi teatrali, Lydie Parisse prende in considerazione la produzione conclusiva – le *pièces* «testamentaires» e il ciclo del ritorno – di Lagarce, un drammaturgo consacrato *post mortem* e ormai divenuto un classico contemporaneo grazie alla sua sapiente (ri)conciliazione di letteratura e palcoscenico, scrittura del testo e scrittura scenica e a una produzione caratterizzata da una «esthétique de la négativité». «Entre présence et absence, apparition et disparition, visible et invisible», precisa l'A. in quarta di copertina, «le théâtre de Lagarce [...] trouve son chemin dans un entre-deux qui dit le manque, l'aporie, la perte». Teatro di una parola certo indispensabile ma al tempo stesso minata e «trouée», interrotta e difficile – sulla scia di Sarraute, Beckett e altri autori del Nouveau Théâtre apprezzati e, talvolta, anche rappresentati dall'autore-regista –, le opere traducono l'impossibilità di dire ed esprimere il sé: la parola trova infatti nell'esigenza stessa della formulazione il principio di una drammaturgia al negativo, inteso in senso fotografico. La scrittura testuale e scenica del drammaturgo pensa la presenza e l'assenza come delle «notions reversibles» (p. 10), e l'impotenza del processo creativo come un tema ossessivo, certo esorcizzato grazie all'ironia ma pur sempre ripreso e riconducibile a una lunga tradizione. Sebbene rifugga da qualsiasi tentazione autobiografica o da qualsiasi descrizione di un io monolitico in quanto origine del discorso, il

drammaturgo inventa numerosi personaggi «eteronimi» (p. 101) caratterizzati da una scrittura romanticamente fallimentare e sempre correlata a un'inevitabile rinuncia di sé e a una concezione autoriale intesa come condizione comunque perdente. Lo testimonia l'abuso di un lessico della perdita di sé, come nel caso del «renoncé» (p. 132), de «l'homme sans qualités» (p. 134), dei «fous» (p. 138), degli «abandonnés» (p. 143). Quella che l'A. definisce come una «logique négative qui met en tension une présence et une absence, un visible et un invisible» (p. 14) caratterizza anche la scrittura scenica di Lagarce, che sulle orme di Beckett immagina il palco come il luogo dell'attesa e della denaturalizzazione di scenografie e personaggi, mentre sposta il significato di quello che accade in scena sul rapporto con un «hors scène» che destabilizza la nozione stessa di spazio-tempo in quanto rinvia spesso a un altrove passato, sognato o immaginato, il quale sembra talvolta costituire l'unica dimensione reale. A livello politico e poetico, lo spazio teatrale si pone quindi come luogo della trasgressione delle frontiere, dell'apparenza e del visibile in cui il negativo costituisce soltanto una faccia della medaglia del conoscibile.

Prendendo in considerazione la doppia natura di autore-regista di Lagarce, l'A. mostra come egli rinnovi, a livello di scrittura testuale e scenica, la tradizione del «théâtre de l'échec» in cui pur si inserisce. L'accessibilità stilistica e tematica della produzione in questione costituisce certamente una delle ragioni del successo di un drammaturgo la cui scrittura, solo apparentemente semplice, è continuamente sottesa da un'importante riflessione metateatrale e dalla volontà di rimettere in discussione le abitudini di ricezione del destinatario.

[PAOLA PERAZZOLO]

Claude Simon. *Rencontres*, sous la direction d'Anne-Lise BLANC et Françoise MIGNON, Canet / Perpignan, Éditions Trabucaire / Presses Universitaires de Perpignan, 2015, pp. 192.

Nel quadro del sempre vivo interesse della critica contemporanea nei confronti dell'opera di Claude Simon, Anne-Lise Blanc e Françoise Mignon aggiungono un nuovo tassello allo studio di un autore che, come ricordano le curatrici, viene ingiustamente tacciato di essere destinato a una piccola élite di lettori. Per confutare tale pregiudizio, contro cui si era mosso lo stesso scrittore nel suo famoso *Discours de Stockholm*, l'obiettivo dichiarato del volume, che unisce studi scientifici a materiale multimediale, è quello di raggiungere un vasto pubblico con un oggetto-libro che coniughi serietà accademica e piacevolezza visiva e auditiva. Il tema attorno al quale ruotano i primi tre capitoli è quello dell'incontro, considerato come motivo narrativo («La rencontre dans les textes»), come fulcro d'interesse nei confronti di tutto quel lavoro che viene prima del testo («À la rencontre des manuscrits») e come incontro virtuale tra lettore e scrittore («À la rencontre de l'écrivain»). Si aggiunge a essi un quarto breve capitolo che funge da introduzione al DVD allegato («Lectures»).

«La rencontre dans les textes» raccoglie i contributi di alcuni studiosi che hanno riletto l'opera di Claude Simon attraverso il punto di vista narrativo, strutturale e genetico. Nell'*Acacia*, nelle *Géorgiques* e nella *Route des Flandres* il tema dell'incontro attraversa i romanzi come «données intimes et suggestions de la langue» ed è tramite esso che «un monde complexe, multiple, hétérogène» (p. 13) si espone e si rende percepibile.

Jean-Yves LAURICHESSE analizza la scena dell'incontro tra i genitori dell'autore, descritta nell'*Acacia*, a partire dall'idea che gli elementi biografici e la finzione narrativa si mescolino in modo indissolubile; secondo lo studioso, se il biografico è alla base del racconto, tuttavia, la scrittura trasforma l'evento reale in emblema del romanzesco, ovvero in apoteosi del fittizio. Sulla linea dell'analisi delle pluralità del romanzesco si muovono anche i saggi di David ZEMMOUR e Ilias YOCARIS: il motivo eminentemente letterario dell'incontro tra i due fratelli Jean-Pierre, repubblicano, e Jean-Marie, realista (*Les Géorgiques*), apre il testo alla figura complementare del doppio e, di nuovo, alla questione della relazione tra dato oggettivo (o, per meglio dire, storico) e composizione letteraria. L'analisi delle differenti scene porta a una precisazione circa la funzione essenzialmente filosofica del modo in cui vengono concepiti i personaggi: in Claude Simon, il personaggio letterario non è costituito da un insieme di determinanti più o meno rigidi volti a permetterne la differenziazione dagli altri agenti del racconto, ma diventa un insieme fluido e indeterminato i cui contorni sembrano destinati al dissolvimento. Secondo Yocarais, alla base di tale procedimento di scrittura è il rifiuto della concezione kantiana dell'esperienza e la predilezione per uno stile che mentre fa proliferare il mondo oggettuale, fa perdere fissità ai contorni degli elementi che lo compongono trasformando ogni esistente in entità incerta e ambivalente.

L'incontro costituisce anche un principio di composizione a partire dal quale è possibile ritrovare il modello del burlesco (Bérénice BONHOMME), la presenza di un'ampia serie di riferimenti alla Germania (Cécile YAPAUDJIAN-LABAT), piuttosto che una serie di relazioni tra testo e arte pittorica (Patrick LONGUET). Nel primo saggio, Bonhomme rilegge i romanzi dello scrittore alla luce della meccanizzazione del corpo nel cinema comico di Max Sennet, Fatty, Charlot e Buster Keaton; nel secondo articolo, Yapaudjian-Labat si interroga sulla presenza di uno spazio-concetto, la Germania, che ha avuto un ruolo fondamentale nella formazione e nell'opera dello scrittore; nell'ultimo saggio della seconda sottosezione, Longuet ritrova, nell'opera pittorica di Paul Cézanne e nell'opera narrativa dello scrittore, un analogo atteggiamento che punta alla rappresentazione di un mondo soggetto al disfacimento.

L'onnipresenza del motivo degli archivi è analizzata da Nathalie PIÉGAY-GROS con l'obiettivo di dimostrare come la proliferazione del documento reale diventi paradossalmente fonte di dubbio: per Simon, afferma la studiosa, «l'archive [...] n'est pas une trace du passé mais du temps sensible» (p. 75). Su una linea simile, Pauline RIVES analizza la funzione della sensazione in *Rencontres sensibles ou le jeu des sensations chez Claude Simon*. Catherine RANNOUX si sofferma sull'analisi delle corrispondenze interne e degli echi di memoria presenti nel *Tramway*. La scrittura di Claude Simon procede per derive sintattiche, echi e analogie insite nel linguaggio ed è proprio attraverso questi slittamenti del significante che si attua «cette rencontre entre mémoire du sujet, mémoire du temps, mémoire de la langue» (p. 89).

Nel capitolo «À la rencontre des manuscrits» sono assemblati vari manoscritti con l'intento di far entrare il lettore nell'atelier dello scrittore. L'obiettivo non è ovviamente quello di permettere un'analisi genetica (che avrebbe bisogno di altri mezzi e altro tempo), ma di soffermare l'attenzione sui «mouvements et processus de l'écriture» (p. 93). Nell'insieme, l'idea che deriva dalla visione di questo materiale è quella di una

scrittura dinamica e prossima al *bricolage*, in cui disegni e appunti si accavallano come per mantenere il testo aperto a tutti gli sviluppi possibili.

«À la rencontre de l'écrivain» raccoglie una serie di immagini che ripercorrono alcuni dei momenti salienti della vita dello scrittore. L'ultimo capitolo presenta, come si è detto, il DVD allegato, in cui Jean-Marc BOURG, attore e estimatore dell'opera di Claude Simon, legge cinque brani tratti dalle *Géorgiques*, *L'Invitation*, *Nord*, *Histoire* e *L'Acacia*. Una nota biografica e una bibliografia selettiva concludono il volume.

[ANNA ZOPPELLARI]

Dictionnaire des revues littéraires au XX^e siècle. Domaine français, sous la direction de Bruno CURATOLO, Paris, Champion, 2014 («Dictionnaires & Références», 30), pp. 1353.

Nella sua breve premessa, il curatore di questo imponente e utilissimo dizionario in due tomi – circa trecentocinquanta voci a firma di oltre cento collaboratori, accompagnate da un Indice dei nomi di sessanta pagine stilato da Aline ÉTIENNE – espone gli obiettivi e i limiti del progetto, nonché i criteri che hanno presieduto alla scelta dei titoli presi in esame. Se alla definizione di rivista letteraria contribuiscono in varia misura le componenti della creazione e della critica, della cronaca e della teoria letteraria, l'accento è stato messo, a costo di una certa sproporzione volumetrica tra le voci, sui periodici meno noti, in modo da compensare le carenze di altri strumenti analoghi, mentre riviste già molto studiate sono oggetto di trattazioni più succinte, al limite ridotte a un mero rimando bibliografico, ad esempio al volume di Philippe Forest (Seuil, 1995) per quanto riguarda «Tel Quel». Se bollettini e pubblicazioni di ricerca di associazioni o istituzioni scientifiche sono stati tendenzialmente esclusi, fatta eccezione per riviste capitali quali la «Revue d'histoire du théâtre», la «Revue d'histoire littéraire de la France» o la «Revue de littérature comparée», il campo di indagine travalica i confini dell'esagono per includere la Vallonia e la Svizzera romanza, nonché le comunità francofone del Mediterraneo, da Beirut ad Alessandria d'Egitto, da Algeri a Rabat, e il Québec, l'elenco delle riviste canadesi, universitarie e non, risultando particolarmente nutrito.

Longeve o effimere, a larga diffusione o a tiratura limitata, talora volontariamente marginali, divulgative o elitarie, facenti capo a case editrici importanti o movimenti letterari consacrati oppure sorte in seno a cerchie ristrette, se non riconducibili all'iniziativa di singoli intellettuali o artisti, le riviste costituiscono un osservatorio privilegiato sui vari aspetti e momenti della vita letteraria nel corso del secolo, consentono di seguirne le mutazioni, nel succedersi dei manifesti d'avanguardia, ma anche le linee di continuità, di soppesare l'impatto degli eventi storici – un esempio è rappresentato da «Poètes eventqués», poi «Poésie 40», il periodico edito da Pierre Seghers e dedicato ai poeti soldati della Seconda Guerra Mondiale – e di valorizzare alcune specificità regionali o di genere, sia in senso letterario – le riviste in quanto laboratori di scrittura poetica –, sia in senso culturale e identitario, come nel caso della «Revue juive» di Albert Cohen o della rivista femminista «L'Égyptienne», entrambe fondate nel 1925. Non solo riflessi degli equilibri editoriali ma anche motori di rinnovamento e di recupero, le riviste letterarie concorrono a ridefinire il ruolo dell'intellet-

tuale per mezzo di animati dibattiti – si pensi alla «Revue Perpendiculaire» e agli *affaires* Renaud Camus o Michel Houellebecq –, a ripensare le condizioni della scrittura e della sua fruizione, a ridisegnare i contorni del campo letterario nell'interazione costante con i saperi e le arti, le correnti di pensiero, gli orientamenti ideologici, le circostanze sociali, politiche ed economiche, plasmando il canone tramite scoperte e riscoperte allorché, come in «Grandes largeurs», il cui titolo è preso da alcune *Balades parisiennes* di Henri Calet, o in «L'Œil bleu», la *revue* promuove la *revue littéraire* (p. 330) di autori ingiustamente dimenticati. Tra filiazioni – da «L'Éphémère» a «Ralentir Travaux» – e contrapposizioni – «Change» versus «Tel Quel» –, il frazionamento dei saperi e la moltiplicazione degli approcci trasformano le riviste, considerate nel loro insieme, in una sorta di meta-enciclopedia, come sostiene Wladimir Kryszinski in un articolo contenuto nel n. 38, intitolato *L'Improbabilité des revues littéraires*, di «L'Atelier du roman»: «des revues montrent [...] que le savoir est pluriel et inépuisable et que l'autorité encyclopédique est constamment dépassée par des voix et des regards individuels découvrant des signes nouveaux».

[STEFANO GENETTI]

SARA AMADORI, *Yves Bonnefoy. Père et fils de son Shakespeare*, préface de Chiara Elefante, Paris, Hermann, 2015 («Savoir Lettres»), pp. 362.

Lo studio di Sara Amadori, frutto dell'elaborazione-riscrittura in francese di una tesi di dottorato di ricerca, si presenta come un contributo scientificamente originale, minuziosamente documentato sul piano critico generale e specifico, ben articolato nella sua progressione argomentativa, estremamente preciso e pertinente nei rimandi intertestuali e ipertestuali.

Nel capitolo I («Poésie et traduction poétique: un jeu de miroirs», pp. 17-43), l'A. dapprima situa l'opera di Yves Bonnefoy nell'alveo della poetica contemporanea, affrontando diacronicamente la contrapposizione fra Platone e Plotino, fra Hegel e Kierkegaard, e del dibattito sulla teoria della traduzione (A. Bertram, W. Benjamin, H. Meschonnic, F. Apel...), con particolare riferimento alla teoria del ritmo; nel cap. II («Bonnefoy traducteur de Shakespeare», pp. 45-75) mostra con acume ed efficacia in cosa consista il rapporto di filiazione della poetica di Bonnefoy rispetto a quella di Shakespeare, anche delineando una storia della ricezione della poetica del Bardo in Francia, dalla quale può evincersi la prossimità di Bonnefoy con l'approccio di Hugo; qui è preso in esame l'aspetto metrico fondamentale della resa del pentametro giambico inglese con «l'alexandrin boiteux» (6/5) francese, oltre al confronto con la poetica della traduzione di Déprats.

Nel cap. III («La critique po-éthique consacrée à Shakespeare», pp. 77-103) è opportunamente analizzato l'apporto critico di Bonnefoy agli studi shakespeariani come tappa di poetica ed elaborazione teorica della prassi traduttiva conseguente, ciò delineando una «phase Hamlet», luogo del ripiegamento soggettivo e narcisistico dell'io sul linguaggio e su sé, e una «phase Hermione», che segna invece l'apertura alla dimensione dialogica della transattività relazionale. Con il cap. IV («Le dialogue par la traduction entre Bonnefoy et Shakespeare», pp. 105-172), Amadori propone un approccio traduttologico personale, pur se fortemente ed esplicitamente tributario della lezione bermaniana

e ricœuriana, allo scopo di analizzare il *corpus* teatrale di Shakespeare tradotto da Bonnefoy. Ne sono cardini imprescindibili un metodo non prescrittivo, la nozione di "ospitalità" traduttiva, la volontà di accordare la libertà al traduttore di "ricreare" un "nuovo originale" traducendo, piuttosto che "riproducendo" il testo originale. In questa fase l'argomentazione poggia sui cardini teorici del pensiero di Scott, Zumthor, Kristeva (la «chora sémiotique»), e in special modo di A. Cavarero, per la ricerca di una vocalità originaria che sappia ancorare la ricreazione traduttiva alla traccia orale di una voce all'opera. Inoltre Amadori qui illustra con precisione e perizia tecnica l'originalità del suo progetto sperimentale di ricerca nell'applicare al soggetto preso in considerazione uno studio con il supporto informatico *excel* di occorrenze nel *corpus* drammatico mai applicato prima a tali testi: ne deriva una proposizione di casi traduttivi singolari illustrati in modo chiaro e convincente e relativi a effetti di segmentazione, retorici, e d'intensificazione.

Nel cap. V («L'étude archéologique des traces du dialogue», pp. 173-232) è compiuta, oltre a un'ottima analisi degli estratti dalle traduzioni prescelti, con un apprezzabile ricorso a uno studio di talune varianti riproposte anche grazie alla riproduzione di materiale iconografico originale inedito (manoscritti e versioni corrette a mano dello stesso Bonnefoy), un'analisi di tipo archeologico-genetico del laboratorio traduttivo di Bonnefoy; nel cap. VI («Un rapport de paternité et de filiation», pp. 233-276) è invece delineato il rapporto di paternità/filiazione tra Shakespeare e Bonnefoy, asse principale della tesi qui sostenuta e argomentata, ciò attraverso un'individuazione in Amleto dell'allegoria del poeta romantico ottocentesco, con le sue disseminazioni lungo l'arco epocale individuato, e l'evidenziazione della loro ben percepibile ricaduta sul discorso poetico e critico di Bonnefoy.

Il cap. VII («Le dialogue poétique dans les écrits récents», pp. 277-322) giunge opportunamente a identificare le appendici vive e feconde della presenza di Shakespeare e, più in generale, della modalità teatrale, negli esiti ultimi della ricerca di Bonnefoy, anche al fine di ipotizzare, il che parrebbe verosimile, l'influsso del lavoro traduttivo del Bonnefoy traduttore di Shakespeare sulla sua scrittura poetica (dai «Presque dix-neuf sonnets» a *La longue chaîne de l'ancre*, fino al recente ciclo "shakespeariano" delineato da *L'heure présente* e da *Le Digamma*). In ciò Sara Amadori stigmatizza il passaggio da una poesia della «voix rauque» (Michèle Finck) a una della «voix haute», intesa come ricerca relazionale, attraverso una corallità vocale e lirica intimamente teatrale, di una poetica della presenza capace di agire sull'esistenza intramondana degli uomini.

La «Conclusion» (pp. 323-329) tira con ordine e pertinenza le fila di questa ampia trattazione mostrando il nesso osmotico che lega nel contempo la poetica di Bonnefoy alla traduzione shakespeariana e, in senso più ampio, il suo pensiero critico e poetico alla matrice ibrida, insieme classica e moderna, della ispirazione del grande Bardo.

Data la scarsità di ricerche scientifiche su questo aspetto specifico dell'opera di Bonnefoy, pur ormai studiattissima, questo studio di Sara Amadori costituisce un apporto originale alla sua ulteriore conoscenza destinato a contribuire all'avanzamento degli studi su Yves Bonnefoy. Completa il volume un'ampia, ben strutturata e aggiornata «Bibliographie» (pp. 331-360).

[FABIO SCOTTO]

MICHÈLE FINCK, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy. Le musicien «panseur»*, Paris, Honoré Champion, 2014 («Bibliothèque de Littérature générale et comparée», 129), pp. 373.

Nel tempo Michèle Finck è andata elaborando, attraverso studi comparatistici incentrati sul rapporto della poesia con la musica, le arti e la danza, un discorso critico coerente e originale che vede nel valore implicitamente fondativo e unificante della musica l'elemento primario della significanza poetica. Questo nuovo studio muove dalla constatazione che ricorrendo alla diade poetica senso-suono molta critica odierna comprime la musica in categorizzazioni troppo anguste, quando invece sarebbe opportuno ancorare la nozione di epifania come apparizione alla musica: «La musique est l'un des accélérateurs de l'épiphanie, voire l'un des centres générateurs majeurs de l'épiphanie» (p. 11). Da George Steiner (*Poésie de la pensée*, Paris, Gallimard, 2011), considerate categorie seminali della musica come della poesia, la cadenza, la sonorità, l'intonazione e la misura sono infatti caratteristiche comuni alle due forme espressive; la «poésie épiphanique» è quindi quella che niccianamente supera il reale per aprirsi alla dimensione del possibile e (questa la tesi maggiore di Finck) a quella che lei definisce la «clairaudience», ovvero «cette modernité poétique, qui est hantée non seulement par les syncope du son et du sens mais aussi par l'épiphanie musicale propitiatrice de la joie» (pp. 12-13).

Da queste premesse teoriche di fondo si dipana l'ampio itinerario critico tracciato dal saggio, che prende in considerazione cinque figure di poeti della *clairaudience*: Rainer Maria Rilke, e quattro poeti francesi contemporanei in qualche misura suoi eredi, benché ciascuno con modalità differenti, ovvero Claude Vigée, Louis-René Des Forêts, Philippe Jaccottet e Yves Bonnefoy, i quali hanno tentato di tradurre in parola la musica. Nel segno di una rinascita, la poesia di Rilke non è qui concepita nell'accezione nicciana della "morte di Dio", bensì secondo quella lacoue-labarthiana del "Dio ancora da venire" e dell'attesa di una guarigione attraverso la poesia, insomma di un suo potere in qualche modo salvifico di guarire attraverso la musica. Di qui il neologismo omofonico che trasforma il poeta «penseur» (pensatore) in «panseur» (medicatore, guaritore), simile al Davide che nell'episodio biblico del *Primo Libro di Samuele* guarisce con la cetra, vale a dire con l'epifania musicale, la malinconia di Saul (pp. 15-16).

In Bonnefoy, rileva Finck, l'attraversamento del negativo nelle raccolte in cui, come in *Hier régnant désert*, la parola appare inutile e impotente, prelude poi a una presa di distanze dalla poetica di T.S. Eliot, che contrappone alla sua *waste land* arresa al reale una terra del possibile suo mutamento e del senso, ovvero della speranza, come avviene per il personaggio di Galaad nel ciclo del Sacro Graal. Attraverso l'Hofmannsthal della *Lettera a Lord Chandos*, la scissione dell'io è progressivamente ricomposta da Bonnefoy che supera la crisi storica del mondo facendone una crisi trans-storica (p. 42), ciò mediante il sussulto musicale che in *Dans le leur des mots*, sorta di fuga musicale (p. 64), o ne *Les Planches courbes* oppone al silenzio a-musicale kaffiano avverso alla musica il rumore anche stridente della materia del mondo, l'apologia della poesia/musica quale antidoto al silenzio della morte. Attraverso la lettura analitica di testipartiture, Finck coglie in Bonnefoy poeta e traduttore di Yeats, ad esempio, la poetica del suono e il ritmo di testi spesso tributari di stilemi musicali come quelli della canzone, se «L'essentiel c'est qu'il y ait musique» (Y.

Bonnefoy, *La petite phrase et la longue phrase*, La Tilv éd., 1994, p. 30).

Al Secondo capitolo (ma la Finck li chiama musicalmente «mouvements»), di argomento prettamente rilkiano, fa seguito il Terzo «Des Forêts musicien» (pp. 153-203), nel quale l'A. individua nelle epifanie musicali di Des Forêts una tributarietà dai *Sonetti d'Orfeo* di Rilke. Per lui, sono il ritmo e la modulazione a imporsi come principi sovrani che determinano una condensazione e concentrazione massime, quelli di un'«ontologie par le rythme» (p. 154), mentre nel Quarto, dal titolo «Musique, émerveillement, miracle» (pp. 205-254), la lettura della poesia «La Voix» di Jaccottet, che evidenzia un'epifania vocale e dell'ascolto, è fatta seguire dalle epifanie «resurrezionali» di Vigée, poeta spiritualista per eccellenza, esse più strumental-orchestrali (p. 225), finché poi, nel canto a Dio, l'orecchio di Dio di Rilke incontra la voce di Dio di un Bonnefoy, il quale, pur se agnostico, non parrebbe insensibile al miracolo di un Dio riconoscibile anche quando impronunciabile (p. 247). Il Quinto movimento, infine, «Le "reste chantable": le "Lontano" (Ligeti)» (pp. 255-315), offre una sorta di rapsodica oscillazione sulle poetiche degli autori prescelti, specie attraverso le categorie della «raucité» (che in Bonnefoy indicherebbe la ruvida presenza della materia) e del «lontano», inteso come «catégorie purement musicale» (p. 257, dal titolo di una composizione del Maestro Ligeti del 1967), concepita come incarnazione acustica della distanza.

Nell'allusione conclusiva della «Coda. Le son d'un poète» (pp. 317-334), l'A. individua nell'«audiocritique» la «leçon d'un poète [...] totalement incluse dans le son inentendu avant lui, qu'il met au monde». Ebbene, come sorprendersi che a tale approccio critico alla poesia corrisponda nella pregevole raccolta poetica più recente di Michèle Finck *La Troisième main* (Paris-Orbey, Arfuyen, 2014) un dialogo ininterrotto e fecondo della parola con la musica, «nella» musica che culmina per l'appunto con il componimento dal titolo «Ligeti: *Lux Aeterna*? Se la vita è ferita, «[...] le son est guérison» (*ibid.*, p. 9), vi si legge in uno dei versi liminari.

Corredano il saggio in appendice una «Bibliographie» (pp. 335-362) e un «Index des Noms d'auteurs» (pp. 363-367).

[FABIO SCOTTO]

PAOLA BELLomi, *Panico! La creazione secondo Arrabal. La vita e le opere di un apolide libertario*, Alesandria, Edizioni dell'Orso, 2013 («Studi e Ricerche», 117), pp. 124.

«... c'est un bijou... un texte superlatif...»: così l'eroe eponimo di questo testo, Fernando Arrabal, inizia la sua ironica e sottile «Préface en clé de FA au livre de Paola Bellomi», concepita in forma di intervista immaginaria in cui il suo interlocutore evidenzia quanto sia «délicat d'écrire sur soi précisément au moment

de l'édition de ce livre de Paola Bellomi si éclairant et même si éblouissant» (p. ix). Esaurita così la funzione di raccomandazione tipica delle prefazioni, che conferisce al volume (e all'autrice) delle prestigiose *lettres de noblesse*, Arrabal lo arricchisce anche di uno scintillante esempio della sua prosa, in cui accanto ai *maîtres à penser* letterari sono evocati i nomi degli «antagonisti», il dittatore Franco su tutti, in una veloce carrellata che sottolinea la sua condizione di «desterrado», esule che vive il suo anarchismo libertario «à la va vite. Sans préméditation» (p. x).

Ampliamente premeditata è invece la trattazione di Paola Bellomi, che riprende e sistematizza i suoi precedenti studi su Arrabal, dividendo il volume in capitoli i cui titoli costruiscono un acrostico che ne riproduce il nome. Una breve introduzione presenta i contenuti e il primo capitolo, «Arrabal, autore di sé stesso», esamina dunque la biografia dello scrittore, a partire dalle sue origini «periferiche» (a cui rinvia peraltro, singolare coincidenza, il significato del suo cognome). L'esilio a Parigi rappresenta invece un viaggio verso il centro, di contatti e incontri che, come quelli con Breton o Beckett, Ionesco e Artaud, fino alla prima formulazione dell'«Uomo panico» (p. 13), influenzano profondamente quell'aspetto di «arte come vita / vita come arte» caratteristico della sua «performance esistenziale» (p. 3).

Mentre è in «Anarco-arrabalismo» che l'A. ritorna sugli aspetti storico-politici sia delle vicende personali che degli scritti, sottolineando qui una riflessione che non elude, contrariamente a quanto sostenuto da alcuni critici, un messaggio di impegno civile. Perché in effetti l'attenzione al «Rito», tratto qualificante del teatro, assume valore contestatario nel sottolineare l'alienazione di una società troppo schiava del conformismo e delle convenzioni, mentre d'altro canto è direttamente proporzionale all'interesse arrabaliano per le teorie matematiche che sottendono le sue creazioni («Ragione e calcolo»).

Ineludibile e appassionante il capitolo relativo alle «Arti», alle relazioni tra i diversi registri della tastiera arrabaliana, cinema e arti figurative, in un volume che è aperto tra l'altro dalla riproduzione dell'interessante ritratto *Arrabal serpent* di Christèle Jacob. Perché molte, si sa, sono le sfaccettature di un'opera che ha spesso sconcertato per la virulenza dei suoi aspetti istintuali, che viene qui affrontata nei capitoli «Bontà/bondage» e «Linneo o il bestiario arrabalesco» con un'articolata disamina che, attraverso riferimenti che vanno dal mito a Sade, esplora le profondità dell'immaginario di Arrabal, finendo per sottolineare quanto la sua «strategia di rottura» (p. 110) sia sempre tesa a risvegliare curiosità e riflessione nel lettore.

Costruito su una grande padronanza delle fonti, come dimostra il ricco catalogo della Bibliografia e dell'Indice dei nomi e delle opere, il volume è condotto con rigore epistemologico ma anche con una «plasticità» critica che ben si adatta al soggetto.

[LAURA COLOMBO]

Letterature francofone extraeuropee a cura di Elena Pessini e Jean-François Plamondon

MARC ANGENOT, *L'Histoire des idées*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2014, pp. 392.

On pourrait se demander ce qu'un livre publié à Liège, par un auteur belge, vient faire dans cette colonne consacrée aux essais extra-européens. La réponse est aussi simple qu'évidente, Angenot est aussi canadien, il enseigne depuis des décennies à l'Université McGill à Montréal, la grande majorité de ses ouvrages scientifiques, depuis 1975, avec *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, est publiée en territoire québécois. L'approche littéraire d'Angenot est à des lieues de celle des formalistes, narratologues ou sémioticiens qui ont fait la pluie et le beau temps dans les universités occidentales depuis cette même époque où le professeur de McGill commençait à publier au Québec. Pour Angenot le texte littéraire est parole et à cet égard, il est un acte de langage dans le discours social. On comprend dès lors qu'il n'est pas étranger à la sociologie littéraire, mais il s'agira d'une sociologie s'éloignant du modèle bourdieuin et de sa théorie des champs. Conscient du peu d'adeptes de l'histoire des idées dans la francosphère, Angenot propose ici «une discussion de nombreux concepts, de nombreuses théories problématiques et démarches, [...] le tout librement accompagné de réflexions personnelles» (p. 5). Des études et analyses de cas particuliers ponctuent aussi cet ouvrage fascinant à lire. Angenot propose d'abord un état de la question dans le monde francophone pour établir l'état embryonnaire du concept qui rayonne pourtant dans le monde anglophone ou germanophone. Si plusieurs chercheurs français et francophones contribuent à l'histoire des idées, il semble que peu en font leur spécialité disciplinaire. Un peu comme si cette discipline en France était considérée illégitime ou que l'histoire des mentalités en vogue, grâce à l'école des annales, avait épuisé la matière à analyser. Pourtant Angenot cherche à prendre également ses distances d'une telle approche qu'il respecte par ailleurs, mais qui ne lui donne pas entière satisfaction. C'est en fait l'objet de recherche qui diffère. Étudier les mentalités peut servir à comprendre par quel moyen transite une idée, mais n'explique pas la splendeur et la décadence, le lustre et le déclin d'une idée. Ce que l'auteur cherche donc à comprendre, c'est comment une idée évolue dans le discours et par quels mécanismes sociaux elle peut gouverner les mentalités, les hommes. L'objet d'étude chez Angenot est ainsi défini: l'idée est «une sorte d'hyperlexème qui englobe synthétiquement plusieurs notions non moins floues et autres catéchèses convenues, syntagmes auxquels ont continuellement recours les sciences sociales et historiques tout en ne s'entendant pas sur leur portée: "lieux communs" [...], "idées reçues", "représentations sociales", "croyances collectives", "opinion publique", "cadres mentaux" et "construction collective de la réalité" [...]» (pp. 51-52). Il s'agit donc d'un discours qui lie entre eux les individus dans une collectivité donnée et dont les appellations ne renvoient somme toute qu'à une seule et même problématique, où l'idée importe plus que le nom propre qui s'y associe. Pour Angenot, les idées n'ont pas de poids en soi, si elles ne s'inscri-

vent pas dans un cadre de communication sociale où les adhérents les font vivre et les font rayonner à tous les niveaux de la population. Sans la croyance, l'idée n'est rien, sans la foi en l'idée qu'il reconnaît comme sa vérité, l'idée est toujours bien peu de choses. «À tout moment et en tout secteur s'offrent à l'examen des réseaux de croyance, des rhizomes qui sont ou furent sentis compatibles et co-opérants. Les croyances d'autre part quelles qu'elles soient n'existent pas en l'air, elles reposent sur des autorités, des institutions, des styles de vie porteurs, des "savoir vivre". La croyance répond au fait même de la socialisation de l'idée» (p. 101). L'histoire des idées, telle que développée par Angenot, devient ainsi celle des idées crues, puisque cette foi dans l'idée permet de mouvoir les masses et ce, peu importe que l'idée soit vraie ou fausse. Ce qui m'a paru véritablement original dans la démarche d'Angenot, c'est que l'historien des idées ne donne pas la parole à l'idée des vainqueurs, mais fait ressortir le magma discursif au cœur duquel se profile une tendance idéelle qui guidera ou formera ses partisans. La théorie du champ de Bourdieu serait d'une certaine manière déplacée loin des acteurs pour être portée dans l'abstraction du discours où les idées entre elles se débattent pour obtenir le pouvoir. Si les travaux de Foucault sur le savoir se sont rapprochés de la démarche proposée par le professeur émérite de McGill, seules les recherches de médiologie de Régis Debray, dans la francosphère du moins, entrent pleinement en dialogue avec ceux d'Angenot. La médiologie de Debray travaille sur ce qui actualise l'idéologie dans la société, sur ce qui la rend possible et l'autorise. Elle analyse ensuite son évolution au fil des relais humains qui interprètent et nuancent l'idée, pour mieux s'en approprier et la défendre. L'approche proposée par Angenot permet d'ouvrir de nouvelles voies à explorer et, quoiqu'il applique sa méthode au discours social, une sociocritique du littéraire saurait sans doute se développer en suivant et surtout en prolongeant le sillon tracé dans cette histoire des idées.

[JEAN-FRANÇOIS PLAMONDON]

FAUSTIN MVOGO, MARIE ANDELA, *L'errance dans les romans de Tahar Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, 2015, pp. 204.

Faustin Mvogo et Marie Andela ajoutent à la collection «Écritures maghrébines de part et d'autre du Sahara» ce nouvel ouvrage où ils essayent de creuser les questions relatives à l'errance dans les romans de Tahar Ben Jelloun. Le choix de l'œuvre du romancier marocain, célèbre dans son pays et en Europe et ayant déjà fait l'objet de plusieurs études critiques, se justifie par la présence récurrente en elle du thème de l'errance et par la constatation d'un vide à combler dû à l'absence presque totale, en dehors de quelques travaux universitaires, d'ouvrages consacrés exclusivement à ce sujet. Les chercheurs ont par ailleurs l'avantage de pouvoir s'appuyer, pour leur étude, sur un corpus bibliographique très riche et varié.

Mvogo et Andela circonscrivent la question en choisissant de limiter leur corpus d'analyse à trois romans: *La Réclusion solitaire*, *La Nuit sacrée* et *Partir*. Le premier met en scène l'errance dans le cadre de l'émigration, le deuxième présente les déplacements de l'héroïne dans son propre pays, tandis que le troisième conjugue les deux premières formes de ce phénomène et montrent l'errance du héros d'abord dans l'espace géographique de son pays natal puis en Espagne devenue son pays d'accueil suite à l'émigration. Le plan de l'ouvrage prévoit d'abord une étude des structures internes des romans afin d'étudier le fonctionnement et les manifestations de l'errance, se poursuit avec l'étude du système des personnages, pour aboutir enfin à un examen des procédés narratifs et linguistiques que le romancier adopte pour mieux exprimer ce phénomène. Dans cette première partie, les auteurs s'appuient sur les travaux d'Henri Mitterand concernant la lecture sociocritique du roman réaliste des dix-neuvième et vingtième siècles. Ouvrant ensuite le deuxième volet de leur recherche, ils procèdent à une analyse sociogénétique qui permet de mettre en évidence la vision du monde du romancier, entraînée par son écriture.

En partant de l'hypothèse que l'errance est d'abord vécue par les personnages des romans comme un exutoire à leurs souffrances et à leurs frustrations, Mvogo et Andela traitent le phénomène à travers ses manifestations physiques, psychologiques et oniriques. L'errance physique se configure comme un mouvement dans l'espace et dans le temps qui atteint, telle une maladie, les personnages principaux et les personnages secondaires, créant ainsi un sentiment de grande instabilité spatio-temporelle. C'est, chez les protagonistes, l'errance qui arrache les paysans marocains de la terre des ancêtres pour les égarer dans une ville inhospitalière, celle de l'émigration vers l'Europe, du désenchantement et de l'isolement mais aussi la déambulation sans direction précise dans le pays natal pour retrouver une identité perdue. C'est aussi la fuite de la guerre et de la déterritorialisation forcée, l'abandon d'un univers familial méprisant et injurieux et le rêve d'un ailleurs fantasmé chez les personnages secondaires. L'étude relève que tous les personnages suivent des itinéraires imprévisibles et imprécis, qu'ils découvrent au fur et à mesure qu'ils avancent. L'errance physique se configurerait donc comme la manifestation d'une conscience qui a perdu ses repères et qui cherche à se définir, à trouver sa place dans la société.

Cette quête, ce désir de combler un manque que les personnages n'arrivent pas à définir, ouvre une facette complémentaire du problème traité dans cet essai: l'errance psychologique. Les itinéraires géographiques exprimeraient en même temps les variations incessantes des sentiments, des manières de penser et d'agir des personnages et constitueraient autant d'étapes dans la construction de leur identité. Fuyant une réalité qui ne les satisfait pas ou qui les frustre, ils exploreraient ainsi les méandres de leur imaginaire et se réfugierait dans le rêve. L'errance onirique reflèterait alors les désirs, les fantasmes et les craintes des héros mais aussi, lorsqu'elle est involontaire et devient cauchemar, leurs phobies, leur détresse et leur souffrance. Le rêve aiderait aussi les protagonistes à sonder leur mémoire, à analyser leur passé à travers le souvenir d'épisodes qu'ils pensaient avoir oubliés et serait parfois prémonitoire de leur avenir.

Avec le deuxième axe de leur recherche, Mvogo et Andela s'attachent à analyser les procédés narratifs et linguistiques que Tahar Ben Jelloun emploie pour exprimer le concept d'errance. Ils relèvent dans les trois

romans qui font l'objet de leur analyse une narration multiforme, caractérisée par la fusion originale de genres différents aussi bien écrits qu'oraux. Le romancier fait recours à la fois à la tradition littéraire occidentale, caractérisée par le développement de la littérature écrite, et à la tradition africaine, centrée davantage sur l'oralité. Dans ces œuvres le roman psychologique, les genres épistolaire, policier, historique, typiques de la tradition occidentale, cohabitent avec le chant et le conte qui sont à la base de la tradition orale africaine. Mvogo et Andela décèlent également des traits de style journalistique pour rapporter certains événements aussi bien que des procédés théâtraux et poétiques auxquels le romancier a recours pour mieux exprimer les sentiments et les états d'âme des personnages. Ils signalent que l'errance devient donc aussi scripturale et s'exprime à travers des procédés stylistiques tels que la focalisation plurielle, la variation des foyers narratifs et une apparente désorganisation du récit dont l'intrigue est éclatée au gré des failles de la mémoire des personnages et de leurs luttes intérieures. Il est ainsi possible d'observer sur le plan temporel le foisonnement des anachronismes, des analepses internes, externes et mixtes et des prolepses qui rompent la linéarité du récit, rendant l'intrigue fluctuante et parfois insaisissable. Partant du constat que la création littéraire subit les influences de la société de référence en même temps qu'elle produit un discours qui lui est adressé, Mvogo et Andela procèdent à une analyse sociogénétique des trois ouvrages qui se révèlent des romans de formation où l'errance se configure comme un voyage initiatique. Souffrant d'un mal-être qu'ils n'arrivent pas à définir, les protagonistes entrent dans un processus de construction identitaire pendant que, parallèlement, ils entreprennent par le truchement de l'onirisme une exhumation du passé et de tous les mécanismes sociaux qui les ont conduits à la crise. Leur errance paraît ainsi d'abord inconsciente et stérile, pour devenir ensuite consciente et féconde.

L'étude met en lumière la dénonciation que Tahar Ben Jelloun fait des inégalités et des injustices qui caractérisent la société maghrébine mais aussi celle des pays d'accueil des migrants. Ses héroïnes semblent ainsi se rebeller à l'ordre social qui les veut complètement dépendantes des hommes et acquérir une autonomie qui met en cause le contrôle de leur être par la société patriarcale. L'émigré contraint à quitter son pays natal qui stagne dans une mauvaise situation sociale et économique, paraît, de son côté, broyé par la solitude et incapable de s'intégrer dans la société d'accueil qui ne lui réserve que quelques interstices dans lesquels pouvoir s'insérer le plus discrètement possible. L'intention du romancier ne serait donc pas seulement de dénoncer les problèmes mais aussi de proposer sa solution, en essayant de forger la conscience du lecteur, d'orienter son interprétation, d'influencer sa vision du monde. Son œuvre deviendrait de ce fait un hymne à la justice, à l'équité et à la liberté, des valeurs qui transcendent les limites de la société de référence et prennent une dimension universelle. Dans la vision de Tahar Ben Jelloun, les deux chercheurs décèlent une idéologie humaniste qui dévoile l'arbitraire de certaines représentations sociales et l'assujettissement de certaines couches de la société. L'errance représentée dans ses romans cesserait ainsi d'être le cheminement instable et chaotique d'une conscience tourmentée pour devenir la déambulation légère et assumée d'un être épanoui et serein qui jouit de la liberté de parcourir un monde sans frontières. La «Bibliographie indicative»

à la fin du volume représente un outil pratique pour ceux qui voudraient approfondir le sujet.

À la lumière des événements auxquels on assiste ces derniers mois et qui impliquent l'Europe entière dans la gestion d'un véritable exode, d'une fuite en masse d'êtres humains de la guerre ou de conditions sociales et économiques inacceptables, il serait souhaitable que le message de Tahar Ben Jelloun crée une brèche dans les murs qui semblent s'ériger à nouveau à nos frontières. Voilà une des voies pour combattre les craintes injustifiées et irraisonnables qui font préférer le silence au dialogue.

[ELENA FERMI]

NASSURDINE ALI MHOUMADI, *Réception de Léopold Sédar Senghor. Pour une approche sociologique des littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 79.

Nonostante le dimensioni ridotte, il volumetto di Nassurdine Ali Mhoumadi aggiunge un altro tassello agli studi che si focalizzano sulla ricezione di Léopold Sédar Senghor. La peculiarità di quest'opera risiede nell'approccio sociologico che il critico adotta per affrontare la visione dell'intellettuale e politico senegalese, così come viene indicato nel sottotitolo dell'opera. La scelta di tale prospettiva è da rintracciarsi nel fatto che la sociologia permette di indagare ogni manifestazione letteraria a partire da una dimensione sociale. In altre parole, essa rende conto della modalità di rappresentazione del mondo che l'autore realizza all'interno della sua opera. Compito di ogni critico che adotta tale prospettiva è inoltre quello di cogliere l'originalità sociologica della letteratura e descrivere la relazione che intercorre tra la società e l'opera letteraria.

Il volume si presenta come una raccolta di tre saggi indipendenti, originariamente destinati a essere pubblicati separatamente, e ora riuniti in un'unica opera. Il primo testo, «Pour une sociologie des littératures africaines» (pp. 11-27) costituisce una difesa dell'approccio sociologico in ambito di critica letteraria. Mhoumadi analizza il dibattito che negli anni Settanta animava gli intellettuali africani di fronte alla prospettiva di accettare e adottare la critica europea oppure di istituire una propria, indipendente, scevra di preconcetti e protesa a cogliere la specificità africana. Sarà proprio quest'ultima tendenza a prevalere, così come si evince dalle posizioni di Ngal e Senghor. Il primo promuove la formazione della coscienza africana e la creazione di un campo letterario proprio, indipendente dal modello europeo, mentre il secondo sostiene l'istituzione di una critica letteraria africana. Gli intellettuali africani sono chiamati a cogliere la complessità della società, ma devono anche evitare la tendenza al ripiegamento su di sé. La soluzione per uscire da questa impasse consiste nell'assumere consapevolmente, oltre all'identità africana, anche l'eredità europea che, di fatto, ha dominato culturalmente i paesi africani durante il periodo della colonizzazione. Il primo saggio è particolarmente interessante proprio perché viene rintracciato un Senghor attento ai fenomeni sociali e i cui testi sono strettamente connessi alla società che preesiste all'opera e che la condiziona fortemente.

Il secondo saggio, «La réception de Senghor par les marxistes africains» (pp. 29-45), analizza la dura critica che i marxisti hanno riservato alla figura di Senghor e alla sua posizione teorica negli anni successivi al raggiungimento dell'indipendenza. Per indagare questa contestazione, Mhoumadi ripercorre le tappe che hanno condotto alla nascita della Négritude con particola-

re attenzione al fatto che il movimento di emancipazione dei neri sia stato dapprima osannato e, in seguito, dagli anni Sessanta, giudicato troppo conciliante. I motivi del dissenso vanno rintracciati essenzialmente nella carriera politica di Senghor e nelle sue azioni piuttosto moderate. I marxisti lo considerano un riformista e non un rivoluzionario.

L'ultimo saggio, «Mongo Béti contre Senghor. (Faux)désaccord sur une politique linguistique» (pp. 47-63), analizza le posizioni dei due intellettuali in relazione alla linea da tenere in ambito linguistico. Senghor è a favore della promozione delle lingue africane e di un bilinguismo da perseguire anche attraverso il supporto dell'istruzione scolastica. Loda inoltre la lingua francese per la sua capacità di astrazione. Béti, dal canto suo, considera il francese come una lingua elitaria ed è contrario alla francofonia. In ultima analisi, secondo Mhoumadi, entrambi sono a favore di una politica linguistica equilibrata che promuova gli idiomi africani senza negare al francese il ruolo importante che continua ad avere in Africa.

Il volume propone dunque un approccio sociologico alle letterature africane che renda conto della necessità di far uscire queste ultime dalle interpretazioni formaliste e che si manifesti attraverso una prospettiva eclettica in grado di cogliere la complessità della società africana e la rappresentazione che ne viene fatta nel testo letterario.

[EMANUELA CACCHIOLI]

VIRGINIE SOUBRIER, *Le théâtre de Koffi Kwahulé: l'utopie d'une écriture-jazz*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2014, «Francopolophonies», pp. 306.

Virginie Soubrier ha dedicato nel corso di un decennio numerosi saggi all'autore ivoiriano – trasmigrato in Francia e per questo, come lui stesso si definisce, scrittore afro-europeo – prima di affrontare l'impegno di un lavoro monografico su tutto il suo teatro, nella prospettiva, come indica il titolo, di una «scrittura-jazz». Il titolo comporta anche una qualificazione di questo tipo di scrittura considerata utopica appunto perché affronta la sfida, quasi impossibile da vincere, di portare nella pagina scritta e sulla scena il gusto dell'improvvisazione travolgente che caratterizza la musica jazz. Una musica in cui lo scrittore ha percepito la capacità di esprimere non solo l'anima e la vita del popolo «nero», ma di diventare la voce del nostro tempo. Da qui la volontà di trovare una scrittura teatrale che ne riproduca il modello, in modo da rispecchiare un presente in cui, senza dimenticare le rivendicazioni dei popoli africani, tutti gli spettatori, tutti i popoli possano riconoscersi: «Si l'œuvre de l'auteur afro-européen s'enracine dans la mémoire, la question qu'elle soulève de pièce en pièce n'est autre que celle, contemporaine, urgente, des conditions de possibilité d'un vivre ensemble» (p. 11). Grande questione in un'epoca in cui il Sud del mondo preme e i popoli si incontrano e si scontrano in un processo inarrestabile, all'interno di una realtà socio-politico-economica mondiale incapace di farvi fronte.

Virginie Soubrier segue questo percorso, «de pièce en pièce», a cominciare dagli esordi, da un testo inedito, intitolato *Le Grand-Serpent*, scritto in Costa d'Avorio nel 1977, fino a *La mélancolie des barbares* del 2013, un insieme di oltre trenta pièces, il cui apice è rappresentato da *Misterioso-119*, del 2005. L'autore stesso, negli *Entretiens* pubblicati in appendice al saggio, definisce la pièce come il punto d'arrivo di un

lungo percorso: «*Misterioso-119* réunit tout ce j'ai écrit auparavant, c'est une espèce de point limite, au-delà duquel je ne peux pas aller [...] le monde a cette fois le dos au mur. Il n'y a plus rien [...] Avec cette pièce, je sentais que j'arrivais à la fin d'un processus, et que je devais faire une sorte de bilan: ce sont uniquement des femmes, parce que je pense que tout ce que j'ai écrit, c'est d'abord une histoire de femmes» (p. 267). In poche righe l'autore descrive con pertinenza l'essenziale della sua opera drammaturgica e il suo punto di arrivo. Poi, come indica la ricca bibliografia che completa il volume, scriverà ancora per il teatro, affiancando però a questo genere l'esperienza non nuova, ma ancor marginale nel suo universo di scrittore, della narrativa: «Je pense que je vais écrire de moins en moins de théâtre [...] Je veux écrire une série de romans» (p. 280). Nelle interviste, messe opportunamente in appendice al volume perché aiutano a capire la poetica dello scrittore e la sua visione del mondo, Kwahulé parla, fra le altre cose, degli scrittori e dei musicisti che ha amato, Césaire, Damas, Coltrane, certo, ma anche il filosofo Condorcet e tanti altri scrittori europei. Quanto alla politica e all'*engagement*, Kwahulé riconosce di non poterne prescindere ma, come ha giustamente notato Véronique Soubrier, «son écriture est engagée, non parce qu'elle soutient une thèse, mais parce qu'elle confie au pouvoir des mots la critique de l'organisation politique et économique de son temps» (p. 15). Il saggio si conclude con un *Dossier photographique*.

La studiosa ha saputo illustrare in maniera molto convincente i meriti e la novità di un'opera che, a suo avviso, può essere addirittura considerata come inaugurale di «un nouveau moment de l'histoire de la littérature européenne» (p. 14).

[CARMINELLA BIONDI]

AURÉLIE FOGLIA et LAURENT ZIMMERMANN (dir.), «*Une route infatigable*». «*Cabier d'un retour au pays natal*» d'Aimé Césaire, Paris, Hermann, 2014, «Cahier Textuel», pp. 119.

Nell'*Avant-propos*, i curatori spiegano le motivazioni che sono all'origine della decisione di dedicare, nonostante i molti studi anche recenti, un numero della collana a uno dei capolavori della poesia del Novecento, il *Cabier d'un retour au pays natal* dello scrittore martinicano Aimé Césaire. Sono motivazioni di ordine prevalentemente filologico-letterario, che attengono soprattutto alla genesi, all'evoluzione formale e alle qualità letterarie di questo testo "palinsesto", più che, come spesso è stato fatto in passato, al suo valore di "manifesto politico". Sotto questo profilo il lungo poema, come ogni capolavoro, ha ancora molte cose da dire e molte zone d'ombra da esplorare. Da qui il titolo della miscellanea che indica per un verso le continue rivisitazioni dell'autore al suo testo di partenza, pubblicato nel 1939 sulla rivista «*Volontés*», e dall'altro il lavoro della critica che si sforza di fare luce su alcuni aspetti controversi di queste revisioni d'autore e delle interpretazioni che ne sono state date. A questo proposito, un saggio-chiave è quello di Romuald FONKOUA (che ha già dedicato all'autore un lavoro monografico nel 2010, rist. 2013), *Retours sur l'édition définitive* du «*Cabier d'un retour au pays natal*». *Texte, contextes, significations* (pp. 73-78), che analizza il percorso delle diverse edizioni approvate dall'autore (1939, 1947, 1956, definita «*édition définitive*», 1983...) e smonta alcune tesi sul significato degli interventi di Césaire nelle successive edizioni. In particolare contesta la te-

si di James Arnold (*Beyond Postcolonial Césaire: Reading: "Cabier d'un retour au pays natal"*. *Historically*, 2010), secondo il quale questi interventi sarebbero dovuti a posizioni più radicalmente anticolonialiste abbracciate dallo scrittore nel corso degli anni, mentre Fonkoua afferma: «Les modifications introduites par Aimé Césaire dans le corps de l'«édition définitive», montrent qu'il a été guidé par un intérêt pour la création poétique (et la communication littéraire) plus que par un souci proprement idéologique (et le combat anticolonialiste). La maîtrise de l'outil de production, le contrôle du lieu du discours et l'organisation d'une prise de la parole servent en dernier ressort cet unique but: révéler le génie créateur nègre. Loin de tout souci matériel qui entrave l'œuvre, le poète peut laisser libre cours à son imagination» (p. 76). E del resto, fare della sua opera un cantiere sempre aperto è una delle caratteristiche di Aimé Césaire.

Sull'importanza della ricerca della parola per il poeta "negro" interviene anche Dominique COMBE, nel primo saggio della raccolta, *Aimé Césaire, "La dictature du mot"* (pp. 9-18): «Le philologue est devenu poète dans le sens étymologique du terme, puisqu'il refait le langage et le monde à la fois, avec ses "paroles abruptes"» (p. 18). Anche uno dei curatori del volume, Aurélie FOGLIA, si sofferma sul problema della lingua, in un'ottica però più decisamente postcoloniale, perché si inserisce nel filone di ricerca che si propone di individuare le "deformazioni" imposte al francese di Francia dagli scrittori "hors hexagone", o il suo uso improprio. La posizione di Césaire può essere così sintetizzata: «Aussi se charge-t-il de faire éclater ce cri en poésie, en parlant avec la langue contre la langue, en chantant contre-langue» (p. 40) («*Retourner*» la langue: le «*Cabier d'un retour au pays natal*» d'Aimé Césaire, pp. 39-49).

Anche la maggior parte degli altri saggi che compongono il volume è dedicata alla genesi del testo, alle sue diverse elaborazioni e al problema del linguaggio e della scrittura: Henri SCEPI, *Le cabier dans "Cabier d'un retour au pays natal" de Césaire: formes et mouvement de l'écriture* (pp. 27-38); Pierre VILAR, *Histoire d'un texte et texte d'une histoire: sur quelques horizons de lecture du "Cabier d'un retour au pays natal"* (pp. 51-62); Daniel DELAS, *La genèse du "Cabier d'un retour au pays natal" - 1936-1956* (pp. 79-84); Laurent ZIMMERMANN, *Crise de la temporalité lyrique et recours au conditionnel dans le "Cabier d'un retour au pays natal"* (pp. 85-94). Mentre i saggi di Xavier GARNIER (*Géographie de la bonte dans "Cabier d'un retour au pays natal"*, pp. 19-26) e di Jean-Patrice COURTOIS (*Le retour comme anthropologie du natal chez Césaire*, pp. 95-118), insistono maggiormente sul pensiero veicolato dalla parola poetica o sulla condizione dello scrittore. Il volume può aiutare, come affermano i curatori, a «entendre au plus près ce qui se joue avec un poème qui a encore beaucoup à nous dire, dans le contemporain, dans notre inquiétude d'être au monde [...] dans cette inquiétude et l'espoir d'un monde commun fondé non pas sur la domination d'un groupe, mais sur un partage de l'exil et de la force créatrice» (p. 8).

[CARMINELLA BIONDI]

ALIOCHA WALD LASOWSKI, *Édouard Glissant, penseur des archipels*, Paris, Pocket, 2015, pp. 543.

La mort d'Édouard Glissant le 3 février 2011 a provoqué un élan d'émotion et de tristesse auprès des amis du grand écrivain martiniquais, des amis qui sont souvent comme lui des auteurs, mais aussi des critiques

spécialistes de son œuvre, des artistes, des journalistes et des philosophes. Les hommages se sont multipliés un peu partout dans le monde, dans le Tout-Monde qu'il a inlassablement essayé de nous révéler : veillées, textes spontanés dans la presse et sur le web, puis colloques, journées d'études et numéros de revues. Quelques années ont passé maintenant mais l'intérêt, la ferveur qui se concentrent autour de son œuvre ne diminuent pas. Les archives de Glissant ont entre temps été déclarées trésor national en décembre 2014 et la Bibliothèque nationale souhaite pouvoir les acheter pour ouvrir ainsi la voie à de nouveaux travaux. Le texte que nous présentons ici est le fruit des recherches d'un spécialiste de Glissant mais aussi d'un ami qui a côtoyé et fréquenté l'auteur martiniquais dans les dernières années de sa vie, qui a pu prendre connaissance des archives car, avec Raphaël Lauro, il a apporté sa contribution à leur mise en place. Nous trouvons la trace – même si de façon sporadique – de cette fréquentation dans cette étude. *Édouard Glissant, penseur des archipels* est difficile à classer dans une catégorie bien définie ; il a souvent le ton de l'hommage teinté d'émotion mais il constitue surtout une longue plongée dans l'univers glissantien, une immersion dans l'œuvre qui dévoile tout autant l'homme que le penseur, le philosophe et le poète. Aliocha Wald Lasowski a donné à son travail une structure fort rigoureuse où dans une première partie qui constitue le cœur de la réflexion puisqu'elle s'étend sur 380 pages, intitulée «Présentation de l'œuvre», il examine les différents domaines et les différents genres où Glissant a exercé son écriture (1. Philosophie, 2. Poésie, 3. Romans, 4. Théâtre, 5. Esthétique et 6. Politique). La deuxième partie, «Rencontres», donne, dans un premier temps, la parole à Édouard Glissant lui-même au sein d'un entretien avec Aliocha Wald Lasowski qui a eu lieu le 23 janvier 2007, à Paris. La lecture de l'interview nous laisse imaginer que le spécialiste glissantien a trouvé au cœur des réponses de l'écrivain l'idée du titre de son ouvrage ; en effet ce dernier y déclare : «Une de mes cartes du monde est faite d'archipels, de caps et de presque îles et de péninsules, d'où beaucoup sont partis, ont été déportés, et où, curieusement, on a enfermé beaucoup d'autres : Gorée, la source amère et solennelle, la Pointe des Nègres en Martinique, les îles Tremiti dans l'Adriatique, Vernazza dans les Cinque Terre, Roben au devant de la ville du Cap où Nelson Mandela tint bon, Guantanamo, dont nous osons à peine imaginer les obscurités, le fort de Joux en plein Jura, qui pour moi est une sorte d'avancée en cap dans la forêt, Carthage recouverte de sel noir, Carthage des Indes et Salvador de Bahia, et la Nouvelle Orléans, villes négrières tout autant que Saint-Pierre la foudroyée et Valparaiso où nous irons bien un jour, et, en plein continent, ancrée dans l'océan des steppes, Samarcande inatteignable» (p. 502). Puis dans «Témoignages et confidences», ce sont des intellectuels comme Fethi Benslama, Régis Debray, Edgar Morin, des artistes tels que Valerio Adami et les écrivains Abdelwahab Meddeb, Boualem Sansal et Dany Laferrière qui livrent le souvenir d'un rapport d'amitié, d'échanges, plus ou moins longs et profonds qu'ils ont entretenus avec Édouard Glissant. La description de la charpente de l'ouvrage ne rend toutefois pas complètement compte de ce que le lecteur trouvera tout au long des 543 pages qui lui sont soumises. Deux parties assez brèves précèdent la véritable entrée en matière ; les «Remerciements» qui dressent la liste des noms de ceux qui appartiennent à la vaste tribu glissantienne, qu'il s'agisse des amis ou des spécialistes de son œuvre

et le «Prologue» où Aliocha Wald Lasowski retrace l'histoire de sa propre rencontre avec Édouard l'écrivain et de ce qui est devenu, au fil du temps, une amitié. L'«Introduction» déconcerte quelque peu ; sa longueur (85 pages), surtout. Le critique s'est donné la liberté non seulement d'y présenter la structure de son travail mais aussi d'anticiper largement ce qu'il reprendra dans la première partie. Cette méthode d'approche explique sans doute certaines redites et des répétitions du texte qui parfois l'alourdissent un peu. Dans la partie qui fait suite à l'introduction, le critique met en place une grille qui va lui servir pour affronter tous les genres littéraires pratiqués par Glissant, l'essai, la poésie, le roman et le théâtre. Il fait une présentation des œuvres dans l'ordre chronologique de leur parution, établit les passerelles qui les relient les unes aux autres, traitant véritablement la matière textuelle comme une série d'îles formant un archipel où chaque texte a sa place. Chaque œuvre est donc située à l'intérieur du vaste ensemble de l'architecture glissantienne mais c'est également le moment historique et culturel où elle voit le jour qui est analysé, ainsi que ses sources et les influences qui ont nourri son auteur. Le critique choisit au fil de son étude de privilégier la réflexion sur certains textes plutôt que sur d'autres. C'est ainsi que, par exemple, parmi tous les romans de Glissant, *La Lézarde* est plusieurs fois abordé et étudié, comme pour, en quelque sorte, redonner sa place à ce premier roman, moins connu que les autres et moins travaillé par la critique, même s'il obtint, au moment de sa parution en 1958, le prix Renaudot. Wald Lasowski débrousaille ainsi toute la matière glissantienne et l'intérêt de son ouvrage réside, me semble-t-il, dans cette mise au jour d'une incessante activité de Glissant dans de nombreux domaines, de son écoute passionnée de toutes les formes d'art et de toutes les formes de pensée. Rien n'est jamais un détail, nous dit le critique, surtout ce qui pourrait en paraître un, comme, pour ne citer qu'un exemple, le titre du mémoire de Glissant pour son diplôme d'études supérieures de philosophie, dirigé par Jean Wahl : «Découverte et conception du monde dans la poésie contemporaine», où il a travaillé sur Pierre Reverdy, René Char et Paul Claudel qui constitueront longtemps l'objet de sa réflexion. De façon saisissante et en créant aussi un certain effet de vertige, Aliocha Wald Lasowski reconstruit le réseau glissantien des sources et des auteurs qui ont inspiré l'écrivain martiniquais, de ceux qui se sont nourris de sa pensée et de son œuvre. Le chapitre intitulé «Esthétique» constitue un apport précieux à la connaissance des rapports de Glissant avec les arts figuratifs et de tous les artistes qu'il a appréciés, connus, sur lesquels il a réfléchi tout au long de son existence. On trouve bien sûr les noms de Matta, Wifredo Lam, Cárdenas, Gamarra, Valerio Adami dont Glissant a souvent parlé dans ses recueils d'essais depuis *Soleil de la Conscience* jusqu'à *La Cobée du Lamentin*, mais le critique dresse la liste – impressionnante – des préfaces de catalogues, des commentaires d'expositions, des poèmes que l'écrivain a consacrés à des peintres ou à des sculpteurs tels que Hultberg, Chemay, Eva Ho, Louis Lutz, Gabriela Morawetz, Milos Sobačić, Edgar Sanchez, Miguel Borrelli, Eduardo Zamora, Sandro Somarè, Gerardo Chavez, Pancho Quilici, Mario Gurfein, etc... Sans oublier bien sûr, l'importance que la musique – le jazz en particulier – a toujours eue pour lui et les rapports étroits qu'il a tissés avec le monde musical : «Le jazz rappelle que le chant africain a été confisqué, que les esclaves, dans le Nouveau Monde, ont perdu leur chant. Le jazz met en musique l'effacement et emporte

la trace, comme le reggae, le calypso, la biguine, la salsa» (p. 383). Le dernier chapitre de «Présentation de l'œuvre» se penche sur la réflexion politique d'Édouard Glissant depuis ses prises de position indépendantistes qui lui vaudront d'être assigné à résidence en France par le Général De Gaulle, en passant par son combat pour une Algérie indépendante jusqu'à la lettre ouverte à Barack Obama, cosignée par Patrick Chamisseau en 2009: *L'Intraitable beauté du monde. Adresse à Barack Obama*. C'est toujours dans ce chapitre que sont analysés les points de contact entre la pensée de Glissant et le vaste champ postcolonial et que Wald Lasowski nous montre comment des critiques comme Anthony Mangeon, Stuart Hall, Paul Gilroy et Achille Mbembe se penchent sur l'œuvre glissantienne et dans quelle mesure Glissant participe de ce courant de pensée mais s'en démarque aussi.

L'étude se termine par une bibliographie fournie mais on peut regretter l'absence d'un index des noms qui aurait permis de retrouver plus facilement les très nombreuses références qui sont citées et qui constituent une des richesses du texte.

[ELENA PESSINI]

YAHIA BELASKRI, *Haiti en lettres et en images*, photographies de Francesco Gattoni, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 79.

Il volume racconta il viaggio ad Haiti che lo scrittore algerino Yahia Belaskri ha compiuto nei mesi di gennaio e febbraio del 2012. Il concetto di viaggio va dunque inteso come spostamento fisico in una terra che da sempre ha attratto l'autore maghrebino per la sua vicinanza intellettuale e per la sua grande ricchezza letteraria. Per questo viaggio, Belaskri sceglie un periodo particolarmente simbolico in quanto ricorrono due eventi importanti. Si tratta della commemorazione delle vittime del terribile terremoto che ha colpito l'isola caraibica il 12 gennaio 2010, e del ritorno alla vita, della volontà di avere la meglio su quello che il sisma ha cercato di impedire: dall'uno al quattro febbraio del 2012 si è infatti tenuto a Haiti il festival «Étonnants Voyageurs», che era in programma proprio nei giorni successivi al terremoto del 2010. Quest'evento diventa quindi il motivo di un viaggio che per l'autore algerino inizia con due settimane di anticipo proprio con lo scopo di conoscere Haiti, i suoi abitanti e le sue tradizioni. La prima parte del volume consiste nel resoconto scritto di quest'esperienza che ha permesso all'autore di visitare la capitale Port-au-Prince, ma anche di inoltrarsi verso sud fino a Port-Salut, cittadina sede della residenza per scrittori «Les passagers des vents». L'itinerario è poi proseguito per toccare Les Cayes, Ca Michaud, Fond des Nègres, Carrefour Moussignac, Croix Hilaire, Petit-Goâve, Grand-Goâve, Léogâne, Grand Saline e, da ultimo, di nuovo Port-au-Prince. Dal racconto di questo spostamento fisico, ricavamo le impressioni dell'autore che si accosta a un paese che già conosceva, ma di cui ora ha finalmente un'esperienza diretta. Il risultato è una descrizione vivace e suggestiva dalla quale ricavamo la visione di una società complessa e ricca di sfaccettature. Nelle prime pagine abbiamo la Port-au-Prince del post-terremoto: una città distrutta dal sisma che, a due anni di distanza, fatica a rialzarsi e per la quale è impossibile parlare di ricostruzione: le tendopoli per gli sfollati, i cumuli di detriti sparsi ovunque, le strade dissestate e il traffico infernale sono alcune delle caratteristiche della capitale haitiana, a cui dobbiamo aggiungere le notizie relative alla criminalità

organizzata e ai rapimenti che sono all'ordine del giorno. Se gli effetti del terremoto sono innegabili, Belaskri non coglie il clima di violenza, ma piuttosto una condizione di serenità che si accompagna a una profonda dignità. Nonostante le difficoltà e la povertà, gli haitiani si dimostrano un popolo ospitale, vitale, creativo, fiducioso nel futuro. La serenità e la voglia di vivere che colpiscono l'autore divengono ancor più evidenti nell'ampia sezione fotografica che accompagna il resoconto di Belaskri. Gli scatti in bianco e nero di Francesco Gattoni non costituiscono un semplice elemento di corredo al viaggio, ma ne colgono l'essenza e danno un volto a quella dignità descritta dallo scrittore algerino. Come sottolineato nel titolo del volume, per rendere pienamente conto della complessità haitiana sono necessarie parole e immagini. Le istantanee di Gattoni fissano i momenti salienti del viaggio e offrono uno spaccato di vita che il racconto riassume attraverso le sensazioni. Le parole di Belaskri trovano la loro forma compiuta negli sguardi sereni di uomini, donne e bambini che vivono la loro quotidianità: i ragazzi nelle loro divise scolastiche osservano curiosi l'obiettivo del fotografo; i giovani studenti partecipano attenti al festival «Étonnants Voyageurs»; i bambini giocano in riva al mare con vecchi copertoni di automobili; le donne alle prese con il bucato; i commercianti al mercato; i pescatori; gli anziani che tramandano ai figli le loro conoscenze pratiche. Le immagini apocalittiche del terremoto che aprono la rassegna fotografica lasciano ben presto il posto a frammenti di vita quotidiana e alle tradizioni haitiane che sono ancora vive in tutto il paese, come il carnevale e il combattimento dei galli e dei tori.

L'Haiti che emerge dalle parole e dalle immagini contenute in questo volume è un paese mitico e reale al tempo stesso, un paese in cui la vita e la morte vivono l'una a fianco dell'altra e la povertà non è considerata una disgrazia. A Haiti si vive nonostante tutto perché la creatività e la letteratura permettono di dimenticare le brutture dell'esistenza e di dare un significato profondo ad ogni esperienza.

[EMANUELA CACCHIOLI]

ERNEST PÉPIN, *Le Griot de la peinture*, Lamentin, Caraïbéditons, 2014, pp. 164.

Ernest Pépin, poète et romancier, dans son dernier texte *Le Griot de la Peinture*, conjugue de façon magistrale ces deux statuts. Si notre auteur guadeloupéen s'est fait avant tout connaître pour ses romans, *L'Homme au bâton* (Gallimard, 1992), *Tambour-Babel* (Gallimard, 1996), *Toxic Island* (Desnel, 2010) ou *Le Soleil pleurait* (Vent d'ailleurs, 2011), il est, selon ses propres déclarations, avant tout poète. Il convoque ici une prose poétique qui transcende le réel et le hisse dans une dimension fictive pour retracer le récit d'une vie, celle de Jean-Michel Basquiat. Lyonel Trouillot qui en est le préfacier définit ce roman comme une «très belle hypothèse poétique formulée sur la vie d'un homme» (p. 9).

C'est Basquiat lui-même qui prend la parole et dévoile, sans ambiguïté, son caractère passionné et révolté qui sera le moteur de sa brève existence. Au fil des chapitres le «je» du peintre révèle ses origines, sa naissance à Brooklyn, sa petite enfance, sa permanence de deux ans à Porto Rico et son retour à New York, son embrassement pour le jazz, «répétitions, improvisations, solos, appels et réponses, souffles [...]». Paix et rage, tour à tour disjoints ou en fusion, recomposaient un monde impossible à chercher dans le passé, condamné à inventer tous les possibles de l'avenir» (p. 48), surtout le bebop. Pépin convie

les grands musiciens comme Charlie Parker, Miles Davis ou encore Jimi Hendrix qui ont marqué de façon indélébile l'imaginaire du jeune peintre et les fait intervenir eux aussi à la première personne; un stratagème narratif qui permet aux voix multiples, aux différents «je» de mener un dialogue qui ne cesse d'animer les chapitres. Ils prennent part à cette conversation en revendiquant les legs et les influences qu'ils lui ont transmis: le premier dit lui avoir «donné la fulgurance», le deuxième «la fragilité» (p. 51), «la voix du rebelle. Ce qu'on appelle dans tes îles: nègre marron» (p. 53), le dernier enfin «ma colère car je n'avais que ça à te donner» (p. 56). La musique des noirs afro-américains est une des sources ou peut-être sa source d'inspiration par excellence: «À bien regarder, c'est du jazz que je peins. Et tous ceux qui se pressent aux expositions viennent écouter le jazz de ma peinture. Ruptures, fêlures, brisures, tout est là!» (p. 134).

D'autres voix se succèdent dont celles des femmes qui ont partagé ses jeunes années, Suzanne Malouk, Jennifer Goode mais aussi sa mère Matilde Andrades, née à New York de parents portoricains. C'est bien elle qui satisfait les penchants de l'enfant vers la peinture et l'accompagne dans les musées new yorkais où Jean-Michel découvre les grands chefs d'œuvre comme *Guernica* de Picasso, *La Jungle* de Wifredo Lam, les dessins de Léonard de Vinci et ses études d'anatomie d'où sa passion/obsession pour cette discipline qui marque toute son œuvre. Pépin n'oublie pas la figure de mentor de Basquiat, Andy Warhol: «Peindre avec Andy c'était comme jouer du piano à quatre mains. Il renouvelait ses gammes. Moi, je mettais le feu aux yeux avec mes tons vifs. [...] Nous incarnions deux générations, deux sensibilités. Mon rire frondeur crevait la toile alors qu'il était un artiste installé et malgré lui déjà daté» (pp. 153-154).

Quant à sa peinture, elle naît d'un assemblage, d'un mélange, de tout ce qui touche de près cet artiste: sa négritude qu'il décline dans son œuvre au moyen de clichés et qu'il interroge à travers le vaudou, le racisme et l'esclavage. Ses tableaux renvoient également tout l'imaginaire caribéen que ses parents lui ont transmis, l'influence de la BD, la présence du monde de la boxe comme métaphore de l'existence.

Ernest Pépin nous offre avec ce texte une «approche intuitive» (comme il le souligne dans une interview lors de sa parution) de ce que l'homme et l'artiste ressentent, de tout ce qui anime ce monde chaotique et multiple qui se condense sur la toile. Le griot compose avec les mots, le peintre avec les couleurs et ce n'est pas un hasard si les deux mots sont ici juxtaposés, Pépin rend hommage à l'artiste dans son ensemble et à celui qui a su nous parler à travers ses couleurs et ses images.

[ALBA PESSINI]

JOEL DES ROSIERS, *Métaspora. Essai sur les patries intimes*, Montréal, Tryptique, 2013, pp. 327.

Peut-on s'étonner de trouver sous la plume de ce Québécois d'origine haïtienne, diplômé en chirurgie et en psychiatrie de l'Université de Strasbourg, un néologisme de son cru, la *métaspora*, qui qualifie l'espace de l'entre-deux, de l'hybridité, de l'exil ou de l'errance? Il semble au contraire que le parcours rapide de sa biographie prédestine l'auteur-médecin à vivre l'expérience humaine comme un carrefour identitaire, un croisement des possibles. On se rappellera que la revue *Vice-versa* de Montréal misait sur la transculture pour donner la voix et ouvrir la voie aux intellectuels québécois issus de l'immigration. À la lecture du livre de

Des Rosiers, il nous a semblé que nous dépassions ce projet utopique pour dégager de l'expérience transculturelle une identité émergeant des interstices de l'expérience. Comme si la transculture avait fait son œuvre et que les transcultivés pouvaient construire dorénavant leur identité au prisme de la *métaspora*. En fait, peut-être nous hasardons-nous sur un terrain délicat, mais on a l'impression que la transculture fut un processus et que la *métaspora* devint l'expression culturelle de cette identité médiée. Et au-delà de cette idée transculturelle, se trouve aussi celle des lieux pensés comme des espaces qui créent des relations anthropologiques: «constituée de fragments d'existence plutôt que de narrations linéaires, la *métaspora* est ce qui mesure la distance entre des êtres intimes et l'intimité inattendue de la distance, qu'elle soit géographique, temporelle ou culturelle» (p. 34). Si d'une certaine manière, on se rapproche des concepts de lieux et non-lieux de Marc Augé, la *métaspora* amène un élément plutôt novateur en ce que la béance, l'interstice pourrait aussi devenir un lieu anthropologique. L'absence de lieu et l'espace qu'occupe cette absence peut par conséquent devenir pour l'être un espace relationnel et intime d'un parcours subjectif où les strates temporelles du vécu coïncident et offrent à l'auteur sa propre identité. Ainsi, «l'écrivain enrichit son intimité avec les lieux où il vit et où il a vécu dans la mesure où il garde une conscience exquise de sa dignité d'étranger souffrant. Lieux, visages, objets, autant de «patries intimes» qu'il transporte partout avec lui» (p. 35). Comme une identité subjective ne se compose jamais d'une seule personne, l'identité *métasporique* est aussi l'apanage d'une collectivité en ce sens qu'elle est affaire de mouvance et elle est expérience de l'errance dans un monde qui se transforme par la présence de la différence. L'écrivain de la *métaspora* est un écrivain qui assume sa construction identitaire à partir de paradigmes comme celui de l'errance, des transits, du fragment parce que la linéarité a été brisée, ce qu'un poète comme Saint-Denis Garneau (pour autant non mentionné par Des Rosiers) exprime très bien dans son «Monde irrémédiablement désert». Cela étonne d'ailleurs que Saint-Denis Garneau soit absent des références de Des Rosiers, lui qui se révèle dans cet essai un immense lecteur et consommateur de biens culturels de tous horizons. Il est ainsi question dans cette *Métaspora* d'Édouard Glissant, d'Anthony Phelps, de Joël Des Rosiers, de Marie N'Diaye, de Lutraumont, de Frantz Fanon, de Maryse Condé, mais aussi de Mad Max et de Wyclef Jean qui expriment tous, chacun à leur manière, le lien *métasporique* qui les unit. Ce livre de Joël Des Rosiers a été élu meilleur essai québécois 2013 par l'émission de «La Librairie francophone», que l'on peut suivre les samedis sur le réseau des radios francophones (la RTBF en Belgique, France Inter en France, Radio Canada au Québec, Radio Télévision Suisse chez les Helvètes) et a obtenu le prix MLA for Independent Scholar 2014. Il s'agit d'un ouvrage d'une grande qualité tant pour l'érudition dont l'auteur fait preuve que pour l'esthétique de son écriture. On sera aussi ravi de lire l'histoire qu'il fait de la littérature migrante au Québec, lui qui est un des importants piliers de ce souffle littéraire qui a fait plier de nombreuses certitudes. Dans les quelques pages qu'il consacre à ce courant qui a décloisonné la littérature québécoise, on assiste, sur un mode témoignage, à la naissance de cette prise de parole dans le champ et aux réactions qu'elle suscite par les acteurs de l'époque. Des Rosiers est un bon observateur aux analyses fines, qualité aussi importante pour l'écrivain que pour le médecin qu'il est. D'ailleurs, il sait très

bien faire le pont entre les deux typologies discursives comme si le passage de l'un à l'autre était une autre manifestation de la métaspora, où l'auteur et le médecin se rencontrent dans une patrie intime qui donne, comme le lieu, l'identité à celui qui l'habite.

[JEAN-FRANÇOIS PLAMONDON]

MARIE-ÈVE CHARRON et THÉRÈSE ST-GELAIS (dir.), *L'actualité de l'art au Québec*, «Globe», 2014, vol. 17, n. 1, pp. 173.

Il «dossier» si compone di sei articoli, preceduti da un'introduzione delle curatrici in cui si precisa il duplice ruolo dell'arte nei confronti della realtà di riferimento: «Parler d'actualité de l'art, peu importe où il se pense et se produit, peut entraîner nos premières pensées vers un travail qui s'investit politiquement. De l'actualité, l'art peut s'en alimenter; mais de l'art l'actualité peut dériver, comme on le dit d'un vocable, lorsqu'il tient ses origines du latin» (p. 13). In quest'ottica vengono esaminati alcuni aspetti dell'arte contemporanea quebecchese e le opere di alcuni artisti (riprodotte nel «dossier») che indicano il loro stretto legame (spesso critico) con l'attualità, siano esse realistiche o di pura finzione. I sei saggi che compongono il dossier sono per certi versi complementari e contribuiscono, nel loro insieme, a mettere a fuoco i diversi aspetti, anche socio-politici e identitari, della tematica arte/attualità e le forze che entrano in gioco nella dinamica artistica contemporanea: Jean-Philippe UZEL, *L'autochtone dans l'art actuel québécois. Une question partagée* (pp. 33-57); Anne ROBINEAU, *L'art actuel au Québec vu de la francophonie canadienne. Réseaux et influences* (pp. 59-83); Marcel FOURNIER e Miriam MISDRAHI, *Critères et processus d'évaluation en art contemporain. Les concours d'aide à la création du Calq* (pp. 85-107); Maxime COULOMBE, *Le corail, la dynamite et autres objets hétéroclites. Originalité et nouveauté par l'image* (pp. 109-130); Melissa THÉRIAULT, *Documentaire et jeu de fiction. Le cas du cinéma québécois* (pp. 131-152); Marie FRASER, *Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue* (pp. 153-163).

A conclusione della loro introduzione, le curatrici ricorrono alle parole di Giorgio Agamben (*Qu'est-ce que le contemporain?*, 2008) per definire il senso delle opere prese in esame, come emerge anche dai saggi che le sono dedicati nel dossier: «Dans une certaine mesure, il s'opère pour toutes les œuvres que nous avons fournies en exemple comme prélude à ces dossiers des mécaniques que la philosophie attribue au contemporain qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la «citer» en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire».

[CARMINELLA BIONDI]

CLAUDE CORBO (dir.), *Monuments intellectuels de la Nouvelle-France et du Québec ancien. Aux origines d'une tradition culturelle*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014, «Corpus», pp. 395.

Claude Corbo, ideatore e curatore del volume, non è nuovo ad imprese di questo genere. Aveva, infatti, già pubblicato nel 2006 presso le edizioni Septentrion (Sillery) un volume collettivo intitolato *Monuments in-*

tellectuels québécois du xx siècle. Come per la precedente raccolta, Corbo ha riunito un gruppo di specialisti, ciascuno dei quali ha presentato un «monumento», cioè un testo ritenuto fondante della storia culturale del Québec, a partire dal Seicento fino alla fine del XIX secolo, seguendo, come da proposta del coordinatore, un modello sintetico di presentazione dell'autore e dell'opera; un modello che è rispettato, anche se in maniera più o meno libera, da tutti gli studiosi e questo dà all'insieme un equilibrio che è uno dei primi meriti del volume. Il secondo merito va ricercato nel fatto che i vari saggi sono tutti opera di noti specialisti, che hanno saputo così distillare nello schema del modello proposto gli elementi essenziali per la conoscenza dell'autore, dell'opera eletta a monumento, nonché della sua influenza e della sua fortuna critica.

Il metodo per l'individuazione dei testi che, ad avviso del curatore, costituiscono l'ossatura culturale di un secolo, era già stato affinato, come si è detto, nel volume del 2006, ma ovviamente il periodo delle origini presenta alcune particolarità di cui bisogna tenere conto. Innanzitutto il problema di cosa si deve fare entrare nel corpus, dal momento che per il Sei-Settecento si tratta prevalentemente di relazioni di viaggio scritte da francesi, soprattutto missionari, la maggior parte dei quali sono rientrati in patria dove hanno fatto pubblicare le loro opere, che sono così diventate parte della storia culturale della Francia. Corbo, appoggiandosi sulla tradizione storiocritica quebecchese, ritiene, a giusto titolo, che esse siano alla base della tradizione culturale del Québec, ne costituiscano le fondamenta, e che vadano pertanto inserite nel volume, dove occupano circa un terzo dell'insieme. Si tratta, in gran parte, di opere molto note anche a un pubblico europeo, come quelle di Lescarbot, Champlain, Sagard, Marie de l'Incarnation, le relazioni dei Gesuiti, Lahontan, Lafitau, Charlevoix, ma mentre in Europa, all'interno di una produzione letteraria tanto vasta come quella francese del XVII e XVIII secolo, sono rimaste sempre abbastanza marginali e oggetto di studio specialistico, qui si ergono appunto a «monumenti» che gettano le basi di un mondo nuovo.

Il XIX secolo pone problemi ancora diversi: non esiste più il dilemma se si tratti di testi quebecchesi o francesi, perché sono scritti e pubblicati in Québec, ma si tratta di decidere se i «monuments» che vengono scelti debbano essere scritti necessariamente in francese. Dopo la cessione della Nouvelle-France all'Inghilterra, a conclusione della guerra dei Sette Anni, nel 1763, il problema della lingua diventa, come sappiamo, molto importante e molto complicato e non è questa la sede per affrontarlo. Resta il fatto che alcuni dei testi ritenuti centrali nella vita culturale del Québec dell'Ottocento sono scritti in inglese, ma questo non ha ovviamente impedito al curatore di assegnare loro il posto che, a suo avviso, meritano nella storia di questa civiltà, al cui sviluppo hanno contribuito. Si tratta prevalentemente di testi scientifici, di geografia, geologia e medicina (un testo di filosofia è scritto in latino), perché uno degli aspetti che caratterizza la seconda parte del volume dedicata all'Ottocento è che i saperi si sono ormai diversificati e, mentre i testi del periodo precedente avevano un carattere enciclopedico e abbracciavano tutto lo scibile sulla Nouvelle-France (geografia, storia, costumi, religioni, ecc.), qui è stato invece necessario individuare il meglio delle singole discipline: oltre a quelle a cui si è già accennato, compaiono studi su testi che si occupano di storia, religione, genealogia, istruzione, diritto, canzone popolare, lavori bibliografici, dizionari franco-canadesi, ecc.

Si tratta di un lavoro molto importante, destinato anche a lettori non specialisti, ma mantenuto sempre ad un buon livello scientifico: chi abbia la pazienza di

leggerlo in sequenza cronologica dall'inizio alla fine avrà un quadro ampio e chiaro della civiltà quebecchese dalle origini agli albori del xx secolo, ai cui "monuments", lo ricordo in conclusione, Corbo aveva dedicato un lavoro collettivo nel 2006. Si completa così un percorso dentro la geografia, la storia e la cultura del Québec che va dalle origini alla fine del Novecento.

[CARMINELLA BIONDI]

MONIKA BOEHRINGER, *Anthologie de la poésie de femmes en Acadie xx et xxi siècle*, Moncton, Éditions Perce-Neige, 2014, pp. 265.

Ce nouveau volume de la «Collection Poésie» dirigée par Jean-Philippe Raïche présente, avec une élégance bien féminine, une anthologie regroupant des poèmes écrits par des auteures acadiennes du xx^e et du xxi^e siècles. Le souhait de Monika Boehringer, chargée de la direction de l'ouvrage, est celui de remettre à l'honneur l'effort créateur et intellectuel que les femmes acadiennes ont produit à partir de la moitié du siècle dernier pour ouvrir la voie à la formation et à l'épanouissement intellectuel des représentantes de leur sexe. L'Acadie, région du Canada francophone, est longtemps restée assez isolée, du fait de sa distance des centres métropolitains plus vivants et modernes. Elle a donc eu un progrès culturel plus lent par rapport à celui des territoires plus peuplés et mieux reliés au reste du pays à cause aussi de l'influence fort marquée de l'église catholique sur son développement social. Cela fait un peu plus d'une soixantaine d'années que les femmes vivant dans cette région ont accès à la formation supérieure. Ce n'est en effet qu'en 1949 que les sœurs de Notre-Dame-du-Sacré-Cœur ouvrent à Moncton le premier collège d'enseignement supérieur pour femmes, Notre-Dame d'Acadie. C'est donc seulement à partir de cette date qu'il est possible de suivre le chemin intellectuel parcouru par les femmes et de dégager l'influence que leur production culturelle a eue sur la société acadienne et sur la littérature francophone plus en général. S'il est vrai qu'à l'heure actuelle le rôle intellectuel et créateur des femmes est universellement reconnu dans la société canadienne et ne fait plus l'objet de mise en question, il est également vrai que dans beaucoup d'autres sociétés les femmes ont du mal à se frayer un chemin et que leurs opportunités d'accès à la formation et de faire retentir leur voix ne peuvent se comparer à celles des hommes. C'est à partir de ces constats que naît, chez Boehringer, l'idée de cet ouvrage.

L'anthologie privilégie, parmi les diverses formes de la créativité, celle de la poésie même si la plupart des poètes présentées ne s'est pas exprimée uniquement par ce langage et n'a pas lié sa carrière seulement à la littérature. Si l'on parcourt les biographies en clôture du volume, on découvre qu'Angèle Arsenault, Monica Bolduc, Édith Butler, Germaine Comeau, France Daigle, Marie-Claire Dugas, Pauline Dugas, Emma Haché, Martine L. Jacquot, Georgette LeBlanc, Anna Malenfant, Stéphanie Morris ont lié à plusieurs titres leur carrière au théâtre, à la musique et aux arts visuels. Huguette Bourgeois et Athela Cyr, quant à elles, se sont plutôt consacrées à la pédagogie et à l'enseignement. Sarah Marylou Brideau, Marie-Eve Landry, Cindy Morais et Stéphanie Morris, les plus jeunes poètes présentées dans ce recueil, sont arrivées à la littérature soit de manière directe, soit en passant par l'académie et leur carrière est encore en train de se construire. Gra-

cia Couturier, Rose Després, Joséphine Duguay, Judith Hamel, Hélène Harbec, Dyane Léger, Antonine Maillet et Annyck Perrot-Bishop se signalent en revanche pour le prestige et l'importance désormais reconnus à leur production littéraire dans le panorama francophone.

Boehringer choisit de présenter les poèmes suivant la date de naissance de leurs auteures, en commençant par la plus âgée. Joséphine Duguay (1896-1981) ouvre le volume avec huit poèmes pour la plupart fort marqués par sa foi religieuse (elle appartenait à la congrégation de Notre-Dame-du-Sacré Cœur). Elle alterne des poèmes en forme de prière à la Vierge (*Notre Étoile, À notre mère*) à d'autres où elle parle à la première personne et où foisonnent les images de la nature verdoyante et riche de sa région pour évoquer la grandeur de la création et l'étonnement de partager ce miracle (*Regrets, Complainte d'un vieux bouleau, Première neige*). Dans *Causerie masculine* enfin, un poème satyrique en réponse à la *Causerie féminine* d'Albert Lozeau où elle se moque des jeunes hommes qui fréquentent les salons et de leurs vaines causeries, elle révèle que, malgré son choix de conduire une vie cloîtrée, elle connaît bien la société qui l'entoure.

Athela Cyr (1905-1990), qui partage avec Duguay une foi religieuse sans failles, présente sept brefs poèmes qu'elle consacre en 1980 aux verrières de la cathédrale Immaculée-Conception à Edmundston pour en célébrer le centenaire. Cet ensemble constitue un véritable hymne à la Vierge et à ses prérogatives. Anna Malenfant (1905-1988) centre l'essentiel de sa production, présentée surtout en forme de chansons, à son Acadie natale. Elle en évoque la nature amicale et la simplicité de la vie quotidienne avec un élan très nostalgique. Les deux longs poèmes d'Antonine Maillet (1929 -) confirment sa puissance créative et révèlent sa personnalité de poète qui sait jouer avec les mots; elle fait ici un éloge amusé et amusant du langage (*L'éloge des mots*) mais en exploite également le poids politique, dénonçant les dégâts de la guerre et les milliers de morts innocents dont elle est responsable (*La complainte du soldat inconnu*). On retourne à des poèmes plus intimes et nostalgiques avec Édith Butler (1942 -) qui évoque notamment l'univers marin où les bateaux, les ports, les phares, les marins représentent l'envie de fuir vers un ailleurs fantasmé et qui se révèle bientôt mensonger et décevant. Angèle Arsenault (1943-2014) s'engage plus directement pour la cause féministe; les trois poèmes présentés dans l'anthologie, *Les héroïnes, Maman! Maman!* et *Je veux laisser mon nom* résonnent comme des chants de lutte contre une société patriarcale qui empêche les femmes de donner libre cours à l'expression de leurs sentiments et de leur créativité. Le dernier poème est une revendication, écrite à la première personne, du droit de la femme à son épanouissement personnel. Annyck Perrot-Bishop (1945 -) ouvre un volet ultérieur de l'univers féminin, celui de la maternité. Ses poèmes révèlent une pulsion très personnelle, une attention spéciale au rapport de la femme avec son corps et avec la nature environnante. L'agencement typographique du poème qui ouvre la section de l'ouvrage consacrée à Germaine Comeau (1946 -), *Empreintes*, montre que la poésie acadienne a enfin subi elle aussi l'influence des avant-gardes européennes et étasuniennes et qu'elle se soucie désormais de représenter le monde contemporain féru de nouvelles technologies. L'aveu intime et personnel reste cependant bien présent et s'affirme, dans ces poèmes, par l'idée de la communion de la femme avec la nature et ses êtres, sorte de leitmotiv récurrent d'ailleurs dans une grande partie des œuvres contenues dans cette anthologie. Hélène Harbec

(1946 -) présente elle aussi un univers intimiste, peuplé des choses du quotidien qui cache, voire supprime, les aspirations des femmes qui l'habitent. Le ton de ses poèmes est souvent marqué de mélancolie et de tristesse, d'une sorte d'incommunicabilité. La tranquillité n'est qu'apparente et la mort guette, surgit soudain et fait tout basculer. L'ouverture intimiste et le ton nostalgique se conjuguent, dans les poèmes d'Huguette Bourgeois (1949 -), avec une force de dénonciation de la solitude de la femme et de l'incompréhension dont elle est souvent victime. Les mots sont parfois très acérés pour mettre en relief que l'isolement des femmes est lui aussi une forme de violence. Rose Després (1950 -) dénonce le passéisme de la société acadienne avec bien plus de virulence que ses collègues. Ses poèmes présentent une variété de tons, de langage et de rythme qu'on ne trouve pas avant elle et qui montrent une conscience désormais très développée de la puissance des mots. Le poids insupportable des "règles" sociales qui emprisonnent la femme, la fait rêver de voyages, de fuite vers l'ailleurs. Paraît à nouveau l'image du navire, du voilier sur lequel prendre le large pour échapper aux «fainéantes latitudes/exaspérées/qui restent immobiles/et suspendues/dans l'attente/de l'oubli (*Rêve de naviguer*, p. 123)». On retrouve, dans le long poème en strophes de Gracia Couturier (1951 -), la plupart des sujets traités jusqu'ici. Le titre du recueil dont il est tiré, *Anchages I*, est révélateur d'un besoin de repères que l'on trouve dans nos sentiments, dans les objets de tous les jours et dans les actions quotidiennes mais aussi, toujours, dans la nature qui nous entoure. L'œuvre de France Daigle (1953 -) occupe une place de choix dans cette anthologie et représente une avancée ultérieure vers une expression et un langage plus modernes. *Sur les traces de Marianne Godbout, cordonnière et savetière* voit pour la première fois un mélange du français et de l'anglais, les deux langues officielles du Canada qui cohabitent dans la vie quotidienne de l'auteure. Chez elle jeu, humour et ironie n'excluent pas l'engagement et l'élan dénonciateur qui se conjuguent, cependant, avec la conscience de la mort qui nous attend tous. On devine chez Édith Bourget (1954 -) l'habitude à l'emploi des couleurs. Sa palette est bien méditerranéenne pour une Québécoise et l'évocation des parfums et des sons de la Provence font de ses poèmes presque des pièces musicales. L'attention portée à la femme dénonce encore une fois sa difficulté à s'exprimer librement. Dyane Léger (1954 -), dont le premier recueil *Graines de fées* (1980) a été couronné du Prix France-Acadie en 1981 retourne à la dénonciation tranchante de la condition inacceptable des femmes, traitées comme des esclaves par les hommes et dont la vie s'est poursuivie toujours pareille, «voyage après voyage. Calvaire après calvaire. Pour des siècles/et des siècles; comme le veut la prière» (*Les anges en transit*, p. 152). Elle célèbre aussi l'écriture comme moyen de changer le monde, un moyen qui n'atteint pas toujours son but mais dont on ne peut pas ne pas tenir compte. La célébration de la nature devient prétexte, chez Martine L. Jacquot (1955 -) pour parler de la femme, de ses sentiments, de sa relation au monde, de sa pulsion à faire ressortir ce qu'elle ressent. Rien que les titres des poèmes de Pauline Dugas (1957 -) *Avril, Au pied du paysage, Polyphonie hivernale, Cavale des crépuscules*, montrent son attention à la nature et surtout à l'écoulement du temps. Chaque moment de la journée, chaque saison sont chez elle source de souvenirs intimes qu'elle partage avec ses lecteurs. Sa langue, parfois teintée de surréalisme, foisonne en images qui se juxtaposent laissant libre cours à l'imagination. Le corps, son mouvement, ses pulsions, son acharnement à

vivre, à tout essayer, sont les protagonistes de l'œuvre de Marie-Claire Dugas (1962 -). La ville moderne et ses contradictions deviennent le sujet central des poèmes des plus jeunes auteures. Judith Hamel (1964-2005) en fait un croquis évoquant ses bruits, sa musique et ses couleurs; elle aime sa ville bien qu'elle soit consciente qu'elle est rongée par une maladie incurable. Désormais, nous vivons dans une société qui nous expose tous, sans cesse, à la médiatisation des événements. Brigitte Harrison (1968 -) se demande donc: que reste-t-il de vraiment authentique? Un *cirque solitaire* où il n'y a que des marginaux. Georgette LeBlanc (1977 -) évoque à la fois dans ses longs poèmes narratifs l'histoire acadienne et le présent de la région. Les fils s'entrecroisent dans son œuvre qui remet à l'honneur une mémoire collective, à travers la célébration des héros qui ont marqué l'histoire de son pays, une histoire d'errance, de déportation, de crise dont on doit prendre conscience pour se reconstruire. Emma Haché (1979 -) dénonce âprement le trafic sexuel des jeunes femmes dans l'univers métropolitain. Cindy Morais (1979 -) présente un poème qui n'est pas sans rappeler, dans sa forme, *Liberté* de Paul Éluard. *Zizanie* se joue sur des anaphores qui amènent le lecteur dans un univers pessimiste où la nature et le temps prennent des connotations négatives. Le langage du deuxième poème, *Si tu savais*, se caractérise, lui, par une force des mots qui nous fait crispier et qui nous gêne. Stéphanie Morris (1980 -) s'adresse à un interlocuteur inconnu pour lui avouer toutes ses envies inexprimées. Sarah Marylou Brideau (1983 -) célèbre l'Acadie et ses paysages avec un langage vif et moderne en intégrant parfois au français quelques mots en anglais. Elle met le cœur au centre de sa créativité, car ce n'est qu'en ayant le cœur «à vif/vulnérable/vacillant» (*Stupeur et tremblements I*, p. 227) qu'on peut être poète. Marie-Eve Landry (1984 -) et Monica Bolduc (1992 -) présentent leurs poèmes à la fin de cette anthologie nous conduisant vers un univers de plus en plus marqué par la contemporanéité et par le domaine d'une image extérieure de plus en plus stéréotypée sur la personnalité individuelle. Les deux derniers vers du poème de Bolduc, «Mais surtout/sois toi-même» (*Tu vas être belle ou «The twisted code of women»*, p. 238) résonnent comme un avertissement à ne pas être dupes des fausses lois que la société nous impose.

L'ère du postféminisme est peut-être un fait acquis dans les sociétés occidentales mais ce n'est pas, pourtant, une question qui va de soi. La prise de conscience des efforts accomplis par celles qui les ont précédées, dont les poèmes sont présentés dans cette anthologie, pourra aider les auteures contemporaines à rester en éveil, à ne pas penser que les conquêtes des prédécesseurs soient nécessairement acquises une fois pour toutes. Cette anthologie présente – à peu d'exceptions près – des poèmes déjà parus en recueil. Les poètes se suivent chronologiquement, afin de montrer l'évolution de leurs voix individuelles dans le temps. Une bibliographie essentielle en clôture du volume permet aux lecteurs et aux lectrices qui le souhaiteraient de repérer tous les ouvrages des auteures présentées qui ont été édités.

[ELENA FERMI]

VIRGINIE SOULA, *Histoire littéraire de la Nouvelle-Calédonie (1853-2005)*, Paris, Karthala, 2014, pp. 323.

Il volume costituisca un'opera preziosa per ogni studioso che voglia accostarsi alla letteratura della Nuova Caledonia. Pur essendo un polo culturale dell'Oceano

Pacifico, la cultura dell'arcipelago è da sempre vittima di pregiudizio a causa dell'assenza di scrittura che l'ha costretta a una marginalizzazione costante nel tempo. La tradizione orale ha indotto i critici a pensare che la Nuova Caledonia fosse un paese incapace di produrre cultura. Solo nel Novecento si è iniziato a parlare di letteratura emergente e negli ultimi decenni del secolo si è giunti a darle un riconoscimento maggiore, anche perché oltre alla produzione di testi, la letteratura è divenuta terreno di ricerca e di sperimentazione.

Virginie Soula, dunque, si propone di tracciare la storia della letteratura della Nuova Caledonia dall'introduzione della scrittura alla contemporaneità. La specificità della sua analisi risiede proprio nel dare ampio risalto alle prime testimonianze scritte che passano generalmente sotto silenzio e che sono invece fortemente legate al contesto storico e sociale. Per compiere questa ricognizione, Soula suddivide la storia della letteratura in quattro fasi che corrispondono ad altrettante sezioni. La parte iniziale si focalizza dunque sui primi testi letterari prodotti in forma scritta e reca come limiti temporali il 1853 e il 1914. La prima data segna il momento in cui la Nuova Caledonia diventa possedimento francese, mentre la seconda l'inizio della Grande Guerra. In questa fase, troviamo tre filoni letterari diversi che offrono una testimonianza dell'importanza degli eventi storici sull'arcipelago. *In primis* la scrittura missionaria a vocazione essenzialmente informativa. Oltre ad avere introdotto la scrittura in Nuova Caledonia, i missionari offrono preziose informazioni relative alle tradizioni della popolazione, alla flora e alla fauna. La corrispondenza pubblica e privata da loro inviata in madrepatria e le opere di carattere scientifico rappresentano le prime forme di discorso letterario. Il secondo filone da percorrere in quest'epoca è «l'écriture du baigné». La Nuova Caledonia fu infatti scelta come luogo di deportazione per i fautori della Commune de Paris. Nella corrispondenza privata e negli scritti politici dei condannati, emerge il forte legame di questi ultimi con la Francia, la vocazione memorialistica e, di conseguenza, un certo disinteresse nei confronti della cultura della Nuova Caledonia. Contemporaneamente a queste due forme di scrittura, si diffonde anche la letteratura coloniale, ad opera dei burocrati che gestiscono la colonia. Oltre ai resoconti militari e alle critiche rivolte alle condizioni dei deportati, si diffondono testi di finzione a vocazione realista che raccontano episodi della vita quotidiana e poesie di chiara imitazione parnassiana.

La seconda parte analizza il periodo che va dal 1914 al 1970 e che segna l'emergere di una letteratura autonoma. Nella prima metà del xx secolo si sviluppa una coscienza identitaria che porta a una duplice riflessione: da un lato vengono analizzate la società coloniale e la sua ibridità con sguardo critico, mentre dall'altro si sviluppa un discorso letterario anche in relazione ai kanak, la popolazione indigena che viene associata dagli europei allo stereotipo dell'indolenza e della mostruosità. In questa fase i rapporti con la Francia sono piuttosto conflittuali (essendo cittadini francesi, sono chiamati a prendere parte alle due guerre mondiali) e porteranno a un cambiamento di status politico e amministrativo nel 1946, anno in cui la Nuova Caledonia è proclamata Territoire d'Outre-Mer. La letteratura che si sviluppa in questa fase mette in luce il carattere composito della società, costituita dai burocrati europei, dai deportati liberati, dai kanak e dai meticc. Se i prigionieri liberati vengono rappresentati come i coloni ideali, dal comportamento esemplare e con qualità morali ineccepibili, i meticc sono al contrario figure

ambivalenti, divise tra due culture (la civiltà e l'ambiente selvaggio), rappresentazioni dell'imperfezione e di conseguenza difficilmente accettate dalla società. I due maggiori scrittori in questa fase della letteratura della Nuova Caledonia sono Georges Baudoux e Jean Mariotti.

La terza parte si sofferma sulle tendenze letterarie che vanno dal 1970 al 1989, ossia sulla fase che segna lo sviluppo vero e proprio della letteratura in lingua francese, ma anche quello delle grandi rivendicazioni di indipendenza. Si tratta di un'epoca di transizione sul piano politico, sociale e culturale (di conseguenza anche letterario) e al tempo stesso di profonda crisi e di fermento, fenomeni che culmineranno in tensioni aperte contro la Francia nel 1985-1986. Durante questo periodo, il romanzo conosce un grande rinnovamento e rimane legato alla rappresentazione della realtà. Anche la minoranza kanak si impadronisce della scrittura e trova piena espressione nel genere narrativo. Alcuni scrittori iniziano inoltre a praticare il poliziesco. Quest'ultimo è una manifestazione del clima di conflitto politico e sociale, delle rivendicazioni indipendentiste che bene si esprimono nel romanzo noir. Infatti, se le questioni politiche sono presenti nelle opere di saggistica, esse appaiono piuttosto velate e difficilmente divengono gli snodi centrali delle opere di finzione. Non è un caso che il clima di tensione venga stemperato anche con il ricorso al fumetto umoristico. Occorrerà aspettare un decennio per leggere testi di finzione basati proprio sull'esperienza politica e sociale degli anni Ottanta. Virginie Soula mette in rilievo questo aspetto nella quarta parte che comprende l'ultimo decennio del Novecento e si estende fino al 2005. Si tratta di una fase in cui vengono stretti accordi con la Francia che riconosce lo status particolare dell'arcipelago della Nuova Caledonia e concede una maggiore autonomia. I rinnovati rapporti con la madrepatria assicurano un'epoca di maggiore tranquillità che si ripercuote anche a livello letterario. Assistiamo a un'affermazione della letteratura della Nuova Caledonia nell'ambito dell'universo francofono. Il motivo del riconoscimento internazionale della produzione artistica delle isole del Pacifico è dovuto anche a un cambiamento del contesto editoriale interno. Nascono, infatti, nuove case editrici e la comunità letteraria si organizza in associazioni per acquisire visibilità anche al di fuori dell'arcipelago. Sempre in questo periodo si afferma anche un discorso riflessivo sull'arte che giustifica la nascita della comunità letteraria. Oltre a recuperare il trauma vissuto negli anni Ottanta e a ricostruirne la memoria, si pensa anche a una trasposizione dell'oralità. Quest'ultima, emblema di una tradizione che nel corso della storia è spesso stata negata, trova ora dignità letteraria e viene integrata nel testo in francese per dare vita a opere ibride e pluriculturali.

Il volume si conclude con una preziosa cronologia molto dettagliata che ripercorre, per ogni anno, le date nelle quali si sono verificati eventi politici nazionali e internazionali che hanno avuto un impatto sull'arcipelago. L'ultima sezione è riservata ad una ricca bibliografia ben organizzata che permette allo studioso che vuole ampliare le sue conoscenze sulla letteratura della Nuova Caledonia di dirigersi verso nuove letture già selezionate in base all'aspetto di suo interesse.

Con quest'opera, Virginie Soula rompe la cortina di silenzio che avvolge la letteratura dell'oceano Pacifico e si augura che essa possa finalmente trovare il giusto riconoscimento internazionale.

[EMANUELA CACCHIOLI]

Opere generali e comparatistica a cura di Gabriella Bosco

ALDA ROSSEBASTIANO, *Knowledge of French in Piedmont, in European Francophonie. The Social, Political and Cultural History of an International Prestige Language*, V. Rjéoutski, G. Argent and D. Offord (eds.), Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang 2014, pp. 81-112.

Alda Rossebastiano ha posto come obiettivo alla sua ricerca la storia dell'uso, conoscenza e influenza della lingua francese all'interno del territorio piemontese, già Ducato dei Savoia e Regno di Sardegna, nel passare dei secoli, dal tardomedioevo a oggi, argomento impegnativo e inedito nel suo insieme. Ne è venuto fuori un contributo linguistico estremamente importante, di grande interesse e di notevole stimolo per gli studi che potranno farvi riferimento, in quanto l'A., grazie alla lunga serie di studi da lei portati avanti in questi ultimi anni, ha richiamato, e opportunamente inserito, i dati emergenti di diverse indagini lessicali, relative specialmente ai secoli XVII e XVIII, in un quadro cronologicamente e scientificamente davvero esaustivo della situazione. Dopo aver messo in evidenza gli ambiti in cui inserire e definire la varietà delle terre "piemontesi", con una puntualizzazione circa la particolare identità di una terra di confine e una felice messa a fuoco della sua dimensione storica, dal Medioevo all'Unità, attraverso alcuni punti essenziali, il lettore è guidato all'individuazione di precise e incontestabili tracce della presenza linguistico-culturale del francese nelle terre della nostra regione. In apertura, nel capitolo sull'uso del francese in Piemonte, l'autrice giustamente richiama come il territorio fosse già in antico aperto a una situazione multilinguistica e multiculturale: se a partire dal Cinquecento il ceto dirigente e in particolare l'aristocrazia erano bilingui, la classe popolare che viveva nella pianura piemontese era essenzialmente dialettofona e si esprimeva in un dialetto di tipo gallo-italico. Le popolazioni della fascia montana conservavano invece parlate di tipo galloromanzo, francoprovenzale e provenzale. Di questa commistione linguistica le diverse istituzioni politiche, fino a tempi molto vicini ai nostri, tennero opportuna nota: lo statuto albertino del 1848 che, pur imponendo l'uso dell'italiano nelle Camere, consentiva ai parlamentari francesi di esprimersi secondo la loro consuetudine coincidente, peraltro, con quella del re, ne è opportuna esemplificazione. Allo stesso modo si comportava la scuola: l'A. ricorda come la legge Casati del 1859, in vista dell'attesa Unità, istituisse la scuola elementare gratuita con obbligo d'uso dell'italiano, ma come il francese fosse tollerato nelle scuole delle aree in cui era correntemente parlato. Per parte sua l'aristocrazia, che riconosceva nel francese la propria lingua, lo usava spesso nelle comunicazioni private, pur differenziandone spesso l'uso a seconda degli argomenti da trattare. Mentre con Napoleone, ovviamente, la francesizzazione del Piemonte toccò il culmine con l'estensione alla scuola e alla pubblica amministrazione, con la maturazione del processo che portò all'Unità d'Italia, questa si arrestò senza svanire: ancora oggi nelle aree riconosciute ufficialmente come alloglotte in provincia di Torino, ben diciotto comuni si dichiarano appartenenti alla minoranza linguistica francese.

A proposito della diffusione del francese a corte, l'A. indica nel Seicento un'occasione privilegiata di conoscenza della lingua che pone il Piemonte in forte anticipo sul resto del territorio italiano. Inoltre, mentre con l'analisi dei festeggiamenti reali, delle feste offerte per le ricorrenze di san Nicola, di quelle navali o di nozze, essa appare la più utilizzata, nella quotidianità delle liste delle spese per la famiglia ducale è l'italiano (con ampi cedimenti al dialetto) a essere preminente: il prevalente bilinguismo francese-italiano, consuetudine della vita a corte e nei ranghi dell'alta società, trova qui un eccellente scenario applicativo. A questo discorso si collega direttamente quello sull'uso linguistico dell'amministrazione e dei pubblici uffici; se, infatti, dopo il 1560 le lingue dell'amministrazione risultano contemporaneamente il francese e l'italiano, in tutto il territorio che fa capo a Torino prevalse quasi esclusivamente l'uso di quest'ultimo, senza soluzione di continuità e fino all'epoca napoleonica. Al suo termine, l'italiano ritornò in uso come scelta politica culturale per il ducato sabaudo, ora divenuto Regno di Sardegna. In questo quadro dalle diverse sfaccettature linguistiche, l'attenzione di Alda Rossebastiano procede a enucleare i momenti più significativi della cultura d'impronta francese leggibili in Piemonte, individuando in origine, i testi di Tommaso III di Saluzzo, dell'Alione, di Carlo Emanuele I e di seguito fino a Vittorio Alfieri, e poi le serie e le materie dei volumi in francese presenti nelle biblioteche nobiliari, come negli inventari, per concludersi con una decisiva segnalazione: il caso dei primi Vocabolari piemontesi, dal Pipino (1783) allo Zalli (1814), che, costruiti con un'impostazione quadrilingue (alle entrate in piemontese facevano seguito le traduzioni in italiano, latino e francese) attestavano la continuità e l'importanza dell'uso.

Gli argomenti forti dell'articolo di Alda Rossebastiano sono però particolarmente raccolti nei capitoli in cui l'autrice, come abbiamo anticipato, riprende e rielabora i frutti dei suoi lavori nel campo dell'Onomastica e degli influssi del francese sul lessico italiano. Grazie alla serietà di un'approfondita preparazione filologica, avvalendosi di una fitta e metodologica serie di spogli archivistici, l'A. riesce a darci ragione dell'importanza ricoperta dal Piemonte come ponte di collegamento tra Francia e Italia, analizzando in particolare i registri delle spese della corte di Torino, dagli inventari degli abiti e della biancheria dei membri della casa ducale, alle liste dei corredi delle spose torinesi e della campagna piemontese, e alle didascalie delle rappresentazioni teatrali. L'influenza di Parigi, nel campo privilegiato della moda, come quella della terminologia teatrale, si rivela insistente e persistente: moltissimi i francesismi "colti", che si diffusero in ambito popolare, modificati a volte nel significato e a volte diffusi in dialetto, da gridelino "color fiori di lino", boffa "sorta di frangia" ai tipi agreement "vezzo, guarнизione", manteau "sopravveste" ...e così via che documentano in un certo senso il particolare del Piemonte che anticipa, anche di molte decine di anni, la registrazione della voce nei dizionari in lingua italiana.

In conclusione, la ricerca di Alda Rossebastiano pone, per la prima volta in modo organico e cronologicamente inappuntabile, una serie di punti fermi sull'evoluzione della lenta e lunga interferenza della lingua e della

cultura francese in Piemonte. Il francese, in origine come alla fine del percorso storico analizzato, era ed è rimasto, nella nostra regione, lingua d'élite, usata nel passare dei secoli dalla classe dominante, poi dalla nobiltà, dagli studiosi e dagli esponenti di un mondo economico che guardava oltre le frontiere naturali. Il suo uso è da sempre stato parimenti intrecciato a quello dell'italiano, e del dialetto piemontese parlato spontaneamente sul territorio. Il suo essere ponte di collegamento tra Francia e Italia sul piano culturale, condizione peraltro obbligata da una particolare conformazione geografica, non è mai venuto meno, sia alcune volte e in alcune aree, come frutto di uno sviluppo autoctono, sia altrove e altrimenti, come risultato di un'imposizione politica. L'ampiezza della documentazione fornita rende lo studio in esame di grande attualità e interesse per il futuro delle ricerche linguistiche in tale ambito.

[MARCO PICCAT]

EDGARD PICH, *Le temps, la mort, le moi et la littérature*, Jacques André, Lyon, 2014, pp. 327.

L'ouvrage de Edgar Pich est construit autour de trois axes: le temps, la mort et le moi, qui ne sont pas à considérer comme des thèmes, mais plutôt comme trois questionnements dégagés par la littérature et à travers la littérature. La problématique de la forme et du contexte historique sous-tendent toute l'étude.

L'auteur introduit ses recherches dans une *Préface*, intitulée «De la littérature» (pp. 7-9). L'ouvrage se divise ensuite en trois livres: «Livre premier. Il y a sonnet et sonnets. XVI et XIX siècles», «Livre deuxième. Le Romantisme ou «la mort de la mort»» et «Livre troisième. Autobiographiques. Du jugement». Chaque livre comporte une table d'*Éléments bibliographiques*.

Le premier livre est divisé en cinq chapitres, de longueur variable: *Chapitre I. Le sonnet au XVI siècle* (pp. 13-19), *Chapitre II. Quelques œuvres en sonnets du XIX siècle* (pp. 20-25), *Chapitre III. D'un amour de Ronsard aux sonnets pour Odette* (pp. 26-31), *Chapitre IV. Hérédia* (pp. 32-55) et *Chapitre V. Et Baudelaire?* (pp. 56-64). La question de la pensée du temps est principalement abordée à travers cette première étude.

Le deuxième livre s'ouvre sur une *Introduction* (pp. 69-72), suivie par trois parties, nommées d'après les auteurs indiqués dans le sous-titre, c'est-à-dire «Musset, Nerval, Toqueville». Il y a donc une *Première partie. Alfred de Musset. Poésies*, qui comprend *Préliminaires* (pp. 73-78), *Chapitre I. Premières poésies* (pp. 79-97) et *Chapitre II. Poésies nouvelles* (pp. 98-135). La *Deuxième Partie. Gérard de Nerval: «Les Filles du Feu», «Les Chimères», «Aurélia»* est introduite par un *Avant-propos* (pp. 136-137), suivi par *Chapitre I. «Les Filles du Feu»* (pp. 138-159), *Chapitre II. «Les Chimères»* (pp. 160-163), *Chapitre III. «Aurélia»* (pp. 164-167) et *Appendice: Nerval et l'autobiographie* (pp. 168-176). La dernière partie se compose d'un seul chapitre: *Troisième Partie. Toqueville et la seconde «Démocratie en Amérique»* (pp. 178-220). Ce livre évoque surtout la problématique de la «mort de la mort», à savoir la perte des figures de Dieu, du père et du roi.

Le troisième livre, qui propose une étude sur l'acte du jugement, est abordé par un *Avant-propos* (pp. 225-226), suivi par I. *Sarraute juge de Nathalie. Structures judiciaires et dialogues dans «Enfance»* (pp. 227-243), II. *Ernest Renan et l'autobiographie* (pp. 244-256) et III. *Autobiographie et nouveau roman. Autour de l'année 1981* (pp. 257-317). Suivent un *Index* (pp. 321-326) et une *Table des matières* (p. 327).

La structure polymorphe de cet ouvrage met en évidence les différentes étapes qui en ont précédé la création. Effectivement, Pich précise qu'il s'agit de trois études conçues séparément et ensuite rapportées à un objectif qui se serait révélé pendant la définition de ces différents parcours de recherche. Il évoque une idée de la littérature comme un exercice qui serait loin d'être l'objet d'une analyse scientifiquement fondée et qui revendiquerait son caractère de pure recherche. L'auteur littéraire serait l'interprète d'une réalité dont il proposerait une des traces possibles: une œuvre construite autour d'un «espace vide central», espace que le lecteur se réapproprie. L'œuvre n'existerait donc que dans la relation avec le lecteur, qui en deviendrait l'interprète.

[MARTA BARAVALLE]

PHILIPPE HAMON, *Puisque réalisme il y a*, Genève, La Baconnière, 2015, pp. 351.

Puisque réalisme il y a è il titolo di un articolo, rimasto incompiuto, che Baudelaire progettava di dedicare a un'esposizione di Courbet nel 1855. Citazione a sua volta, poiché Baudelaire riprendeva una frase che proprio Courbet aveva scritto, un anno prima, a proposito del suo *L'atelier du peintre*, divenuto uno dei simboli del movimento realista. Non c'era forse titolo migliore per un volume che si propone di indagare «les causes et les moyens qui donnent les apparences de la réalité aux œuvres d'art», rifacendosi in particolare a quella letteratura che per tutto il diciannovesimo secolo non ha smesso, in Francia, di promuovere e sviluppare un'estetica fondata sul «désir de réalisme»: non per descriverla come scuola artistica storicamente situata, ma per farne il banco di prova di una riflessione più ampia che tenga conto della tendenza di ogni epoca a «fabriquer son réel».

I dodici articoli che compongono il volume sono il frutto del rimaneggiamento di articoli e atti di convegno già pubblicati da Philippe Hamon tra il 1993 e il 2014. Il risultato è quello di un testo estremamente coerente, un vero e proprio percorso fra opere diverse alla luce di una stessa domanda: esiste, al di là delle specificità di ogni scrittore, una scrittura definibile come realista e caratterizzata da una particolare «poétique inscienne», da una retorica, una stilistica, una tematica a lei proprie?

Dopo aver rilevato, nell'introduzione (pp. 5-30) le aporie che minano necessariamente il «désir de réalisme» (impossibilità per il linguaggio di copiare una realtà extra-linguistica, incongruenza tra la linearità del testo e la caoticità del reale, istituzione di un particolare patto di lettura) e aver osservato il dilagare di un certo «suspçon de faux» nella vita intellettuale e quotidiana del diciannovesimo secolo, nel primo capitolo («Écrire le réel», pp. 31-43) Hamon ricorda la pertinenza dei sei criteri del realismo proposti da Auerbach per poi proporre di estendere la riflessione lungo due assi: la questione del genere letterario, che delimita l'orizzonte d'attesa del pubblico, e quella del *sérieux* e dell'ideale neutralità del narratore, di cui il discorso indiretto libero costituisce un tratto stilistico significativo.

Lo scrittore realista, secondo una metafora diffusa, è innanzitutto un occhio che osserva. Ma cosa vede il romanziere? Come può, a sua volta, «dare a vedere»? E il lettore vede esattamente ciò che gli viene mostrato? Questi sono gli interrogativi affrontati in «Voir le réel» (pp. 45-71), in cui Hamon prima identifica nello sguardo del bambino e del saggio due modelli contrad-

ditori e complementari, poi si sofferma sulla nozione di immagine retorica e sui diversi livelli di visione che essa concede al lettore, ricordando anche come la moltiplicazione delle immagini che ha caratterizzato il diciannovesimo secolo abbia influenzato le modalità di percezione e scrittura del reale.

In «*Misère de la mimésis*» (pp. 73-91), le teorie di Gabriel Tarde sulle implicazioni sociologiche dell'atto mimetico, assimilabili a un generalizzato processo di imitazione, fungono da chiave di lettura per un'analisi dettagliata della novella di Maupassant *Une famille*, volta a mettere in luce una delle contraddizioni principali del progetto realista: come descrivere dettagliandole, individualizzandole fin nei minimi particolari, le componenti di un reale che tende all'omologazione e al dissolvimento dell'identità?

Il quarto capitolo (pp. 93-124) rovescia la questione dello sguardo per chiedersi: come scrivere ciò che, pur essendo l'energia vitale del reale, è invisibile? Come «*Écrire les passions*»? In un momento storico e letterario in cui la modernità suscita nuove «maladies de l'âme» e il dibattito estetico affronta la crisi dei generi tradizionalmente codificati, quattro grandi modelli stilistici concorrono tra loro, spesso all'interno della stessa opera: un modello sintagmatico, basato sulla relazione causa-effetto; un modello verticale o ermeneutico, basato sulle manifestazioni esteriori delle passioni; un modello teatrale o polemico, in cui la psicologia del personaggio è ridotta al conflitto tra poli opposti; e un modello dinamico, ispirato forse alla poesia lirica.

Hamon affronta poi le «Vibrations» (pp. 125-159), l'insieme dei movimenti rapidi e reiterati che determinano l'esperienza del reale (e della modernità). Dopo aver osservato l'esistenza di una «*théorie de l'ondulation ou de la vibration universelle*» anche in ambiti non letterari, Hamon si sofferma sulla sua declinazione nell'opera di Maupassant e identifica nello zigzag, incarnazione grafica della vibrazione, un principio efficace di composizione narrativa.

Il capitolo «*Mettre en listes*» (pp. 161-193) inizia riconoscendo l'*effet de réel* procurato dall'inserimento di una lista all'interno di una narrazione, per osservare come un particolare tipo di lista, il catalogo, si integri nell'opera letteraria sia come principio di organizzazione testuale, sia come tema all'interno del racconto. «*Défiler*» (pp. 195-219) riprende e prosegue l'argomentazione, individuando nel *défilé* il tentativo di imporre un ordine alla mutevolezza del reale, nonché una risposta tematica e stilistica all'ambizione descrittiva e alla fascinazione per il movimento proprie dell'estetica realista.

Se ciò che è celato è oggetto di interesse per lo scrittore realista, il corpo umano non può non essere al centro della sua indagine. In «*Le corps au travail*» (pp. 221-248) Hamon osserva come il corpo dei lavoratori sia rappresentato secondo modalità precise: corpo regolamentato da norme e gerarchie interne, alternativamente iper- o ipo-sessualizzato, eccessivamente semiotizzato come insieme di segni da decifrare, inseparabile dal suo ambiente d'azione. Così trattato, il corpo al lavoro diventa, per estensione, il corpo sociale costituito dal popolo lavoratore.

Attraverso l'analisi di una novella di Maupassant e di un romanzo di Éça de Queiroz, la sezione «*Exposer les reliques*» (pp. 249-267) studia lo statuto e la funzione della reliquia, intesa come resto umano o oggetto sacro, ma anche elemento del quotidiano investito di un valore eccezionale: indizio da cui risalire a una storia individuale o alla Storia, la reliquia permette all'autore di descrivere l'indescrivibile per eccellenza, il tempo, ma anche di parlare indirettamente dell'estetica realista.

«*Poésie et réalisme*» (pp. 269-290), sostiene Hamon nel decimo capitolo, sono termini meno incompatibili di quanto una certa tradizione critica si ostini a sostenere. Dopo aver definito accuratamente i due poli della discussione, lo studioso rileva le diverse modalità attraverso le quali si realizza una progressiva commistione tra versi e prosa nel corso del diciannovesimo secolo, soffermandosi particolarmente sulla rappresentazione della poesia nei generi non poetici, sulla possibilità per entrambe le forme di scrittura di operare un trattamento «serio» della realtà, e sullo sviluppo di una fitta rete di rapporti e scambi tra esponenti di spicco di entrambi i fronti. Alla luce di queste considerazioni, è l'opposizione triangolare tra poesia, realismo e ironia a dover essere rimessa in causa.

Proprio la problematica dell'ironia in ambito realista è al centro del penultimo capitolo («*Balzac, l'ironie et le calembour*», pp. 291-322), in cui la scrittura di Balzac, autore *calembourgeois*, funge da banco di prova per circoscrivere l'indagine. La prima metà del diciannovesimo secolo registra una «crisi» dell'ironia; in questo contesto, da un lato il *calembour* rientra nell'estetica realista, in quanto trasgressione (e quindi riconoscimento) dei *mœurs* e come forma estrapolabile dal testo e in qualche modo «collezionabile», d'altro canto minaccia di compromettere la struttura e il significato del testo in virtù della propria portata ludica e digressiva.

Questo discorso sul linguaggio prosegue nel capitolo conclusivo, che tratta «*De l'allusion en régime réaliste*» (pp. 323-345) osservando inizialmente come l'allusione, pur costituendo il regime normale del linguaggio, sollevi problemi specifici nel quadro dell'analisi letteraria: come si realizza l'allusione nella comunicazione differita della scrittura? A cosa alludere? Perché? Successivamente, l'analisi dettagliata di un passo di *Nana* mostra che l'allusione, teoricamente prescritta dal romanzo in quanto incompatibile col progetto di *tout voir et tout peindre*, è in realtà inclusa nei dialoghi dei personaggi in quanto attestazione di un particolare uso del linguaggio, e nella voce del narratore in quanto *mise en abyme* del romanzo e del discorso critico in cui si inserisce.

[ROBERTA SAPINO]

FRANÇOIS DOSSE, *Les hommes de l'ombre. Portraits d'éditeurs*, Perrin, Paris, 2014, pp. 420.

Protagonistes souvent cachés de l'histoire littéraire, treize éditeurs français constituent les figures d'une mosaïque biographique brossée par François Dosse. Aux coutumes parfois bien éloignées les unes des autres, entre 1960 et 1980, ces médiateurs culturels ont tous été acteurs décisifs pendant les «Vingt Glorieuses» de l'édition. En proposant leurs portraits, Dosse veut redonner un peu de lumière à une communauté culturelle constituée de personnalités hétérogènes, liées entre elles par une forte passion pour les livres.

D'après ce qu'on peut lire dans l'*Introduction*, les années 1960-1970 voient une forte croissance des effectifs d'étudiants universitaires en France (de 123.000 en 1945 à 811.000 en 1975), ce qui entraîne une augmentation de la demande – et donc de la production – de livres. En parallèle, en 1953, Hachette avait inauguré le «livre de poche» en publiant quelques titres des romanciers les plus populaires de l'époque. Le succès est tel que l'on voit rapidement apparaître, proposés par différentes maisons d'édition, 12 autres collections reproduisant le même format. Le parcours

biographique de Dosse se situe précisément à ce moment historique particulièrement intéressant pour la production des livres.

Les noms évoqués sont ceux de douze hommes et d'une seule femme: Christian Bourgois, José Corti, Claude Durand, Paul Flamand, Claude Gallimard, René Julliard, Robert Laffont, Jérôme Lindon, François Maspéro, Maurice Nadeau, Charles Orenge, Jean-Jacques Pauvert et Françoise Vernet. En dépit du titre de l'ouvrage de Dosse, la majorité d'entre eux ont effectivement connu beaucoup de succès dans leur carrière.

L'œuvre de Dosse est structurée en treize chapitres, précédés d'une «Introduction» (pp. 7-18) et suivis d'un appareil de «Notes» (pp. 383-414), d'un «Index nominum» (pp. 415-419) et des «Remerciements» (p. 421). Chaque chapitre est consacré à un éditeur, que l'A. nous fait connaître à travers quelques événements significatifs de son parcours entrepreneurial, et il nous raconte quelques anecdotes qui renvoient aux habitudes, parfois inusuelles, de chacun.

À la description des tempéraments individuels, tantôt vigoureux, tantôt diplomatiques, s'ajoute une analyse des relations, souvent problématiques, avec les auteurs. Certains, privilégient la constitution d'un catalogue; d'autres se soucient de constituer des bases solides à leur empire. Également déterminant, le rapport avec les libraires trouve sa place dans l'analyse des différentes approches éditoriales.

Finalement, le public, dont les goûts changeants peuvent déterminer la réussite des entrepreneurs les plus innovants, a, lui aussi, une importance dans l'évolution du concept de culture. À ce propos, il est intéressant de suivre les changements qui s'opèrent dans un environnement qui, aujourd'hui surtout, doit s'engager dans un combat contre la perte de valeur des biens en papier, les livres.

[MARTA BARAVALLE]

LAURENCE BROGNIEZ, MARIANNE JACOBI, CEDRIC LOIRE (dir.), *Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation*, Lyon, Fage Éditions, 2014, pp. 244.

Il volume raccoglie gli atti del convegno internazionale *Pouvoirs du titre. Genèse et enjeux de l'intitulation artistique à l'époque contemporaine (XIX^e-XXI^e siècles)*, che ha avuto luogo nel maggio 2011 al Musée Magritte e ai Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique a Bruxelles, e successivamente, nel marzo 2013, all'ESACM di Clermont-Ferrand.

Nell'agile ma dettagliata introduzione (pp. 4-11), a cura di Laurence BROGNIEZ e Marianne JACOBI, si mette in luce la grande attualità degli studi proposti: l'ultimo decennio ha visto un deciso incremento nell'interesse per gli interrogativi storici e teorici legati all'intitolazione delle opere d'arte, interesse che si è concretizzato in ricerche sistematiche condotte in ambiti anche molto lontani tra loro, tra cui la linguistica e la sociologia dell'arte. Il quadro teorico e metodologico in cui si inserisce il volume è quello della critica genetica, che del titolo considera soprattutto l'aspetto di processo in divenire e i rapporti con la creazione e la ricezione dell'opera stessa. Iniziata nel contesto della storia dell'arte, la riflessione sul ruolo del titolo nella creazione dell'oggetto artistico è qui estesa su scala interdisciplinare.

L'intento comparativo è ben evidente già nella prima sezione, i cui tre contributi, dedicati rispettivamente a pittura, musica e letteratura fra tardo Ottocento e primo Novecento, sono concepiti in modo tale da far emergere la questione del titolo come possibile chiave

di lettura dei legami esistenti tra le diverse arti. Isabelle ENAUD-LECHEN (*Les titres de Whistler (1834-1903): une intention esthétique clairement exprimée?*, pp. 14-31) ipotizza che la scelta di Whistler di intitolare i propri dipinti con termini del lessico musicale rispecchi la volontà dell'artista di sottrarre la pittura alle funzioni narrative che le sono comunemente attribuite, per dar luogo a un'esperienza «pura» come quella offerta dalla musica, indipendente da ogni ambizione mimetica e discorso critico. In *Satie au piano ou les effusions du titre* (pp. 32-45), Eric LYSØE analizza il funzionamento paratestuale delle *Trois Sarabandes*, *Trois Gymnopédies* e *Trois Gnossiennes* per poi osservare come l'integrazione e la declinazione, spesso ironica, del titolo all'interno della scrittura della musica contribuisca alla creazione di partiture che, presentandosi anche come spazi d'espressione testuale e grafica, contribuiscono a porre le basi per una forma inedita di arte totale. Muriel PIC (*Lire le titre. "Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard" de Stéphane Mallarmé*, pp. 46-59) propone invece una meticolosa analisi del celebre *Coup de Dés*, volta a dimostrare come l'assimilazione del titolo alla poesia stessa e la sovversione delle gerarchie grafiche della pagina siano manifestazioni di un particolare progetto poetico e politico, volto a scardinare le abitudini di lettura e a ribadire il valore della poesia come testimonianza dell'insensatezza del reale.

La seconda sezione si sofferma su alcuni esempi di poesia visiva. Georges A. BERTRAND studia gli *Enjeux, codes et jeux de mots dans les intitulés des œuvres de Christian Dotremont* (pp. 62-70) e identifica nel logo-gramma – «parole peinte» contemporaneamente plastica e poetica – l'espressione più elaborata di un gusto per l'utilizzazione inattesa della parola che innerva l'intera produzione letteraria del fondatore di CoBrA, nonché una forma espressiva capace di farsi «miroir d'une vie». Bénédicte MATHIOS (*Jeux visuels, jeux ironiques et interférences dans la poésie espagnole contemporaine*, pp. 71-79) e Lucie LAVERGNE (*Les titres des poèmes visuels espagnols contemporains (1960-2010): jeux de mots et d'images*, pp. 80-89) ci fanno uscire dall'hexagone, la prima con una breve storia dell'intitolazione nella poesia spagnola volta a meglio spiegare le manifestazioni contemporanee di una creatività che non esita a ricorrere a giochi metatestuali e intertestuali, la seconda con un'attenta riflessione sui possibili rapporti tra i titoli delle poesie visive spagnole contemporanee e la dimensione ibrida che caratterizza la poesia visiva stessa.

La terza sezione, dedicata alle sperimentazioni dadaiste e surrealiste, si apre con due contributi dedicati a Marcel Duchamp (Marc DECIMO, *Marcel Duchamp en titres*, pp. 92-97; Patrick DE HAAS, *Marcel Duchamp et la «couleur invisible»*, pp. 98-111), in cui i titoli delle opere fungono da lenti attraverso le quali osservare il progetto e l'estetica dell'artista, per meglio comprenderne i propositi e le ambiguità. Basandosi su un ampio apparato extra-pittorico, Jonathan DANILOVSKI risale ai riferimenti filosofici ed esoterici racchiusi nel titolo di un dipinto del cilenista Matta, per poi ricostruire l'origine del dipinto stesso (*Le "Forçat de la lumière" de Matta. Les arcanes d'un titre ésotérique*, pp. 112-122); a seguire, due interventi in cui i titoli di Magritte sono analizzati rispettivamente nella loro portata di mistero, coerente con il pensiero surrealista (Marcella BISERNI, *Le titre performatif peint et filmé chez Magritte*, pp. 123-132) e nella loro particolare forma linguistica, che li differenzia dalla didascalia e dalla nota esplicitiva (Bernard BOSREDON, *L'intitulation de la peinture chez Magritte: une transgression paradoxale*, pp. 133-141).

Le lettrisme et la bataille des appellations (pp. 144-150) inaugura la quarta sezione, che raccoglie contributi incentrati sulle sperimentazioni linguistiche del secondo dopoguerra. In questo articolo Fabrice FLAHEUTEZ si addentra nei neologismi attraverso i quali gli esponenti del *lettrisme* si sono costruiti non solo un sistema di valori e un vocabolario concettuale, ma anche uno spazio nella storia della cultura; successivamente, Ivanne RIALLAND (*Le "Pan-art" de "L'Art-naissance": la poétique des titres de Camille Bryen*, pp. 151-163) mostra come i titoli del poeta-pittore Camille Bryen testimonino di una ricerca di unificazione dello spazio poetico al di là della separazione tra le arti, e contribuiscano alla creazione di un senso che sfugge alle categorie intellettuali. Infine, in *Le titre comme embrayeur fictionnel: Jean Le Gac, Gérard Schlosser* (pp. 164-175), Florence GODEAU analizza due casi in cui il titolo "fa parlare" la pittura, inscrivendo i dipinti all'interno di una narrazione enigmatica e dando vita a uno spazio sospeso tra scrittura e immagine dominato dall'ambiguità.

Nell'ultimo capitolo lo sguardo si rivolge progressivamente verso l'attualità. Gli articoli di Cédric LOIRE (*Fabriques du titre. New York 1959-1975*, pp. 178-200) e Corinne MELIN (*Art & Language ou l'art de la re-description*, pp. 201-208) ci portano negli Stati Uniti. Il primo osserva come lo studio dei titoli consenta di elucidare aspetti importanti della "storia materiale" di un periodo artistico complesso come quello della New York degli anni Sessanta, oltrepassando la semplificazione riduttiva che oppone l'austerità minimalista all'esuberanza kitsch della Pop art; il secondo si concentra sulle opere collettive prodotte dal gruppo Art & Language alla luce di una domanda: in certa arte concettuale, il titolo ha davvero bisogno dell'immagine? Di titolo in titolo, prende forma un'arte nata per non rimandare che a se stessa.

Chiudono la rassegna due contributi in cui la parola è lasciata rispettivamente all'artista e all'opera d'arte stessa. In *L'artiste, la série et le titre aujourd'hui* (pp. 209-234), Pierre-Marc de BIASI discute con Marianne Jakobi del proprio rapporto con le pratiche di intitolazione e delle questioni teoriche implicate dall'intitolazione seriale, espressione tangibile di una particolare concezione dell'arte e della temporalità, sospesa tra riflessione prospettiva e lucidità retrospettiva. Cédric LOIRE, infine, presenta sinteticamente e con abbondanza di immagini la mostra *Sans titre(s) – Œuvres de la collection du FRAC Auvergne* (pp. 235-237), esposizione progettata collettivamente da un gruppo di studenti del laboratorio «Commissaires associés» presso l'ESACM nel marzo-aprile 2013, che raccoglie opere accomunate dall'essere, appunto, senza titolo.

[ROBERTA SAPINO]

Le sujet et l'Histoire dans le roman français contemporain. Écrivains en dialogue, sous la direction de Gianfranco RUBINO, Macerata, Quodlibet Studio, 2014, pp. 134.

Immaginiamoci una tavola rotonda a cui siedono scrittori e letterati che discutono, parlano, si confrontano: è quello che succede nel volume collettivo diretto da Gianfranco Rubino, nato in seguito alla giornata di studi presso La Sapienza di Roma nell'ambito del ciclo sulla letteratura contemporanea franco-italiana. Il volume è strutturato proprio come un dialogo, un botta e risposta in due tempi («La parole aux écrivains I», pp. 23-60, e «II», pp. 81-124) intervallati da un paio di discussioni a più voci («Discussion», pp. 61-80 e pp. 125-134). Il tema del dibattito è la Storia: a parti-

re dagli anni Ottanta del secolo scorso molti scrittori hanno infatti scelto di riprendere, in controtendenza rispetto alle avanguardie come il *Nouveau Roman*, avvenimenti passati e di farne materia dei romanzi, abbracciando sia momenti cruciali del xx secolo come la Shoah, le Guerre Mondiali, il Sessantotto, sia avvicinandosi di più al presente con un interesse per gli anni Novanta e il XXI secolo. In un'epoca come quella attuale in cui la globalizzazione tende a livellare le differenze etniche e in cui la società sembra essere costretta e bloccata in un presente precario e instabile, gli scrittori volgono lo sguardo al passato, interrogandosi su se stessi, cercando di recuperare e ritracciare la propria origine identitaria, risolvendo il tema della memoria. L'attenzione crescente è dunque in particolare rivolta alla soggettività, alla genealogia, alla storia della propria famiglia partendo dalla Storia collettiva.

Il seminario di studi organizzato nel 2013 intende proprio concentrarsi sulle ragioni che spingono gli scrittori a volgere lo sguardo indietro, scrittori che non hanno l'obiettivo di riproporre in maniera anacronistica il cosiddetto romanzo storico (pratica indiscussa nel corso del XIX secolo), ma di affacciarsi al passato con occhi nuovi, moderni, con uno sguardo da romanzieri e non da storici – ed è questo lo snodo cruciale nonché idea comune di tutti i partecipanti alla tavola rotonda: riprendere il passato con l'attitudine dello scrittore, facendo cioè rivivere i pensieri, i silenzi e i ricordi delle persone, facendo riemergere i volti e le vite di quanti non hanno avuto voce, mescolando passato e presente con una fluidità temporale che non vede compartimenti stagni tra le varie epoche, come invece è portato a fare, per mestiere, lo storico. La specificità dello scrittore è quella di dire ciò che lo storico omette: dire le sensazioni, le emozioni, le pulsioni del corpo di chi c'era e ha vissuto. Nonostante la molteplicità delle voci si nota come, in queste scritture, l'incursione nel passato sia sempre ancorata nell'esigenza di spiegare il presente più concreto, ma anche, contrariamente, di dare una moderna e nuova interpretazione dei grandi avvenimenti. I nove dibattiti mettono a nudo interessanti punti in comune ma anche, naturalmente, molteplici e svariati punti di vista: emergono dunque, numerose, le differenti posizioni assunte nei confronti della Storia: c'è chi vede nel rapporto soggetto/Storia una metafora del proprio percorso personale dando vita a una sorta di "ossessione per l'origine", una ricerca del grado zero della storia in quanto condizione di esistenza come la definisce lo stesso Alain NADAUD nel corso del dialogo con Paolo TAMASSIA (pp. 25-34); c'è chi intende la Storia come uno spettacolo da offrire ai lettori (Frédéric CATHALA nel dialogo con Valerio CORDINER, pp. 35-44); c'è chi intende il passato soltanto attraverso la memoria dei personaggi (Laurent MAUVIGNIER con Sabina PANOCCHIA, pp. 97-106). Ciò che emerge da questo studio è un soggetto-écrivain poroso, molteplice, che guarda al passato e al presente senza restrizioni, in un curioso va-e-vieni temporale, una fluidità che fa coesistere nel pensiero più epoche e più luoghi, dando ad ogni scrittura, in questo modo, un'estrema ricchezza – come è ricco ed accattivante un volume collettivo che utilizza il dialogo come forma di espressione. Oltre ai dibattiti già indicati, ricordiamo: Stéphane AUDÉGUY e Federico CORRADI, pp. 45-52; Laurent BINET e Gianfranco RUBINO, pp. 53-60; Lydie SALVAYRE e Flavia CONTI, pp. 83-88; Colette FELLOUS e Martine VAN GEERTRUIDEN, pp. 89-96; Hédi KADDOUR e Gianfranco RUBINO, pp. 107-118; Emmanuelle PAGANO e Estelle MOUTON-ROVIRA, pp. 119-124.

[FRANCESCA FORCOLIN]