

Medioevo a cura di G. Matteo Roccati

Medieval Oral Literature, edited by Karl REICHL, Berlin-Boston, De Gruyter, 2012 («De Gruyter Lexikon»), pp. 743.

Il libro è un ampio e articolato *reading* sull'oralità letteraria del Medioevo, dallo sguardo molto ampio: sono infatti variamente rappresentate le aree occidentali (romanza e germanica), slava, greca, araba, persiana, turca ed ebraica. Un'introduzione generale del curatore (*Plotting the Map of Medieval Oral Literature*) affronta definizione e confini dell'oralità, toccando in particolare di *performance*, trasmissione dei testi e formazione dei *performers*, composizione e presenza di tracce di oralità nei testi, generi «orali» o segnati dall'oralità. La prima parte del volume («Concepts and Approaches») affronta i concetti generali e le teorie dell'oralità: rapporti con la letteratura e la cultura scritta; realizzazioni delle *performances* e dei *performers*; definizione di una poetica dell'oralità. La seconda parte («Traditions and Genres») traccia vari quadri storico-culturali, fra i quali sono di particolare interesse per il francesista quelli di Dominique BOUTET (*The "Chanson de geste" and Orality*, pp. 353-369), Anne L. KLINCK (*Woman's Song in Medieval Western Europe*, pp. 521-554, in partic. 531-535) e Lucilla SPETIA (*The Pastourelle as a Popular Genre*, pp. 581-588).

[WALTER MELIGA]

Medieval Autograph Manuscripts. Proceedings of the XVIIth Colloquium of the Comité International de Paléographie Latine, held in Ljubljana, 7-10 September 2010, edited by Nataša GOLOB, Turnhout, Brepols 2013 («Bibliologia», 36), pp. 601.

Il volume raccoglie gli atti del XVII convegno promosso dal *Comité International de Paléographie Latine*. L'insieme dei trentasette interventi presentati prende in esame un ricco ed eterogeneo insieme di testi (prevalentemente testi letterari in latino, trasmessi da codici realizzati fra il IX e il XVI sec.), il cui esame è supportato da numerosi esempi e riproduzioni fotografiche. Oltre alla riflessione sullo statuto dei testi autografi medievali, tema centrale del convegno, i contributi presentati offrono un panorama delle ricerche in corso in ambito paleografico e codicologico.

Dopo l'apertura della curatrice del vol., Nataša GO-

LOB, e la premessa del presidente, Stefano ZAMPONI, il volume si articola in quattro parti che riproducono l'articolazione del convegno.

La prima parte, propriamente dedicata agli autografi, comprende diciotto interventi ripartiti in sette sezioni, di cui le prime due contengono contributi di portata più generale. Nella prima sezione, «General aspects», l'intervento di Everardus OVERGAUW (*Comment reconnaître un autographe au Moyen Âge?* pp. 3-15) pone l'attenzione sugli elementi da tenere in conto nell'identificazione di un autografo in assenza di un'esplicita sottoscrizione da parte dello scriba, mentre quello di Teresa DE ROBERTIS (*Una mano tante scritture. Problemi di metodo nell'identificazione degli autografi*, pp. 17-38) invita a riflettere sulle occasioni in cui uno stesso scriba fa uso di scritture o sistemi grafici diversi e sulle questioni che questo solleva in merito all'attribuzione. Nella seconda sezione, «Autographs in Learned Societies», Peter GUMBERT considera la diffusione degli autografi nella tradizione storiografica esaminando in particolare il caso olandese (*Manuscripts of Historians in the Northern Netherland*, p. 39-47), mentre Giovanna MURANO presenta un *excursus* di autografi italiani riflettendo sulle occasioni del loro ritrovamento e sulle ipotesi di attribuzione (*Autografi di Italiani illustri. Sec. XII-XVI med.*, pp. 49-66). Seguono cinque sezioni tematiche che offrono casi di studio più puntuali: «Autographs in Pre-Romanesque Age» (pp. 67-96; fra cui il contributo di Louis HOLTZ a proposito di Mannon de Saint-Oyend, pp. 87-96), «Autographs of High Middle Ages» (pp. 97-162), «Autographs in Northern Europe» (pp. 163-200), «Autographs in Southern Europe» (pp. 201-244; in cui figurano due contributi dedicati agli autografi di Matteo d'Acquasparta a cura di Jacqueline HAMESSE, pp. 201-208 e Amandine POSTEC pp. 209-226, e un contributo sulle chiese del Petrarca a cura di Maddalena SIGNORINI (pp. 227-244) e «Autographs in Hispanic Worlds» (pp. 245-279).

La seconda parte del vol. comprende sei contributi dedicati ai progetti in corso in campo paleografico e codicologico: *Digital Scriptorium* (Consuelo W. DUTSCHKE, pp. 281-290), *German Medieval Manuscripts Online* (Rudolf GAMPER, Christine GLASSNER, Astrid BREITH, pp. 291-302), *Corpus catalogorum Belgii* (Albert DEROLEZ, pp. 302-310), *I manoscritti della letteratura italiana delle origini* (Sandro BERTELLI, pp. 311-328), *Autografi dei letterati italiani* (Giuseppi-

na BRUNETTI, pp. 329-338), e *Novissima palaeographica* (Stefano ZAMPONI, pp. 339-347).

Le ultime due parti hanno un carattere autonomo rispetto al tema del convegno. La terza parte, intitolata «APICES Session», raccoglie cinque interventi selezionati dall'*Association Paléographique Internationale: Culture, Écriture, Société* (pp. 349-428); la quarta parte, «Extended Posters», raccoglie i contributi di otto giovani ricercatori sulle loro ricerche in corso. Fra questi segnaliamo in particolare: Dominique STUTZMANN, *Système graphique et normes sociales: pour une analyse électronique des écritures médiévales* (pp. 429-434), poi sviluppato nel progetto ANR ORIFLAMMS; Maria GURRADO, *Ricerche di paleografia digitale: il progetto GRAPHHEM* (pp. 435-440) dedicato al riconoscimento automatizzato ed all'identificazione delle componenti di base delle scritture medievali; Jakub KUJAWIŃSKI, *Correzioni di copista o correzioni di traduttore? Indizi del carattere autografo del ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 688* (pp. 447-452), manoscritto che contiene il volgarizzamento francese di cinque opere storiografiche latine; Max SCHMITZ, *Le "Viridarium" de Jean Raynaud. Une encyclopédie inédite de la fin du 14^e – début du 15^e siècle* (pp. 481-502).

Il vol. si chiude con una selezione di riproduzioni a colori (pp. 489-501), l'indice delle illustrazioni (pp. 503-511), l'indice dei manoscritti e dei documenti citati (pp. 513-521), l'indice dei nomi (pp. 523-530), la bibliografia (pp. 531-595) e i contatti dei partecipanti.

[GRAZIELLA PASTORE]

CÉCILE LE CORNEC-ROCHELOIS, ANNE ROCHEBOUET, ANNE SALAMON (dir.), *Le texte médiéval. De la variante à la recréation*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012 («Cultures et civilisations médiévales», 54), pp. 274.

Il volume discende da un incontro di studi dell'Università di Paris-Sorbonne e raccoglie diversi interventi sulla questione, particolarmente sentita nella cultura accademica francese, della variazione ovvero della mobilità del testo medievale. Le ricerche si richiamano alle celebri nozioni di *mouvance* di Paul Zumthor (1972) e di *variance* di Bernard Cerquiglini (1989), anche se con una buona capacità di analisi e di approfondimento autonomi e con una sensibile indipendenza rispetto a quelle formulazioni teoriche, più brillantemente esposte che sostenute da un'effettiva pratica filologica ed editoriale. La varietà delle prospettive di analisi – filologica, letteraria, linguistica, codicologica, iconografica – consente di affrontare diverse situazioni testuali, anche se il ventaglio della letteratura presa in esame, per quanto ampio, resta sostanzialmente limitato al romanzo e al racconto cortesi d'*oïl* (la considerazione dell'epica e della lirica avrebbe certamente offerto campi di riflessione ancora più ampi).

Dopo un'introduzione di Joëlle DUCOS (*Avant-propos: Variance, variante, variation*) e un intervento metodologico di Patrick MORAN, *Le texte médiéval existe-t-il? Mouvance et identité textuelle dans les fictions du XIII^e siècle*, la prima parte («Le philologue et les variantes») comprende gli interventi di: Stefania MAFFEI, *Mouvance de l'œuvre, fixation du texte: essai d'édition critique de quelques passages de "Guillaume d'Angleterre"*; Oreste FLOQUET e Sara CENTILI, *Pour une grammaire de la mouvance: analyse linguistique de quelques structures adaphores*; Gilles ROUSSINEAU, *De l'utilité des variantes pour l'édition de textes*;

Matthieu MARCHAL, *Variations lexicales et édition: étude comparée des deux témoins manuscrits de "Gérard de Nevers", mise en prose du "Roman de la Violette"*; Thomas VERJANS, *Le linguiste et la variante: quelle(s) leçon(s) en tirer?*; Marc KIWITT, *Le problème de la variance et l'édition des textes en ancien français rédigés en caractères hébreux*; Christine SILVI, *La mouvance du livre imprimé en français: l'exemple des incunables du "De proprietatibus rerum" de Barthélemy l'Anglais dans la traduction de Jean Corbechon*. La seconda parte («L'auteur, le copiste, l'enlumineur: variance et création») è composta da: Nathalie KOBLE, *L'intratextualité inventive: la singularité critique d'un compilateur de lais*; Olivier DELSAUX, *Variantes d'auteur ou variance de copiste: "l'escrivaîn" en moyen français face à la mouvance de ses manuscrits*; Stefania CERRITO, *Entre Ovide et "Ovide moralisé": la variance des traductions des "Métamorphoses" au Moyen Âge et à la Renaissance*; Florence TANNIOU, *Les variantes et le sens de la réécriture dans les versions du "Landomata"*; Sandrine HÉRICHÉ-PRADEAU, *«Ceste lame n'ert ja levee» ou l'esthétique du retable dans le "Lancelot propre"*; Irène FABRY, *L'ambassade du roi Loth et de ses fils auprès des barons rebelles: variations iconographiques*; Matthieu VERRIER, *Variations sur le mythe d'Actéon dans les enluminures de l'"Ovide moralisé" et de l'"Epistre Othea"*. Una breve *Conclusion* di Françoise VIELLIARD chiude il volume.

[WALTER MELIGA]

Ji-HYUN PHILIPPA KIM, *Pour une littérature médiévale moderne. Gaston Paris, l'amour courtois et les enjeux de la modernité*, Paris, Champion, 2012 («Essais sur le Moyen Âge», 55), pp. 218.

Il lavoro ha come obiettivo lo studio della genesi del celeberrimo concetto di «amour courtois» attraverso l'analisi dei rapporti che il suo inventore Gaston Paris ha intrattenuto con il decadentismo – in relazione sia ai suoi studi sia alle sue frequentazioni personali – e delle ricerche che egli ha dedicato alle opere del Medioevo e a quelle di alcuni artisti del suo tempo. *L'amour courtois* appare così condensare in sé vari punti di tensione fra Medioevo e modernità e fra adesione sentimentale e ricerca nei confronti del passato: Paris è infatti al centro del processo che in Francia fa della letteratura medievale un oggetto di attività scientifica e dell'indagine storica e filologica su di essa una parte di un sistema di conoscenze analogo a quello delle scienze naturali, in ciò ben distinto dal gusto e dal sentimento romantici di cui fu eminente rappresentante suo padre Paulin.

Nel primo capitolo (pp. 17-47), l'autrice analizza le condizioni culturali della Francia della seconda metà del XIX secolo in relazione alla situazione e al movimento d'opinione che prende il nome di *décadence* (dunque non soltanto il Decadentismo letterario), nella quale il nuovo studio del passato rappresentato dalla filologia romanica costituisce un progresso scientifico moderno, unito alla tensione verso il superamento delle condizioni di «decadenza» nella quale era ritenuta versare la Francia stessa del periodo intorno alla guerra franco-prussiana. Gaston Paris d'altra parte partecipava alla vita culturale del suo tempo: come si vede nel secondo capitolo (pp. 49-95), egli aveva l'abitudine di tenere dei *salons* ai quali intervenivano ora i colleghi romanisti ora gli intellettuali e i letterati del momento, fra i quali Paul Bourget – poeta, romanziere e critico letterario, particolarmente interessato alla cri-

si della *décadence* nonché alla psicologia amorosa – e Sully Prudhomme – poeta interessato all'amore e alla filosofia. Il terzo capitolo (pp. 97-127) mostra come il concetto di *amour courtois* – divenuto dopo la sua «invenzione» da parte di Paris nel celebre articolo di «Romania» (1883) una categoria, apprezzata o criticata e tuttavia ineliminabile, degli studi di letteratura medievale – fuoriesce da un lavoro critico sui romanzi della Tavola Rotonda e sul *Lancelot* in particolare, dove il nuovo concetto serve come criterio di confronto dei romanzi arturiani francesi verso la materia bretona preesistente e dove l'argomento centrale è un altro (i rapporti fra il Lancillotto di Chrétien e la versione in prosa). L'*amour courtois* è per Paris un'arte e una scienza insieme, prodotto delle modificazioni che sono state apportate dalla tradizione francese alla leggenda di una regina rapita e poi liberata (Ginevra), e in questo si oppone all'amore tristaniano, rimasto allo stadio «semplice» e «naturale» delle fonti celtiche, salvo poi subire la stessa evoluzione una volta entrato nell'ambiente letterario francese. Dallo studio dell'evoluzione dei miti amorosi di Lancillotto e di Tristano secondo Paris si rilevarebbe così «un préjugé» (p. 118) o «une certaine idéologie» (p. 122), per i quali il mito e il suo significato sono «puri» alle origini per divenire oggetto dell'arte e della convenzione nel corso della loro rielaborazione. Il concetto di *amour courtois* troverebbe così un rapporto con la *décadence* della cultura letteraria della Francia *fin de siècle* (già illustrata nel primo capitolo) e anche un certo parallelismo con la stessa pratica di editore critico di Paris, anche se qui (p. 124) il collegamento con la critica del testo di matrice lachmanniana – ancorché percorribile nell'idea di una comune visione «degenerativa» della trasmissione – andrebbe sostanzialmente meglio e più ampiamente che con una sola citazione dal libro, «ideologicamente» antilachmanniano e tecnicamente superficiale, di Bernard Cerquiglini (*Éloge de la variante*, 1989). Infine, nel quarto capitolo (pp. 129-161) sono discussi gli scritti a proposito di tre personaggi contemporanei – Jules Michelet, Richard Wagner e Frédéric Mistral – pubblicati da Paris in diversi momenti della sua vita e che permettono di approfondire e di sostanziare con nuovi argomenti le ragioni dell'opposizione fra l'amore tristaniano e l'*amour courtois*. Di Michelet, Paris esamina sfavorevolmente il trattato *L'Amour* (1858), dove si ritrovano considerazioni sull'amore come «arte» in un periodo di «decadenza» che non possono non richiamare quelle di Paris sull'*amour courtois*, anche se andrebbe segnalata la discordanza temporale fra queste ultime e l'articolo su Michelet, che precede di più di un ventennio. Di Wagner, l'ultimo narratore di Tristano, che crede ingenuamente all'origine germanica del mito, Paris, in lavori degli anni maturi dal 1883 al 1897, apprezza la capacità di estrarne il sentimento profondo e di riattivarne la forza nel «decadente» mondo moderno. Infine, Mistral, nel 1896 viene apprezzato da Paris per la sua opera linguistica ma forse ancora di più per la sua poesia, che, per quanto difettosa nelle sue connessioni con la letteratura occitana medievale, rappresenta un tentativo di riscatto dalla «decadenza» in cui versava il mondo meridionale e dalla *décadence* tutta di quel periodo. Come l'autrice osserva nella conclusione (pp. 163-165), il concetto di *amour courtois*, oggi «incomprendibile» (p. 165), si decodifica attraverso la rilettura insieme della cultura medievale e di quella dell'epoca e dello studioso della sua invenzione, anche se andrebbe ricordato il fatto che le difficoltà che l'*amour courtois* produce nella ricerca odierna sulla letteratura medievale non provengono dalla sua genesi in Paris e

nelle condizioni culturali del suo tempo ma piuttosto dall'uso troppo ampio e generico che ne è stato fatto.

Chiudono il volume delle *Annexes* di documenti concernenti Paris (lettere, una conferenza, l'elenco dei corsi al Collège de France), un indice dei nomi e una bibliografia delle fonti primarie e secondarie.

[WALTER MELIGA]

«Bien dire et bien apprendre», Revue de Médiévis-tique. *La volonté didactique dans la littérature médiévale* (tome I) 29, 2013.

Ce volume réunit un premier groupe des communications données lors des journées d'études que l'équipe Alithila de l'Université de Lille 3 a organisées en décembre 2011: comme le rappellent Sarah BAUDELLE-MICHEL et Marie-Madeleine CASTELLANI dans l'*Avant-propos* (p. 5-9), il s'agissait alors de réfléchir sur la «tentation», voire sur la «volonté» didactique omniprésente dans des œuvres n'ayant pas pour but premier d'instruire ou de former leurs destinataires, mais plutôt de les distraire.

S'attachant au *Roman de Rou* de Wace, Francoise LAURENT relève que le changement de mètre, de l'alexandrin à l'octosyllabe, coïncide avec le changement de source (du prosimètre *De moribus* de Didon de Saint-Quentin, à la prose de Guillaume de Jumièges) et avec une accentuation de la dimension didactique; par ailleurs, les goûts de la cour anglo-normande au XII^e siècle ne sont sans doute pas étrangers à l'adoption du mètre adopté pour la littérature didactique en général (vies de saints, romans antiques et historiographie) (*Un vecteur formel du discours didactique: l'octosyllabe dans le "Roman de Rou" de Wace*, pp. 17-30).

Aimé PETIT met en relief la volonté didactique – affichée dès les prologues – qui se déploie dans quelques passages descriptifs des romans de la triade antique: descriptions de la tente d'Adraste dans *Thèbes*, du char d'Amphiaräus dans *Enéas*, de l'Orient dans *Troie* (*La volonté didactique dans les romans d'Antiquité*, pp. 31-49).

Sandrine LEGRAND s'interroge sur les raisons qui ont amené Christine de Pizan à faire d'Hector à la fois le destinataire de son *Epistre* et le sujet de nombre des *exempla* évoqués. De fait, la figure du héros troyen est double et paradoxale: ancêtre de la maison royale de France et guerrier troyen destiné à une fin tragique, il incarne par là une mise en garde contre la démesure (*Comment faire d'un héros un modèle de vertu? Hector dans l'"Epistre Othea" de Christine de Pizan*, pp. 51-64; dossier iconographique aux pp. 65-70).

Observant la fréquence des *chastoiments* dans les chansons de geste lors du départ des jeunes héros de leur foyer familial, Sarah BAUDELLE-MICHELs consacre une analyse aussi savante qu'amusée à des passages tirés de quelques chansons de révolte, *Doon de Mayence* et *Renaut de Montauban* en prose (version bourguignonne) en particulier. Tout en constituant des passages dépourvus de fonction dramatique, et dont le contenu est partagé entre morale chrétienne et simples règles de comportement, les *chastoiments* gardent une valeur littéraire certaine par la fonction rétrospective qu'ils assument au moment où le drame se produit (*Les 'chastoiments' dans les chansons de geste de la révolte*, pp. 73-84).

La visée didactique des chansons du cycle de Guillaume ne fait pas de doute: Sonia MARTEAU souligne en particulier les aspects rattachés à une réflexion

politique centrée sur le rôle du roi, des barons, des ecclésiastiques, et surtout sur la nécessité d'établir et de conserver un équilibre fondé sur la justice (*La volonté didactique dans le cycle de Guillaume d'Orange*, pp. 85-101).

Caroline CAZANAVE compare les visées didactiques dans deux œuvres fort lointaines dans le temps: les deux *Moniages Guillaume* du XII^e siècle et la réécriture en prose réalisée pour la jeunesse française par Louis Gabriel-Robinet en 1970-71; elle ne peut que constater que les types d'enseignements affichés dans les textes répondent à des exigences et à des principes différents: dans les *Moniages*, Guillaume offre le modèle d'un héros devenu saint à la fin de sa vie, alors qu'au XX^e siècle il s'agit plutôt de promouvoir la connaissance du Moyen Âge à travers ses œuvres et un vocabulaire propre (*Guillaume et les voies didactiques de ses "Moniages"*, pp. 103-117).

C'est à deux recueils de *Miracles* de la Vierge, celui d'Adgar (vers 1165) et celui de Gautier de Coinci (1218-1233) que Jean-Louis BENOIT consacre ses réflexions: si l'intention didactique est intrinsèque au genre même, il est alors intéressant d'analyser les modalités d'insertion de ce discours, ainsi que le recours à des stratégies et procédés propres de la littérature profane, en l'occurrence courtoise (*Enseignement et littérature dans "Les Miracles de Notre-Dame" de Gautier de Coinci et "Le Gracial" d'Adgar*, pp. 121-138).

Marie-Madeleine CASTELLANI propose une lecture de *La Manekine* en rapport avec les motifs que Philippe de Remi a tirés des contes folkloriques sous-jacents: elle peut ainsi souligner, sur le plan stylistique et formel, l'emploi fréquent des proverbes et le rôle qui leur est assigné, et sur le plan narratif le relief pris par les personnages, devenus les modèles d'une sainteté toute laïque (*Philippe de Remi ou la tentation du sermon*, pp. 139-149).

L'article co-signé par Stéphanie LE BRIZ et Géraldine VEYSEYRE est divisé en deux volets. Est d'abord analysée la structure du *Pèlerinage de l'âme*, sa tripartition, sa difficulté croissante, ainsi que la diversification et multiplication des domaines abordés, qui dénotent une sorte d'ambition encyclopédique de la part de Guillaume. L'étude s'élargit ensuite à la lecture et réception de l'œuvre à travers l'examen des *marginalia* qui marquent 29 des 46 manuscrits conservés: très divers entre eux, ils partagent néanmoins un respect absolu pour le contenu, ainsi qu'une attention marquée pour les aspects didactiques du texte (*'Sens faire rien, pou vau li sens': mise en œuvre et réception de l'ambition didactique de Guillaume de Digulleville en son "Pèlerinage de l'âme" (ca 1355)*, pp. 151-180).

Destiné à la dévotion privée, le commentaire sur les sept psaumes pénitentiels possède déjà une longue tradition au XV^e siècle, tant en latin qu'en langue vulgaire. La lecture allégorisée qu'en propose Christine de Pizan, objet de la contribution de Bernard RIBÉMONT, correspond à une profonde vision didactique, qui s'exprime dans les enseignements moraux et théologiques appuyés tant sur l'Ancien que sur le Nouveau Testament, mais aussi par des réflexions politiques (*Entre pénitence privée et didactisme: Les "Sept Psaumes allégorisés" de Christine de Pizan*, pp. 181-197).

Élisabeth PINTO-MATHIEU étudie le rapport entre la réflexion théologique de Jean Gerson et sa visée didactique telle qu'elle se révèle par exemple dans le sermon *Videmus nunc per speculum* (1402) inspiré par la première Épître aux Corinthiens de saint Paul: l'homélie prend la forme d'un dialogue intérieur entre l'Âme et sa sœur Raison, qui aboutira à une connaissance et

contemplation de Dieu et de la Trinité rendue possible par la dévotion et l'amour (*Le "Videmus nunc per speculum", un sermon didactique de Jean Gerson*, pp. 199-211).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

«Bien dire et bien apprendre», Revue de Médiévis-tique. *La volonté didactique dans la littérature médiévale* (tome II) 30, 2014.

Ce deuxième tome complète les Actes des journées d'étude lilloises présentés ci-dessus.

Alice LAMY consacre son article à la *Cosmographia* de Bernard Silvestre, œuvre totalisante qui réunit anciens et nouveaux savoirs, ainsi que des données scientifiques et des conceptions philosophiques parfois inconciliables, et qui aspire à maîtriser et à transmettre la totalité des connaissances. Le prosimètre, avec son style varié et son mélange de genres, se révèle la forme idéale pour essayer d'organiser cette matière indomptable. La volonté didactique et pédagogique de Bernard doit néanmoins se mesurer avec un savoir mystérieux et caché qui lui échappe sans cesse et que seul le langage imagé de la poésie peut dévoiler en partie (*La volonté didactique de Bernard Silvestre dans la "Cosmographia", un idéal poétique vecteur de savoirs universels*, pp. 7-24).

Chloé CHALUMEAU s'interroge sur le rôle que l'insertion de l'île Tournoyante joue dans l'espace fictionnel de *L'estoire del Saint Graal*. Cette œuvre, qui associe les savoirs incompatibles de la Bible et de la physique antique, parvient à combiner le propos édifiant de la *Vulgate* avec une explication scientifique du monde. En poussant plus loin l'interprétation de cet épisode, C.C. reconnaît dans l'île, qui subit l'attraction contradictoire du ciel et de la terre, l'image du roman qui oscille également entre la tentation didactique et le plaisir de la pure narration (*L'île Tournoyante, lieu de la difficile coexistence des savoirs dans l'"Estoire del Saint Graal"*, pp. 25-38).

En étudiant les descriptions des *mirabilia* orientaux dans le *Roman de Toute Chevalerie* de Thomas de Kent, Huguette LEGROS analyse leurs formes, leurs fonctions et les rapports qu'elles entretiennent avec la fiction. Si le but premier de Thomas est de transmettre des connaissances pseudo-scientifiques à ses lecteurs, ces digressions se révèlent tout aussi nécessaires à la compréhension du sens ultime de l'itinéraire oriental d'Alexandre: un chemin de croissance personnelle et spirituelle à la découverte du divin (*Insertions et significations des discours encyclopédiques dans le "Roman de Toute Chevalerie" de Thomas de Kent*, pp. 39-54).

Le traitement des *mirabilia* dans une version tardive (fin du XV^e siècle) du *Devisement du Monde* (1298) est au cœur de la contribution de Denis LORÉE. Dans les pages concernant la merveille persane du puits ardent, le remanieur détourne le sens initial du récit polien pour proposer une interprétation apologetique du phénomène. Il y a donc là glissement de l'écriture objective et du désir didactique du Vénitien vers une perspective réflexive et heuristique dans les interpolations tardives (*'Rien de tout cela n'est vrai...' À propos de quelques interpolations tardives du "Devisement du Monde"*, pp. 55-70).

Giacomo GIACOMAZZI relève chez Thomas la volonté d'attribuer plusieurs niveaux de sens au célèbre épisode du philtre dans le *Roman de Tristan*. Analogiquement aux théologiens du XII^e siècle, qui étudient la nature en tant que *integumentum* d'une réalité différente, Thomas

cache derrière le motif de la folie d'amour une profonde réflexion sur l'âme humaine (*Pouvoir et signification du philtre dans le "Roman de Tristan" de Thomas d'Angleterre: la rhétorique de la vérité*, pp. 73-80).

Le but de l'étude de Marie-Genève GROSSEL est de relever la présence du propos didactique dans la lyrique des trouvères. Le registre sentencieux peut s'y exprimer à travers un simple proverbe, voire occuper plusieurs strophes du chant, qui se fait ainsi véritable *chastolement*. Cette intention didactique paraît s'amplifier au cours du temps, ce qui peut s'expliquer par la tentative des poètes de faire revivre la doctrine, désormais vieillie, de la *Fine Amour* (*De la sentence au 'chastolement': la tentation didactique dans la chanson de trouvères*, pp. 81-97).

Dans un article dense, Catherine GAULLIER-BOUGASSAS met en relief la valeur didactique du *Roman du Châtelain de Coucy*. En relatant la légende d'un trouvère historique, Jakemés exploite le lyrisme des poèmes enchâssés dans l'intrigue romanesque pour célébrer l'idéal de la *fin'amor* incarné par le couple protagoniste. Si les circonstances de la double mort des amants sacralisent et légitiment leur passion adultère en conciliant l'amour courtois avec la foi chrétienne, le discours autobiographique réaffirme lui aussi les ambitions didactiques de l'auteur (*"Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel": un miroir de l'amour idéal?*, pp. 99-113).

En proposant l'analyse de trois pièces tirées du répertoire des conduits – genre poétique latin mis en musique – Anne-Zoë RILLON-MARNE vise à montrer l'apport de la mélodie à la transmission du message didactique porté par le texte. L'entrelacs des mots et du chant permet d'atteindre les cœurs des fidèles et contribue à véhiculer d'une façon plus efficace l'enseignement moral offert par la poésie (*La musique comme outil didactique dans la lyrique latine (XI^e-XIII^e siècles)*, pp. 115-132).

Intégré sans fractures à la diégèse, le didactisme amoureux de *Flamenca* exploite une intertextualité savante, tout en faisant un usage modéré et ponctuel des figures allégoriques. Valérie FASSEUR souligne la confiance accordée par l'auteur à la supériorité de l'expérience individuelle au détriment de tout savoir livresque et de la généralisation des discours théoriques (*Le didactisme amoureux de "Flamenca": entre mémoire savante et volonté d'expérience*, pp. 133-147).

Commerçant et écrivain amateur, Philippe de Vigneulle est l'auteur au début du XVI^e siècle des *Cent Nouvelles Nouvelles*, œuvre qui s'inscrit dans la riche tradition des recueils de récits brefs. La visée didactique du prologue et les nombreux enseignements parsemés dans les nouvelles permettent à Alexandra VÉLISSARIOU de mettre en évidence l'habileté de Philippe à concilier la narration d'histoires amusantes avec sa volonté édifante (*"Des nouvelles bonnes à oyr": la fonction didactique des "Cent Nouvelles Nouvelles" de Philippe de Vigneulle*, pp. 149-164).

Consacrant son étude au *Livre de Caradoc*, Maria COLOMBO TIMELLI compare la mise en prose anonyme de 1530 avec la source en vers (*Première Continuation de Perceval*, version longue) antérieure de trois siècles. Les ajouts et les interventions du prosateur révèlent sa ferme intention pédagogique aussi bien que la nouvelle interprétation qu'il donne du récit: à l'histoire initiale d'un couple idéal il superpose sa volonté de proposer à ses lecteurs un modèle féminin à imiter (*Le "Livre de Caradoc" dans la version en prose de 1530: une "école des femmes"?*, pp. 165-178).

[MARTINA CROSIO]

Conceptualizing Multilingualism in Medieval England, c.800-c.1250, Edited by Elizabeth M. TYLER, Turnhout, Brepols, 2011 («Studies in the Early Middle Ages», 27), pp. XII-368.

Le volume rassemble une quinzaine de contributions, les suivantes intéressent plus particulièrement la *Rassegna*. Bruce O'BRIEN, *Translating Technical Terms in Law-Codes from Alfred to the Angevins*, pp. 57-76; Orietta DA ROLD and Mary SWAN, *Linguistic Contiguities: English Manuscripts 1060-1220*, pp. 255-270 (à propos d'un projet de catalogue électronique de manuscrits axé sur la langue utilisée); Andrew TAYLOR, *Can an Englishman Read a "Chanson de Geste"?*, pp. 321-336 (sur la culture littéraire anglo-normande); Thomas O'DONNELL, *Anglo-Norman Multiculturalism and Continental Standards in Guernes de Pont-Sainte-Maxence's "Vie de Saint Thomas"*, pp. 337-356; David TROTTER, *Intra-textual Multilingualism and Social/Sociolinguistic Variation in Anglo-Norman*, pp. 357-368.

[G. MATTEO ROCCATI]

The "Chanson de Geste" and its Reception. Essays presented to Philip E. Bennett by members of the Société Rencesvals, Edited by Marianne J. AILES, Elisabeth COBBY, Peter S. NOBLE, Edinburgh, Société Rencesvals British Branch, 2012 («British Rencesvals Publications», 5), pp. 166.

Mélanges dedicati all'epica francese, con ingressi di quella occitana e dei cantari italiani, in onore di uno dei più importanti medievisti inglesi. Dopo una breve presentazione della carriera di Philip Bennett con l'elenco delle sue pubblicazioni e una veloce introduzione alla raccolta, la miscellanea comprende gli interventi di: Marianne J. AILES, *Giants and Outsized Warriors: Difference and Assimilation in the "Geste du roi"*; Jane E. EVERSON, *An Author and his Ghosts: Editorial Problems of a Posthumous First Edition* (su Francesco Cieco e il suo *Mambriano*); Joël H. GRISWARD, *Puzzle pour marionnettes: Aymeri de Narbonne et Carcas de Carcassonne*; Bernard GUIDOT, *De la chanson de geste au roman populaire: quelques aperçus fondés sur "Milles et Amys", réécriture d'Alfred Delvau*; Françoise H.M. LE SAUX, *Prowess, the Nine Worthies and the Hundred Years War: The Prologues to the "Chroniques" of Jean Froissart and Enguerrand de Monstrelet*; Leslie ZARKER MORGAN, *Flobart, Guinebart, Serpents and Feminie: "Carnaval au féminin" in the Guillaume d'Orange Cycle*; Finn E. SINCLAIR, *The Present of History: The "Canso de la Crozada"*; François SUARD, *Durendal: quelques avatars d'un objet mythique*; Jean-Claude VALLECALLE, *Destinée individuelle et destinée collective dans "Aquilon de Bavière"*.

[WALTER MELIGA]

La faute dans l'épopée médiévale. Ambiguïté du jugement, sous la direction de Bernard RIBÉMONT, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012 («Interférences»), pp. 254.

Il volume (che raccoglie gli atti di un colloquio del 2010 sull'argomento) affronta la questione della colpa all'interno dell'epica francese – con presenza anche di quelle latina e occitana – pur nel quadro definito dalla dominante visione cristiana e dalla netta separazione morale fra le parti che i testi ci presentano in lotta fra

di loro. L'introduzione di Bernard RIBÉMONT (*La faute épique, mesure et démesure*) si interroga sul problema delle circostanze attenuanti della colpa e sugli apporti dei diritti romano, canonico e consuetudinario; considera poi la ben più complessa e articolata realtà dei testi letterati e in particolare delle *chansons de geste*; infine, prendendo spunto dai saggi pubblicati, rileva la presenza di una certa ambiguità nel trattamento della colpa, pur a fronte di un atteggiamento nettamente manicheo in materia morale, e di vari problemi connessi all'agire politico e personale, anche in relazione alla concezione cristiana del peccato. Gli interventi sono numerosi e suddivisi in tre parti: «Trahison et circonstances atténuantes», sul grande problema del tradimento in diversi testi (*Renaud de Montauban*, *Daurel et Beton*, *Florence de Rome*, *Doon de la Roche*) e sui personaggi delle donne saracene convertite; «Une culpabilité et une innocence qui se cherchent», sulla questione della colpevolezza (specialmente a proposito di *Garin le Lorrain*, *Huon de Bordeaux*, *Chanson d'Antioche*, *Aquilon de Bavière* e alcune *chansons* tarde); «La guerre, les héros et la mort», sulle condizioni ambigue della guerra epica e dell'eroe (Guglielmo d'Orange) e la relativizzazione della colpa nella morte e nel crimine.

La raccolta è un bell'esempio di collaborazione fra analisi letteraria e ricerca sul diritto medievale e risulta di grande utilità agli studiosi dell'epica medievale come agli storici.

[WALTER MELIGA]

Lectures du "Couronnement de Louis", sous la direction de Denis HÜE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013 («Didact Français»), pp. 250.

Il libro presenta una serie di contributi su vari aspetti dell'indagine critica su una delle *chansons de geste* più famose del ciclo di Guglielmo d'Orange. Dopo un'introduzione generale di Denis Hüe sulla posizione e sulla diffusione della canzone, la prima parte del libro è dedicata agli «Éléments historiques» e raccoglie i saggi di: D. COLLOMP, «*Le Couronnement de Louis*» et les tiroirs de l'histoire; L. SUNDERLAND, *La vengeance royale dans "Le Couronnement de Louis"*; E. DEHOUX, «*Tes pere ne porta onc coronne*». Familles et pouvoirs dans «*Le Couronnement de Louis*». La seconda parte, «Éléments textuels: l'économie du récit», comprende: C. LACHET, *Quelques échos structurants et signifiants dans "Le Couronnement de Louis"*; Ph. E. BENNETT, «*Trestot aveit entroblé Orable*». De la réception difficile du «*Couronnement de Louis*» dans le «*Cycle de Guillaume*»; F. SUARD, *Le mouvement dans "Le Couronnement de Louis"*; N. LENOIR, *Le problème des Normands dans "Le Couronnement de Louis"*. La terza parte, dedicata a «Figures et personnages», contiene lavori di: M. HERWEG, *Louis le Multiple. Prémable à une "histoire poétique" de Louis le Pieux*; H. LEGROS, *Le personnage de Guillaume dans "Le Couronnement de Louis" entre tradition et innovation*; J. SIMPSON, *L'œuvre et l'ombre des géants: fantômes et ruines dans "Le Couronnement de Louis"*. La quarta e ultima parte, dedicata a «Épisodes», comprende: M. OTT, *Guillaume à Tours: le pèlerin, le portier, le clerc et l'abbé ("Couronnement de Louis", laisses XXXV-XLVI)*; V. NAUDET, *Chanter les armes? Combats et guerres dans "Le Couronnement de Louis"*; D. KULLMANN, *Le prologue du "Couronnement de Louis" et le motif du vilain jongleur*. Chiude il volume una buona lista di «Sources et bibliographie».

[WALTER MELIGA]

ANONIMO PADOVANO, *L'Entrée d'Espagne*. Rolando da Pamplona all'Oriente, a cura di Marco INFURNA, Roma, Carocci, 2011, pp. 414.

L'Entrée d'Espagne, ponderoso poema epico sull'inizio della spedizione contro i pagani della penisola iberica da parte di Carlo Magno, Rolando e degli altri paladini, è senza dubbio alcuno il capolavoro della cosiddetta letteratura franco-italiana.

Scritta verosimilmente intorno al 1330 da un Anonimo Padovano (sulla cui identità non è stato sinora possibile formulare ipotesi minimamente credibili), l'opera è la prova più evidente del successo riscontrato in Italia dall'epica francese di argomento carolingio: tale successo in area padana portò fino alla stesura, «in una scripta frutto di una più o meno consapevole, più o meno deliberata disposizione all'interferenza di francese e italiano» (p. 9), di rimaneggiamenti ma anche di invenzioni originali.

L'Anonimo Padovano dichiara di tradurre e mettere in versi l'*Historia Caroli Magni et Rothlandi* (composta nella prima metà del XII secolo e attribuita fittiziamente all'arcivescovo Turpino), ma in realtà produce una vera e propria meraviglia per originalità e qualità artistica: un'opera in assenza della quale (come ebbe a dire Antoine Thomas, che nel 1913 fornì per la collana della *Société des anciens textes français* quella che a tutt'oggi rimane l'unica edizione del poema) non avremmo con ogni probabilità avuto il *Morgante*, l'*Orlando innamorato* e l'*Orlando furioso*.

Va in particolare sottolineato che nel sistema di valori esaltato nell'*Entrée d'Espagne* le qualità cavalleresche tipiche e tipiche dell'epica carolingia vengono corroborate e integrate dalla sapienza e dalla devozione, dando vita ad un modello di comportamento e a un ideale umano che vanno ben al di là del credo religioso e si traducono in un esclusivismo aristocratico che coinvolge – è questo il dato più importante – entrambi gli schieramenti in campo.

Il poema è tradito in maniera lacunosa (la seconda parte è afflitta dalla perdita di circa cinquemila versi) dal ms. Fr. Z. 21 (= 257) della Biblioteca Marciana di Venezia, il quale spesso «presenta un testo piuttosto scorretto» (p. 37). Successivamente all'edizione Thomas, sono stati rinvenuti a Châtillon (Valle d'Aosta) e a Reggio Emilia alcuni frammenti (appartenenti a due diversi manoscritti), che permettono in alcuni punti di sanare lacune o di migliorare il testo.

Il volume curato da Marco Infurna fornisce un'ampia scelta dell'*Entrée d'Espagne* sulla base dell'edizione Thomas, corretta – laddove necessario a parere del curatore – sia nella veste tipografica sia nella lezione, sempre tuttavia con la segnalazione in nota dei luoghi in cui ci si allontana dall'*editio princeps*.

Il testo è corredato da una traduzione a fronte e, al fondo del volume, da un'essenziale ma efficace apparato di note. Ricchi e ben esibiti i riferimenti bibliografici.

[GIUSEPPE NOTO]

STEFKA GEORGIEVA ERIKSEN, *Writing and Reading in Medieval Manuscript Culture. The Translation and Transmission of the Story of Elye in Old French and Old Norse Literary Contexts*, Turnhout, Brepols, 2014 («Medieval Texts and Cultures of Northern Europe» 25), pp. xxii+262.

L'opera, rielaborazione di una tesi di dottorato, esplora gli aspetti della composizione e della trasmissio-

ne delle gesta di Elye de Saint-Gilles in tre diversi contesti: le Fiandre e la Norvegia nel XIII sec., l'Islanda nel XV sec. Attraverso una esposizione chiara e logicamente ben strutturata, lo studio è incentrato sull'esame di tre manoscritti: Paris, BnF fr. 25516, testimone unico della *chanson de geste Elye de Saint-Gilles* (composta fra la fine del XII e gli inizi del XIII sec.), realizzato nel Nord-Est della Francia intorno al 1280 (del quale Bernard Guidot ha recentemente fornito una nuova edizione, Champion 2013); Uppsala, Uppsala Universitet, MS de La Gardie 4-7 fol., unico testimone medievale norvegese della traduzione norrena in prosa, forse commissionata da Håkon IV, realizzato intorno al 1270, probabilmente nel Sud-Ovest della Norvegia; Stockholm, Kungliga Biblioteket, Holm Perg 6 4to, uno dei numerosi manoscritti del XV sec. che testimonia la fortuna che ebbe all'epoca la storia di *Elíss* in Islanda.

Dopo una sezione preliminare (contenente 12 riproduzioni a colori dei manoscritti analizzati, di cui 6 del codice francese), ed una breve introduzione (pp. 1-5), il vol. si articola in cinque capitoli e si conclude con la bibliografia (pp. 233-257).

Il capitolo 1 («Writing and Reading in the Middle Ages», pp. 7-35), espone le premesse metodologiche del lavoro, cominciando da un sommario riepilogo delle posizioni della «traditional philology» e della «New Philology», al fine di esplicitare l'importanza che l'esame degli elementi formali e del contesto di produzione avrà nel seguito del lavoro. L'A. introduce inoltre le ipotesi che saranno poi avvalorate nel capitolo conclusivo: «First, each version of a text-work is an intelligent response to a previous version, and all versions may be regarded as significant [...] Second, all aspects of a medieval text, both material and textual, should be taken into consideration when it is being interpreted. Finally, the text as a product is conditioned by its cultural, historical, and social context and, at the same time, responds to the demands of its potential communicative context» (p. 9; cfr. p. 226). L'A. precisa infine i due temi portanti dell'opera, *writing* e *reading*, facendo rapidamente il punto delle pratiche medievali e delle teorie moderne; l'attenzione è posta in particolar modo sulle analogie fra le attività di traduzione e di commento (entrambe capaci di fornire una nuova interpretazione del testo in un diverso ambiente storico-culturale, nel primo caso a livello interlinguistico, nel secondo intralinguistico), e sulle modalità di lettura e ricezione dei testi.

I capitoli 2, 3 e 4 sono dedicati ognuno alla descrizione dei manoscritti precedentemente citati: *Elye de Saint-Gille* in BnF, fr. 25516 (pp. 37-100), *Elíss saga in De la Gardie 4-7 fol.* (pp. 101-158), *Elíss saga in Holm Perg 6 4 to* (pp. 159-207). I tre capitoli seguono una struttura fissa che comporta dapprima una introduzione storico-culturale sul contesto di produzione dell'opera, seguita dallo studio del testimone in esame, e da una conclusione che sintetizza e rielabora gli elementi precedentemente trattati. La descrizione dei manoscritti si articola in «mise en livre» (elementi di struttura codicologica, contenuto del codice ed eventuali relazioni intertestuali), «mise en page» (disposizione del testo, con particolare attenzione al ruolo strutturante e retorico delle iniziali, rubriche miniature e marginalia), e «mise en texte» (punteggiatura, abbreviazioni).

Nel capitolo 5 («The Transmission and Transformation of a Text-Work: Comparative Analysis of Three Versions», pp. 209-231), a dispetto di una certa ridondanza, l'A. espone le conclusioni e convalida le ipotesi formulate nell'introduzione, comparando da un lato la traduzione interlinguistica (dall'antico francese al norreno, nel corso del XIII sec.), e dall'altro quella intralinguistica (fra il codice norvegese e quello islandese, fra XIII e XV sec.):

«In both process, the result of rewriting strategies adopted by the various rewriters – whether making no change or changing an element – is a text-witness which fits well within its respective target culture. Despite the strong adaptational tendencies occurring during both parts of the process, the intralingual process may be characterised as bringing more innovations than the intralingual one» (p. 226); «The comparative analysis of the three versions of the story of Elye also demonstrate the validity of my second hypotheses, that different version of one and same text-work may have been read in different ways depending on, among others factors, the historical and cultural context, the type and function of the text, the communicative situation, and the competence of the audience» (p. 226).

[GRAZIELLA PASTORE]

JOSEPH BÉDIER, *Le Roman de Tristan et Iseut*, édition critique par Alain CORBELLARI, Genève, Droz, 2012 («Textes littéraires français», 619), pp. 298.

Alain Corbellari, grande specialista di Joseph Bédier e della sua opera letteraria e filologica (si veda *Joseph Bédier écrivain et philologue*, Genève, 1997 [«Studi francesi», XLIII, n. 127, p. 131]), pubblica un'edizione critica del celeberrimo *Roman de Tristan et Iseut* del grande maestro della medievistica francese. Com'è noto, il romanzo è un adattamento in francese moderno e in racconto unitario della storia di Tristano e Isotta; meno noto è che l'opera ebbe un successo straordinario, con circa seicento fra riedizioni e ristampe, molte delle quali toccate da aggiunte e correzioni rispetto alle precedenti e al manoscritto originale di Bédier. A questo si aggiunge che il *Roman* è anche un'opera letteraria di pregio, scritta con grande gusto e capacità stilistica, e che ha esercitato una grande influenza sulla concezione che della letteratura medievale hanno avuto il grande pubblico e anche vari scrittori, almeno prima della diffusione delle edizioni dei testi originali con versione a fronte. Le motivazioni per un'edizione critica sono dunque certamente valide.

L'introduzione di Corbellari traccia un eccellente profilo del modo nel quale Bédier ha lavorato e delle vicende del *Roman* nel clima culturale primonovecentesco (e, per quanto riguarda Tristano, dominato dalla presenza di Wagner). All'edizione critica, condotta con buon senso sul manoscritto e su alcune edizioni rilevanti per la loro posizione nella storia editoriale del libro, fa seguito un'appendice contenente la versione di un capitolo soppresso, un intervento di Remy de Gourmont e un esempio del lavoro di Bédier stesso sulle sue fonti in colonne sinottiche (in questo caso, il cap. XVII confrontato con i passi interessati del romanzo in *mittelhochdeutsch* di Eilhart von Oberg). Chiudono il lavoro un glossario delle voci desuete usate da Bédier e un indice dei nomi e dei proverbi presenti nel testo.

[WALTER MELIGA]

HELENE BOUGET, *Écritures de l'énigme et fiction romanesque. Poétiques arthuriennes (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, Honoré Champion, 2011 («Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge», 104), pp. 534.

L'ouvrage, issu d'une thèse soutenue en 2007, est organisé en quatre parties: la première donne une des-

cription rhétorique et sémantique des énigmes (typologie, syntaxe, lexique), la deuxième traite des modalités du discours énigmatique (les figures qui posent l'énigme, l'échange problématique), la troisième examine le rôle de l'énigme dans la composition romanesque (situations types, fonctions dramatique et structurante, incomplétude du récit et réception), la quatrième étudie deux grands paradigmes de l'énigme: le Graal et l'énigme identitaire (l'incognito). La bibliographie (pp. 479-519), l'*Index des œuvres et des auteurs du Moyen Âge* et celui des *figures et des notions* complètent le volume.

[G. MATTEO ROCCATI]

FRANCESCO ZAMBON, *Metamorfosi del Graal*, Roma, Carocci, 2012 («Freccese», 141), pp. 414.

Il volume raccoglie diciannove contributi sul Graal – dalle origini e dai successivi sviluppi medievali della leggenda alla sua rinascita nelle riscritture ottocentesche e nei *media* contemporanei – di uno dei maggiori esperti, non solo italiani, di questo mito straordinario. I contributi, apparsi originariamente in rivista o in opere collettive, sono stati profondamente rimaneggiati per comporre il volume, che rappresenta una delle migliori introduzioni alla comprensione delle storie del Graal e delle sue funzioni.

[WALTER MELIGA]

Le Chevalier aux deux épées. Roman arthurien du XIII^e siècle, texte présenté et traduit par Damien DE CARNE, Paris, Classiques Garnier, 2012 («Moyen Âge en Traduction», 2), pp. 246.

Le Chevalier aux deux épées fait partie de ces romans arthuriens en vers de la seconde, voire troisième génération après Chrétien de Troyes qui attirent aujourd'hui plus que naguère les chercheurs. Édité une première fois par Foerster (Halle, Niemeyer, 1877), il a fait l'objet de deux éditions récentes (Robert Ivey, Lewiston, NY, Edwin Mellen Press, 2006 et Paul Vincent Rockwell, Cambridge, D.S. Brewer, 2006) dont la seconde contient aussi une traduction anglaise. La présente traduction en français par Damien de Carné est donc la bienvenue, puisqu'elle permet un accès facile et agréable à ce roman qui, transmis par le seul manuscrit Paris, Bnf, f. fr. 12603, semble avoir peu circulé au Moyen Âge. La traduction est précédée d'une introduction (pp. 7-29) qui rappelle brièvement le peu qu'on sait sur le roman: composé sans aucun doute après Chrétien de Troyes, mais pas nécessairement après la *Post-Vulgate*, le roman est placé, par le traducteur, dans une fourchette assez vaste comprenant «quelques décennies» (p. 9) autour des années 1230. De manière prudente, on lui prête une origine anglo-normande, qui expliquerait le nombre plutôt élevé de vers irréguliers que le copiste picard n'a pas tous redressés (p. 23). À coup sûr, le texte se situe dans le groupe, assez consistant, de romans arthuriens en vers dont Gauvain est le héros et se nourrit d'une tradition déjà dense. On saura gré au traducteur de ne pas avoir cédé aux sirènes de son propre texte et d'avoir su se retenir d'interpréter *tous* les éléments que contient aujourd'hui le récit comme s'il s'agissait sans aucun doute possible de détails placés là par un auteur omniscient: «quelques problèmes de cohérence narrative nuisent à la *conjointure* appréciée des médiévistes» (p. 21), prévient-il avec un léger goût pour la litote. Un peu plus

loin on nous avertit que telle omission est «fructueuse à commenter mais pourrait tout aussi bien témoigner d'une bifurcation du projet de l'auteur après le commencement du roman» (*ibid.*). Et naturellement, persiste le problème de l'état de la copie unique qui nous transmet le texte. Déjà Foerster écrivait, au terme de son édition passablement normative: «Der Text selbst ist sehr nachlässig überliefert und [es] bleibt immer noch eine Zahl von Verderbnissen zurück, für die ich keine sichere Heilung wusste» (p. LXIII). Damien de Carné écrit donc à juste titre: «Difficile à éditer, *Le Chevalier aux deux épées* n'est pas si facile à traduire non plus». C'est que les deux choses sont liées, puisque l'édition et la traduction anglaise de Rockwell ne sont pas toujours venues à bout d'un texte récalcitrant (voir le compte-rendu de William Kibler dans *Encomia* 28 (2006), pp. 68-69 ou le nôtre dans *Vox Romanica*, 69 (2010), pp. 295-300), si bien que le présent traducteur, tout en en faisant son édition de référence, a souvent dû s'en écarter, rejoignant, faute de mieux, le texte établi, au prix d'interventions parfois musclées, par Foerster. La traduction discute en note quelques-unes des divergences les plus notables, mais ne les signale pas toutes. Malgré cela, le travail de Damien de Carné constitue pour l'heure la synthèse la plus complète des efforts exégétiques fournis par la critique, grâce, d'une part, à l'intégration des propositions de Foerster et des auteurs de comptes-rendus de l'édition Rockwell, et, de l'autre, à des réflexions personnelles.

Le style de la version française est alerte et moderne. Les *braies* deviennent des «pantalons», la *gaste capele* est la «Chapelle Abandonnée». Mais quelques termes du texte original sont conservés quand le contexte empêchait des confusions: ainsi *surcot* ou *chemise*, mais aussi les heures de la journée et les mesures. La traduction est naturellement en prose, la numérotation des vers de l'édition Rockwell est introduite tous les dix vers, et des paragraphes numérotés, correspondant aux alinéas de l'édition, facilitent la lecture. Une bibliographie, ainsi qu'un index des noms propres, complètent ce volume bien fait et utile.

[RICHARD TRACHSLER]

Il Romanzo di Folco Fitz Waryn (Fouke Fitz Waryn), Edizione, traduzione e commento a cura di Margherita LECCO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012 («Testi della Letteratura Anglo-Normanna», 1), pp. 220.

Nuova edizione (e prima italiana) del romanzo sulla base di quella del 1975 a cura di E.J. Hathaway-P.T. Ricketts-C.A. Robson-A.D. Wilshire (Oxford, Blackwell, 1975 [«Anglo-Norman Text Society», 26-28]) ma con revisione sull'unico manoscritto (Londra, British Library, Royal 12), accompagnata dalla traduzione italiana e preceduta da una buona introduzione sugli aspetti letterari e linguistici del testo. Il lavoro è particolarmente apprezzabile, soprattutto in relazione all'articolata strutturazione del romanzo (già nella perduta versione in versi) e alla particolare forma linguistica, che denuncia il progressivo ingresso dell'inglese. All'introduzione seguono due appendici, l'una dedicata alla ricostruzione dei passaggi in versi a partire dalla redazione prosastica, l'altra agli eventi e personaggi e ai luoghi presenti nel romanzo. L'edizione è completata da un indice dei nomi e da un glossario.

[WALTER MELIGA]

NICOLAAS UNLANDT, *Le chansonnier français de la Burgerbibliothek de Berne. Analyse et description du manuscrit et édition de 53 'unica' anonymes*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2012 («Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie», 368), pp. LXXXII-403.

Lo studio di Nicolaas Unlandt sul canzoniere francese di Berna (siglato C da Schwan) rappresenta un buon esempio di indagine su una silloge lirica medievale e offre molti materiali, suscettibili anche di uso in ulteriori indagini. Il volume comprende un'introduzione, con descrizione del codice e del contenuto, un'analisi linguistica, l'edizione di 53 componimenti, l'indice del contenuto del canzoniere, varie tavole di analisi e concordanza, un indice dei nomi e un glossario. Per quanto riguarda la descrizione e il contenuto del codice, l'autore non tiene purtroppo conto del lavoro precedente di Paola Moreno («*Intavulare*». *Tables de chansonniers romans*, II. *Chansonniers français*, 3. C (Bern, *Burgerbibliothek* 389), par Paola Moreno, Liège, Université de Liège, 1999), che avrebbe rappresentato un utile apporto, soprattutto per la parte codicologica – non ben organizzata e sviluppata da Unlandt – e per la tavola delle attribuzioni dell'*Introduction* (I.1.1-2, 5) nonché poi per la tavola del contenuto del canzoniere (si veda sotto). Lo studio linguistico (II) è condotto con attenzione – anche se un maggiore confronto con la letteratura scientifica sul lorenese sarebbe stata utile – ma è l'edizione dei 53 *unica* anonimi di C (III-IV; pp. LXXII-LXXXII e 1-141) a costituire l'apporto più interessante del volume: qui i componimenti sono dati in edizione diplomatica e poi critica e accompagnati da un sintetico e chiaro commento filologico e metrico. All'edizione segue un'ampia sezione di annessi (V), dove troviamo il *Tableau synoptique* del contenuto del canzoniere (V.1; pp. 143-292), che risulta molto utile per le informazioni che fornisce (maggiori di quelle del volume di «*Intavulare*»), in particolare i dati sulla consistenza del pezzo e la lista degli altri testimoni. Chiudono questa sezione e il volume, nell'ordine, una bibliografia, varie concordanze che riguardano i 53 componimenti editi (con le bibliografie di Raynaud-Spanke e di Linker, con il repertorio di Mölk-Wolfzetter e con altre pubblicazioni), un indice dei nomi e il glossario (V.6) delle voci più frequenti (dove però non è spiegato né risulta perspicuo il criterio del limite a trenta occorrenze, oltre il quale i lemmi sono esclusi dalla registrazione: p. 345) nei testi editi.

[WALTER MELIGA]

AGATA SOBCZYK, *Les jongleurs de Dieu. Sainte simplicité dans la littérature religieuse de la France médiévale*, Łask, Oficyna Wydawnicza Leksem, 2012, pp. 326.

L'espressione *jongleurs de Dieu* contenuta nel titolo è una citazione da Cesario di Heisterbach, cistercense del XIII secolo e autore del *Dialogus miraculorum*, nel quale i *simplices* sono indicati come *ioculatores Dei sanctorumque angelorum*: essi, infatti, al medesimo modo degli acrobati che sono capaci di camminare tenendo la testa in basso e i piedi per aria, invertono radicalmente i valori mondani, tramutando la follia in ragione e la ragione in follia e vivendo – esattamente come i saltimbanchi – nel discredito sociale e nel disprezzo morale.

Il saggio, dopo aver inquadrato la questione nella sua dimensione teologica, riesce a cogliere le esatte coordinate entro le quali è necessario collocare il tema del 'semplice' nella cultura medievale: si tratta di coordinate che sono, ad un tempo, tanto scritturali e patristiche quanto dell'esegesi biblica quanto – ancora – del discor-

so narrativo: in questo modo Agata Sobczyk (*maître de conférences* presso l'Università di Varsavia, dove insegna letteratura medievale francese) riesce, attraverso molteplici prospettive (teologica, antropologica, narratologica), a illuminare un aspetto fondamentale della cultura medievale (e della filosofia medievale) che poco spazio aveva finora trovato negli studi specialistici.

Il volume si segnala anche per la trascrizione (alle pp. 291-298) di alcuni *contes* 'esemplari' inediti tratti dai mss. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1834 (XV secolo) e fr. 1136 (XIV secolo); Genève, Bibliothèque Publique Universitaire, fr. 57 (XV secolo). Ampia e ben costruita la bibliografia esibita alle pp. 299-317; molto utili l'*Index des auteurs et des œuvres* (pp. 318-323) e l'*Index des personnages historiques et mythologiques* (pp. 324-325).

[GIUSEPPE NOTO]

GUILLAUME DE DIGULLEVILLE, *Le dit de la fleur de lis*, édité par Frédéric DUVAL, Paris, École des chartes, 2014 («Mémoires et documents de l'Ecole des chartes», 95), pp. 344.

Le dit de la fleur de lis, écrit en 1338, au moment où le conflit franco-anglais s'annonce, est un songe allégorique dont le but est d'exalter la dignité royale; il est conservé dans deux manuscrits (Ars. 3646 et BNF, lat. 4120) «largement fautifs» (p. 136). Piaget le publie en 1936, mais, prisonnier de son époque, il est incapable d'en saisir la complexité littéraire et en donne une édition simplement documentaire (hâtive par bien des aspects et fournissant un texte banalisé, cf. pp. 13-14), source de nombreux contresens dans les travaux qui ont suivi, notamment chez les historiens. La présente édition entend donc rendre justice à l'œuvre et, profitant du fait que le texte est relativement court (1336 octosyllabes), examiner de manière approfondie les nombreux problèmes qu'il pose et fournir un modèle d'ecdotique. Très soignée, elle donne d'abord les deux versions manuscrites, imprimées en regard, ensuite le texte est établi critiquement. La méthode est conservatrice, mais non imitative, dans l'édition synoptique, résolument reconstructionniste dans la suivante (même si elle s'appuie sur un manuscrit de base).

Le volume, au-delà de la mise à disposition d'un *dit* difficile et important dans l'histoire intellectuelle, est un véritable outil pédagogique. Son intérêt est plus grand encore du point de vue du statut du texte qui y est affirmé. Après des décennies d'approche archéologique, plus ou moins réfléchie, le témoin n'est plus saisi comme une trace à respecter, dont il s'agit de restituer l'altérité fondamentale, même si l'on tend à éviter les difficultés de compréhension inutiles. Ici, tout en ménageant littéraires et linguistes grâce à l'édition synoptique et s'adressant aux «historiens, qui cherchent à interpréter le message de Guillaume de Digulleville, considéré comme fait historique, plutôt que l'un de ses avatars déformés» (p. 136), l'éditeur propose un «artefact» (*ibidem*), une nouvelle version, dans une certaine mesure transhistorique et orientée «vers le lecteur moderne non-linguiste» (p. 142). Les textes des manuscrits étant reproduits fidèlement dans l'édition synoptique, le débat sur une telle attitude n'a même pas lieu d'être, mais on mesure la distance qui la sépare des pratiques courantes.

L'introduction présente l'œuvre et justifie la nouvelle édition. Elle examine ensuite l'attribution, le titre, la structure du *dit*, avant de donner l'interprétation du contenu. Sont analysés d'une part les thèmes politiques, d'autre part la construction allégorique du signe,

la fleur de lis. A l'inverse de la démarche habituelle dans l'écriture allégorique, allant du signifiant au signifié, Guillaume relate dans son songe la production du signe à partir du signifié, le signe étant l'ouvrage de personifications allégoriques divines qui le destinent à la royauté. Le *dit* lui-même «peut ainsi se lire comme une "allégorie de l'écriture allégorique"» (p. 81), c'est-à-dire comme une métaphore du travail de l'écrivain (même si le propos est à nuancer, cf. p. 84). La description des manuscrits suit, ainsi que des *Remarques linguistiques* (pp. 96-125) précises et fouillées, ne visant pas la description de la langue, mais l'examen des données utiles à l'établissement du texte. L'étude de la versification (pp. 125-131) et celle de la tradition textuelle (pp. 131-135), l'explicitation argumentée des principes d'édition (pp. 135-143) et la bibliographie (pp. 145-160) terminent l'introduction. L'*Edition synoptique des deux manuscrits* et l'*Edition critique* (accompagnée d'un riche appareil de notes) du *dit* suivent. Le glossaire (pp. 311-334), l'*Index nominum* et l'*Index rerum* complètent l'ouvrage.

[G. MATTEO ROCCATI]

Le Jeu d'Adam, Édition bilingue, établie, traduite, présentée et annotée par Véronique DOMINGUEZ, Paris, Champion, 2012 («Champion Classiques. Série 'Moyné Age'», 34), pp. 368.

La nuova edizione del *Jeu d'Adam* di Véronique Dominguez è molto accurata, preceduta da un'ampia in-

troduzione e accompagnata da una buona bibliografia; secondo l'uso della collana, il testo è tradotto in francese moderno. L'introduzione affronta essenzialmente due punti problematici: la materia e l'ambiente di composizione del *jeu* e la sua ricezione e rappresentazione. Dominguez osserva la scarsa originalità delle fonti dell'*Adam*, che consiste sostanzialmente in una riscrittura della Bibbia e dei suoi commenti più noti; considera poi i rapporti fra la parte più propriamente drammatica e le sezioni seguenti (*Ordo prophetarum* e *Dit des quinze signes*) e quelli del testo nel suo insieme nei confronti del calendario liturgico. L'attenzione all'unità dell'opera e del manoscritto di Tours è diffusa e Dominguez avanza la possibilità di una scrittura in più tempi, discutendone poi la destinazione a un pubblico di laici o al contrario di chierici e monaci. È poi esaminata la complessa questione della *performance*, dove la curatrice analizza con molta acribia le istruzioni che accompagnano il testo e le didascalie dei personaggi; anche l'esame molto attento della versificazione e delle rime, in particolare di quelle irrelate, è inserito nella discussione generale sulla funzione e la destinazione dell'opera.

Il lavoro è senz'altro da considerare fra i migliori dedicati all'*Adam*, soprattutto per la capacità di evidenziare le questioni tuttora aperte, di cui sono discussi tutti gli aspetti importanti, senza forzature verso una loro più o meno sicura definizione.

[WALTER MELIGA]

Quattrocento a cura di Maria Colombo Timelli e Paola Cifarelli

NICOLE CHAREYRON, *Éthique et esthétique du récit de voyage à la fin du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2013, pp. 539.

Issu d'une thèse HDR soutenue en 2006, ce volume a été édité par Jean Meyers et Michel Tarayre avec la collaboration de Liliane Dulac et Pierre André Sigal, qui ont voulu que les résultats des recherches de Nicole Chareyron, décédée en janvier 2007, soient finalement mis à la disposition des chercheurs. En effet, après s'être concentrée dans d'autres ouvrages sur la question de l'altérité, N.C. interroge ici les textes pour y repérer les traces de l'identité des voyageurs médiévaux; son corpus impressionne pour son ampleur (cf. pp. 487-507): environ cent trente titres en latin et dans de nombreuses langues vulgaires – français, italien, espagnol, anglais – datant du xii^e au xvi^e siècle, œuvre de pèlerins, explorateurs, missionnaires, marchands, voire espions. Si la perspective adoptée est largement historique, ce volume intéressera nos lecteurs dans la mesure où de très nombreux auteurs français sont convoqués; nous citerons, parmi les plus connus, Robert de Clari, Geoffroy de Villehardouin, Marco Polo, Jean de Mandeville, Bertrandon de la Broquière et Guillebert de Lannoy, Gilles le Bouvier, Jean Thenaud.

L'étude est organisée en cinq parties, dont la première s'attache à définir, dans la mesure du possible,

les «Frontières du récit viatique» (pp. 23-82): de fait, l'existence même d'un genre «récit de voyage» est sujette à caution, et N.C. souligne les difficultés qu'on rencontre à vouloir le cerner, notamment vis-à-vis de genres proches tels les chroniques, les encyclopédies et descriptions du monde, ou même certaines œuvres de fiction; le problème se pose tant parce que des contaminations et échanges existent entre ces types de textes, que parce que des récits de voyage peuvent être enchâssés dans n'importe quelle œuvre. Une définition demeure cependant possible: «ce récit à socle biographique ou autobiographique est le fait d'un narrateur qui conte un déplacement authentique ou imaginaire, le plus souvent dans un laps de temps donné, et qui en fait le sujet essentiel de son histoire» (p. 79); sa poétique pouvant être synthétisée en une sorte d'aphorisme réussi: «dire vrai, le faire savoir» (p. 82).

Avec la deuxième partie on entre dans le vif du sujet («L'identité du voyageur ou l'envers du monde», pp. 83-167): la présence de l'auteur, plus ou moins affirmée et visible, s'annonce d'abord dans le paratexte, qui offre déjà son image et lui permet de proclamer le but de ses voyages et de son écriture, mais aussi d'envisager des destinataires; N.C. analyse divers voyageurs-types – missionnaires, pèlerins, descripteurs de terres, savants – pour passer ensuite à la reconstruction de différents «héros viatiques»: humanistes-philosophes,

pionniers et aventuriers, serviteurs de princes. La figure de l'auteur n'est cependant pas seule en cause, et d'autres instances interviennent dans la narration (troisième partie: «De la figure auctoriale à l'identité narrative», pp. 169-241): N.C. relève les formes de la voix qui organise le récit et l'implication des différents types de lecteurs, mais aussi l'intervention de substituts du narrateur (informateurs de tout genre: marins, marchands, guides etc.) qui concourent à fournir des informations, ou de transpositeurs chargés de la mise par écrit. Tout cela montre bien la complexité de la construction du récit de voyage, qui s'appuie nécessairement sur un ensemble très diversifié d'identités, d'intentions, de procédés discursifs.

La quatrième partie interroge les deux versants de ces récits: la perception du monde visité d'une part, sa représentation par les mots de l'autre («De la perception à la traduction du monde», pp. 243-349). De fait, la dimension sensorielle du voyageur, son expérience charnelle, se situent au cœur du récit et permettent entre autres au lecteur de participer au voyage narré et éventuellement de s'identifier au narrateur. Les cinq sens sont successivement analysés, car saveurs, parfums, sons, et surtout couleurs et images, provoquent toute sorte de sensations psychologiques, agréables ou déplaisantes, qui méritent d'être rapportées et constituent la «vision du monde» transmise par le texte. La lecture de N.C. s'avère particulièrement aiguë à l'égard du langage utilisé pour représenter, plutôt que le monde, les impressions que celui-ci provoque: non seulement chaque découverte est filtrée par ce qui est déjà connu, mais la langue mise en œuvre a recours à des lieux communs, formules de l'indicible, clichés récurrents que seule une connaissance approfondie des textes et une grande sensibilité de la part du critique permettent de déceler. Dernière question essentielle, la centralité du temps dans le récit de voyage: temps calendaire, mais aussi temps narratif (avec analepses, prolepses, répétitions, digressions, *ekphrasés*), qui occulte souvent la chronologie «réelle»; temps chronologique, temps intime, temps de la mémoire, temps de l'écriture, forment autant de strates qui coexistent et qui contribuent à l'épaisseur de ces récits.

La dernière section revient sur l'identité du voyageur et sa mise en scène dans le texte, en s'attachant maintenant aux aspects esthétiques («De l'identité culturelle à la représentation esthétique», pp. 351-475). Sont d'abord examinées les questions linguistiques: ces voyageurs se sont nécessairement confrontés à des langues «autres» qu'il s'agit de représenter; mais tout récit entre aussi en résonance avec les récits antérieurs, récupérés, parfois adaptés, formant une «bibliothèque mentale» (p. 386) qui peut être à l'origine de voyages fictifs, purement littéraires. D'autre part, le voyageur présent dans le texte est moins un homme que sa mise en scène, sa projection, image proche d'une figure romanesque, mais toujours centrale, à une époque surtout – le xv^e siècle – où l'homme s'installe au centre de l'univers.

La «Conclusion» (pp. 477-486) propose une synthèse fondée sur trois notions: la *diversité* des récits de voyage, l'*expression / image* de soi qu'ils véhiculent, la *poétique du soi* qu'ils transmettent.

Une riche bibliographie, qui distingue les sources primaires (récits de voyage), les sources «autres» (œuvres littéraires, philosophiques, médiévales ou modernes), la bibliographie critique, occupe plus de quarante pages (pp. 487-528); l'index des noms (pp. 529-532) facilitera les recherches ciblées sur tel auteur ou texte anonyme.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Pour un nouveau répertoire des mises en prose. Roman, chanson de geste, autres genres, sous la direction de Maria COLOMBO TIMELLI, Barbara FERRARI et Anne SCHOYSMAN, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 387.

Les dix-neuf contributions recueillies dans ce volume, en grande partie issues d'un colloque qui s'est déroulé en septembre 2012 en préparation du *Nouveau Répertoire des mises en prose* (Paris, Classiques Garnier, 2014), proposent une grande variété d'approches sur les «mises en prose», comme le souligne Claude THIRY dans l'*Introduction* (pp. 9-10).

Avec la seule exception de l'article de François Suard, la présentation suit l'ordre alphabétique des noms des auteurs: nous essaierons en revanche de mettre en relief les trois ensembles génériques annoncés dans le titre.

Les romans font l'objet de sept études. Luca BARBIERI (*Les versions en prose du "Roman de Troie". Etat des recherches et perspectives*, pp. 33-67) offre une analyse approfondie des cinq proses issues du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, longtemps oubliées par la critique, dans le but d'en souligner l'intérêt littéraire et philologique: il rappelle d'abord la question des modèles ayant pu inspirer chaque prose, pour étudier ensuite les proses classées par Jung *Prose 1, 3, 5*, qui se distinguent pour «leurs caractéristiques individuelles bien nettes» (p. 45), en faisant référence en particulier au contexte d'élaboration (lieu et date, pp. 46-52), à l'organisation de la matière et à la structure du texte (pp. 52-56), au problème des sources (pp. 56-59), au traitement réservé aux histoires d'amour (pp. 59-64) et au rôle des dieux païens (pp. 64-67).

Sergio CAPPELLO explore *Le passage à l'imprimé des mises en prose de romans* (pp. 69-84) en étudiant les cas de *Giglan* et de *Guillaume de Palerne*. La consultation d'inventaires et l'analyse du matériel typographique (bois gravés et caractères) lui permettent d'attribuer l'*editio princeps* des deux romans à l'atelier parisien des Trepperel, ce qui confirme en contrepartie «le rôle subalterne de l'imprimerie lyonnaise» (p. 84) dans ce domaine pendant les années 1520. *Giglan* fait aussi l'objet de la contribution de Sylvie Lefèvre (*Giglan et Claude Platin entre Lyon et Paris*, pp. 195-212), qui reprend le même dossier en parcourant les étapes que la critique a suivies depuis le xviii^e siècle avant de parvenir à fournir un tableau plus clair des premières éditions de ce roman.

L'étude des modifications apportées par le traducteur d'*Erec et Enide* au portrait de la protagoniste amène Carol J. CHASE (*Le diable est dans les détails. Les vêtements d'Enide dans l'"Erec" en prose du xv^e siècle*, pp. 101-115) à une réflexion sur le rôle inédit qu'Enide assume dans la mise en prose: cette attention pour quelques détails de la vie matérielle d'Enide (parfois au détriment d'Erec lui-même) concourt à lui attribuer un rôle plus central dans la quête et l'aventure, en réorientant ainsi «la lecture du poème de Chrétien» (p. 115).

Maura FELICE (*"Richard sans Peur". Des vers à la mise en prose*, pp. 139-150) considère le passage des vers à la prose du roman de *Richard sans Peur* sous la plume de Gilles Corrozet: les amplifications et les ajouts du traducteur ont pour résultat une mise en évidence de l'élément merveilleux, qui perd sa valeur symbolique en devenant un pur «expédient poétique» (p. 149).

Mariagrazia RICCI (*"Robert le Diable" en prose*, pp. 245-256) présente la fortune éditoriale de la mise en prose de *Robert le Diable* entre xv^e et xvi^e siècle

(12 éditions répertoriées) et, par l'étude des variantes, les rapports que l'on peut dégager entre les éditions conservées.

Shira SCHWAM-BAIRD (*La longue vie de "Valentin et Orson"*, pp. 297-306) parcourt l'histoire éditoriale de *Valentin et Orson*: pour ce qui concerne le texte, comme aucune trace de la version en vers ne subsiste, l'A. a pu confronter la prose française avec une version en moyen bas-allemand; dans un deuxième volet de son article, S.S.-B. analyse les variations de l'iconographie dans les éditions anciennes conservées.

Un deuxième groupe d'articles porte sur les remaniements des chansons de geste. Dans une vaste étude d'ensemble, François SUARD (*Les proses épiques. Difficultés et intérêt du classement*, pp. 11-32) questionne la bipartition adoptée par Georges Doutrepont dans son célèbre répertoire pour envisager une nouvelle perspective du classement des proses épiques. En remarquant les changements profonds que les modèles subissent dans le processus de réécriture en prose et en soulignant les difficultés d'analyse du rapport entre texte-source et texte-cible, F.S. reconnaît l'utilité d'un classement par ordre alphabétique qui, à travers des renvois internes, puisse rendre compte de la nature complexe, et somme toute inclassable, de ces œuvres.

Jean-Charles HERBIN se penche sur les proses issues de la *Geste des Lohereins* pour en évaluer le rapport avec la source; il identifie ainsi *Trois conceptions de la mise en prose* (pp. 165-194) bien distinctes: prose-résumé, condensant sensiblement la matière, dans le cas du ms Arsenal 3346; prose-réécriture, abandonnant le style et le ton épiques en faveur d'une écriture plus proche de la chronique, pour la prose de David Aubert; prose-dérimage, enfin, fidèle au texte-source, pour le texte produit par Philippe de Vigneulle.

Giovanni PALUMBO (*Un texte en éclats. La "Chanson de Roland" à l'épreuve de la prose*, pp. 229-243) s'interroge sur le passage problématique de la *Chanson de Roland* à la prose: en nuanciant les positions des «grands romanistes du passé» (p. 241), G.P. identifie quelques textes qui, à travers des procédés divers, ont puisé à la tradition rolandienne: entre autres, *Galien le Restoré*, *Garin de Monglane*, *Fierabras* de Jean Bagnyon, *Fleur des Histoires* de Jean Mansel, les différentes compilations autour des *Neuf Preux*, *Myreur des Histors* de Jean d'Outremeuse, *Chroniques et Conquestes de Charlemaine*.

Anne SCHOYSMAN (*Un épisode de suture dans l'"Histoire de Charles Martel" de David Aubert et ses rapports avec l'"Histoire de la reine Berthe et du roi Pépin"*, pp. 279-295) se penche sur la tradition de la mise en prose de *L'Histoire de la reine Berthe et du roi Pépin*: transmise par un seul manuscrit (Cracovie, B.U. Jagellonne, Ms. Gall. Fol. 130), on en retrouve un épisode interpolé dans la compilation des *Histoires de Charles Martel*; cette double transmission pose en de nouveaux termes la question de la date et de l'identité de l'auteur de la version en prose.

Martine THIRY-STASSIN (*La parole racontée et l'histoire montrée. David Aubert et Jean Le Tavernier*, pp. 321-342) nous livre une riche analyse des 18 griffes de Jean Le Tavernier illustrant la *Chanson des Sainces* en prose dans le ms Bruxelles, KBR 9068, en étudiant en particulier le rapport qui s'établit entre texte (rubriques et contenu des chapitres) et images, ainsi que l'interprétation, souvent pleinement critique, du texte qui sous-tend le travail du miniaturiste. Nous signalons une petite erreur dans l'ordre de reproduction des images 4-5, qui doivent être renversées pour bien illustrer l'analyse.

L'étude d'Yvonne VERMIJN (*Trois traditions manuscrites parallèles. La "Chanson de Bertrand du Guesclin" et ses mises en prose de 1380 à 1480*, pp. 347-360) porte sur les deux proses (contemporaines à la source en vers et indépendantes l'une d'autre) issues de la *Chanson de Bertrand du Guesclin*: l'analyse du contenu et du style amène l'A. à formuler quelques hypothèses à propos des raisons politiques et socio-culturelles qui les sous-tendent.

Six contributions, enfin, prennent en considération des textes de genres divers. En analysant l'incunable de *l'Ovide Moralisé* de Colard Mansion (1484) et son rapport avec le manuscrit appartenant à Louis de Bruges (Paris, BnF, fr. 137), Stefania CERRITO (*Colard Mansion relit les "Métamorphoses"*, pp. 85-99) relève quelques éléments textuels et codicologiques utiles pour la compréhension du travail exécuté par l'imprimeur brugeois: l'examen porte sur l'introduction (trois *problemes* et l'*adicion du compileur*), les modifications structurelles et textuelles (division de la matière en chapitres, interventions sur la langue et le style), la glose au texte, que Mansion reprend de Bersuire (traduit peut-être par Mansion lui-même), et, enfin, l'iconographie.

La contribution d'Olivier DELSAUX (*De l'édition du texte-source à celle du texte-cible et vice versa. Le cas des "Vigiles des morts" de Pierre de Nesson copiées et dérimées par Jean Miélot*, pp. 117-138) montre combien l'examen des mises en proses peut aider dans l'étude de leurs sources en vers: une analyse approfondie du remaniement en prose de Jean Miélot en rapport avec la *varia lectio* des *Vigiles des morts* de Pierre de Nesson peut en effet fournir des suggestions précieuses pour l'établissement de l'édition critique du texte-source.

Barbara FERRARI offre un premier recensement des *Réécritures en prose de poèmes hagiographiques français* (pp. 151-163), produites entre XIII^e et XVI^e siècle. Si l'étude de ces mises en prose pose des problèmes communs à bien d'autres genres littéraires (but des adaptations, rapport avec les sources en vers, identification des mises en prose en l'absence du modèle), B.F. remarque que le nombre exigu d'éditions critiques et d'études empêche de faire une appréciation globale de la valeur de ces textes.

Le *Compte du manteau maltaillé* (BnF, fr. 2153) fait l'objet de la contribution de Stefania MARZANO (*Une mise en prose inédite du XVI^e siècle*, pp. 213-227), qui présente le résultat de ses recherches quant à l'auteur, au contexte de production et de diffusion du dérimage, ainsi aux problèmes d'identification du modèle; elle offre enfin une analyse du rapport entre la prose et la source en vers.

Gilles ROQUES (*L'intérêt lexicologique des mises en prose*, pp. 257-277) propose une étude des changements lexicaux entre le *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Digulleville et la mise en prose de Jean Galopes: si le respect de celui-ci pour sa source est évident, les modifications qu'il y apporte montrent un souci de modernisation qui, selon G.R., permet pourtant au lecteur moderne de «mieux goûter le texte en vers» (p. 277).

Elina SUOMELA-HÄRMÄ (*De 'Renart' à 'Regnart', des vers à la prose*, pp. 307-320) consacre son étude à la prose issue de *Renart le Nouvel*: elle s'interroge d'abord sur les raisons qui ont pu amener le prosateur anonyme à choisir un genre de texte somme toute 'non conventionnel' dans le panorama des mises en prose; d'autre part, elle présente une analyse comparative textuelle et stylistique entre source en vers et dérimage, en soulignant l'originalité et les enjeux de celui-ci.

Le volume est complété de deux *Index*: noms de

personnes et titres des œuvres anonymes (pp. 361-373) et manuscrits (pp. 375-376), dus à Stefania Marzano.

[MARIAGRAZIA RICCI]

CÉLINE VAN HOOREBEECK, *Livres et lectures des fonctionnaires des ducs de Bourgogne (ca 1420-1520)*, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 660.

Issu d'une thèse de doctorat défendue en 2007 et révisée pour la publication en 2009, ce gros livre constitue une contribution importante dans le domaine de l'histoire de la lecture dans les Pays-Bas méridionaux pendant un siècle environ. Si sa seconde partie est entièrement constituée de répertoires et catalogues, son but n'est pas seulement documentaire, dans la mesure où C.V.H. se livre surtout à une analyse des données recueillies qui permet de mieux cerner un panorama culturel plus complexe et plus nuancé qu'on ne le croit, loin de l'affirmation récurrente selon laquelle les fonctionnaires des ducs de Bourgogne ne se seraient efforcés que d'imiter la bibliothèque ducal dans leurs collections personnelles.

Examinons d'abord le corpus réuni par l'A. La tâche n'était pas aisée; il s'agissait d'abord de définir le «fonctionnaire», à savoir «tout individu qui exerce de manière récurrente ou occasionnelle un office rétribué au service de l'État bourguignon» (p. 12): un groupe de 103 fonctionnaires a ainsi pu être constitué, présentés dans des notices synthétiques dans le *Répertoire biographique* (pp. 329-381); celui-ci est suivi d'un riche *Répertoire documentaire* (pp. 383-526), où sont réunis – toujours selon l'ordre alphabétique des possesseurs – les documents relatifs à leurs collections (catalogues, inventaires après-décès, testaments...), et d'un *Catalogue descriptif* (pp. 527-612) qui propose une notice pour chaque livre dont on a pu reconnaître le propriétaire parmi les fonctionnaires bourguignons recensés.

C'est cette documentation de première main que C.V.H. a su exploiter pour en dégager un tableau en trois volets.

Une première section est ainsi consacrée aux questions méthodologiques (*Corpus, fondements documentaires et méthodologie*, pp. 17-47) concernant d'abord «des hommes», tous des officiers certes, mais très différents entre eux de par leur formation, leurs charges, leur degré de proximité avec le prince etc., puis «des livres», autre ensemble hybride puisque le corpus retenu comprend aussi bien les livres encore conservés que les simples mentions dans des documents d'archives. Ce qui en ressort, c'est bien entendu la complexité des questions qui se posent dans des recherches de ce genre, mais aussi la lucidité dont C.V.H. fait preuve lorsqu'elle s'interroge sur la valeur même d'une enquête fondée sur des données nécessairement partielles et très diverses.

Un passionnant *Voyage au cœur des librairies* est proposé en deuxième lieu (pp. 49-207). La difficulté majeure tient à la détermination de la taille des collections, «l'impossible mesure des inconnues», comme le souligne à juste titre l'A.: l'hétérogénéité des documents, la notion même de «propriété», et les pratiques liées à la circulation des livres (prêts, dons...) constituent autant d'obstacles à la reconstruction définitive d'une bibliothèque privée. Il a néanmoins été possible à C.V.H. de dessiner deux ensembles vraisemblables: les collections qui comptent moins de 10 volumes (84) et celles qui en présentent plus de 20 (15), ces

dernières appartenant pour la plupart à des hommes d'Église et/ou à des titulaires d'un grade académique; la taille des collections peut aussi être conditionnée par l'activité littéraire de certains fonctionnaires ou par leur implication dans les milieux intellectuels de l'époque. Au-delà des aspects quantitatifs, la composition des librairies représente un aspect essentiel, en même temps reflet des intérêts des propriétaires et marque d'un (double) milieu: le fonds religieux s'avère en effet important, ainsi que la littérature historique (tant d'histoire universelle qu'histoire régionale) et juridique (droit canonique et civil); suivent les textes scientifiques, transversaux dans l'ensemble du corpus, et littéraires, sans qu'il soit possible de dégager des lignes de force (à l'exception bien évidemment de l'omniprésent *Roman de la Rose*). De fait, comme le souligne C.V.H., «la disparité des profils de lecteurs et des types de lectures invite [...] à une conclusion en demi-teinte» (p. 174). Une réflexion originale porte sur la présence, dans les mêmes bibliothèques, de livres manuscrits et imprimés: si ceux-ci ont pu s'imposer pour des raisons toutes pragmatiques chez certains fonctionnaires, en particulier universitaires et hommes d'Église, d'autres raisons, d'ordre souvent symbolique, expliquent la fidélité de tant d'autres au manuscrit.

Troisième et dernier volet, le rapport entre ces hommes et les livres: le rôle que les fonctionnaires bourguignons ont joué dans la production livresque – aspect où l'émulation semble s'être imposée au moins en partie –, les fonctions «sociales» jouées par le livre au sein d'une communauté assez homogène, les usages que cette communauté a faits du livre et ses pratiques de lecture. De cette analyse tripartite ressort l'image de deux lecteurs-type: le lecteur «professionnel» et l'«amateur». Sans entrer ultérieurement dans les détails, soulignons l'intérêt des pages consacrées à certains artisans et artistes ayant travaillé pour ces fonctionnaires: les copistes bien connus David Aubert (pp. 224-226) et Jean du Quesne (pp. 226-227), le relieur Liévin Stuvaert (pp. 227-229).

Dans l'ensemble, le caractère «disparate et hétérogène» (p. 324) du groupe des fonctionnaires étudiés ici n'a nullement empêché C.V.H. d'esquiver deux pièges: d'une part, elle a su éviter les remarques trop générales, évidemment dépourvues de tout intérêt, de l'autre elle n'a pas renoncé à tirer quelques conclusions (pp. 324-327). En somme elle a su faire un usage intelligent d'un ensemble de documents très vaste, et montrer comment une documentation si diverse peut permettre de reconstituer des bagages culturels, des intérêts, des habitudes de lecture, d'individus dont les noms sont aujourd'hui parfois peu connus, mais qui ont composé un des milieux culturels les plus vivaces de l'histoire de la «France» de l'Ancien Régime.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Histoire de Gérard de Nevers. Mise en prose du "Roman de la Violette" de Gerbert de Montreuil, édition critique de Matthieu MARCHAL, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion («Textes et perspectives. Bibliothèque des Seigneurs du Nord»), 2013, pp. 422.

Cette nouvelle édition de la mise en prose anonyme du *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil (1227-1229, poème appartenant à ce que Gaston Paris appelait le «cycle de la gageure») vient presque un siècle après la première édition scientifique, publiée

par L.F.H. Lowe en 1928. Fondée sur le même témoin (Bruxelles, KBR, 9631, appartené comme le seul autre manuscrit, Paris, BnF fr. 24378, à Philippe le Bon), elle répond à toutes les exigences d'un travail philologique moderne et comble les lacunes de l'édition précédente qui ne présentait ni analyse linguistique ni apparat complet des variantes. Dans l'introduction (pp. 15-101), après avoir fait rapidement le point sur les sources, le titre, la dédicace à Charles de Nevers et la datation (entre 1451 et 1464), M. Marchal fournit une description détaillée des manuscrits, tous les deux richement illustrés: celui de Bruxelles (B) par le maître de Wavrin (numérisation en couleur sur *Belgica*), et celui de Paris (P) – probablement commandité par Philippe le Bon – par Loyset Liédet. La collation de B et P et la comparaison avec les témoins de la source versifiée permettent d'établir que les deux copies dérivent indépendamment l'une de l'autre d'un ancêtre commun en prose qui pourrait être identifié avec la réécriture originale; en l'absence de toute information sur celui-ci, l'attribution de l'œuvre à Jean de Wavrin, suggérée par une partie de la critique, ne se fonderait pas, selon l'éditeur, sur des données sûres, les faits linguistiques et stylistiques pouvant être le fait du copiste et non de l'auteur. Quant au modèle direct du prosateur, il est aussi perdu, puisque l'interpolation d'un épisode arthurien tiré de la *Continuation du Conte du Graal* de Gerbert de Montreuil qui figure dans les deux manuscrits en prose manque dans tous les témoins connus de la source. Le choix d'éditer le texte de B, plus proche de l'original en vers, s'imposait; par ailleurs, c'est la rédaction de ce manuscrit qui est passée à l'imprimé, transmise par deux éditions parisiennes du xvi^e siècle (Hémon Le Fèvre, 1520; Philippe Le Noir, 1526) dont se sont servis les adaptateurs des XVIII^e et XIX^e siècles. L'étude approfondie de la mise en prose prend en compte tous les aspects du travail du prosateur qui, même en restant fidèle à sa source, «s'en écarte en réalité constamment» (p. 35): l'opération de dérimage est ainsi accompagnée du rajeunissement du lexique (actualisé davantage par le copiste de P); l'insertion de la dédicace à Charles de Nevers dans le prologue et la mention de la descendance des protagonistes dans l'épilogue créent un lien entre le personnage historique et le héros du roman. Deux changements de perspective, enfin, réorientent le récit: dès le début, le remplacement du portrait courtois du roi par l'évocation des conflits féodaux modifie le contexte narratif; mais c'est surtout le choix du prosateur d'éliminer la très grande partie des nombreuses insertions lyriques de la source qui atténue la tonalité courtoise de l'œuvre de Gerbert de Montreuil au profit de la dimension narrative épique et chevaleresque. L'analyse des suppressions, additions et modifications montre, en même temps, la fidélité à la structure du texte en vers, organisé autour des deux motifs narratifs de la gageure et de l'errance, et l'évolution de la technique littéraire recherchant une plus grande vraisemblance. Une bonne trentaine de pages (pp. 65-94) sont consacrées à l'étude linguistique de B, dont l'origine septentrionale ne fait pas de doute. Les traits dialectaux propres aux domaines picard et wallon se rencontrent surtout au niveau graphique et phonétique, tandis que la morphosyntaxe en est moins marquée et se caractérise plutôt par l'abondance des résidus de l'ancienne langue. Les derniers paragraphes portent sur le lexique et sur la riche variété d'ornements stylistiques employés par le prosateur. L'analyse de l'œuvre et les critères suivis pour l'établissement et la présentation du texte précèdent l'édition proprement dite

(pp. 103-314). Celle-ci est très satisfaisante; le texte est accompagné, dans les marges latérales, de notes philologiques rendant compte de l'aspect paléographique du ms. B et des rares interventions de l'éditeur, et d'un double apparat en bas de page présentant, au premier niveau, toutes les variantes significatives du ms. P et, au deuxième, les notes au texte. Les aquarelles du Maître de Wavrin sont reproduites en noir et blanc, avec l'indication de leur emplacement et la description du sujet. En soulignant à juste titre que «l'apparente proximité entre le moyen français et le français moderne est trompeuse» (p. 317), M. Marchal a opté pour un glossaire étoffé (pp. 317-386); en effet, dans les vingt premières pages du manuscrit je n'ai trouvé que trois mots qui auraient pu être intégrés: *posses-ser* 'détenir qqc., avoir la jouissance de qqc.' (Prol,4 ilz ont possesé et tenu leurs terres et seignouryes); *serye* 'harmonieuse' (I,10 a voix basse et serye, moult doucement encommencha de chanter); (*sur*) *costiere* 'du côté de' (IX,2 il regarda sur costiere). Chaque article est structuré en deux parties: description des signifiants (variantes graphiques et formes fléchies) et description des signifiés, afin de permettre au lecteur «d'identifier les formes observées avant d'en étudier les différents sens» (p. 318; cependant, dans les cas d'occurrence unique il ne me semble pas nécessaire d'insérer deux fois le même renvoi au texte). Les variantes lexicales intéressantes du ms. de Paris sont réunies dans le complément du glossaire (pp. 387-388).

Les annexes comprennent aussi: l'index des noms propres (pp. 389-394), la table des proverbes (pp. 395-396) et une série de tableaux illustrant les rapports entre la mise en prose et sa source (correspondance chapitres/vers, vestiges des fragments lyriques dans la prose, principales additions). Le tableau de la tradition textuelle de *Gérard de Nevers* (pp. 397-405) est suivi d'une riche bibliographie, organisée en sections (pp. 407-422).

Au total, il s'agit d'un travail de grande qualité; une seule remarque: il faut corriger l'affirmation selon laquelle avant l'article de M. Demaules publié en 2006 dans *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Âge* aucun commentateur n'aurait signalé la présence dans la *Violette* de deux chansons de Bernard de Ventadour (p. 18 et note 5), puisque tant F. Michel que D.L. Buffum, dont les éditions du *Roman de la Violette* figurent dans la bibliographie finale, citent bien les deux poèmes (cf. Michel 1834, pp. 199-200; Buffum 1928, pp. LXXV et LXXXVIII). À ce propos toujours, on pourra ajouter à la bibliographie l'article de W.D. Paden, *Old Occitan as a Lyric Language: The Insertions from Occitan in Three Thirteenth-Century French Romances* («Speculum», 68, 1993, pp. 36-53).

[BARBARA FERRARI]

GÉRALDINE VEYSSEYRE, *Les manuscrits rubriqués du "Pèlerinage de vie humaine" de Guillaume de Digulleville (première rédaction). Ou comment mettre en chapitres à défaut de mettre en prose*, «Bibliothèque de l'École des chartes», 170, 2012, pp. 473-557.

Nous tenons à signaler, bien qu'en retard, ce long article de G. Veyseyre en raison de l'ampleur de la réflexion qu'il propose.

Œuvre allégorique en vers composée par Guillaume de Digulleville vers 1330-1331 (première rédaction), le *Pèlerinage de vie humaine* est transmis, parmi bien d'autres, par un manuscrit réalisé entre 1460 et 1480 aujourd'hui conservé à Londres (BL, Add. 22937),

qui se signale par une particularité : une division en chapitres introduits par des titres-résumés, selon une pratique qui à cette époque s'observe essentiellement dans les œuvres rédigées en prose, originales ou adaptations de modèles versifiés plus anciens. Loin de se limiter à ce constat ou à une présentation analytique de ces rubriques (dont la transcription partielle est néanmoins proposée en annexe, aux pp. 540-557), G.V. organise son propos autour de quelques sujets précis qui s'élargissent à chaque fois vers des perspectives beaucoup plus vastes. Elle commence ainsi par interroger l'abondante tradition manuscrite des trois *Pèlerinages* (*Vie humaine*, *Âme*, *Jésus Christ*) pour constater que les témoins les plus précoces ne présentent aucune rubrication : la rédaction des titres intermédiaires doit en effet – ici comme pour d'autres textes des XIV^e-XV^e siècles – être attribuée aux divers artisans du livre (copistes et rubricateurs) qui interviennent au fur et à mesure dans la transmission des textes. Un paragraphe à part porte sur le manuscrit de Londres et sur quatre copies également dotées de rubriques, bien qu'en nombre sensiblement inférieur : sans entrer dans les détails, on signalera tout spécialement l'intérêt des titres de chapitres pour reconnaître des relations de parenté entre les copies ; pour ce qui est du *Pèlerinage de vie humaine*, le manuscrit Add. 22937 est visiblement isolé par rapport aux quatre autres (stemma à la p. 489). Une analyse de la forme et du contenu des rubriques peut aussi s'avérer intéressante dans la mesure où elle permet de s'interroger sur leur fonction : si dans certaines œuvres les titres, lus consécutivement, offrent un bon résumé du texte, dans d'autres cas ils se limitent à offrir des résumés très partiels ; le rubricateur du manuscrit de Londres semble surtout privilégier le contenu donné au début des chapitres, en rédigeant des «résumés tronqués» (p. 503) qui recyclent pour la plupart des éléments du texte et en offrent ci et là une «mise en prose» partielle. Mais la lecture proposée par G.V. permet une fois de plus d'aller au-delà du simple constat pour repérer d'autres fonctions des rubriques, qui peuvent guider l'enlumineur, en présentant des détails parfois absents même du poème, ou accompagner le lecteur dans l'interprétation du texte, par exemple lorsque les titres contiennent des gloses du vocabulaire allégorique cher à Guillaume. Par ailleurs – autre observation intéressante – les titres sont assumés par une voix extérieure au poème, qui s'exprime à la troisième personne (*Comment le pèlerin...*) ; qui plus est, leur longueur et leur complexité vont souvent à l'encontre des conventions du genre, qui imposeraient plutôt la brièveté et la synthèse. Dans le manuscrit de Londres le rapport entre titres et enluminures est des plus stricts : mais c'est l'auteur des rubriques qui semble garder le contrôle du texte et de sa lecture ; dans cette perspective, G.V. pose aussi la question capitale de la fonction des rubriques pour le lecteur : repère dans un texte long et foisonnant, le titre sape en même temps «tout effet de surprise» et «accentue la coloration didactique» de l'ouvrage de Digulleville ; une fois de plus, on touche là à une question qui concerne l'ensemble des textes et des manuscrits produits au XV^e siècle.

Guide pour le lecteur de l'époque, guide pour l'enlumineur, mais aussi guide pour le lecteur et l'éditeur d'aujourd'hui, les titres de chapitres constituent, non pas un complément accessoire, mais bien la charpente sur laquelle s'appuie sa réception.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

LIVIA VISSER-FUCHS, 'Une très belle besogne': Jean de Wavrin's description of battles, in «Publication du Centre Européen d'Études Bourguignonnes (XIV^e-XVI^e s.)», 54, 2014, pp. 57-76.

Pour rédiger son *Recueil des Chroniques et anciennes Istories de la Grant Bretagne*, et en particulier pour composer le récit des nombreuses batailles qui s'y déroulent, Jean de Wavrin a certainement exploité des sources documentaires diverses : tout comme d'autres chroniqueurs bourguignons – Jean Lefèvre, Enguerrand de Monstrelet, Mathieu d'Escouchy, par exemple –, il a tiré profit de lettres ou de comptes rendus qui circulaient dans le milieu des Ducs Valois ; dans d'autres cas, surtout pour les batailles «anglaises», il a pu compter sur ses connaissances personnelles. Ce qui caractérise davantage son écriture, c'est cependant le rapprochement qui peut être fait entre certains passages de son *Recueil* et quelques romans dont il possédait des exemplaires, pour la plupart illustrés par le peintre connu comme le «maître de Jean de Wavrin» : *Gillion de Trazegnies*, *Florimont*, *Jean d'Avannes*, *Blancandin*, *Gilles de Chin*, *Seigneurs de Gavre*. Une sélection des passages comparables est donnée en appendice (pp. 74-76).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

ANTON VAN DER LEM, *L'Automne du Moyen Âge à Leyde*, in «Publication du Centre Européen d'Études Bourguignonnes (XIV^e-XVI^e s.)», 54, 2014, pp. 179-190.

Rédigées par un conservateur de la Bibliothèque de l'Université de Leyde, ces belles pages sont consacrées à Johan Huizinga. Elles font d'abord le point sur les études les plus récentes qui lui ont été consacrées : des thèses surtout, ainsi que l'édition de sa correspondance ; suit la présentation chronologique de sa bibliographie, enrichie de détails biographiques parfois très vifs (ainsi, sa visite à l'exposition de la *Toison d'or* en 1907 à Bruges, où il se rendit à bicyclette avec sa jeune épouse) ; surtout la genèse de *L'Automne du Moyen Âge*, sa réception dans l'Europe entière, ses nombreuses traductions, intéresseront certainement les lecteurs de notre *Rassegna*. L'article est enrichi de belles photos en couleur, parmi lesquelles on ne peut pas manquer de signaler la photo de la seule page conservée du manuscrit de *Herfsttij der Middeleeuwen* (p. 186).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

FÉLIX FABRI, *Les Errances de frère Félix, pèlerin en Terre Sainte, en Arabie et en Égypte*, édition de Jean MEYERS et Michel TARAYRE, vol. 3 et vol. 4, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 435 et pp. 364.

Faisant suite à la publication des premiers volumes en 2013, ces deux tomes se situent au sein du projet éditorial de révision et republication de l'édition et de la traduction de l'*Evagatorium* de Félix Fabri, conçues par Nicole Chareyron et parues aux Presses de l'Université Paul-Valéry (t. I et II, 2000-2003) et aux Presses Universitaires de la Méditerranée (t. III, 2006).

Le troisième volume de l'ouvrage est consacré à deux journées capitales dans le pèlerinage en Orient du frère prêcheur d'Ulm : le 14 et le 15 juillet 1483 (Ulm, Stadtbibliothek 19555, 1-2, ff. 108b-164a).

Avec un talent d'historien, d'encyclopédiste et même d'archéologue, le pèlerin poursuit dans ses errances physiques et ses divagations verbales: il décrit Jérusalem et le Saint Sépulcre, en offrant au lecteur des renseignements détaillés sur son voyage.

Le quatrième volume se focalise sur la période du 16 au 20 juillet 1483 (Ulm, Stadtbibliothek 1955, 1-2, ff. 164a-210a). Après la visite de Jérusalem, Fabri s'engage dans les excursions habituelles en Terre Sainte: Bethléem, les monts de Judée, le Jourdain. En faisant preuve d'une érudition complète et d'un esprit critique pointu, il dresse un portrait de la réalité contemporaine, tout en s'intéressant à la composante mémorielle des lieux.

L'édition, établie d'après les principes suivis pour le premier tome (Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 63-65), présente un appareil en bas de page qui signale les ratures, des corrections et des passages ajoutés dans les marges par l'auteur. Ayant choisi de se baser sur le manuscrit autographe Ulm, Stadtbibliothek 1955, 1-2, les éditeurs répertorient les variantes du codex Hartmann Schedel (Münich, Bayerische Staatsbibliothek, clm 188-189), du codex Johannes Nuer (Münich, Bayerische Staatsbibliothek, clm 2826-2827) et de l'édition K.D. Hassler de 1843-1849. La traduction, qui a bénéficié de l'aide apportée par un travail d'équipe, se caractérise par des notes explicatives et complémentaires en bas de page: on y trouvera l'identification des citations, des commentaires historiques et littéraires, des repères intratextuels et des références bibliographiques.

Les deux volumes se terminent par un *Index des noms* (pp. 423-425; pp. 353-355), un *Index des lieux* (pp. 427-429; pp. 357-359) et un *Index des sources*, divisé en deux sections (références bibliques et auteurs) qui reprend uniquement les passages cités explicitement par Fabri ou dont il s'est inspiré directement (pp. 431-435; 361-364). Le troisième volume présente enfin un *Annexe* qui reproduit les dessins contenus dans le manuscrit autographe de l'*Evagatorium* (pp. 421-422).

[ELISABETTA BARALE]

Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance – histoire, textes choisis, mise en scène, sous la direction de Darwin SMITH, Gabriella PARUSSA, Olivier HALÉVY, Paris, Éditions L'Avant-scène théâtre, 2014, pp. 547.

La recherche dans le domaine du théâtre médiéval et renaissant a considérablement avancé au cours des dernières décennies et une grande partie des acquis historiographiques ont été mis en discussion, à partir des théories sur la genèse du 'fait dramatique' au Moyen Âge et jusqu'aux périodisations, aux classements par genres et aux théories sur les pratiques de représentation. L'anthologie que D. Smith, G. Parussa et O. Halévy ont conçue, avec l'aide de nombreux spécialistes, synthétise admirablement les nouvelles perspectives ouvertes par les études récentes et met à la disposition d'un public large un ensemble à la fois vaste et organisé de connaissances sur les productions dramatiques de quatre siècles.

Le choix d'organiser la matière en trois parties chronologiquement cohérentes (Moyen Âge avant 1450, 1450-1550, 1550-1610) trahit déjà l'intention de dépasser la conception traditionnelle d'une rupture nette entre période médiévale et xvi^e siècle, au profit d'une vision plus conforme à la réalité telle qu'elle

nous est montrée par les textes et par les documents. C'est en effet pour rendre compte de la concordance des phénomènes spécifiquement littéraires avec l'évolution linguistique et les données de l'histoire que la date de 1450 a été choisie comme limite pour la première période (*Des jongleurs à la scène. Le Moyen Âge avant 1450*), tandis que l'année 1550 sert à délimiter conventionnellement la tranche chronologique des grands textes dramatiques, dont le caractère religieux n'est que l'un des aspects multiples caractérisant ces spectacles monumentaux (*Deuxième partie. L'expansion du texte. Le Moyen Âge de 1450 à 1550*). Le succès du théâtre à l'antique et d'inspiration italienne autour du milieu du xvi^e siècle marque enfin le début de l'expérience du 'théâtre renaissant', dont la brièveté chronologique contraste avec l'importance pour la formation du grand théâtre classique du siècle suivant (*Troisième partie. Renaissance. 1550-1620*).

Le dépassement de l'«optique évolutionniste» (p. 13) dans cet ouvrage va de pair avec une attention particulière pour tous les aspects liés à la transmission écrite: les conditions de diffusion et de circulation des œuvres, leur mouvance, leur mise en texte, les transformations affectant le support écrit à partir de l'invention de l'imprimerie occupent une place de premier plan dans l'*Introduction générale* qui ouvre le volume (pp. 15-110) et la présence d'une série d'images reproduisant les différentes typologies de manuscrits dramatiques souligne l'importance attribuée par les auteurs à ces aspects. C'est en effet la distinction entre *théâtre* et *écriture* du théâtre qui constitue la base des théories actuelles sur la dramaturgie médiévale, selon lesquelles «des textes dramatiques [sont] les formalisations variables d'une expérience d'abord corporelle et orale» (p. 28). On comprend alors la place que tient la performance dans le tableau dressé dans l'introduction. Là encore, le cahier iconographique situé au cœur du volume permet de visualiser les auteurs au travail, les personnages, les comédiens, les dispositifs de représentation.

Souhaitant montrer que l'écriture polytopique et polyphonique du théâtre médiéval s'accommode mal des classifications par genres auxquelles l'historiographie traditionnelle nous avait accoutumés, G.P. et D.S. organisent les deux premières parties en sections thématiques (*Représentations de la société, Merveille et merveilleux, Entre Bien et Mal, Guerre et politiques, Condition humaine, Fonctions du langage...*) dont les catégories «ne sont pas exclusives les unes des autres ni constitutives d'une totalité», mais permettent au lecteur de s'orienter et de disposer d'une clé de lecture pour les textes. Quant à la dernière partie, elle est organisée par O.H. et ses collaborateurs en quatre chapitres, rendant compte de l'évolution chronologique dans l'émergence de la tragédie et de la comédie (*Le renouveau du théâtre antique, Lausanne, 1550 et Paris, 1553*, par O.H.; *La dramaturgie tragique de Jodelle à Garnier*, par E. BURON; *La dramaturgie de la comédie humaniste*, par V. LARCHET; *La tragédie pendant les guerres de Religion*, par C. THOURET). À la fin de chaque section, des indications bibliographiques permettent au lecteur d'aller plus loin et de saisir les tendances critiques actuelles.

La présentation des extraits au sein des différentes sections n'est pas l'aspect le moins novateur de cette anthologie. Chaque passage, précédé d'une présentation rapide contextualisant le passage, est suivi d'un *Commentaire* et parfois aussi d'observations de metteurs en scène qui ont monté des spectacles à partir des textes en question; ces remarques, qui constituent

le pendant du chapitre de l'*Introduction* intitulé *Fortunes scéniques au XX^e siècle* par H. Solterer, V. Dominguez et O. Halévy, montrent la vitalité et l'actualité de la dramaturgie médiévale et renaissante, qui peut parler encore à l'homme contemporain malgré la distance qui nous sépare inévitablement de leur contexte et de leur esprit.

Quant aux textes eux-mêmes, ils sont fournis très souvent dans de nouvelles éditions critiques, qui anticipent parfois des publications en cours (cf. à titre d'exemple l'extrait de *Colin, fils de Thérot le maire*, XV^e siècle, pp. 286-289, ou celui du *Jeu de l'Argent*, vers 1470, pp. 343-344, ou encore celui du *Mystère de la sainte Hostie*, fin du XV^e siècle, pp. 260-261); grâce à la compétence philologique des AA., le lecteur disposera donc toujours de textes édités selon les principes scientifiques les plus solides. Pour les textes de la Renaissance, le recours systématique aux éditions anciennes, modernisées dans l'orthographe et la ponctuation, est toujours accompagné du renvoi à l'édition critique de référence, lorsqu'elle existe. Les textes médiévaux sont assortis de la traduction en français moderne, exécutée par les auteurs et par leurs collaborateurs suivant une 'philosophie' dont

les principes sont exposés à la fin de l'introduction: restituer aussi bien l'économie dialogique des œuvres que leur dimension sociale, politique et culturelle dans une langue intelligible au lecteur contemporain; approcher l'économie métrique sans pourtant recourir au mètre, trop contraignant et risquant souvent de glisser dans le «mirlitonisme et le calque» (p. 98).

L'anthologie se clôt sur un *Dictionnaire des auteurs*, un *Dictionnaire des metteurs en scène*, un *Glossaire théâtral* fournissant l'explication des termes techniques relatifs au domaine dramaturgique, un *Index des noms propres* et un *Index des œuvres*.

La gageure de concilier intention divulgatrice et rigueur scientifique n'est pas toujours simple à tenir; on pourra féliciter les auteurs d'avoir réussi dans cette entreprise, car le présent ouvrage constituera désormais un instrument indispensable non seulement pour s'introduire à la culture théâtrale du Moyen Âge et de la Renaissance, mais aussi pour en approfondir les différents aspects, grâce à la richesse des appareils bibliographiques.

[PAOLA CIFARELLI]

Cinquecento a cura di Sabine Lardon e Michele Mastroianni

MARIE BARRAL-BARON, *L'Enfer d'Érasme. L'humaniste chrétien face à l'histoire*, Genève, Droz, 2014 («Travaux d'Humanisme et Renaissance», n. DXXIII), pp. 752.

Ecco un libro veramente importante. Importante per gli studiosi di Erasmo, che trovano qui uno strumento interpretativo dell'evoluzione e delle oscillazioni del grande umanista per quanto concerne il rapporto con la rivoluzione religiosa in corso durante gli ultimi vent'anni della sua vita; importante per gli studiosi della letteratura cinquecentesca (in particolare della letteratura religiosa, ma non solo) che si trovano confrontati con il problema di definire le appartenenze confessionali.

Sulla linea delle ricerche di André Godin, ma in maniera estremamente più organica e complessa, l'A. indaga sulla percezione che Erasmo ha del tempo storico, anche a livello di inconscio, nel suo volere recuperare un'età dell'oro cristiana, passando attraverso l'*historia sacra* neotestamentaria riletta con la mediazione dei Padri. In questa operazione, però, al momento dell'evento luterano, non riesce a cogliere nella sua realtà il presente, di qui deriva sia l'incapacità di una condanna sia l'incapacità di rendersi conto che la rottura è una vera rottura. Con chiarezza Marie Barral-Baron afferma che «les silences de la plume d'Érasme ne témoignent pas seulement d'une volonté de sauver l'héritage humaniste. Il y a un 'drame Érasme' qui a trop souvent été dissimulé par le drame de Luther. L'humaniste est en effet toujours présenté comme un savant ou un pur esprit qui aurait maîtrisé ses propos, joué avec ses colloques et provoqué ses contemporains avec ses

atermoiements. Or, il y a aussi une tragédie qui se joue chez l'humaniste de Rotterdam. Le monde chrétien se transforme en un spectacle cauchemardesque et, tous les jours, des lettres d'amis lui rappellent, de manière inexacte ou odieusement exagérée, qu'il est le premier responsable de ces bouleversements. Dès le début du mouvement réformateur, Érasme est ainsi accusé d'être le père de la Réforme. Son refus d'endosser cette paternité provoque d'ailleurs le mépris de beaucoup de disciples de Luther» (p. 304).

Abbiamo qui una disamina attenta, attraverso lo spoglio di un cumulo vastissimo di testi (dalla corrispondenza alla trattatistica all'opera filologica) letti per recepire i movimenti di Erasmo intorno alla *crux* interpretativa della storia passata e presente (e dei suoi nessi). L'A. stessa riassume il suo procedere nell'indagine, sottolineando come «afin de reconstituer et d'expliquer le cheminement de l'humaniste chrétien, des acclamations décernés par ses contemporains, en 1516, à l'isolement relatif dans lequel il termine sa vie, en 1536, il convient tout d'abord d'analyser les différents aspects du rapport d'Érasme au passé, avant la Réforme. Son obsession de l'histoire sacrée, objet de toutes ses attentions, au détriment de l'histoire profane, qu'il méprise et dont il se méfie, explique la 'folie' du texte sacré qui le saisit au cœur de la décennie 1510 et le rend ainsi hermétique à la réalité. Le *kairós* de 1521, qui lui fait prendre tardivement conscience du malheur qui s'abat sur la Chrétienté, le plonge dans un immobilisme qu'il justifie d'abord au nom de l'unité du christianisme [...]. Bouleversé par la force destructrice des événements historiques, qu'il aperçoit en 1525, il connaît une crise intérieure qui se traduit par une per-

te de confiance dans un langage qui l'a, selon lui, trahi. Habité par une détermination nouvelle, il tente alors d'atténuer les conséquences de sa réaction tardive face à Luther, mais ses reniements partiels et en décalage avec la chronologie de son temps, arrivent trop tard. Cette difficulté éprouvée par Érasme à vivre dans son siècle et à réagir en prise directe avec l'événement, s'explique par la nature de sa conception du temps. Jusqu'à la Réforme, et même jusqu'en 1525, l'humaniste s'est cru maître du temps, persuadé qu'il était de sa capacité à vivre dans le temps de Dieu et à négliger le temps humain. Mais la prise de conscience de son erreur le conduit finalement à recomposer sa vision du passé et à ancrer sa vie et son œuvre dans la réalité du temps présent qui s'impose désormais à lui. Érasme se découvre alors dramatiquement humain, incapable d'influencer le cours tragique des événements et de restaurer l'unité brisée du christianisme» (pp. 47-48).

Oltre a fornire una ricostruzione accurata (potremmo dire sottile, per la capacità di penetrare in anfratti nascosti e spianare le pieghe della coscienza) delle reazioni di Erasmo di fronte al *kairós*, il voluminoso saggio offre uno strumento esemplare, sul piano metodologico, per gli studiosi che devono confrontarsi con un'epoca in cui la frontiera confessionale si sta costituendo in Francia e in Europa con un movimento lento, per nulla lineare, che durerà tutto il Cinquecento, come hanno egregiamente dimostrato i lavori di Thierry Wanegffelen (cfr. soprattutto *Ni Rome ni Genève. Des fidèles entre deux chaires en France au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1997), di cui Marie Barral-Baron sembra quasi costruire una premessa che va ben al di là dell'indagine, così esauriente, su Erasmo, allargandosi a una problematica che investe veramente i rapporti cultura/teologia per quanto concerne l'intero ambito della prima Riforma.

Soprattutto l'A. approfondisce l'acquisizione di una coscienza storica da parte di Erasmo (cfr. cap. II della prima parte: *Passé et histoire. Où Erasme acquiert une conscience historique*, pp. 145-219) mettendo continuamente in luce come questo processo intellettuale, fondato sempre su un'indagine filologica rigorosa e sulla preoccupazione costante di un ritorno alle fonti, debba fare i conti con lo *choc* prodotto dalla rivoluzione luterana. In effetti, Erasmo «du fait de son incapacité à rejoindre le camp des luthériens, découvre en effet que quelque chose le retient, l'empêche d'y aller, lui interdit de tout abandonner. Érasme a comme un poids en lui qui le visse et le cheville à la Croix usée, maltraitée, mais qui a le passé pour elle, L'humaniste ne peut pas rejeter la foi de son père, l'Église de saint Jérôme, d'Origène, d'Augustin, bref, de tous les siens. Il a le sens de l'histoire et c'est la Réforme qui lui en fait prendre conscience. Luther ne crée ni provoque l'attachement d'Erasme à l'histoire, il le lui révèle. La présence d'une pensée de l'histoire a toujours été sous-jacente à ses écrits des années 1510, mais n'en ayant pas conscience et n'en voyant pas l'utilité, l'humaniste n'a jamais pris le temps d'en parler» (p. 366). Nel suo attaccarsi alla storia, là dove Lutero costruisce una concezione di questa stessa Storia fondata sull'esclusione, Erasmo allarga enormemente il campo d'indagine dalla patristica a tutto il pensiero prescolastico, e a partire dal 1524, proprio per una volontà che si fa anche filologica, si dimostra ben più indignato dalla volontà di Lutero di rompere con le tradizioni ancestrali della Chiesa di quanto non lo sia riguardo alla discussione di specifici punti dottrinali e pratiche ricorrenti che accetterebbe facilmente di emendare. Così, la storia – è la formula felice impiegata da Marie Barral-Baron – diventa la sua *bouée de sauvetage* (pp. 351-355).

Intorno a questo problema si muove tutta l'analisi di questo saggio eccezionale, che, nel passare al setaccio i testi in cui Erasmo costruisce e poi distrugge il suo sogno concernente il ricupero di un'età felice, prendendo coscienza della tragicità della storia e vivendo in maniera estremamente tormentata il *kairós* della Riforma, illustra quel continuo interrogarsi che rappresenta, in fin dei conti, la chiave interpretativa di una schiera di intellettuali che per tutto il Cinquecento cercano di individuare le frontiere che delimitano la cristianità.

[MICHELE MASTROIANNI]

CLEMENTINA MARSICO, *Nell'officina di Josse Bade: la pubblicazione delle «Elegantie»*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXXVII, 1 (2015), pp. 133-159.

L'A. incentra il suo intervento sulle figure di Lorenzo Valla, linguista, filosofo, filologo e teologo di grande fama e di Josse Bade, suo editore e uno dei principali trasmettitori dell'opera di Valla in Europa. Si sofferma, nella prima parte, sul «fenomeno Valla» evidenziandosi dopo i ricchissimi censimenti dei suoi manoscritti e di numerosi contributi pubblicati in occasione del centenario della nascita dell'erudito italiano, e sull'opera valliana che riscosse il maggior successo a partire dal Quattrocento e per i secoli successivi: le *Elegantie lingue latine*. Si evidenzia che di tale opera sono state pubblicate numerosissime edizioni e ristampe e che centinaia di studenti europei l'hanno impiegata come manuale di riferimento per l'apprendimento della lingua latina. I recenti censimenti delle stampe del XV e XVI secolo, realizzati da Marielis Rossi, hanno messo in luce il fatto che molti editori e curatori, soprattutto cinquecenteschi, non si sono limitati a riproporre nelle stampe l'opera intera di Valla, ma l'hanno arricchita con complessi apparati paratestuali, che ne hanno modificato e meglio specificato la lettura. Tra questi, spicca appunto la figura di Josse Bade (1462-1535, noto ai contemporanei come Iodocus Badius Ascensius), che fa delle sue edizioni valliane veri e propri laboratori per l'indagine linguistica e grammaticale, al fine di rendere il testo originale più chiaro e di approfondire gli argomenti più importanti con meticolose ricerche e annotazioni. Lo studioso francese fu uno dei più famosi umanisti della prima metà del Cinquecento e uno dei più importanti editori, critici e commentatori dell'epoca; entrò in contatto diretto con Battista Guarini e Filippo Beroaldo il Vecchio e lavorò con celebri stampatori quali Trechsel a Lione e Jean Petit a Parigi e divenne egli stesso stampatore. Commentò autori classici latini e contemporanei, e pubblicò numerosi testi, con l'aggiunta del cosiddetto *textus ascensianus*, una sintesi di nozioni linguistiche e grammaticali ridotte in versi, in quanto queste erano ritenute più utili della prosa ai fini dell'apprendimento mnemonico della lingua. L'opera di Valla non subì questa riduzione da parte di Bade, ma in alcune edizioni delle *Elegantie* compaiono, tra i capitoli o tra le epitomi di Bade stesso, versi che sintetizzano concetti particolarmente complessi. La prima edizione dell'opera valliana curata da Bade esce nel 1497 a Parigi; ne seguono altre tre a pochi anni di distanza e se ne aggiungono trentaquattro, fra edizioni e ristampe, entro il 1544.

Nel presente studio, l'A. si pone il problema della paternità dei paratesti che affiancano le edizioni di Valla e si chiede, in primo luogo, se possano essere attri-

buiti con certezza a Bade oppure se siano il risultato di un'ampia collaborazione all'interno dell'officina tipografica e, in secondo luogo, se siano lavori originali o rifacimenti di testi altrui. Soprattutto relativamente alla seconda questione, vengono analizzate le varie fonti delle quali si serve lo stesso Bade e i giudizi che l'erudito francese dà sull'opera e sullo stile di Valla. Viene considerato, poi, l'apparato paratestuale delle edizioni badiane, caratterizzato da un sunto del capitolo e da aggiunta di materiali nuovi, quali precisazioni, confronti, paragoni con altri autori, soprattutto con i «moderni», novità assoluta per un commento alle *Elegantie*. Nel complesso, spiccano le modalità di lettura dell'opera valliana da parte di Bade, che dà l'avvio a una meticolosa ricerca, in cui i materiali vengono confrontati e accresciuti, dando vita a un testo che farà scuola e che contribuirà in maniera determinante a diffondere in modo critico e personale il pensiero e le opere di Valla in Europa.

[FILIPPO FASSINA]

Langue de l'autre, langue de l'auteur. Affirmation d'une identité linguistique et littéraire aux XII^e et XVI^e siècles, études réunies par Marie-Sophie MASSE, Anne-Pascale POUY-MOUNOU, Genève, Droz, 2012 («Travaux d'Humanisme et Renaissance», n. CDXCVII).

Ce volume, issu d'un colloque tenu à l'Université de Picardie-Jules Verne en 2007, propose un rapprochement intéressant entre deux moments de l'histoire littéraire française – le XII^e et le XVI^e siècle – dont la critique a souvent mis en relief les parallélismes en tant que moments de «renaissance» des lettres. Ce recueil d'études aborde la question délicate de la constitution d'une identité linguistique et littéraire au cours des deux époques en question, dans le cadre des rapports de la culture d'oïl avec les langues «autres» (le dialectes occitans, le latin ou les autres langues vivantes).

Le volume s'articule autour de trois sections: la première («Territoires») vise à analyser les pratiques de confrontation et d'intermédiation qui sous-tendent le choix d'écrire dans une langue régionale ou nationale, ainsi que les mises en scène de la rencontre et du métissage entre langues et cultures diverses. Cette confrontation peut s'opérer à l'intérieur même du royaume de France: dans l'une de ses chansons, le poète artésien Conon de Béthune aborde la question du français périphérique à partir des reproches que Philippe Auguste et sa mère ont adressés à son égard et à sa manière de s'exprimer en français (G. GROS, *Comment peut-on être artésien? Réflexion sur la Chanson III de Conon de Béthune*, p. 25-40); la contribution de M. JOURDE (*Diglossie et auctorialité au XVI^e siècle en France méridionale. Sur la figure du transuge*, pp. 107-124) montre comment au XVI^e siècle, la diglossie existant dans les territoires du Midi entre en jeu chez certains auteurs dans la représentation d'une transformation identitaire, qui se réalise dans différents personnages (le «voyageur» Marot, qui quitte en même temps son Quercy et sa «langue maternelle» pour se déplacer à Paris et adopter «la paternelle / Langue Françoisse es grands Courts estimée»; le «prêtre défroqué» qui se fait poète, et qui change de statut en même temps qu'il se construit une langue poétique; la femme poète, qui sait rimer en provençal et en français). Les contributions de R. PÉRENNEC (*Couloirs et surfaces intermédiaires entre l'auteur et l'autre dans les adaptations de Wolfram von Eschenbach*, pp. 53-66), E. KAMMARER («Mu-

sicus Interpres». L'«Eloge du mois de mai» de Caspar Scheit (Worms, 1551), pp. 91-106) et de A. LECLERCQ («Extranea lingua». *L'enjeu des langues pendant la première croisade*, pp. 41-52) abordent la question des rapports entre langues et d'identités culturelles différentes: les adaptations en allemand des romans chevaleresques réalisés par Wolfram von Eschenbach (XII^e-XIII^e siècles) révèlent comment les personnages de ces cycles, en particulier les Français et les Provençaux, peuvent être vus et représentés par un allemand; à la cour d'Heidelberg, Caspar Scheit traduit deux textes latins, qui avait été composés comme cadeaux de nocces à la cour, et ce en transposant dans la poésie formes et procédés typiques du domaine musical; les chansons de croisades mettent sur scène des personnages dont la diversité ethnique est rendue par le recours à des expressions puisées aux langues respectives. Le plurilinguisme des personnages est central aussi dans la *Satyre Ménippée* analysée par D. MÉNAGER (*Le mélange des langues dans la "Satyre Ménippée" (1594)*, pp. 125-134). Un cas particulier de «rencontre» entre deux langues est examinée par A. LAIMÉ, qui étudie la fonction des poèmes latins de Nicolas Petit dans les préfaces des œuvres en français de Jean Bouchet, dans lesquelles les deux langues trouvent une légitimation réciproque (*L'altérité des langues au service d'une littérature nationale. Les poèmes latins de Nicolas Petit dans l'œuvre de Jean Bouchet (1524-1532)*, pp. 67-90).

La deuxième section introduit le concept d'«Autorité», à l'égard de laquelle les langues vernaculaires cherchent à préciser leur statut. Cette autorité peut être représentée par la langue sacrée: M. KIWITT (*Hébreu, français et «judéo-français» dans les commentaires bibliques des pašanim*, pp. 137-154) déchiffre les éléments vernaculaires présents dans les gloses des commentateurs bibliques de foi hébraïque au XII^e siècle en France et en Allemagne; le rapport entre l'hébreu, langue mystérieuse et mystique, et le latin ou les langues vulgaires fait l'objet de quelques *Annotations* de Sébastien Castellion sur ses traductions de la Bible, visant à désacraliser la langue hébraïque (M.-C. GOMEZ-GÉRAUD, *Sébastien Castellion et l'hébreu. Les annotations de la Biblia (1551): un discours sur la langue*, pp. 243-257). L'autorité biblique peut être réélaborée selon des schémas interprétatifs appartenant à la culture vernaculaire, comme le modèle des romans épiques (B. MILLAND-BOVE, *Le style épique dans le "Roman de Dieu et de sa mère" d'Herman de Valenciennes*, pp. 167-181), ou en confiant le rôle du narrateur à une figure féminine, ce qui appartiendrait le récit religieux à la *fabula* (E. THORINGTON, *Contes de bonne femme. Voix féminines dans la translatio de la langue sacrée vers la langue vernaculaire dans la littérature française des XI^e et XII^e siècles*, pp. 155-166), ou encore en adaptant partiellement l'ouvrage aux goûts mondains des destinataires (M.-G. GROSSEL, *Des lectures au réfectoire des moines jusqu'au château de la comtesse. Traduction des "Vies des Pères" pour Blanche de Champagne (ca. 1205-1220)*, pp. 183-194). La confrontation peut s'opérer aussi avec le latin en tant que langue de culture, et se résoudre dans une défense de la dignité du français: il en est ainsi pour Charles de Bovelles et son traité de géométrie en langue vulgaire (A.-H. KLINGER-DOLLÉ, *La langue française «langue de l'autre» dans les "Géométries pratiques" et les recueils de proverbes de Charles de Bovelles (1479-1567)*, pp. 195-210); Jacques Peletier, dans la préface de sa traduction de l'*Art poétique* d'Horace et Joachim Du Bellay dans la *Deffence* dépassent tous les deux la conception de la simple «translation» fidèle à son modèle d'autorité, le premier pour

s'attribuer le statut d'auteur, le second pour privilégier l'imitation, qui «ne se contente plus de transmettre un contenu, mais prétend absorber la force propre de son modèle» (J. VIGNES, *Identité linguistique et appropriation littéraire*. "L'Art poétique d'Horace, traduit en Vers François" par Jacques Peletier du Mans (1541-1545), pp. 211-225; C. GUTBUB, *Joachim Du Bellay et l'«illustration» du français*. Le motif de la translation comme «Loy de Nature», pp. 227-242).

La troisième et dernière section est consacrée aux «Passages» et examine les problématiques concernant la transmission et l'adaptation des textes, ainsi que celle de l'appropriation des modèles. Un premier groupe de communications s'articule autour des romans médiévaux: D. JAMES-RAOUL ("Cligès" de Chrétien de Troyes. Un style atypique entre style des autres et style d'auteur, pp. 261-273) met en évidence des procédés narratifs que Chrétien de Troyes adopte dans son *Cligès*, et qui sont redevables au modèle du roman byzantin, mais qui seront dépassés dans sa production successive; les jeux sur l'anthroponymie des personnages dans deux romans de Hue de Rotelande et Aimon de Varennes semblent faire référence aux romans de l'Antiquité, et posent ainsi les bases d'une *translatio studii* extrêmement allusive (F. MORA, *S'approprier de la langue de l'autre*. Jeux sur l'onomastique et *translatio studii* chez Hue de Rotelande et Aimon de Varennes, pp. 275-286); l'adaptation en langue allemande du *Roman de Renart* par l'alsacien Heinrich der Glîchezære constitue une «translation» non seulement linguistique, mais aussi culturelle, qui favorise la naissance de la figure de l'auteur-romancier dans l'espace germanophone (D. BUSCHINGER, "Reinhard Fuchs", adaptation du "Roman de Renart", ou la naissance de l'auteur-romancier de langue allemande, pp. 287-296); C. GAULIER-BOUGASSAS (Des romans anglo-normands des XII^e et XIII^e siècles à leur récréation en prose au XV^e siècle. "Horn", "Pontthus et Sidoine", et les romans de "Gui de Warewic", pp. 297-310) étudie les différences entre deux romans anglo-normands (*Pontthus et Sidoine* et *Le roman de Gui de Warewic*) et leur mise en prose française du XV^e siècle, en mettant en évidence deux modalités de réception très différentes, l'une très affranchie du texte-source, l'autre dans le signe de la continuité. De la littérature romanesque on passe à la satire dans la communication de A.-L. METZGER-RAMBACH (*Comment les mots viennent aux auteurs*. Le cas de la lettre pythagoricienne, pp. 311-325), qui approche la traduction latine de la *Narrenschiff* de Sebastian Brant par Jacob Locher (1497), et l'adaptation française qui en fait Pierre Rivière. L'analyse de l'A. se concentre en particulier sur les implications du motif de la «lettre pythagoricienne» dans les deux versions: le choix entre volupté et vertu a comme effet la prédominance accordée à la valeur de l'éloquence, dans la version latine, et une perspective plus moralisante dans la version en vulgaire, liant deux lectures différentes à deux langues distinctes. S. PROVINI (*Les étapes de la translatio d'un genre*. L'héroïde politique sous Louis XII, de la première "Epistola Annae reginae" de Fausto Andrelini (1509) aux "épistres royales" françaises, pp. 327-345) retrace les étapes à travers lesquelles l'héroïde politique s'est diffusée en France: le rôle de médiateur entre la tradition ovidienne et l'«épistre royale» française aurait été joué par l'*Epistola Annae Reginae* de Fausto Andrelini; à partir des traductions françaises par Crétin et De Villebresme se développa ensuite une production vernaculaire originale, achevant ainsi la *translatio*. La contribution de M. THOREL (*L'altérité au principe de l'auctorialité*. Les enjeux d'une *translatio vulgaire*

dans trois traductions avant 1540, pp. 347-359) aborde l'analyse comparative des textes liminaires de trois traductions de romans sentimentaux espagnols (la *Prison d'amour* de Diego de San Pedro, la *Penitence d'amour* de Pietro Urrea, et la traduction de *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores exécutée par Maurice Scève, avec le titre *La déplorable fin de Flamete*); pour l'A., ces textes montrent trois différentes modalités de *translatio vulgaire*, ayant en commun la valorisation de la langue-cible et la constitution d'une nouvelle posture du traducteur comme un nouvel auteur. Enfin, dans les deux auto-traductions d'Étienne Dolet étudiées par E. RAJCHENBACH («*Avecques exhortation à tous les lettrés françois, s'aymer et soubstenir l'un l'autre*». Deux auto-traductions d'Étienne Dolet, pp. 361-377), l'éditeur humaniste, fervent latiniste qui traduit les *Fata* et le *Genethliacum* pour la naissance de son fils se confronte au double rôle d'auteur et de traducteur, partagé entre l'exigence de fidélité au texte latin et une certaine liberté d'invention. En conclusion du volume, une vaste bibliographie conçue en deux sections (textes originaux et littérature critique, pp. 379-421) rassemble les titres des ouvrages cités dans les communications.

[ALESSANDRO BERTOLINO]

AA. VV., *Des «arrests parlans». Les arrêts notables à la Renaissance entre droit et littérature*, études réunies et publiées par G. CAZALS et S. GEONGET, Genève, Droz, 2014, pp. 268.

Cet ouvrage réunit les actes du colloque qui s'est tenu les 2 et 3 juin 2011 au CESR de Tours dans le but d'étudier, selon une approche pluridisciplinaire, le rôle des grands arrêts (c'est-à-dire des arrêts de justice ayant fait jurisprudence sur un point notable) à la fin du moyen âge et aux débuts des temps modernes, au temps de la genèse de l'arrestographie.

Après l'introduction de Géraldine CAZALS et Stephan GEONGET (pp. 7-16), le volume s'articule en trois chapitres. Chapitre 1: «De la pratique à l'arrêt notables».

Patrick ARABEYRE (*L'ombre portée du parlement de Paris sur le premier recueil d'arrêts toulousain (début du XVI^e siècle)*, pp. 19-42) poursuit l'étude, déjà entamée par ailleurs, d'un recueil d'arrêts du parlement de Toulouse. La comparaison méthodique de ses différentes éditions (de l'édition lyonnaise de 1513-1514 à la quatrième édition, à Paris en 1551, en passant par les rééditions lyonnaises de 1513 et 1516) permet de montrer comment le projet initial d'Étienne Aufréni d'élever un monument à la mémoire du parlement de Toulouse se voit progressivement infléchi par la part grandissante d'arrêts du parlement de Paris (pour aboutir à une proportion de 97 arrêts toulousains contre 314 arrêts parisiens dans l'édition parisienne établie par Charles Du Moulin en 1551). Marie HOULLEMARE (*De la collecte aux collections d'arrêts du parlement de Paris au XVI^e siècle*, pp. 43-57) interroge la pratique des collecteurs d'arrêts, qui assistent aux audiences et consignent les arrêts dans des recueils manuscrits à usage personnel, afin de dégager leurs motivations selon le moment de leur carrière juridique, du jeune avocat en formation qui cherche ainsi à compléter, par la pratique, une formation essentiellement théorique, à l'avocat en exercice, qui se montre plus sensible dans sa collecte à l'art oratoire de ses confrères ou au magistrat qui ne retient que la décision de justice. Xavier GODIN (*Prolégomènes aux premiers recueils d'arrêts no-*

tables du parlement de Bretagne, pp. 59-83) s'intéresse aux arrêts notables à travers les recueils de deux arrétistes bretons, Noël Du Fail et Guillaume de Lesrat, afin de dégager l'intérêt de ces recueils souvent controversés, mais qui permettent d'instruire les praticiens et nous font mesurer aujourd'hui l'importance de la jurisprudence. Sonia VERNHEZ RAPPAZ (*Avis de droit ou arrêts «notables», la jurisprudence à Genève au XVI^e siècle*, pp. 85-99) rappelle également cette valeur des recueils d'arrêts notables qui, dès le XIII^e siècle concourent à consolider les institutions juridiques et à éclairer les praticiens. Elle montre comment l'essor, au XVI^e siècle, des recueils imprimés relève d'une volonté de promouvoir la jurisprudence locale dans un contexte de multiplication des parlements de province, en contribuant à dégager une interprétation commune de sources multiples (droit romain, droit coutumier, ordonnances). La comparaison entre les avis de droit genevois et la pratique des arrêts en France permet de dégager les différences entre les deux systèmes juridiques.

Chapitre 2: «L'écriture des arrêts notables». Valérie HAYAERT («*Serio ludere*» et *humanisme juridique: les Gloses de Benoit Le Court aux «Arrêts d'Amour» de Martial d'Auvergne*, pp. 103-126) se penche sur le commentaire de Benoit Le Court aux *Arresta Amorum* de Martial d'Auvergne, mélange d'érudition humaniste et de posture philosophique ironique et plaisante, appliquant au commentaire juridique le principe horacien: *vertere serio ludi* (AP, 226). Olivier DESCAMPS (*Quelques remarques sur certains aspects de la responsabilité dans les arrêts notables de Jean Papon*, pp. 127-141) montre comment le genre de l'arrêt notable s'inscrit à la croisée de la littérature et du droit, à travers l'étude d'un recueil de Jean Papon (1556) qui se signale par l'emploi du français et la collecte d'arrêts de plusieurs parlements de France, les références fréquentes à la législation royale et une sélection subjective, en particulier attentive à ce qu'on appelle de nos jours la notion de «responsabilité». Bruno MÉNIEL (*Les «Plus notables et solennels arrêts du Parlement de Bretagne» de Noël du Fail*, pp. 143-157) se consacre pour sa part aux arrêts bretons recueillis par Noël Du Fail afin de montrer comment ce dernier assume une véritable posture d'auteur, soucieux de faire œuvre utile après avoir été écarté de ses fonctions de conseiller au parlement de Bretagne en raison de ses confessions religieuses, dénonçant les tares de la justice (comme la démultiplication des procès) et élaborant un recueil varié (par la diversité des cas traités et des milieux sociaux retenus). Stephan GEONGET (*Louis le Caron, l'écriture de l'arrêt notable entre droit et littérature*, pp. 159-178) s'inscrit également à la croisée de la littérature et du droit en montrant comment Louis Le Caron témoigne d'une double volonté de fonder d'une part un droit français clair, émancipé de la tradition italienne et romaine et d'illustrer d'autre part la langue française en faisant de la littérature un auxiliaire de l'écriture juridique.

Chapitre 3: «Ambitions et autorité des arrêts».

Jean-Louis THIREAU (*Les flottements de l'arrestographie au XVI^e siècle: les «Décisions notables» de Gilles Le Maistre*, pp. 181-202) rappelle l'importance controversée des recueils d'arrêts: si chaque cour possède ses recueils, ceux-ci ont leurs partisans, mais aussi leurs détracteurs, qui dénoncent le caractère subjectif et incertain de la transcription, de la sélection et de l'interprétation des arrêts. Ceux-ci ne ressortissent pas de fait à une pratique réglée. Manuscrits ou imprimés, ils peuvent être d'un usage privé ou public, hésiter entre le recueil construit ou la simple compilation. L'étude du recueil de Gilles Le Maistre, publié sous un for-

mat insolite (in-12) et ordonné en plusieurs traités distincts, permet de montrer comment l'auteur se pose «en architecte et non en simple maçon» (p. 190), afin de produire un recueil encore imparfait certes, mais déjà construit. Géraldine CAZALS (*Les arrêts notables et la pensée juridique de la Renaissance*, pp. 203-224) rappelle également la méfiance suscitée par ces recueils dont le recensement reste à faire, tant au niveau des cours locales qu'à l'échelle nationale. L'étude diachronique montre comment le recueil d'arrêts se développe depuis la fin du moyen âge en s'émancipant de manière progressive des genres juridiques médiévaux (recueil de notables et *questiones*), avec lesquels ils peuvent encore présenter des points de contact. De composition et de qualité littéraire variées, le recueil d'arrêt naît de l'évolution des procédures judiciaires et reflète les enjeux juridiques d'une époque soucieuse de codifier et de rationaliser le droit. Nicolas WAREMBOURG («*Non exemplis sed legibus*». *L'autorité des arrêts à la lumière des droits savants*, pp. 225-240) interroge la valeur juridique même de l'arrêt en se demandant si les précédents peuvent constituer une base légale suffisante pour motiver une décision judiciaire. Anne ROUSSELET-PIMONT (*Valeur et typologie des arrêts d'après les arrétistes*, pp. 241-258) montre que la jurisprudence peut être une source du droit à l'époque, lorsque la décision émane d'une juridiction respectée. Toutes les décisions des cours n'ayant pas la même valeur, il y a donc une typologie des arrêts et seuls certains types pourront prétendre à un caractère normatif, étudié à travers deux recueils, respectivement de Louis Le Caron et Bernard de La Roche-Flavin.

En réunissant les contributions d'historiens du droit et des lettres, ce volume (complété par un index des noms d'auteurs) constitue une étude très riche de la pratique des recueils d'arrêts dont elle permet d'envisager à la fois l'ambiguïté (recueils à la fois controversés et utiles - aussi bien pour les juristes de l'époque que pour les chercheurs d'aujourd'hui), l'hétérogénéité (usage individuel ou public, diffusion manuscrite ou imprimée, variété typologique, construction variée...) et la valeur à la fois juridique et littéraire (dans le cas d'ouvrages imprimés), à travers la présentation de certains recueils saillants. Témoins des enjeux juridiques d'une époque (développement des parlements de province, multiplication des procès, volonté d'uniformisation de sources plurielles), mais aussi d'un essor de la langue française, ces recueils présentent un intérêt indéniable que le présent volume parvient pleinement à démontrer.

[SABINE LARDON]

SERGIO CAPPELLO, «Décalages contre-textuels: la mise en prose du *Manteau mal taillé* du XVI^e siècle», in «*Romanica*» 16 – *Études Romanes. Hommages offerts à Florica Dimitrescu et Alexandru Niculescu*, Éditions de l'Université de Bucarest, 2013, pp. 135-144.

Le récit connu sous le titre de *Mantel mautailé* est un conte en vers octosyllabiques difficile à classer, mais dont la visée parodique semble certaine: fabliau ou lai breton composé vraisemblablement entre la fin du XII^e et le début du XIII^e siècle, il est centré sur l'épreuve de fidélité, proposée dans le cadre de la cour arthurienne. Sergio Cappello présente ici la version en prose transmise par le manuscrit fr. 2153 de la BnF (XVI^e siècle) en s'arrêtant sur les modifications introduites par le prosateur anonyme: celles-ci portent essentiellement sur l'incipit, l'explicit, l'onomastique et surtout sur

une présence appuyée de Morgane; le dénouement diffère aussi du texte médiéval, le couple exemplaire formé par Caradoc et son amie quittant la cour pour vivre heureux en dehors du monde arthurien. L'existence d'une édition imprimée (Lyon, François Didier, ca 1570), dont aucun exemplaire n'est conservé, est témoinnée tant par Du Verdier que, beaucoup plus tard, par le Marquis de Paulmy, qui en donna un bref résumé dans la *Bibliothèque Universelle des Romans* de février 1777. En tant que seiziémiste, Sergio Cappelletti s'interroge surtout sur le sens de ces réélaborations en prose d'un récit médiéval qui avait perdu de sa prégnance et qui n'avait plus de chances de «parler» aux lecteurs de la seconde moitié du XVI^e siècle.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

JEAN PAUL BARBIER-MUELLER, *Ne vouloir rien fors que toy comprendre. «Défense et illustration de Louise Labé», «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXXVII, 1 (2015), pp. 7-42.*

Nel 2006 Mireille Huchon pubblica un volume (*Louise Labé. Une créature de papier*, Genève, Droz) nel quale viene presentata la teoria secondo la quale Louise Labé sarebbe stata, in realtà, una prostituta, e non avrebbe mai composto nulla, al punto che i suoi versi sarebbero stati scritti da un gruppo ristretto di eruditi lionesi, riuniti attorno alla figura di Jean de Tournes, con la finalità di attribuire alla Francia dell'epoca la paternità di una scrittrice in grado di eguagliare Vittoria Colonna. Anche Jean Balsamo riprende questa teoria, negando tuttavia l'identificazione della pseudo autrice con una prostituta, ma accogliendo la proposta di considerare le *Œuvres* una finzione letteraria. La portata di questa tesi è significativa, al punto che, se confermata, una parte della letteratura francese del XVI secolo dovrebbe essere rivista. Tuttavia, non mancano gli oppositori, tra i quali si pone con forza l'A. di questo contributo, che cerca di smontare, una per una, le prove che Huchon porta a sostegno della teoria di una Louise Labé *de papier*. Il primo argomento sul quale si dibatte è la totale inesistenza della poetessa sia prima sia dopo la pubblicazione della sua raccolta (1555). Vengono in questo senso fornite alcune indicazioni biografiche, che permetterebbero di identificare Louise Labé con Louise Charly, figlia di un fabbricante di corde, soprannominato L'Abbé, e moglie sempre di un cordaio. I biografi dell'epoca (Du Verdier in particolare, come riporta Huchon) definiscono la poetessa come *courtisane* e citano una prostituta chiamata la *Belle Cordière*, sulla quale fu scritta anche una *chanson*. Tuttavia l'autore di questo studio nega che ci sia qualsivoglia legame tra questa figura e la Louise lionese. Risulta, comunque, altrettanto improbabile che attorno alla donna sia nato un vero e proprio salotto di eruditi, poiché pare non esista alcuna attestazione, nemmeno marginale, su di esso nella Lione del tempo.

Un dato importante, su cui si basa Mireille Huchon, è la presenza di Louise Labé tra i documenti relativi a un processo, tenutosi a Ginevra, in ambito calvinista, contro una parente della lionese: in essi la donna è definita nuovamente *Belle Cordière*, come sinonimo di meretrice. Viene però contestato a Mireille Huchon il fatto che la sua fonte biografica principale sia il *chroniqueur* Claude de Rubys. In effetti, Barbier-Mueller cerca di dimostrare l'assoluta mancanza di buona fede nelle testimonianze dello storico, che avrebbe scritto le sue opere con la finalità di contraddire il rivale Guil-

laume Paradin, che tesse l'elogio della poetessa. Anche le testimonianze di Pierre de Saint-Julien, che riprende l'immagine di Louise come donna «monnayant ses charmes», è confutata. L'A. porta come prova il fatto che Saint-Julien non conobbe Louise Labé. Viene poi analizzato il rapporto che Labé ebbe con alcuni grandi eruditi dell'epoca. In primo luogo, con Jean de Tournes, che secondo Mireille Huchon sarebbe l'ideatore della finzione letteraria intorno alla stessa Labé.

L'A. ritiene che sia improbabile che tale «complotto» avesse una risonanza così ampia, addirittura al di fuori del *milieu* lionese. In conclusione, tutte le ipotesi presentate nella teoria di una *Louise de papier* vengono considerate da Barbier-Mueller semplici ipotesi e, pur ammettendo che attorno la figura di Labé vi siano più dubbi che certezze, nessuna delle prove presentate contro la sua reale esistenza avrebbe, secondo l'A., un vero fondamento, tale da giustificare le teorie su una Louise Labé frutto di costruzioni politico-poetiche del Rinascimento francese.

[FILIPPO FASSINA]

JOANN DELLA NEVA, *Reading and re-writing Rome: intertextuality and the sonnet sequences of Du Bellay, Magny, and Piccolomini*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXXVII, 1 (2015), pp. 43-66.

Un soggiorno in Italia era, per la formazione degli eruditi francesi del Cinquecento, una tappa pressoché obbligata. E l'influenza della letteratura italiana si fa sentire in maniera consistente in ogni genere letterario del periodo, ma è soprattutto nella poesia – amorosa e non – che emerge in massima parte l'intertestualità fra testi italiani e testi francesi. Questo lavoro prende in considerazione due poeti francesi, Olivier de Magny e Joachim Du Bellay, che prestarono servizio come segretari presso il Vaticano e che subirono profondamente il fascino del petrarchismo italiano. Tornati in Francia, pubblicarono dei canzonieri (*Les Souspirs* di Magny nel 1557 e *Les Regrets* di Du Bellay nel 1558). Il modello italiano di entrambi questi autori sarebbe il senese Alessandro Piccolomini, che nel 1549 pubblicò i *Cento sonetti*, nella cui prefazione si dice con chiarezza che il poeta deve saper comporre sui soggetti più disparati (scienze naturali, teologia, politica ecc.) e che il sonetto non deve essere limitato alla poesia amorosa, ma deve trattare anche argomenti più seri alla stregua di Orazio. Inoltre, nel sonetto di apertura, vengono indicati gli argomenti che non si devono trattare: vittorie militari e materie intellettuali, riprendendo l'ode programmatica *Laudabunt alii* (1.7) del poeta latino. Anche Du Bellay apre i suoi componimenti con una sequenza di argomenti che vengono rifiutati (*Je ne veulx point fouiller au sein de la nature*), citando quasi alla lettera il modello italiano, sia dal punto di vista tematico, sia da quello retorico e stilistico, e ribadendo il rifiuto della poesia d'amore. L'A. prosegue riproponendo numerosi casi di riprese tematiche e intertestuali tra i due poeti, come la vita nella città di Roma, la nostalgia per la propria dimora, la futilità dei viaggi, l'inconsistenza dei beni terreni, la critica alle donne infedeli. Benché alcuni di questi argomenti siano da considerarsi *topoi* della lirica cinquecentesca europea, ripresi dalla poesia latina, tuttavia i rimandi tra i due autori diventano, secondo le indicazioni fornite in questo contributo, un vero e proprio dialogo a distanza, fatto di riprese e citazioni, spesso anche letterali. Lo stesso ragionamento viene fatto per l'opera di Magny, anche se l'A. ammette che il riferimento diretto

tra i due testi è riscontrabile solo in un sonetto, di cui viene offerto il raffronto. In ogni caso, vengono evidenziate numerose tematiche comuni, quali l'immagine di Roma, la fragilità della vita umana, la morte che rende tutti uguali e l'effetto distruttivo dell'amore. Nel complesso, l'*imitatio* che Magny opera a partire da Piccolomini è ben diversa da quella messa in atto da Du Bellay: si tratta più di una riproduzione di specifici vocaboli o immagini, che riserva uno spazio, seppur minimo all'amore, completamente assente nel testo di Du Bellay. In Magny inoltre il destinatario dei componimenti può essere anche una donna, mentre gli altri due poeti prediligevano indirizzare i testi agli amici. Un'analisi particolare merita la descrizione dello spazio geografico: la Siena di Piccolomini, riletta peraltro attraverso gli occhi del modello oraziano, viene ripresa da Magny e ricontestualizzata nella Cahors dell'autore francese. Il tema della guerra e, più in particolare, il rapporto tra i Signori che detengono il potere e il popolo, permette, poi, un interessante raffronto non solo tra Magny e Piccolomini, sempre attraverso la mediazione di Orazio, ma anche tra Magny e Du Bellay, riguardo ai quali viene fornita una repertoriatura di riprese lessicali e stilistiche di grande interesse. In conclusione, dagli esempi riportati nel presente studio, si evince con chiarezza che Du Bellay legge Magny, che a sua volta legge Piccolomini, il quale è chiaramente debitore di Orazio: si creano così delle reti di citazioni e riprese che oltre a offrire un eccellente esempio di intertestualità classica e moderna, permette anche una più ampia considerazione sull'universalità della vita, sulla difficoltà degli uomini e sulle relazioni interpersonali: «the fact that traces of these earlier readings reappear in each of the later author's own writings bears witness not only to the ubiquitous practice of literary imitation but also to the universality of life's basic concerns: loves lost and gained, the pleasure of home, the brevity of our time on earth, frustrations with the powerful, threats of war, and the foibles of the younger generation» (p. 66).

[FILIPPO FASSINA]

FRANÇOIS ROUDAUT, *Sur le sonnet 31 des "Regrets". Éléments d'histoire des idées à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 273.

Cet ouvrage renoue avec le genre du commentaire érudit pour se consacrer à la lecture filée d'un texte unique, le sonnet 31 des *Regrets* de Du Bellay afin de faire resurgir ses sources occultées, racines souterraines dont le texte se nourrit tout en s'en démarquant à travers un double travail d'imitation et de différenciation. La démonstration est en cela magistrale, dans la mesure où le texte choisi est l'un des poèmes les plus célèbres de la langue française, à l'attaque universellement connue, «Heureux, qui comme Ulysse», alors même que ses enjeux peuvent rester occultés par la méconnaissance de ses sources masquées. Ainsi que l'explique l'avant-propos (pp. 9-33), il s'agit donc de tenter de comprendre ce sonnet en faisant resurgir ses racines occultes, de façon non pas à simplifier le sens, mais au contraire à enrichir et densifier la lecture. Le commentaire commence par situer le sonnet dans son rapport avec les autres poèmes du recueil («Un ordre», pp. 37-51): au niveau de la double page d'une part, dans ses liens avec les trois autres sonnets (suivant un principe de disposition et de lecture mis en lumière par Francis Goyet); au niveau de l'agencement d'ensemble d'autre part, à travers les résonances qu'instaure son

attaque ou encore le fil directeur des rimes. L'étude se concentre ensuite sur le premier quatrain pour dégager son inspiration philosophique, chrétienne et poétique («Une vie heureuse», pp. 51-58) et mettre à jour le dialogue qu'il établit avec d'autres poètes contemporains, comme Ronsard ou Dorat («Des reprises», pp. 59-70), avant de s'intéresser à la double comparaison avec Ulysse et Jason («Deux héros», pp. 71-106), pour envisager dans un premier temps leur valeur exemplaire philosophique et chrétienne, puis leur dimension métapoétique («Deux navigations», pp. 106-112). Le second quatrain, marqué par l'apparition du «je» lyrique, aborde la question de l'exil et du dédoublement de l'exilé, écartelé entre deux lieux («Un exil», pp. 112-138). Une fois la manifestation lyrique de la souffrance («Des émotions», pp. 138-149) replacée dans ses enjeux esthétiques et philosophiques (la pensée stoïcienne en particulier), le commentaire montre comment le rapport à l'exil est densifié par l'écart entre la Rome chrétienne et la Rome païenne («Deux Rome», pp. 150-164) et combien alors l'image de la cheminée («Un foyer», pp. 164-177) et le désir de solitude («Des désirs», pp. 177-186) s'inscrivent dans le cadre des exercices de *meditatio* de l'humanisme contemplatif (la conscience de soi et le renoncement au monde participant d'une même quête de la sagesse). Mais la quête de l'Anjou peut également revêtir une dimension métapoétique. Le parallèle qui se met en place dans le sizain entre Rome et l'Anjou relève des moyens de l'amplification («Un parallèle», pp. 187-214). Le refus du marbre, symbole de richesse, de pouvoir et de vanité, au profit de l'ardoise peut illustrer la préférence pour le français sur le latin en lien avec le mouvement de *translatio studii* («Du marbre», pp. 214-224), tout comme la préférence pour le «Loire gaulois» peut signifier non seulement le choix de l'humble et des désirs mesurés mais également la revendication d'une identité poétique française («Un Tibre», pp. 225-233), en association avec la notion de douceur («La douceur», pp. 234-249) dans un poème qui privilégie le *movere* et l'expression de la douleur comme autant de moyens de s'éprouver vivant («Recommencement», pp. 250-253). Un *index nominum* et un *index rerum* complètent ce volume. Il s'agit donc d'une monumentale étude linéaire de quelque deux cents pages, attentive à la fois à la place du texte dans l'architecture du recueil, à sa composition (rimes et sonorités, scansion, choix des mots), aux échos multiples entre ce sonnet et d'autres du même recueil ou du même auteur, au dialogue avec les auteurs païens et chrétiens, à la façon enfin dont le sonnet s'inscrit dans les courants philosophiques et littéraires de son temps. Cet ouvrage atypique et passionnant parvient à concilier une érudition digne des humanistes (rassemblant autour de ce sonnet auteurs païens et chrétiens, penseurs ou écrivains d'hier et critiques d'aujourd'hui) avec une clarté et une fluidité de plume qui le font lire comme un roman, roman paradoxal d'un sonnet en l'occurrence, ou plutôt roman de la pensée, dans lequel le lecteur est amené à tracer son propre itinéraire parmi les deux niveaux de lecture et d'approfondissement que proposent le commentaire analytique d'une part et les importantes notes de bas de page d'autre part. Au-delà de son intérêt pour l'histoire des idées et la littérature de la Renaissance, cette étude présente donc une très belle démonstration de ce que peut être l'exercice du commentaire poussé à son plus haut niveau et serait en ce sens à conseiller, de manière plus générale, à tous ceux qui s'engagent sur la voie de la recherche en Lettres.

[SABINE LARDON]

AA. VV., "Didon se sacrifiant" d'Étienne Jodelle, textes recueillis par Bruna CONCONTI, Bologna, Emil de Odoia, 2014 («Analyses textuelles»), pp. 266.

Il volume raccoglie gli interventi presentati in occasione del seminario di Cesenatico del 13-15 ottobre 2011 dedicato alla *Didon se sacrifiant*. Il contributo di Jean-Claude TERNAUX (*Dramaturgie et figures féminines dans "Didon se sacrifiant"*, pp. 7-26) evidenzia diverse tematiche centrali della tragedia: innanzitutto la predominanza delle figure femminili, il cui spazio di parola è il più esteso – ma non per questo il più efficace (il fallimento della parola persuasiva decreta infatti la morte della protagonista). Viene poi analizzato il percorso che conduce al suicidio attraverso le tappe del dolore, morale e fisico, e del furore, in cui ritroviamo l'eco delle analisi di F. Dupont sulla tragedia senecana. Infine si mostra come la figura di Didon si sovrapponga a quella di altre due eroine del mito, evocate nella tragedia stessa: Medea e Arianna. Un altro dei temi cardine della *pièce*, quello della menzogna e dell'interpretazione della parola dell'Altro, è affrontato da Éric LYSØE (*D'un mensonge qu'on nomme ici littérature*, pp. 27-75). L'A. rileva inoltre come l'opposizione fra personaggi maschili e femminili si articoli sotto molteplici aspetti, e in particolare nell'ambito dei simboli associati ai due protagonisti (e ai rispettivi campi) che suggeriscono di leggere il confronto fra Didon ed Eneide come un dibattito fra tragedia ed epopea. Gilles POLIZZI (*Le sein cassé: la topique de l'envie et l'invention du tragique dans "Didon se sacrifiant" de Jodelle*, pp. 77-115), rifacendosi agli studi della psicanalista Melanie Klein, si interessa al tema dell'invidia quale patologia che, nelle sue diverse forme, colpisce i principali personaggi della *pièce* determinandone le sorti. Motivo peraltro fortunatissimo nel secondo Cinquecento, l'invidia contribuisce in larga misura alla creazione di personaggi complessi e contraddittori e alla definizione della drammaturgia jodelliana, in cui «l'exploration statique de la profondeur des caractères se substitue à l'action» (p. 110). L'ultimo contributo, di Didier SOULLER (*"Didon se sacrifiant" de Jodelle et "Didon, Queen of Carthage" de Marlowe: renaissance de la tragédie ou tragédie de la Renaissance?*, pp. 117-150) istituisce un confronto fra le *Didon*(n) di Jodelle e di Marlowe, soffermandosi in particolare su questioni di carattere morale, filosofico e teologico ma toccando anche questioni legate alla *translatio* generica. Ai contributi originali che abbiamo elencato si aggiunge la traduzione di un articolo di Ruggero Campagnoli (*Le sentiment du tragique dans "Didon se sacrifiant" de Jodelle*, pp. 249-266, apparso originariamente in «Studi di letteratura francese», 18 (1990), pp. 17-31) e la trascrizione delle discussioni che hanno animato il seminario (pp. 151-245).

[MAURIZIO BUSCA]

AA. VV., "Didon se sacrifiant" d'Étienne Jodelle, sous la direction de Charlotte BONNET, Anne BOUTET, Christine DE BUZON et Élise GAUTHIER, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2015 («Perspectives littéraires»), pp. 202.

Il presente volume, che va ad arricchire il nutrito corpus delle pubblicazioni sulla *Didon se sacrifiant* apparse negli ultimi tre anni, riunisce i contributi dei cinque specialisti che hanno animato la giornata di studi del 19 ottobre 2013 presso il CESR di Tours. Alcuni degli studi raccolti (segnatamente quelli di BURON e

POLIZZI) riprendono questioni già affrontate recentemente dai rispettivi autori, proponendo comunque nuovi sviluppi. Ogni contributo è accompagnato da una bibliografia selettiva, mentre alle pp. 17-21 è presente un repertorio delle ultime pubblicazioni dedicate alla tragedia di Jodelle che integra le bibliografie curate da Sabine LARDON e Jean-Claude TERNAUX (aggiornate, queste ultime, al 2013-2014).

I contributi raccolti sono i seguenti. Emmanuel BURON, *Le sacrifice de Didon, Réseau d'allusions et scénario sous-jacent dans "Didon se sacrifiant" d'Étienne Jodelle*, pp. 23-47; John NASSICHUK, «Ceste gent tromperesse...»: «foi», «feinte» et «éthique de la parole dans "Didon se sacrifiant"» pp. 49-113; Gilles POLIZZI, *Didon sur la scène de l'envie: propositions dramaturgiques*, pp. 115-150; Sylvain GARNIER, *Les chœurs chez Jodelle: évolution des fonctions dramatique, lyrique et morale et de leur articulation*, pp. 151-182; Mathilde LAMY-HOUDRY, *Héros épique, héros tragique: la figure d'Énée de Virgile à Jodelle*, pp. 183-196.

BURON si interroga sul tema del sacrificio, che Jodelle introduce nella sua riscrittura del mito assimilando la figura di Didon a quelle di Ercole morente e di Cristo («sacerdos et hostia»), così come la regina di Cartagine («prestressée et victime»). Assimilazione, questa, certamente problematica: in Didon è assente la componente divina che la condurrebbe all'apoteosi, e la sua morte non apre a una prospettiva di salvezza collettiva. Tuttavia, osservando come Jodelle faccia ricorso anche altrove al motivo della resurrezione di Cristo non già nelle sue implicazioni religiose ma quale immagine del trionfo dell'uomo sulla morte (e in particolare dell'immortalità del poeta), l'A. riconosce in Didon un personaggio che incarna la «vengeance de l'homme» (v. 1966) contro l'umiliazione della caduta imposta dagli dei: attraverso il suicidio, Didon diviene «une figure exemplaire de la grandeur foudroyée» (p. 36). Istituito infine un parallelo con l'*Abraham sacrifiant* di Bèze, l'A. mostra come l'Eneide di Jodelle, negazione del modello virgiliano del *pious Aeneas*, rappresenti una sorta di versione esecrabile della figura di Abramo. Il contributo di NASSICHUK parte da uno studio del lessico e della retorica dell'amore nell'opera poetica di Jodelle per verificare la presenza dei medesimi tratti caratteristici nell'opera drammatica. Il tema della «foi» e della «constance», già presente nelle poesie e centrale nella *Didon* (ma pensiamo anche alla sua rilevanza in altre tragedie coeve, come la *Médée* di La Pérouse), solleva interrogativi di natura morale intorno all'uso ambiguo della retorica politica e amorosa, strumento di persuasione e quindi, potenzialmente, di inganno. La trasposizione di genere operata sul canto IV dell'*Eneide*, peraltro, crea spazi di espressione della dimensione dell'interiorità che permettono a Jodelle di interrogare i silenzi del testo virgiliano, esplorando il motivo dell'incertezza e del sospetto dell'altro. Anche l'articolo di POLIZZI guarda all'interiorità dei personaggi, muovendo dagli studi psicanalitici di Melanie Klein sull'invidia e la gratitudine per illustrare le declinazioni e gli effetti dell'*envie* (invidia, ingratitudine, maldicenza) nei protagonisti della tragedia. L'A. individua nel trattamento jodelliano dell'*envie* il principale motore della *pièce*, nonché un'occasione di riflessione morale ed esistenziale. GARNIER esamina invece il problema del ruolo del coro nelle tragedie di Jodelle. Nella *Cléopâtre* abbiamo un coro che nei primi due atti non interviene nell'azione ma porta su di essa il proprio sguardo, mentre negli ultimi tre diviene un vero e proprio personaggio: in questo modo il drammaturgo può dare ampio spazio a tutte le funzioni (drammatica, lirica, morale)

prescritte dall'*Ars poetica* oraziana. Nella *Didon* invece Jodelle opera una scelta originale, scindendo il coro in due sezioni (passando quindi dall'espressione di una *doxa* morale a quella di due posizioni opposte e inconciliabili) e prediligendone la funzione drammatica a discapito di quella lirica; l'A. rileva, inoltre, «un appauvrissement drastique du lyrisme [dont l'inspiration] passe d'une logique poétique enthousiaste à une logique de clarté rhétorique» (p. 176). L'ultimo contributo, di LAMY-HOUDRY, indaga invece le implicazioni del passaggio di genere nella definizione dei personaggi di *Enée* e *Didon*. «De l'intertexte épique à l'amplification tragique, l'héroïsme devient problématique» (p. 188); tuttavia, secondo l'A., l'*Enée* di Jodelle, personaggio epico posto in una situazione tragica, rimane un modello etico positivo che si oppone a *Didon*, personaggio epico che *diviene* tragico soccombendo alla passione (in ciò l'A. si distanzia dalla lettura proposta da BURON).

[MAURIZIO BUSCA]

«Revue des Amis de Ronsard», XXVII, 2014, pp. 98.

Ce bulletin annuel de la Société des Amis de Ronsard du Japon 2014 comporte quatre contributions.

Chihiro HAYASHI (*L'effondrement des visions oniriques – autour du "Songe" (1558) de Joachim Du Bellay*, pp. 1-20, article en japonais suivi d'un résumé en français, pp. 21-23) s'inscrit dans la continuité des études de D. Russel, qui a souligné le rapport entre l'emblème et les visions du *Songe*, et de M.-M. Fontaine qui a étudié la construction du recueil, marquée par l'alternance métrique des décasyllabes et alexandrins et par la mise en page de l'imprimeur. C. Hayashi attire ainsi l'attention sur la valeur structurante d'expressions évoquant la vision, sur la fin des sonnets, sur la progression temporelle du recueil et sur l'incertitude entre *songe* et *veille* que maintient sa structure cyclique, pour interroger le rapport entre la poésie et les arts visuels, architecture et peinture. Akira HAMADA (*Trois étapes des "Quatrains" de Pibrac*, pp. 25-40, article en japonais suivi d'un résumé en français, pp. 41-42) considère les *Quatrains* de Pibrac en reconstituant leur publication progressive: 50 quatrains en 1574, 51 nouveaux quatrains en 1575 et 25 supplémentaires en 1576 (édition définitive de 126 quatrains donc) pour tenter de percevoir la logique de leur ordonnance respective. L'étude est complétée par un tableau récapitulatif des quatrains et de leur place selon les trois éditions successives. Jean-Pierre DUPOUY (*La figure de Peithô, déesse de la persuasion, dans la poésie de Ronsard*, pp. 43-65), part du sonnet 32 des *Amours* de 1552 pour suivre la figure de Peithô dans plusieurs recueils de Ronsard ou de ses contemporains, afin d'en dégager la dimension érotique, mais également métapoétique comme symbole de la volonté de séduction exercée par l'auteur sur son lecteur. Jean BRAYBROOK (*Robert Garnier et l'orchestration du deuil*, pp. 67-85) étudie l'importance du motif des pleurs dans le théâtre de Garnier à travers un parcours de l'ensemble de ses pièces, afin d'en dégager les enjeux dramaturgiques (fonction cathartique, représentation scénique), mais également politiques et sociaux (cohésion communautaire et opposition au tyran), en resituant la question dans le contexte de l'époque.

Devant l'intérêt de ces communications, nous nous permettons seulement de regretter de ne pouvoir ac-

céder à l'intégralité des deux articles en japonais, dont le résumé permet de mesurer l'apport.

[SABINE LARDON]

JACQUES YVER, *Le Printemps d'Yver*, édité par Marie-Ange MAIGNAN en collaboration avec Marie Madeleine FONTAINE, Genève, Droz, 2015, pp. CLI-756.

Viene finalmente ripubblicata un'opera che, malgrado il successo di cui godette negli ultimi decenni del Cinquecento (circa trenta edizioni, tutte postume, fra il 1572 e il 1600, oltre a due edizioni secentesche e una fortunatissima traduzione inglese del 1578), non aveva finora beneficiato di un'edizione moderna, ad eccezione di quella di P. Lacroix apparsa nel 1841 e riproposta da Slatkine nel 1970. In assenza del manoscritto originale, il testo di riferimento adottato è quello dell'edizione che, basandosi su argomenti convincenti, M.-A. MAIGNAN ritiene essere la *princeps*. La curatrice ha scelto di non uniformare le grafie differenti, né di correggere i problemi di accordo delle persone verbali, dei participi e degli aggettivi; è però intervenuta, oltre che in caso di inintelligibilità o di errore manifesto, dissimulando *i/j* e *u/v*, sciogliendo le abbreviazioni, introducendo o sopprimendo alcuni apostrofi e spazi, e armonizzando le finali in *-e(s)*. Gli interventi sulla punteggiatura e l'impaginazione sono consistenti ma condotti in maniera tale da non modificare la scansione ritmica originale. Le varianti significative delle prime edizioni sono segnalate in apparato.

Il testo, corredato da un corposo apparato di note, è preceduto da un'introduzione suddivisa in tre parti. Nella prima (pp. IX-XXXIX) viene dapprima tracciata la vicenda biografica di Jacques Yver basandosi sugli scarni documenti d'archivio disponibili, per poi ricostruirne l'ambiente religioso e intellettuale nel quale si è formato e ha vissuto. Se non è possibile stabilire dove abbia condotto i suoi studi, si può affermare che con tutta probabilità Jacques Yver abbia ricevuto una formazione in diritto a Poitiers, e che negli ultimi anni di vita abbia soggiornato a Parigi entrando probabilmente in contatto con Belleforest. Incerta anche la sua appartenenza religiosa: spesso annoverato dalla critica fra le file dei riformati, le sue frequentazioni sembrerebbero invece suggerire un'adesione al cattolicesimo. La seconda parte dell'introduzione (pp. XXXIX-CL) è dedicata alla presentazione dell'opera. Testo difficilmente classificabile nei limiti di un genere, il *Printemps* testimonia la vastità degli interessi letterari ma anche politici, storici e geografici del giovane Yver (in linea con il gusto dell'epoca per le grandi *cosmographies*). La curatrice traccia i contorni della biblioteca yveriana, in cui spiccano fra gli antichi Ovidio, Plutarco e Plinio (oltre a traduzioni di romanzi alessandrini: *Dafni* e *Cloe*, *Leucippe* e *Clitofonte*), mentre fra i moderni, accanto a diversi storici francesi, italiani e inglesi, troviamo Rabelais e l'*Orlando Furioso*, numerosi novellieri italiani (Boccaccio, Bandello, Arlotto...) e francesi (Boistuau, Belleforest, Marguerite de Navarre...), e ancora gli *Asolani* e il *Cortegiano*, Bracciolini e Domenichi, e fra i poeti contemporanei Ronsard, Du Bellay e Belleau. La questione dei rapporti fra prosa e poesia, e fra poesia, musica e danza è affrontata alle pp. LXX-LXXIX, in cui MAIGNAN sottolinea peraltro la distanza del *Printemps* dalle *bergeries* e dalle raccolte di poesie commentate dall'autore. Nelle pagine seguenti la curatrice conduce invece un'analisi della prosa poetica di Yver. La terza ed ultima parte dell'introduzione (pp. CL-CL) è infine dedicata alla posterità del *Printemps* in Inghilterra, do-

ve la sua diffusione è particolarmente rapida, e in Francia, dove è solo dagli anni Ottanta del Cinquecento che ottiene un vasto successo che sarà però di lunga durata: in particolare, la prima delle cinque storie (in cui compare la figura di Solimano II) ispirerà direttamente e indirettamente numerosi autori, fino al pieno Seicento.

Oltre agli indici e alla bibliografia, completano la presente edizione tre appendici a cura di M.M. FONTAINE (che raccolgono i riferimenti alle opere di Plutarco, una nota sulle traduzioni del *Leucippe e Clitofonte* di Achille Stazio e una tabella analitica dei componimenti poetici inseriti nel *Printemps*), un ricco glossario e un repertorio di espressioni proverbiali, sentenze e locuzioni familiari.

[MAURIZIO BUSCA]

«Bulletin de la Société internationale des amis de Montaigne», *Classiques Garnier*, 2013, 1, n. 57, pp. 119.

Le bulletin s'ouvre sur un préambule d'Olivier GUERRIER (pp. 11-12), sur un émouvant hommage d'André TOURNON à la regrettée Katherine Almquist qui nous a prématurément quittés (*En souvenir de Katherine Almquist*, pp. 13-14) et sur le compte rendu du conseil d'administration du 6 juin 2013 de la SIAM (pp. 17-19).

Thomas BERNIS (*Puissances et faiblesses de l'opinion commune chez Montaigne*, pp. 23-38) s'intéresse à la notion d'opinion commune chez Montaigne pour en dégager les tensions et les valeurs. Il montre ainsi sa négativité, sa vanité (vanité de régler sa vie sur la renommée et l'opinion commune), sa fausseté (son illusoire vérité), mais également la positivité et la simplicité des intuitions, la paradoxale utilité de l'illusion que constitue l'opinion commune, ainsi que son rôle pour l'histoire, la justice et la politique. Bérengère BASSET (*Apoptegme et 'ordre du discours' dans les Essais de Montaigne. L'apoptegme entre pertinence et contingence*, pp. 39-68) rappelle que l'apoptegme résulte de la rencontre fortuite entre une situation et un propos approprié. Sa «fossilisation» en «mot doré» tente de l'arracher au hasard, là où Montaigne cherche à l'inverse à rétablir sa contingence initiale par le réemploi qu'il en fait et sa réappropriation / «à-proprieté» (entendue au sens d'une réappropriation de la parole d'autrui qui doit rester appropriée à la situation nouvelle pour laquelle elle est mobilisée). Alain LEGROS (*Montaigne aux points*, pp. 69-79) et André TOURNON («... au premier que je rencontre». *Remarques préliminaires sur le double texte de l'édition de référence (Bompiani, Milan 2012)*», pp. 81-99) s'intéressent à la ponctuation – ou plutôt à l'absence de ponctuation dans la pratique manuscrite de Montaigne qui préfère l'usage de la majuscule à celui du point comme signe de segmentation. Le volume se termine d'une part sur une note d'André GALLET (*La "Mesnagerie" de 1600. Un réemploi de 1570-1572*, pp. 101-103) qui revient, après le docteur J.-F. Payen et L. Feugère, sur l'édition de la *Mesnagerie* de Xénophon chez Claude Morel en 1600 pour évaluer la part de réimpression en la comparant aux deux leçons antérieures de 1571 et 1572 et en fournir la collation; d'autre part sur une présentation, par Edward TILSON (*Prémices chatoyantes. Mireille Habert déchiffre la traduction par Montaigne des «saintes imaginations» sebondiennes*, pp. 105-119), de l'étude de Mireille Habert, *Montaigne traducteur de la "Théologie naturelle"* (Paris, *Classiques Garnier*, 2010) dont il dégage tout l'intérêt.

[SABINE LARDON]

EMILIANO FERRARI, *Montaigne. Une anthropologie des passions*, Paris, *Classiques Garnier*, 2014, pp. 341.

Cette approche philosophique et anthropologique des passions dans les *Essais*, envisagées au sens subjectif (discours sur l'homme fait à partir des passions) et par les passions) et objectif (discours sur les passions) a pour triple objectif d'offrir une interprétation générale de la philosophie des passions chez Montaigne, d'en examiner les sources afin de saisir les effets de continuité ou de rupture et de situer l'auteur des *Essais* dans l'histoire de la philosophie moderne à travers son influence sur Descartes et Hobbes en particulier.

La première partie («La connaissance physiologique») envisage l'approche physiologique des passions chez Montaigne en rupture avec la conception aristotélicienne, scolastique et hylémorphique, selon laquelle le corps n'est compréhensible qu'à travers l'âme. Dans «L'Apologie de Raymond Sebond» (II, 12), Montaigne reprend ainsi, pour l'ébranler, le rapport de cause à effet que l'hylémorphisme psychologique établit entre les opérations de l'âme et les réactions du corps, s'inscrivant en cela en faux par rapport aux théories de Galien et d'Aristote, pour s'inspirer de Corneille Agrippa (chapitre 1: «Une chose publique imaginaire». *Critique de l'hylémorphisme psychologique*, pp. 21-40). Le corps, de fait, semble parfois réagir de lui-même, sans être mû par l'âme, en réponse directe à un stimulus extérieur, comme c'est le cas pour certains mouvements involontaires ou réflexes, et certains actes de langage (chapitre 2: *Mouvements sans âme. Le corps et ses ressorts*, pp. 41-59). Cette démarche de Montaigne peut en cela être rapprochée de la doctrine physiologique mécaniste de Descartes, qui comprend toutes les fonctions du corps (végétative, sensitive, motrice) sans référence aux pouvoirs de l'âme (chapitre 3: *Pour une généalogie moderne de l'involontaire. Remarques sur Montaigne et Descartes*, pp. 61-70). Pour autant, Montaigne ne remet pas en cause la théorie des humeurs, qu'il connaît, mais élargit le champ de la notion de complexion (chapitre 4: *Affectivité organique et «passions corporelles». Complexions, humeurs, inclinations*, pp. 71-90). À travers une interrogation du rôle des sens dans la génération des passions, Montaigne considère la sensibilité corporelle dans ses effets sur l'affectivité humaine dépassant ainsi la lecture de Sextus Empiricus pour s'appuyer sur des sources plus larges (chapitre 5: «Des impressions violentes à nous troubler». *L'émotion des sens*, pp. 91-111).

La deuxième partie («La connaissance psychologique») montre comment la critique de l'hylémorphisme mène à l'abandon de la théorie architectonique tripartite de l'âme (végétative, sensitive, intellectuelle) pour aboutir à une nouvelle appréhension de l'intériorité, en décomposant les phénomènes affectifs dans les différents mouvements psychiques qui le sous-tendent (jugement, imagination, souvenirs). La critique de l'hylémorphisme sous-tend de fait une nouvelle approche de la réalité psychique, débarrassée des présupposés métaphysiques de la pensée rationnelle aristotélicienne; libérée des fonctions organiques que lui attribue la tradition philosophique et médicale, l'âme peut alors être pensée comme une expérience de la conscience et un moyen de connaissance empirique de vécus internes (chapitre 1: *Empirisme et introspection. Une psychologie morale et performative*, pp. 115-134). Ainsi que l'a montré Ernst Cassirer, l'histoire, chez Montaigne, est alors au service d'une connaissance de l'homme à travers une approche psycho-historique (chapitre 2: *La fonc-*

tion psychologique de l'histoire. «Anatomie de la philosophie», pp. 135-152). En cela, la conception, chez Hobbes, de la connaissance de soi (comme on peut la voir, entre autres dans l'introduction au *Léviathan*) pourrait être l'héritage de la méthode d'introspection directe telle que la pratique Montaigne, dont les *Essais* ont été traduits en anglais dès 1603 (chapitre 3: *De la connaissance de soi à la connaissance de l'homme*. Hobbes, Montaigne et le «nosce te ipsum», pp. 153-174). Et si les *Passions de l'âme* de Descartes marquent une rupture par rapport à l'approche appétitive des passions, les *Essais* représentent déjà une évolution par rapport au modèle scolastique, en distinguant les passions corporelles (dont la cause est externe à l'âme) et les passions de l'âme (chapitre 4: «*Les passions qui sont toutes en l'âme*». *Contours d'une typologie*, pp. 175-184). Parmi les passions, la gloire constitue un cas particulier par sa complexité (en se composant de plusieurs passions: jalousie, désir, espérance...), que Montaigne appréhende à travers sa dimension subjective et socio-culturelle (chapitre 5: *Entre volupté, espérance et désir*. *La gloire comme passion complexe*, pp. 185-197).

La troisième est dernière partie («La philosophie morale») montre comment la philosophie morale des *Essais* naturalise les passions sans les condamner. L'approche physiologique et psychologique de la nature humaine chez Montaigne fait que l'être est saisi comme sujet, en proie perpétuel aux passions qui peuvent naître du corps comme de l'âme. Or Montaigne s'oppose aux stoïciens, dans la mesure où il considère que les passions nées du corps, indépendamment du jugement, rejaillissent sur ce dernier dans un second temps, sans pouvoir être contrées (chapitre 1: *La valeur vitale et conservatoire des passions*. *L'oikeiosis selon Montaigne*, pp. 201-218). Les chapitres I.14, I.20 et I.39 minent ainsi les présupposés philosophiques et anthropologiques du stoïcisme sur la douleur et la mort (chapitre 2: *Apathie et thanatophilie*. *De la meditatio mortis à l'amour de la vie*, pp. 219-235). Dès lors que l'apathe (impassibilité stoïque) n'est pas envisageable, Montaigne pointe le caractère problématique et irréalisable de la tranquillité, la raison comme le corps étant en proie à une agitation constante, et rejoint en cela la pensée de Leibniz comme de Locke (chapitre 3: *La vie inquiète*. *Mouvements imperceptibles, désir, imagination*, pp. 237-256). La raison peut dès lors rationaliser et organiser les passions multiples qui agitent l'esprit humain en utilisant à cette fin les passions elles-mêmes, comme la peur qui peut jouer un rôle de modérateur (chapitre 4: *Inefficacité de la raison et passions compensatrices*: III, 4, «*De la diversion*», pp. 257-275). Bien que le corps réagisse de lui-même et agisse sur l'âme, l'âme peut néanmoins tenter d'intervenir en retour sur le corps par le biais de l'accoutumance qui résulte d'un travail sur soi constant, d'exercices réflexifs et d'une véritable discipline de vie (chapitre 5: «*Jugement réglé et fierté généreuse*». *Le bon usage des passions et la sagesse*, pp. 277-304). Une bibliographie et un *index nominum* complètent cet ouvrage, dans lequel nous pourrions juste regretter que la prise en considération de la dimension diachronique du texte reste trop ponctuelle, mais qui apporte une contribution philosophique aussi précieuse qu'indispensable aux études montaigniennes.

[SABINE LARDON]

Seminari di storia della lettura e della ricezione, tra Italia e Francia, nel Cinquecento, vol. 3, a cura di Anna BETTONI, Padova, CLEUP, 2014, pp. 136.

Il terzo volume dei *Seminari di storia della lettura e della ricezione, tra Italia e Francia, nel Cinquecento*, che da diversi anni si svolgono all'Università di Padova, sotto la direzione di Anna Bettoni, prosegue il percorso, già avviato nelle precedenti pubblicazioni, di analisi della circolazione dei libri e della cultura nell'Europa del Cinquecento. Filo conduttore, nello specifico, di questo volume, costituito da quattro contributi, è la concretezza e la materialità, intese sia dal punto di vista della pura corporeità, sia come esperienze di vita reale riflesse nel discorso letterario: «la littérature n'a jamais été un espace autonome, séparé du vivant et du matériel, coupé de la chair et des soubresauts. Aujourd'hui comme à la Renaissance, elle se nourrit du réel, s'en imprègne pour le comprendre, le questionner, le repenser, parfois le transcender» (p. 51).

Si parte da Rabelais, con l'intervento di Nadine KUPERTY-TSUR (*Genre, sexe et construction du savoir dans le chapitre XV de Pantagruel*, pp. 29-50), che offre un'interpretazione originale su un capitolo tra i più complessi dell'opera rabelaisiana, capitolo che, a livello di struttura superficiale, appare incoerente, ma che, in realtà è ricco di rimandi e di riferimenti interni. La struttura quadripartita, che parte da un dialogo tra Pantagruel e Panurge, prosegue con un *conte animalier* e con una *farce* e si chiude con una riscrittura di una favola di Esopo, viene ricondotta a un'unica matrice, analizzando gli elementi comuni e identificando le analogie che legano i vari generi letterari che costituiscono il XV capitolo. *Le murailles* di Parigi, che, a detta dei protagonisti, dovrebbero essere costituite dai sessi femminili, trovano una corrispondenza nel racconto del leone e della volpe, che scambiano l'organo genitale femminile con una ferita e tentano di curarla. Allo stesso modo, l'aneddoto che chiude il capitolo, in cui un padre discute sulla verginità delle sue due piccole figlie, riprende, estremizzandolo, il tema della sessualità femminile. Lungi dall'essere un giudizio misogino, l'intero capitolo è interpretato in questo saggio come una riflessione sul ruolo della donna e sul rapporto che l'uomo ha nei confronti dei due sessi.

Il contributo di Loris PETRIS (*Entre poésie et «realia»*: Joachim Du Bellay, lecteur de Jean Du Bellay, pp. 51-84) ha la finalità di confrontare le opere di Joachim du Bellay con quelle del suo mentore, Jean du Bellay (soprattutto per ciò che concerne l'epistolario, ormai interamente edito), per rilevarne il contesto storico e i *realia* che sostengono alle due opere. Vengono forniti numerosi esempi di come l'esperienza di vita del cardinale Jean influenzi le opere di Joachim, risultando una vera e propria fonte di ispirazione. Sono considerati, in questo intervento, alcuni degli elementi e degli eventi più importanti della vita del cardinale, che Joachim riprende e sviluppa dal punto di vista letterario e poetico. In primo luogo, l'opposizione tra vocazione poetica e obblighi professionali (opposizione tra *otium* e *negotium*, peraltro, di matrice oraziana), che è ampiamente discussa nei testi di Jean. Inoltre, viene descritta la biblioteca personale di Jean Du Bellay, che costituiva una miniera di testi e di informazioni alle quali Joachim poteva accedere: purtroppo non ne possediamo un inventario completo, ma una parte di questi testi è stata ricostruita a partire dagli *ex libris*. Ampio spazio in questo con-

tributo è dato al fatto cruciale nella vita del cardinale Du Bellay: la permanenza, a partire dal 1555, a Roma, vissuta come un vero e proprio esilio. Questa tematica (anch'essa di matrice classica, con la figura dominante di Ovidio) diventa *topos* anche nelle opere di Joachim, soprattutto per quanto concerne i rapporti tra necessità finanziarie e *mélancolie*. Infine, è persistente nei testi di entrambi gli eruditi il tema delle *ruines* e delle *antiquités*, che diventano vero e proprio simbolo di quella concretezza che, a livello letterario, si configura come immagine del mondo interiore. È proprio questo legame, fra letteratura e *realia*, che crea un movimento testo-contesto, tale da permettere di vedere sotto una luce nuova molti riferimenti testuali, che senza questa chiave di lettura, resterebbero incomprensibili.

Claude Expilly e il suo rapporto con il *milieu* culturale italiano sono invece oggetto di studio del lavoro di Alessandra PREDÀ (*Scrivere tra i versi altrui: la lezione italiana nell'opera di Claude Expilly*, pp. 85-102), che ripercorre il viaggio in Italia (Torino, Padova e Venezia) con il quale l'umanista completa il suo *iter* di giureconsulto. Soprattutto i suoi contatti con i salotti eruditi padovani saranno fondamentali per la genesi delle sue opere, in particolare per i suoi canzonieri. Modello importantissimo è, senza dubbio, Sperone Speroni, che introduce Expilly nella prestigiosissima biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli. Anche il mercato librario veneziano offre all'erudito francese una quantità enorme di testi che andranno a comporre la sua corposa biblioteca. Proprio a Venezia si avvicina al modello di Petrarca e dei petrarchisti italiani, di cui acquista i testi, e li commenta attraverso una serie di note autografe interessantissime per lo studioso moderno. Tutto questo materiale confluirà, infatti, nell'edizione del 1596 dei *Poèmes*, che è una rielaborazione delle tematiche petrarchesche, contaminate anche da un altro modello, Tasso, emulato soprattutto per le sue raffinatezze stilistiche. Altro modello fondamentale per Expilly sono gli *Essais* di Montaigne, nei quali egli ritrova l'ideale di intellettuale saggio e stoico, in grado di resistere alla tempeste dell'epoca. Con la maturità, tuttavia, è ancora il modello di Petrarca che influenza la poetica di Expilly: questa volta non più il Petrarca sentimentale della lirica amorosa, ma l'uomo delle meditazioni filosofiche sui temi dell'errore, della morte e dell'eterno, più attinenti alla consapevolezza esistenziale della vecchiaia.

Il rapporto fra letteratura francese e letteratura italiana è centrale anche nell'ultimo contributo di questo volume, quello di Laura RESCIA (*Metamorfosi di un eroe cavalleresco: Rodomonte sulle scene francesi di primo Seicento*, pp. 103-118). Viene, infatti, preso in esame un testo del 1605, la *Rodomontade* di Charles Bauter, che narra, sotto forma di tragicommedia, la discesa agli inferi di Rodomonte, personaggio dell'*Orlando Furioso*, abbandonato al suo destino di morte da Ariosto. La fortuna ariostesca in Francia tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento è manifesta, anche se l'utilizzo di un genere letterario come quello sperimentato da Bauter è, senza dubbio, meno frequente. In questo studio viene in primo luogo dimostrato che la *Rodomontade* ebbe una larga diffusione e fu quasi sicuramente rappresentata. Dal punto di vista intertestuale, viene citato Charles Sorel, che nella sua raccolta di novelle *La Maison des jeux* (1657) parla proprio della rappresentazione scenica di una discesa agli inferi di Rodomonte abbinata a una forma espressiva irregolare; inoltre, attraverso una minuziosa analisi bibliologica e filologica delle

variationes del testo, si ipotizza che vi furono svariate edizioni pirata derivate dalla trascrizione di una rappresentazione teatrale di successo. Vengono poi evidenziati i debiti della *pièce* nei confronti di altri testi francesi e italiani: la *Bradamante* di Robert Garnier (1582), una delle prime tragicommedie francesi, *La Mort de Rodomont* di Philippe Desportes (1572) e la *Marfisa* di Pietro Aretino. Di queste opere vengono forniti numerosi esempi di intertestualità. Infine, viene analizzata la struttura della *Rodomontade*, mettendo in luce una caratteristica interessantissima e peculiare: per ogni atto viene, infatti, applicato un sottogenere: nel primo atto la tragicommedia, nel secondo la tragedia, nel terzo e nel quarto la commedia burlesca, e ancora la tragedia nel quinto atto. Si può dire dunque che «la *pièce* restituisca una visione arcimboltesca di una materia letteraria, quella ariostesca, probabilmente già ben conosciuta al pubblico dell'epoca» (p. 115).

Nel complesso, il presente volume offre un percorso coerente e brillante sul rapporto tra testo e materialità, collegando tra loro i singoli contributi, grazie al *fil rouge* dei rapporti di intertestualità e di *imitatio*, in un periodo in cui il testo è vivo e si arricchisce continuamente di nuovi elementi, a volte anche indipendentemente dall'autore stesso che l'ha creato.

[FILIPPO FASSINA]

AA. VV., *French Renaissance and Baroque Drama. Text, Performance, Theory*, edited by Michael MEERE, Newark, University of Delaware Press, 2015, pp. XXXI-336.

I quindici contributi qui raccolti coprono un arco temporale che va dall'ultimo Quattrocento ai primi decenni del Seicento, e contemplano una grande varietà di forme drammatiche (misteri, tragedie, farse, commedie, balletti di corte, pastorali, ma anche *entrées royales*) oltre a testi para- e metateatrali. Il volume, di grande interesse, intende richiamare l'attenzione sulla vivacità e la complessità del teatro dell'epoca, messe a lungo in ombra da una critica che ha privilegiato lo studio dei generi ereditati dall'antichità a discapito di forme teatrali considerate minori. Alla chiarissima introduzione di Michael MEERE (pp. XV-XXXI), che definisce le linee metodologiche adottate nella composizione del volume e nei singoli contributi, seguono i capitoli qui elencati.

Andreea MARCULESCU, *Mystery Plays Reloaded: Performing Demonic Possessions in the "Histoires véritables"*, pp. 1-19; John D. LYONS, *"Abraham sacrificant" and the End of Ethics*, pp. 21-37; Caroline GATES, Michael MEERE, *Farce, Community, and the Performativity of Violence in Rabelais's "Quart Livre"*. *The Chiquanous Episode*, pp. 39-61; Sara BEAM, *Calvinist "Comedie" and Conversion during the French Reformation*. *"La comédie du Pape malade"* (1561) and *"La comédie du monde malade et mal pensé"* (1568), pp. 63-82; Corinne NOIROT, *French Humanist Comedy in Search of an Audience. The case of Jean de La Taille*, pp. 83-100; Ellen R. WELCH, *Rethinking the Politics of Court Spectacle. Performance and Diplomacy under the Valois*, pp. 100-116; Antónia SZABARI, *Our Future Barbarism. Sacrifice, the Body, and Performance in Robert Garnier's Greek Tragedies*, pp. 117-138; Phillip John USHER, *Courtroom Drama during the Wars of Religion*, pp. 139-152; Fabien CAVAILLÉ, *From the Politics of Performance to the Anthropology of Festivals*. *Montaigne's*

"Of the Education of Children" (I. 26) and "Of Coaches" (III. 6), pp. 153-165; Elizabeth GUILD, *Too late? The Drama of the Cannibals in Rouen*, pp. 167-186; Christian BIET, *Red and Black, Pink and Green. Jacques de Fontenay's Gay Pastoral Play*, pp. 187-211; Sybille CHEVALLIER-MICKI, *Stage Designs of Cruelty. Theater in Rouen at the Turn of the Seventeenth Century*, pp. 213-231; Alison CALHOUN, *The Court Turned Inside Out. The Collapse of Dignity in Louis XIII's Burlesque Ballets*, pp. 233-246; Stephanie O'HARA, *Poison in French Tragedy and Tragic Stories, 1600-1636*, pp. 247-265; Richard HILLMAN, *Et in Arcadia Alter Egos. Playing Politics with Pastoral in Two French Baroque Dramas*, pp. 267-293.

Data la diversità degli argomenti sviluppati e degli approcci metodologici adottati, in questa sede è possibile fornire solamente una brevissima sintesi dei contributi, che non potrà rendere giustizia alla ricchezza degli stessi. MARCULESCU mostra in che modo la rappresentazione della figura dell'indemoniato nei misteri tardo-medievali crei un repertorio di immagini, gesti e parole che per tutto il Cinquecento andrà ad informare la narrazione di episodi di possessione (cosa che accade, ad esempio, nel *Miracle de Laon* di Jean Boulaese, 1566). LYONS rileva come nella scena dell'*Abrabam sacrificant* in cui, alla presenza di Satana travestito da monaco, il protagonista si interroga sull'ordine divino, venga denunciata la natura «diabolica» del giudizio umano in materia di morale, in una prospettiva influenzata dalla più rigida dottrina protestante. GATES e MEERE, in uno studio di taglio antropologico, guardano all'episodio rabelaisiano dei Chiquanous mettendo in luce il ruolo ambiguo della farsa, del *jeu* e della violenza performativa nella costruzione di una comunità: se da un lato possono contribuire al rafforzamento dei legami sociali, dall'altro possono denunciare (o alimentare) delle fratture in seno alla comunità stessa. BEAM, riconoscendo il peso della partecipazione a eventi collettivi nella definizione dell'identità del singolo e della comunità, si interessa al ruolo delle rappresentazioni teatrali (farse, commedie, moralità) nella diffusione delle idee della Riforma in Francia ma soprattutto nella Ginevra di Calvino. NOIROT si interroga sullo scarso successo della commedia umanista, scegliendo come caso-studio le commedie di Jean de La Taille e mettendo il luce gli ostacoli in-

terni ed esterni che hanno decretato il modesto successo del genere. WELCH prende in esame un genere che fiorisce sotto la reggenza di Caterina de' Medici, il balletto di corte, rilevandone in particolare la pluralità dei livelli di lettura e la funzione svolta in occasione delle grandi visite diplomatiche. I contributi di SZABARI e USHER guardano entrambi alle tragedie di Garnier ma da angoli diversi: se nel primo viene considerata la dimensione del corpo e la teatralità del sacrificio nelle *pièces* di argomento greco, nel secondo vengono studiati il *Marc Antoine* e l'*Antigone* nei loro legami con il *milieu* del parlamento e con la dimensione del dibattito pubblico. I capitoli a cura di CAVAILLÉ e GUILD, dedicati gli *Essais* di Montaigne, si concentrano rispettivamente sulla considerazione di Montaigne per i *jeux* in quanto eventi utili alla comunità (questione peraltro discussa da altri intellettuali dell'epoca, da La Boétie a Botero a Bodin), e sull'episodio dell'incontro con i Cannibali a Rouen nel 1562 nel quadro di una *performance* politica. L'articolo di BIET è la traduzione di uno studio già apparso nel 2006 dedicato a *Le beau pasteur* di Fontenay, di cui viene messo in valore l'aspetto di sperimentazione e ricerca sulle potenzialità del dramma pastorale. CHEVALLIER-MICKI, rilevando la presenza di disposizioni scenografiche ricorrenti nelle *pièces* rouennesi del primo Seicento, ipotizza l'esistenza di strutture di scena che venivano riutilizzate nelle diverse rappresentazioni, strutture la cui disponibilità avrebbe influenzato la scrittura delle *pièces* stesse. CALHOUN si occupa di un balletto burlesco del 1628 (*Le Ballet du grand bal de la douairière de Billebahaut*) che invece di magnificare i fasti della corte e la persona reale, mostra il re e i suoi dignitari ridiscendere i gradini della scala sociale. O'HARA si interessa agli episodi di avvelenamento nelle tragedie dei primi decenni del Seicento sottolineando l'esistenza di forte legame fra il motivo del veleno, il tema amoroso e le figure femminili; istituisce in un secondo momento una comparazione fra le tragedie prese in esame e alcuni *canard* coevi. L'ultimo contributo, di HILLMAN, è dedicato alla tragedia *Pandoste* di Puget de La Serre e alla tragicommedia *La cour bergère* di Mareschal, traduzioni di pastorali inglesi composte in anni di tensioni politiche che paiono riflettersi nelle *pièces* stesse.

[MAURIZIO BUSCA]

Seicento a cura di Monica Pavesio e Laura Rescia

Projet *Les Idées du Théâtre*, <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/>

Le projet *Les Idées du Théâtre*, conçu et dirigé par Marc Vuillermoz, regroupe plus d'une centaine de chercheurs, français et étrangers. Financé par l'ANR (2011-2016), il repose sur le partenariat conclu entre le LLSETI de l'Université de Savoie-Mont Blanc (Chambéry, laboratoire *leader*), l'ILCEA de Grenoble, le CELC de Saint-Etienne, le CELLF de Paris IV, et les deux grandes institutions que sont la Bibliothèque Nationale de France et la Biblioteca Nacional de España.

Il a pour objectif de mettre en évidence la construction et la circulation des «idées du théâtre» en Europe (France, Italie, Espagne), de la Renaissance à l'âge classique, à partir d'une analyse des textes liminaires (préfaces, dédicaces, prologues, etc.) placés en tête de publication des pièces françaises, italiennes et espagnoles des XVI^e et XVII^e siècles.

L'entreprise comprend diverses réalisations. La première consiste en une édition scientifique annotée de quelque neuf cents textes liminaires sur le site «Les Idées du théâtre» (<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/>); elle s'est d'emblée accompagnée d'un numéro

spécial de la revue «Littératures classiques», *Préface et critique. Le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne (xvi^e et xvii^e siècles)* (n. 83, 2014). De cette édition numérique émanera une anthologie, intitulée *Les Idées du théâtre* et publiée aux éditions Droz. *Le Théâtre au miroir des langues*, dictionnaire trilingue raisonné des termes théâtraux, également confié aux éditions Droz, s'attachera enfin à confronter les réflexions et les pratiques théâtrales françaises, italiennes et espagnoles.

Le projet *IdT* a par ailleurs donné lieu à deux colloques internationaux. Le premier, organisé par le CEELEC en novembre 2013 à Saint-Étienne, s'intéressait aux liens ambivalents que le paratexte théâtral entretient avec l'*Auctoritas* («Le Paratexte théâtral (xvi^e-xvii^e) face à l'*Auctoritas*: entre soumission et subversion. Regards croisés en France, en Espagne et en Italie»). Le second s'est tenu à Chambéry et à Grenoble en juillet 2015, et a été centré sur «Les Mots et les choses du théâtre», pour confronter les pratiques et les lexiques théâtraux des trois domaines nationaux.

Le site *Les Idées du théâtre* est hébergé sur la plate-forme du Corpus Electronique de la Première Modernité de l'Université Paris-Sorbonne, qui regroupait jusqu'à présent trois projets éditoriaux – *Le Règne d'Astrée* (dir. Delphine Denis), *Artamène ou le Grand Cyrus* de Madeleine et Georges de Scudéry (dir. Claude Bourqui), et *MOLIERE21* (dir. Georges Forestier et Claude Bourqui) – conçus et élaborés selon des modalités communes: mise en ligne au format TEL/XML, coordination à une édition papier, moteur de recherche Philologic, équipement spécifique adapté aux textes. L'ensemble des programmes du CEPMP partage ainsi le principe d'une édition collaborative, mise en ligne mais conservant pour une part le support du papier, un protocole d'encodage et des outils transverseaux de documentation et de recherche.

Les principes éditoriaux ont été institués en vue de permettre l'utilisation du site aux chercheurs qui ne maîtrisent qu'une seule des trois langues du projet. Chaque texte fait l'objet d'une notice constituée de quatre rubriques: Description, Mots-clefs, Présentation, Texte. Le tableau Description rassemble les éléments bibliographiques du texte présenté: son auteur, l'auteur de la pièce concernée (qui ne signe pas toujours les liminaires qui en accompagnent la publication), les titres du texte et de la pièce, le genre du texte liminaire (préface, dédicace, prologue, etc.) et celui de la pièce, la date de la première édition et la langue du texte, l'édition prise en compte pour le travail (édition originale dans la majorité des cas), le nombre de pages que comporte le texte dans cette édition, et l'URL de sa reproduction numérique. Vient ensuite une série de Mots-clefs, donnés dans les trois langues, destinés à rendre compte des notions dramatiques abordées par le texte édité et, surtout, du contenu de la réflexion qu'il propose à leur sujet. Ces deux tableaux sont suivis d'une Présentation qui rassemble, en un court texte donné en français et, le cas échéant, dans la langue de la pièce, les informations contextuelles indispensables à la compréhension du texte, et met en évidence son intérêt, les «idées du théâtre» qu'il véhicule. Le Texte, enfin, est présenté dans sa langue d'origine, et bénéficie d'un appareil critique destiné à signaler et à éclairer tout autant les références historiques, littéraires, scénographiques, etc., que les difficultés linguistiques. Les textes français bénéficient de surcroît de liens hypertexte associant, page à page, l'édition *IdT* et le facsimilé de l'édition originale. Le lecteur a ainsi accès à tout moment à la matérialité du texte original.

Le site *IdT* dispose de deux moteurs de recherche. Le premier, accessible via la fonction «Rechercher» proposée en haut à gauche de l'écran, permet une recherche par mot sur l'ensemble des pages du site. Le second ouvre une «Recherche avancée», à l'intérieur du corpus de paratextes édités, selon diverses modalités qui s'enrichissent mutuellement et permettent d'affiner la requête.

Une base de données de ce type, éclairée par cet appareil critique conséquent et exploitable dans sa forme électronique au moyen d'outils spécifiques, constitue pour l'ensemble de la communauté scientifique un outil de travail d'une richesse inestimable. De fait, le site *IdT* rassemble en un corpus unique plusieurs centaines de textes, essentiels à la connaissance du théâtre européen des xvi^e et xvii^e siècles, mais que leur dispersion avait jusqu'ici soustraits à l'attention de la critique. Tous se répondent en un réseau de correspondances thématiques et conceptuelles, nées du dialogue fructueux et constant que les praticiens italiens, français et espagnols du théâtre entretiennent entre eux, moins dans de gros traités théoriques que dans les innombrables «préfaces» où ils débattent de la question des règles (de leur pertinence et de leur adéquation aux attentes du public), des vertus du théâtre, ou du travail sur les sources – question rendue cruciale par le fait que les dramaturges des trois pays ne cessent de réadapter les mêmes sujets.

C'est cette dimension internationale qui caractérise le projet *IdT*. Longtemps cloisonnées dans les limites étroites du patrimoine national, les études théâtrales ont pris ces dernières décennies une orientation comparatiste qui a permis de mettre en évidence certains aspects des échanges entre les trois pays, concernant par exemple la fortune des dramaturges hors de leur pays d'origine, les réécritures, adaptations et «traductions» des pièces, les interactions entre les genres théâtraux, etc. Beaucoup plus récemment, cette ouverture vers le théâtre étranger s'est encore élargie, donnant naissance à quelques grands travaux dévolus au théâtre européen. C'est dans cette perspective que s'inscrit le programme *IdT*, pour proposer aux chercheurs un outil d'exploration systématique de la réflexion sur l'art dramatique menée en France, en Italie et en Espagne durant l'«âge d'or» du théâtre européen.

Par leur variété formelle, par la diversité des questions dont ils débattent, les textes édités intéresseront tout autant l'histoire littéraire, les études théâtrales (dramaturgie, scénographie, histoire des théâtres, etc.), le champ rhétorique (avec le vaste corpus de discours encomiastiques des dédicaces), le domaine linguistique et lexicologique, et l'histoire du livre.

[SANDRINE BLONDET]

ENRICA ZANIN, *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, 2014, pp. 471.

Basato su una tesi di dottorato in letteratura comparata diretta da François Lecercle, questo saggio affronta un ampio discorso critico sulla tragedia della prima modernità nei tre paesi della Controriforma (la Germania viene evocata soltanto sporadicamente, e soltanto come controprova di un modello esemplare per i paesi protestanti). Perché la tragedia moderna sia inestricabilmente legata a un epilogo tragico è la domanda d'avvio della ricerca, per rispondere alla quale l'A. si deve confronta-

re con numerose altre questioni: il rapporto tra tragedia e tragico, il problema della definizione della tragedia in Spagna, cosa significhi un esito funesto – la *fin malheureuse* – e in cosa consista il *dénouement*. Dotata di solide letture, in particolare nell'area culturale francese e italiana, e di un'agilità critica degna di nota, l'A. intraprende coraggiosamente il suo discorso, articolandolo in quattro distinte parti: *Prolegomènes, Catastrophe, Renversement de fortune, Dénouement*, dimostrando che per affrontare il problema della fine della tragedia – e per tentarne un affresco di respiro europeo – occorre passare attraverso un certo numero di tappe preliminari, che occupano buona parte del suo saggio. Il periodo preso in esame copre poco più di un secolo, tra il 1550 e il 1650; e le tre tradizioni drammaturgiche vengono affrontate sia negli aspetti teorici che nelle realizzazioni drammatiche, escludendo soltanto i problemi della rappresentazione scenica. La lettura incrociata di testi teorici, dall'Antichità al 1650, di un corpus di circa 500 *pièces*, e di importanti apporti critici contemporanei, costituisce la base di un lavoro la cui bibliografia finale, di una cinquantina di pagine, rende conto di una vasta e pluridisciplinare erudizione. Diamo conto di seguito solo delle linee principali delle diverse sezioni in cui si articola il saggio.

Nella prima parte, *Prolegomènes*, si affrontano i problemi metodologici che un obiettivo di studio di tale portata implica, articolandoli su tre capitoli, dedicati rispettivamente alla definizione del genere della tragedia, al concetto di epilogo, e al rapporto tra etica e poetica. Necessariamente instabile e vago sarà il primo tentativo di delimitazione: saranno considerate tragedie tutti quei testi che gli autori indicano come tali, o che gli editori sottotitolano in tal modo; o ancora che il pubblico ritenga tali; o ancora che riprendono «implicitement ou explicitement des éléments formels ou thématiques des tragédies anciennes ou modernes» (p. 27). Nel corpus francese e italiano rientrano dunque alcune tragicommedie; mentre il problema dell'esistenza di una «tragedia spagnola» viene risolto con l'affermazione che essa sia più di tipo «modale» (con riferimento dunque al tono e al contenuto) che formale. Questa prima parte si conclude con una rapida analisi delle *Tragödien* di lingua tedesca. È con la seconda parte, suddivisa in due capitoli, e intitolata *Catastrophe*, che si entra nel vivo della questione. Nel quarto capitolo l'A. avanza la sua ipotesi più interessante, ovvero che sia stata la tradizione medievale, e non solo quella greca, o senecana, che pure viene presa in esame, a legare il genere della tragedia all'epilogo tragico: non solo dunque, come noto, la *Poetica* aristotelica viene mal compresa (e a lungo l'A. si sofferma sugli esiti della confusione operata tra peripezia e rovesciamento), anche a causa dell'intermediazione dei trattatisti italiani, ma l'influenza dei grammatici latini si sarebbe fatta sentire in primis nella trattatistica spagnola e altresì in quella italiana e francese. Quando la *fin malheureuse* diviene indispensabile, la tragedia moderna deve affrontare il problema di rendere moralmente accettabile un discorso che necessita di amplificazione del *pathos*. In questo senso, il quinto capitolo analizza a fondo le possibilità che si offrono al drammaturgo (epilogo o soggetto tragico, epilogo tragico ed eroe negativo, eroe negativo e lieto fine) soffermandosi in particolare sui casi delle tragedie di Giral di in Italia e Corneille in Francia; entrambi influenzati dall'estetica della tragicommedia: secondo l'A. il drammaturgo francese in particolare inserirebbe sempre nelle sue tragedie una struttura duplice (coppie di eroi, duplice finale e/o duplice azione) per bilanciare le esigenze patetiche con

quelle edificanti; viene poi preso in esame il caso limite delle tragedie di martiri, che conducono il pubblico dal *pathos* all'ammirazione per una «pédagogie de la conversion». La terza parte, *Renversement de fortune*, amplia il focus critico spostando l'attenzione sul concetto di azione, a partire dalla distinzione tra azione semplice e complessa della tragedia, teorizzata ma poi oltrepassata dalla pratica drammaturgica che complicherà le possibilità dell'intrigo, grazie a riconoscimenti parziali e rovesciamenti non riusciti. Le due tipologie di azione implicheranno comunque due scioglimenti differenti: l'intrigo semplice procede grazie a procedimenti di suspense, preparando e ritardando l'epilogo, mentre quello complesso cercherà la sorpresa, grazie a una rivelazione o azione di rovesciamento. Seguendo le logiche della causalità e della verosimiglianza, l'A. analizza una vasta casistica, operando le debite distinzioni tra le tre aree culturali. Nella quarta ed ultima parte, *Dénouement*, l'A. propone un modello formale dello scioglimento tragico, che vede articolato in due momenti: in un primo tempo l'eroe agisce e/o commette uno sbaglio; in un secondo momento, riconosce l'errore e/o cade in disgrazia. Questa sequenza di attività/passività, e la catena di azioni che ne derivano, permetterebbe di rendere conto della struttura della tragedia della prima modernità, attraverso tutta una casistica – che viene presa in esame – di possibilità narrative. Rileggendo i casi esemplari di Didone e Edipo, e il loro trattamento dall'Antichità alla prima modernità, l'A. evidenzia come il problema della giustizia e della giusta punizione sia divenuto particolarmente problematico nel periodo considerato; lo spettatore è chiamato ad una interpretazione che, per quanto orientata, non impone mai soluzioni. È proprio in questa irresolutezza che la tragedia della prima modernità troverebbe l'essenza della sua poetica: opera aperta, e particolarmente tormentata, essa si offre come sfida interpretativa, che dalla sua propria crisi trae il suo significato.

Come appare evidente, la sfida della delimitazione dell'oggetto d'indagine non può dirsi riuscita; ma tra i molti meriti del discorso critico dell'A. vi è quello di non orientare mai l'analisi delle strutture drammaturgiche in senso puramente tecnico, prendendo debitamente in considerazione la loro evoluzione diacronica, e riconducendo le scelte strutturali all'ideologia soggiacente: la nascita della tragedia moderna esprimerebbe dunque la tensione di un'arte che, dovendo conciliare due istanze antitetiche, l'esemplarità e il *pathos*, trova nel carattere ambiguo e nell'epilogo tragico una soluzione all'incapacità di rappresentare gli eccessi del particolare e il principio dell'universale. Pur nelle loro diverse tradizioni, le tragedie europee della prima modernità sembrano voler conciliare l'inconciliabile, mostrando la contraddizione tra «ce qui devrait être et ce qui est, en relevant l'écart qui sépare la foi en la providence divine et l'évidence de l'échec, de l'injustice et du malheur».

[LAURA RESCIA]

CHRISTIAN JOUHAUD, *Richelieu et l'écriture du pouvoir. Autour de la journée des Dupes*, Paris, Gallimard, 2015, pp. 341.

Molto è stato scritto sulla «Journée des Dupes», ma sempre nello stesso modo: un giorno Richelieu viene allontanato dal potere, il giorno dopo trionfa sui suoi nemici e diventa l'uomo più potente di Francia.

Il libro di C. Jouhaud ricostruisce la crisi politica del 1630-1631, «le grand orage» in cui Richelieu rischia di

perdere il potere e la vita, per illustrare come quello che è stato a lungo descritto come uno scatto d'ira della Regina madre nei confronti del suo ex favorito Richelieu, che viene allontanato dal potere, sia in realtà il sintomo di un conflitto politico di più lunga durata. Non si limita a descrivere la vicenda, ma studia le fonti di quell'avvenimento, ne descrive i protagonisti celebri e meno conosciuti, i vincitori e i vinti, scruta i luoghi, scopre le passioni dissimulate e i non detti. Insomma, analizza la vicenda come un fenomeno inserito in un periodo storico ben definito, chiamato barocco. Una vicenda nata e sviluppatasi in un momento contraddittorio e complesso della storia della Francia, attraversato da dinamiche di polarizzazioni (dissimulazione/ostentazione, visibile/invisibile, segreto/pubblico, silenzio/enfasi retorica), impossibili da cogliere in un'analisi unificante.

La "Journée des Dupes", secondo Jouhaud, non s'inserisce dunque, come vogliono gli storici, in quel clima di armonia e di perfezione detta "classica"; le fonti scritte sulla vicenda sono contraddittorie e disomogenee, possono essere confrontate, ma non montate in un discorso univoco. Lo storico non può, dunque, ergersi a direttore d'orchestra, con analisi e interpretazioni armoniche degli scritti relativi alla vicenda, ma deve, come in un'autopsia, sviscerare l'avvenimento, per esplorarne le ramificazioni, grazie all'analisi degli scritti voluti dal potere politico o nati in opposizione ad esso.

[MONICA PAVESIO]

Lectures de Tristan l'Hermite. Le Page disgracié, sous la direction de Mathilde BOMBART, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 252.

In una collana che comprende una serie di *Lectures* dedicate a grandi autori della letteratura francese, da Ronsard a Marivaux, da Charles d'Orléans a Stendhal, il numero degli autori secenteschi interessati si arricchisce ora con il volume diretto da Mathilde Bombart e consacrato al romanzo di Tristan l'Hermite, che in questi ultimi anni ha ottenuto un notevole successo, grazie al suo inserimento nei testi dell'*agrégation*.

Si tratta di sedici articoli (segnaliamo almeno il nome di tutti gli autori, visto che non potremo soffermarci su ogni contributo: Claire CHATELAIN, Olivier ROUX, Peter SHOEMAKER, Véronique ADAM, Gilles SIOUFI, Bruno ROCHE, Constance GRIFFEJOEN-CAVATORTA, Mathilde BOMBART, Bérengère PARMENTIER, Eric TOURETTE, Françoise POULET, Brice TABELING, Dominique BERTRAND, Olivier LERPLATRE, Pierre GIULIANI, Audrey GUERBA), ordinati all'interno del volume sotto alcuni titoli generali, da *Le Page et ses contextes* a *La première personne en question*, da *Analyses transversales* fino a *Au cœur du texte*. È abbastanza evidente che la maggior parte degli interventi s'impostano o partono dall'uso della prima persona e dai numerosi problemi che intorno a questo problema si sono impostati e s'impongono tuttora. Accanto a questa serie di analisi, altre cercano di mettere in evidenza alcune caratteristiche del romanzo di Tristan in un quadro più generale del romanzo francese, mentre altre ancora si soffermano su alcuni punti specifici interni al romanzo. Gli autori degli articoli sono in parte dei "tristaniani" conosciuti, attivi all'interno della società degli *Amis de Tristan l'Hermite*, che pubblica ogni anno una rivista dedicata a Tristan (i «Cahiers Tristan l'Hermite»), in parte (e per lo più) sono giovani specialisti del Seicento, che hanno

scelto *Le Page* come nuovo centro di lavoro (cosa che i "tristaniani" non possono che apprezzare!).

Il volume è nell'insieme vario e interessante, suggerisce punti di vista diversi nell'approccio di un testo ormai ben noto, ma sempre un po' misterioso (autobiografia? presenza comica? o melanconica? classe sociale del protagonista e dell'autore?). Molto bella la copertina, tratta da un'edizione del *Page*, in cui un giovane (Tristan stesso?) "legge" un libro; donde le *Lectures* del titolo stesso.

[DANIELA DALLA VALLE]

BALTHASAR BARO, *Théâtre Complet*, tome I, Edition de P. ESCUDÉ, P. PASQUIER, A. TEULADE, N. COURTÈS, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 410.

Conosciuto oggi quasi unicamente dagli specialisti del teatro francese secentesco, Balthasar Baro fu, nella sua epoca, un poeta stimato e un drammaturgo di successo. Come la maggior parte degli autori suoi contemporanei, fu autore di molte *pièces*, ma solo dieci sono arrivate fino ai giorni nostri. Il teatro completo di Baro, diretto da B. Louvat-Molozay, riunisce queste dieci opere in tre volumi. Il primo, che qui recensiamo, contiene tre *pièces*: *Cléopâtre* (1624), opera ibrida, libretto di un divertimento galante messo in scena a Toulouse nello stesso anno, scritto in francese e in occitano, ma anche narrazione dei quattro giorni della festa del Carnevale; *Saint Eustache martyr* (1649) poema drammatico agiografico, *Cariste* (1651), tragicommedia atipica. Queste opere, molto diverse tra loro, sono rappresentative dell'estetica di Baro e delle tendenze principali del teatro barocco dell'epoca. Come affermano P. Pasquier e B. Louvat-Molozay nell'introduzione generale, il drammaturgo si appropriò degli stereotipi appartenenti ai diversi generi, per creare opere convenzionali, ma nello stesso tempo molto originali, che devono essere riscoperte.

Dopo l'introduzione di P. Pasquier e B. Louvat-Molozay, il volume contiene le tre *pièces* modernizzate e annotate dai rispettivi curatori (P. Escudé per *Cléopâtre*; A. Teulade e P. Pasquier per *Saint Eustache martyr*; N. Courtès, per *Cariste*), precedute da ampie introduzioni, una bibliografia e un indice dei nomi. I due volumi, previsti per il 2015 e il 2016, conterranno rispettivamente *Célinde*, *Clorise* e *Parthénie* e *Le Prince fugitif*, *Clarimonde*, *Rosemonde* e *L'Amante vindicative*.

[MONICA PAVESIO]

ANTOINE LE METEL D'OUVILLE, *Théâtre complet*, tome II, *Les Trahisons d'Arbiran*, *L'Absent chez soi*, *Les Soupçons sur les apparences*, Édition d'A. TEULADE, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 503.

Dopo il primo volume, curato da M. Pavesio, dedicato agli adattamenti calderoniani, (cfr. SF 173 pp. 356-357), A. Teulade pubblica un secondo volume delle opere teatrali di Antoine Le Métel d'Ouville, contenenti le tre *pièces* adattate da Lope de Vega tra il 1638 e il 1650. In questi anni il teatro di Lope riscosse in Francia un discreto successo, e venne utilizzato anche da Rotrou, che pubblicò ben sei *pièces* ispirate dal grande inventore spagnolo della *comedia nueva*.

Le *comedias* di Lope, particolarmente proteiformi, originarono opere appartenenti a generi diversi: gli intrecci lopeschi sono inseriti da d'Ouville in tre forme distinte (una tragicommedia, una commedia, una commedia eroica), ma presentano alcuni elementi che

le accomunano e le distinguono dalle *pièces* d'origine calderoniana. Sono più cupe, rispetto a quelle calderoniane, utilizzano meno il personaggio del servo comico, e sono caratterizzate dalla presenza di un personaggio maschile malintenzionato. Dopo d'Ouville, questa fonte d'ispirazione sarà quasi completamente abbandonata da parte dei drammaturghi francesi, che preferiranno imitare le *comedias* di Calderón, più facili da regolarizzare.

Il volume contiene l'edizione critica delle tre *pièces*, interamente modernizzate, con ampie introduzioni, un accurato glossario, una dettagliata bibliografia e un indice dei nomi.

[MONICA PAVESIO]

MYRIAM DUFOUR-MAÎTRE, *La clémence et la grâce. Étude de "Cinna" et de "Polyeucte" de Pierre Corneille*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014, pp. 191.

Questo manuale, uscito a seguito dell'inserimento delle due tragedie corneliane nel programma dell'*agrégation* del 2015, si propone come strumento di studio agile ma completo e aggiornato delle due *pièces*, alla luce delle più recenti acquisizioni della critica contemporanea. Prendendo avvio dalla messa in discussione del mito dell'eroe in Corneille, questione centrale affrontata nel primo capitolo, il percorso di lettura proposto dall'A. si articola su altri sei: il secondo orientato sulla drammaturgia delle due tragedie, sia negli aspetti materiali della rappresentazione teatrale che nella genetica del testo; il terzo è impostato sulla ricerca dei congegni retorici dei due testi, con una particolare attenzione alla retorica "à double fond"; il quarto è interamente dedicato al problema della spettacolarizzazione degli eventi su scena, e al complesso sistema di funzionamento di queste due tragedie, tra ipotiposi, evocazione dell'immagine attraverso la sollecitazione della fantasia, alla ricerca di questo fondamentale aspetto della poetica corneliana; il quinto affronta il problema della concezione del tempo, inteso nelle sue multiple accezioni di tempo finzionale, drammaturgico, teatrale e intimo (o tempo dello spettatore); il sesto si concentra sulla dimensione ideologica delle due *pièces*, proponendo un parziale rovesciamento dell'interpretazione canonica, attraverso un'indicazione di lettura che cerca in *Polyeucte* la tragedia politica e in *Cinna* quella cristiana; il settimo infine si sofferma sulla ricezione delle *pièces*, sugli effetti voluti dal drammaturgo per i suoi spettatori, inscrivendo sotto l'egida della *douceur* (la mitezza, così come descritta nel celebre saggio di Norberto Bobbio, qui opportunamente citato) non solo la visione dei fatti presentati dal drammaturgo nelle due tragedie, ma la sua stessa postura autoriale. Lontano da uno stoicismo estremo, Corneille sembra voler indicare al suo pubblico la duplice via, della clemenza e della grazia, attraverso la quale giungere al sublime. In appendice a questo percorso, si troverà una breve antologia critica, che da Péguay attraverso Bénichou, Rousset, Fumaroli, conduce a Merlin-Kajman e Kintzler. Una bibliografia volutamente succinta indica i testi imprescindibili (saggi e articoli) per inquadrare il problema critico su Corneille oltre che sulle due tragedie al centro dell'attenzione dell'A. Riuscendo ad evitare l'eccessiva eterogeneità che potrebbe derivarne, l'A. assume e armonizza diverse metodologie e numerosi contributi di tutti i maggiori critici corneliani, che vengono opportunamente e ampia-

mente citati in nota. Questo saggio è particolarmente apprezzabile per chiarezza, completezza, nonché per la ricchezza di citazioni delle *pièces* esaminate, che occupano una parte ampia nell'economia delle pagine; le aperture a letture critiche anche estranee allo specifico corneliano (Lacan, Bobbio, Agamben) gli conferiscono un respiro che spesso manca ai manuali contemporanei, rendendolo sicuramente consigliabile per la didattica universitaria.

[LAURA RESCIA]

MARTINE ALET, *Charles Sorel et son monde*, Paris, Champion, 2014 («Libre pensée et littérature clandestine»), pp. 350.

Sdoganato dall'oblio che lo aveva avvolto fino alla stagione della rivalutazione degli autori barocchi, Charles Sorel è ormai a pieno titolo entrato nel canone letterario, come attestano i programmi dell'*agrégation*, nonché la recente pubblicazione di edizioni critiche moderne di diverse sue opere. Grazie alle edizioni Champion e agli sforzi di molti soreliani, hanno visto la luce nel 2005 le *Nouvelles françaises*, curate da Daniela Dalla Valle; a fine 2014, è stato il turno de *L'Anti-roman du Berger Extravagant*, lavoro immenso in due volumi curato da Anne-Elisabeth Spica; e nel gennaio 2015 è toccato a *La Bibliothèque française*, a cura di un nutrito gruppo di studiosi. Il saggio di Martine Alet, ancora edito da Champion, dimostra ora che questo rinnovato interesse critico si va estendendo non solo alle opere letterarie in senso stretto, bensì anche a quelle teoriche, alla ricerca di un orizzonte filosofico proprio dell'autore. Se per anni è stata evidenziata una certa eterogeneità del pensiero di Sorel, non solo diacronicamente, ma anche sincronicamente, è oggi proprio questa apparente discontinuità a suscitare l'interesse dell'autrice di questo denso saggio, di taglio prettamente filosofico, che rientra nella collezione dedicata al libertinaggio curata da Anthony Mc Kenna. Basandosi essenzialmente sulla *Science Universelle*, qui messa a confronto con il corpus romanzesco e novellistico, l'A. ricerca un sistema filosofico coerente per quanto riguarda l'idea di Natura in Sorel, partendo dall'assunto che l'oscillazione tra le affermazioni apparentemente in linea con l'ortodossia vigente e le refutazioni di tali affermazioni sono proprie di una strategia tipicamente libertina: contraddizioni, postura enunciativa, utilizzo del sottinteso, pratica dell'ellissi, non sarebbero che strategie dell'accettabilità – per riprendere la nozione di Cavallé – e non sottrarrebbero dunque serietà alla riflessione filosofica soreliana. Tra le pieghe dell'apparente affermazione della sottomissione della Natura a Dio, emergerebbe pertanto un discorso implicito che individua nella natura un senso immanente e materialista; gli scritti di Sorel autorizzerebbero a un triplice livello di lettura, in cui il naturalismo cristiano, quello "conciliante", e quello nettamente materialista si alternerebbero sapientemente, a delineare un orizzonte volutamente sfaccettato. Il primo capitolo si concentra sulla visione della fisica, il secondo sull'universo e il suo funzionamento, mentre i successivi tre sono dedicati alla natura umana, nella sua dimensione corporea e spirituale, poi nella sua specificità di natura ragionativa e dotata di volontà. L'analisi condotta dall'A. le permette di ipotizzare una prospettiva coerentemente antiscolistica in Sorel, che emerge ancor più chiaramente mettendo in relazione i testi soreliani

ni con gli scritti filosofici di Descartes e di Cyrano de Bergerac. Ricchissimo di riferimenti a scritti coevi di natura atomistica ed ermetica, questo testo risulterà particolarmente utile alla lettura incrociata di libertinismi europei di altro orizzonte geografico, oltre a testimoniare la definitiva centralità di questo poligrafo del Seicento francese.

[LAURA RESCIA]

MICHEL BARON, *Le Rendez-vous des Tuileries ou Le Coquet trompé*, Édition présentée, établie et annotée par J. M. HOSTIOU, avec la collaboration de C. MONNIER, London, The Modern Humanities Research Association, 2013, pp. 151.

Creata nel 1685 e rappresentata alla Comédie-Française, con le musiche di Marc Antoine Charpentier, *Le Rendez-vous des Tuileries* è la prima *pièce* teatrale di Michel Baron, allievo di Molière e attore di grande successo alla fine del XVII secolo. L'edizione della commedia, in tre atti e in prosa, preceduta da un prologo drammatico, nasce dalla collaborazione tra J. M. Hostiou e

la musicologa C. Monnier. Insieme hanno ricostruito quest'interessante commedia, in cui Baron s'inserisce nella scia del suo maestro Molière, proponendosi di rinnovare la commedia classica con un'estetica nuova. L'editore approfondisce, nell'introduzione, le principali caratteristiche di questa commedia notturna, che tratteggia con cinismo una società decadente *fin-de-règne* e mette in crisi i valori assoluti dell'*Ancien Régime*. Si sofferma sul prologo drammatico, il più lungo nella storia del teatro francese fino alla fine del XVIII secolo, e sull'intertestualità di una *pièce*, che riprende, a volte letteralmente, intere scene dell'*Impromptu de Versailles* di Molière. Molto interessanti sono anche gli annessi musicali, contenenti la ricostruzione delle partiture musicali che Charpentier scrisse per questa commedia, spesso parodiando alcune delle arie più famose di Lully. L'edizione critica, completata da un'esauriva bibliografia, contribuisce alla riscoperta di una delle numerose creazioni drammatiche della fine del XVII secolo, purtroppo, completamente oscurate dalla fama delle opere di Molière.

[MONICA PAVESIO]

Settecento a cura di Franco Piva e Vittorio Fortunati

Penser l'Europe au XVIII^e siècle. Commerce, Civilisation, Empire, édité par Antoine LILTI et Céline SPECTOR, Oxford, Voltaire Foundation, 2014 («Oxford University Studies in the Enlightenment»), pp. x + 270.

Le riflessioni raccolte da Antoine LILTI e Céline SPECTOR e derivate da un seminario e una giornata di studi tenuti all'École Normale Supérieure tra il 2008 il 2009 si differenziano dalla passata tradizione sull'idea d'Europa, avente radici illustri nei lavori di Lucien Febvre e di Federico Chabod, perché non sono «il frutto di una storia culturale che si propone d'identificare «la presa di coscienza» dell'idea di Europa da parte delle élites intellettuali» (*Introduction*, p. 9). I diversi saggi mirano piuttosto ad «analizzare come l'Europa in quanto idea o concetto è divenuta l'oggetto di un'indagine storica e filosofica» (ivi, p. 10).

I contributi sono suddivisi in tre sezioni. Nella prima ci si interroga sul modo in cui è stato teorizzato l'ordine europeo, attraverso l'analisi del concetto di equilibrio delle potenze. Bruno BERNARDI (*L'idée d'équilibre européen dans le jus gentium des modernes: esquisse d'histoire conceptuelle*, pp. 19-45) rivela come la nozione di equilibrio delle potenze non sia un prodotto della diplomazia del XVI secolo, quanto piuttosto una costruzione retrospettiva dell'Illuminismo, che trova la sua prima formulazione in Saint-Pierre e in David Hume. Stella GHERVAS (*La paix par le droit, ciment de la civilisation en Europe? La perspective du siècle des Lumières*, pp. 47-69) confronta i progetti per la pace di Saint-Pierre, Rousseau e Kant, mostra come gli ultimi due superino la formulazione di Saint-Pierre verso una visione più marcatamente cosmopolita e democratica. Jennifer PITTS (*Empire colonial et universalisme juridi-*

que au XVIII^e siècle, pp. 71-89) esamina la contraddizione tra un'idea universale di *jus gentium* e la sua mancata applicazione nelle relazioni con i paesi extra-europei e mette poi in luce come la consapevolezza di tale contraddizione sia stata alla base delle prime critiche al colonialismo.

La seconda parte è dedicata all'ambivalenza del «dolce commercio», vale a dire all'inscindibile legame tra espansione commerciale e conquista coloniale. Céline SPECTOR (*Civilisation et empire: la dialectique négative de l'Europe au siècle des Lumières*, pp. 93-115) reinterpreta l'opera di Montesquieu e Robertson mostrando come l'uno sia stato tra i primi ad intravedere l'ambivalenza del commercio, che rischiava di estendere su scala mondiale la minaccia della monarchia universale, mentre l'altro considerava il commercio la base sulla quale costruire l'Europa moderna. Kenta ONJI (*La fin de l'Ancien Régime en Europe selon l'«Histoire de deux Indes»*, pp. 117-136) rilegge l'*Histoire de deux Indes* evidenziando come, soprattutto nelle voci stilate da Diderot, forte sia l'idea del contributo del commercio allo sviluppo dell'Europa moderna, ma come al contempo sia Raynal sia Diderot esprimano l'esigenza critica di riforme per assicurare, in Europa, libertà economica e politica.

La terza sezione riguarda l'idea di «civiltà europea». Antoine LILTI (*La civilisation est-elle européenne? Écrire l'histoire de l'Europe au XVIII^e siècle*, pp. 139-165) delinea il caso simbolo di Voltaire, continuamente scisso tra il riconoscimento del relativismo culturale e l'esaltazione del primato europeo. Larry WOLFF (*La géographie philosophique des Lumières: l'Europe de l'Est et les Tartares de Sibérie au regard de la civilisation*, pp. 167-180), partendo dalla vicenda del viaggiatore statunitense Ledyard, rivela

l'esistenza di una carta mentale dell'Europa, secondo la quale il grado di civiltà diminuiva man mano che si andava verso Est. Dominic EGGER (*Le projet des Lumières mis en cause de l'intérieur: les classiques de Weimar à l'avant-garde des critiques de la civilisation européenne*, pp. 181-202) rilegge la critica di Voltaire fatta da Herder, Schiller e Fichte non come una reazione nazionalista, come un'autocritica dell'Europa moderna e della sua spinta imperialista. Sophia ROSENFELD (*L'Europe des cosmopolites: quand le XVIII^e siècle rencontre le XXI^e*, pp. 203-227), a mo' di postfazione, riflette su come l'Europa contemporanea abbia utilizzato il mito dei Lumi come fonte di legittimazione. Scopo (ben conseguito) del volume è quello di fornire solide basi interpretative, al di là di falsi miti e pregiudizi, relative all'idea d'Europa nel XVIII secolo, dalle quali possa partire una più matura riflessione del concetto stesso nell'età contemporanea.

[GIULIA DELOGU]

MARIE-CLAUDE FELTON, *Maîtres de leurs ouvrages. L'édition à compte d'auteur à Paris au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2014 («Oxford University Studies in Enlightenment»), pp. 305.

L'ouvrage de Marie-Claude Felton est une étude minutieuse et solidement documentée d'un phénomène toujours peu connu touchant l'édition et le marché du livre en France au XVIII^e siècle, à savoir, l'édition à compte d'auteur à Paris. L'ouvrage se compose d'une «Introduction», de six grands chapitres suivis d'une «Conclusion» et d'une importante «Annexe», contenant la liste des auteurs et de leurs ouvrages «édités à Paris chez l'auteur» entre 1750 et 1791. Il faut souligner la présence d'une remarquable iconographie ainsi que de tableaux qui visualisent les données statistiques.

L'enquête bibliographique menée par Marie-Claude Felton est basée sur deux sources: le catalogue général des imprimés de la Bibliothèque Nationale de France et le périodique «Catalogue hebdomadaire» (1763-1789). L'examen du corpus des ouvrages publiés à Paris chez l'auteur entre 1750 et 1791 a permis à l'A. de constater d'abord que ce phénomène n'était pas marginal, surtout après les arrêts de 1777 permettant aux auteurs de vendre directement leurs ouvrages. L'édition à compte d'auteur est devenue une «nouvelle pratique auctoriale autonome et moderne» (chap. 1). Cela commence par la prise de conscience et la revendication des droits d'auteur: Malesherbes, et après lui, Luneau de Boisjermain, mettent en évidence l'injuste traitement des auteurs par les éditeurs. L'A. constate que, dès les années 1780, l'innovation réside dans la revendication par beaucoup d'auteurs du statut professionnel «à la fois respectable et profitable». Dans le chapitre 2, on trouve le portrait de l'auteur-éditeur. Cette catégorie d'auteurs n'est pas marginale (ils sont quelques centaines). Le relevé des publications examinées dans l'ouvrage (800 titres) démontre la présence marquée des œuvres des sciences et des arts (57%) et des belles-lettres (25%), tandis qu'on rencontre très peu de théologie et de jurisprudence. L'homme de lettres prend un sens moderne d'un métier et d'un état dans la société. Ce qui frappe, pourtant, c'est la présence de nombreux «écrivains», pour qui écrire et publier n'était qu'une partie de leur activité professionnelle, une façon de transmettre leur savoir-faire. Les chapitres ultérieurs de l'ouvrage permettent de suivre les démarches de l'auteur-éditeur, concernant la publi-

cation du livre, la publicité, enfin, la vente. Déjà la décision de publier soi-même un ouvrage était porteuse de problèmes à surmonter: l'obtention d'un privilège qui garantisse les droits d'auteur, ensuite, le choix d'un imprimeur et, enfin, le financement de la publication, où prédomine la «souscription» (chap. 3). L'A. démontre que les auteurs-éditeurs étaient très soucieux de la matérialité de leurs ouvrages (format, typographie, papier, iconographie, reliure, etc.). Ce souci rend les auteurs-éditeurs fort sensibles aux contrefaçons (chap. 4). Le chapitre suivant présente divers outils de publicité et de promotion utilisés par les auteurs (prospectus, affiches et annonces, préfaces, etc.), ce qui témoigne d'une «pratique auctoriale en pleine mutation». Le dernier chapitre est consacré aux moyens entrepris par les auteurs pour vendre leurs livres, le plus souvent, à domicile, parfois, chez des libraires associés. En concluant, Marie-Claude Felton constate que l'âge d'or de l'édition à compte d'auteur (de 1777 à la Révolution) témoigne d'un «processus de professionnalisation et de modernisation de l'auteur». Un autre aspect de ce phénomène du passé du marché du livre est frappant: il paraît particulièrement actuel pour notre ère du numérique où tout un chacun peut devenir auteur grâce aux maisons d'édition dites «alternatives».

[REGINA BOCHENEK FRANCAKOWA]

SONIA CHERRAD, *Le Discours pédagogique féminin au temps des Lumières*, Oxford, Voltaire Foundation, 2015 («Oxford University Studies in the Enlightenment»), pp. 311.

Il volume, composto da quattro capitoli e da sintesi introduttive e conclusive, s'incanta su un corpus di scritti pedagogici femminili pubblicati nella seconda metà del Settecento francese ad opera delle già note Mmes Leprince de Beaumont, d'Epinay e de Genlis, nonché delle meno conosciute Mmes o Milles de La Fite, de Monbart, de Miremont, d'Espinassy e Le Masson Le Goff, per dar luogo a una disamina comparativa delle loro proposte. Le direttrici su cui si muove l'analisi mettono via via l'accento sui generi letterari adottati dal corpus – spesso orientati verso forme dialogiche composite connotate da enciclopedismo e aperture filosofiche – (cap. I, «La naissance d'un discours pédagogique féminin»), sugli estremi della discussione teorica intorno agli schemi formativi tradizionali e alle innovazioni propuginate dalla modernità (II, «Les modèles éducatifs»), sui programmi disciplinari e le materie di studio da considerarsi irrinunciabili anche per le allieve (III, «Les savoirs féminins des Lumières») e, infine, sulle istanze socio-politiche ed economiche che le pedagogiste non hanno mancato di sollecitare sotto il velo delle loro finzioni narrative (IV, «Les fictions au miroir de la société des Lumières»). Emerge dall'indagine un quadro d'insieme in cui risalta la sostanziale comunanza d'intenti delle educatrici, non solo avvicinate dall'analogia delle loro scelte estetiche, ma anche dagli obiettivi, dalle idee di fondo e dalle tendenze che le hanno indirizzate. Tutte in effetti si collocano nel solco delle *Lumières*, ma ne interpretano le indicazioni a seconda dei propri convincimenti personali. Più riformiste che rivoluzionarie, accolgono ancora i retaggi del passato quando questi restano adeguati alla nuova società, ma sono pronte a dissociarsene in caso contrario, in nome di presupposti basilari quali l'ineludibilità formativa della riflessione e della ragione contro il prevalere dell'esercizio mnemonico,

e la promozione entusiasta di un sapere autotelico e allargato, opposto a un ammaestramento unicamente utile e dunque limitato. Emergono anche – al di fuori dell'impressione d'incompletezza legata qua e là a conclusioni un po' spicce riguardo al *merveilleux* e alle forme brevi –, i risultati ottenuti dal volume, fra cui la rivalutazione dell'apporto tanto pedagogico quanto letterario di queste illuministe francesi, e la chiara demarcazione del contesto storico-sociale che ha visto nascere le loro proposte settecentesche, contesto ben distinto dai successivi scenari del secolo decimonono. Suscita però perplessità, a questo proposito, la scelta dell'autrice di esaminare il *Magasin des enfants* di Mme Leprince de Beaumont, fonte d'indispensabili raffronti, sull'unica base di una riedizione dell'Ottocento, che, come tutte le altre riedizioni di quel secolo, risulta aver alterato il testo originario per adattarlo a una mutazione ormai avvenuta di valori, criteri ed esigenze.

[ELISA BIANCARDI]

ELEONORA BARRIA-PONCET, *L'Italie de Montesquieu. Entre lectures et voyage*, Paris, Classiques Garnier, 2013 («L'Europe des Lumières», 25), pp. 685.

Presentiamo, anche se in ritardo, questo volume che gli studiosi di Montesquieu non mancheranno di apprezzare, in quanto viene in qualche modo a colmare un vuoto, e apporta, nel contempo, un ricco e prezioso contributo di informazioni e di stimoli sull'*'Italie de Montesquieu'* ma più in generale sul progressivo formarsi del suo pensiero. È noto quale interesse Montesquieu abbia dimostrato nei riguardi dell'Italia: non solo per il viaggio che vi ha fatto tra il 1728 ed il 1729, ma anche, e forse soprattutto, per lo spazio che l'Italia, la storia, l'arte e la cultura italiane hanno avuto nel suo pensiero e nella sua opera di «philosophe» fin dalla sua prima giovinezza. Ne sono sicuri testimoni i numerosissimi studi che a questo aspetto della sua opera sono stati dedicati nel corso degli anni. Meno noto è, invece, come Montesquieu abbia costruito questa sua ampia ed approfondita conoscenza dell'Italia. A cominciare dal modo in cui ha preparato il suo viaggio nel nostro paese. Come tutti i suoi contemporanei, a questo viaggio Montesquieu si è preparato in maniera molto accurata. Ma come? Prima di tutto attingendo alla ricca biblioteca di famiglia, nella quale lo spazio fatto alla cultura italiana era ampio, come era tradizione nella regione geografica, fortemente aperta ad altri paesi, tra cui l'Italia, nella quale Montesquieu è nato ed è cresciuto: e come dimostra il confronto al quale l'autrice ha sottoposto la biblioteca di La Brède con altre importanti biblioteche borghesi del tempo. Patrimonio, quello della biblioteca di famiglia, che Montesquieu ha arricchito ed aggiornato proprio in vista e in preparazione del viaggio che il futuro autore dell'*Esprit des lois*, alla ricerca di conferme e, soprattutto, di nuovi stimoli, aveva accuratamente progettato. D'altra parte per lui il viaggio in Italia (che avrebbe peraltro ampliato e completato con la visita di altri paesi e soprattutto dell'Inghilterra) costituì, fin dall'inizio, qualcosa di più del tradizionale Grand Tour con il quale i rampolli delle grandi famiglie usavano già allora completare la loro formazione; traeva origine e rispondeva, come è noto, ad esigenze assai più ampie e profonde: quelle che lo portavano non solo ad ammirare le opere che le varie culture avevano prodotto in Italia, ma ad osservare e studiare come quelle stesse popolazioni e quelle civiltà si fossero evolute nel tempo, e sotto quali spinte.

Anche per questo Montesquieu fu un viaggiatore particolarmente attento e interessato a quello che l'Italia poteva offrirgli dai più diversi punti di vista: lo dimostrano le numerosissime note che egli prese durante quel suo viaggio, molto probabilmente in vista di opere che poi, per vari motivi, non riuscì a comporre se non in parte, e che rimasero manoscritte, consegnate al *Voyage d'Italie*, allo *Spicilège* e alle *Pensées*. Fu un viaggiatore, Montesquieu, che cercò con insistenza il confronto e il dialogo, attraverso le opere quando non gli fu possibile di persona, con i maggiori e più significativi rappresentanti della cultura italiana dell'epoca, di cui rimangono abbondanti e visibili tracce nell'*Essai sur le goût* e soprattutto nell'*Esprit des lois*, ma anche nella biblioteca personale di Montesquieu, come dimostra l'attenta analisi alla quale Eleonora Barria-Poncet ha sottoposto il catalogo della biblioteca de La Brède, ed ancor più, forse, in quella che l'autrice chiama la «bibliothèque invisible» del barone di La Brède, composta dalle opere che egli ha certamente letto anche se la loro presenza non è attestata nel catalogo della sua biblioteca.

Anche se qualche scelta dell'autrice può non essere del tutto condivisa, il volume, corredato da una ricchissima e utilissima serie di «annexes» (riguardanti soprattutto le biblioteche borghesi coeve) non mancherà, perciò, di essere di grande utilità a quanti sono interessati ad una migliore e più approfondita conoscenza non solo del pensiero di Montesquieu ma anche alla genesi delle sue diverse opere e a una migliore comprensione degli appunti, più o meno elaborati, che da quel suo viaggio in Italia, e più in generale, dalla sua conoscenza del nostro paese, della nostra arte e della nostra storia egli ha progressivamente tratto ed elaborato.

[FRANCO PIVA]

GIANLUIGI GOGGI, «La biblioteca di Voltaire», in *Biblioteche filosofiche private. Strumenti e prospettive di ricerca*, a cura di Renzo RAGGHIANI et Alessandro SAVORELLI, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 261-277.

Il volume nel quale il saggio di Gianluigi Goggi è inserito è il risultato di un progetto di ricerca, «Biblioteche dei filosofi, Biblioteche filosofiche private», sorto alcuni anni dalla collaborazione tra un gruppo di ricerca della Scuola Normale di Pisa ed il Dipartimento di Scienze Umane dell'Università di Cagliari, con l'intenzione di «agevolare con materiale di prima consultazione un aspetto particolare degli studi storico-filosofici, quello delle ricerche sulle letture dei filosofi e sul loro patrimonio librario personale» (Alessandro SAVORELLI, «Premessa», p. 9). Gianluigi Goggi, dopo aver ricordato, per sommi capi, come è nata l'imponente (oltre 6000 volumi) biblioteca messa assieme da Voltaire negli ultimi vent'anni della sua esistenza (in pratica, a partire dalla sua decisione di stabilirsi definitivamente a Ferney) ed aver ricordato come quella biblioteca, acquistata dopo la morte del «philosophe» da Caterina II, è arrivata all'Ermitage, prima di passare definitivamente alla Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo, ha posto in luce, da un lato, come essa sia servita a Voltaire per completare la sua formazione filosofica e la sua informazione di storico e di polemist; dall'altro come, dopo il suo trasferimento in Russia, sia diventata essa stessa oggetto di indagini sempre più accurate. Si è trattato, prima di tutto, di ricostruire quella biblioteca nella sua interezza, visto che nel corso dei suoi vari trasferimenti, una parte dei libri che la componevano erano andati dispersi; lavoro non facile,

come documenta l'autore, e non ancora concluso. Si è trattato poi di rilevare, pubblicare e studiare le note che Voltaire ha apposte, talvolta in maniera sovrabbondante, su una parte consistente dei suoi libri (oltre duemila su un totale di circa seimila) nel corso delle sue letture. Voltaire era un lettore molto attento ed estremamente reattivo. Leggere significava per lui confrontarsi attivamente con il libro letto, reagire ad esso sull'istante; la sua penna era in continuo movimento. Le «notes marginales» di cui i suoi libri sono, a volte, letteralmente coperti, sono di vario tipo. Per gli studiosi si è trattato, e si tratta ancora, visto che il lavoro, prossimo alla conclusione, non è stato a tutt'oggi stato ultimato, non solo di pubblicare quelle «notes» ma anche di studiarle, di capirne l'origine e la destinazione.

Entrare nel mondo di quelle annotazioni, ha infatti significato, e significa ancora per lo studioso di Voltaire, entrare nel mondo stesso del patriarca di Ferney, capire il suo modo di reagire agli stimoli che ogni libro offre, seguire il corso del suo pensiero, a volte ripercorrere la genesi di alcune delle sue opere più interessanti. In questa prospettiva possono essere di notevole interesse anche i cosiddetti «pots-pourris», vale a dire i numerosissimi (146) «dossiers» (articoli, estratti di libri a stampa e testi di altro genere) che Voltaire (o i suoi segretari) hanno costituito nel tempo, sulla base delle letture fatte, in vista (ma non sempre) delle opere che il Patriarca intendeva o aveva in mente di comporre. Testi composti e, perciò, di difficile lettura ed interpretazione, questi «dossiers» costituiscono l'ultima frontiera di una biblioteca estremamente interessante e composita, e di un lettore altrettanto curioso e ricco di stimoli, quale fu il patriarca di Ferney.

Bel saggio, di facile lettura ma assai bene informato e documentato dal punto di vista bibliografico.

[FRANCO PIVA]

Marie Leprince de Beaumont. *De l'éducation des filles* o *“La Belle et la Bête”*, sous la direction de Jeanne CHIRON et Catriona SETH, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 379.

Le due parti in cui si suddivide la miscellanea – «Formes et enjeux d'un projet pédagogique» e *«La Belle et la Bête dans tous ses états»* – danno soprattutto spazio ai *Magasins* e alla celebre fiaba, ma si occupano anche di aspetti meno noti della produzione di Marie Leprince de Beaumont, pedagogista, pensatrice, romanziera e *conteuse* di notevole successo tra il XVIII e il XIX secolo e attualmente in corso di rivalutazione da parte della critica contemporanea. Una *Introduction* e delle *Annexes*, entrambe curate da Catriona Seth, illustrano rispettivamente le più recenti scoperte biografiche sulla scrittrice (pp. 7-42) e la banalità fuorviante delle *notices* ottocentesche scritte sul suo conto, in parte responsabili dell'immagine riduttiva che l'ha screditata per tutto il Novecento (pp. 295-338). All'interno di questo inquadramento complessivo, i primi otto saggi si concentrano sull'aspetto pedagogico delle sue opere, che viene esaminato nelle sue modalità narrative, manualistiche e dialogiche, nel carattere illuminista dei suoi obiettivi e nelle peculiarità della sua ricezione tanto in ambito filosofico che scolastico. Così, *«Ma chère Julie n'a jamais lu de romans»* di Pierre-Olivier BRODEUR (pp. 47-57) evidenzia la modernità, malgrado le apparenze, del *romanesque* educativo di Marie Leprince, Sonia CHERRAD segnala il peso del racconto verosimile nei suoi manuali (*L'histoire dans les “Maga-*

sins”, pp. 59-69), mentre Marianne CHARRIER-VOZEL (*Les concepts de la beauté et de la laideur dans le projet pédagogique de M.L. de B.*, pp. 105-115), Rotraud VON KULESSA (*La fonction du dialogue dans le “Magasin des enfants”*, pp. 73-83) e Jeanne CHIRON (*Dynamiques de retranscription, jeux de mise en fiction*, pp. 85-102) s'interrogano su tematiche specifiche e strategie enunciatriche dei *Magasins*. Quanto all'Illuminismo, un dibattito s'instaura fra Guilhem ARMAND, soprattutto sensibile ai fondamenti secenteschi, cartesiani e pascaliani, di Marie Leprince (*Lumières de la raison et Lumière de la foi chez M.L. de B.*, pp. 117-128) e Alicia C. MONTOYA, che asserisce invece la piena appartenenza della pensatrice al contesto culturale dei Lumi (*M.L. de B. et les “Lumières religieuses”*, pp. 131-143). Con le osservazioni di Béatrice BOMEL-RAINELLI sulla *Réception scolaire de M.L. de B.* ai giorni nostri (pp. 145-160) si conclude questo primo gruppo di contributi e si apre la serie dei nove saggi successivi, che s'incentrano sulla fiaba più famosa della narratrice. De *La Belle et la Bête* si interpretano qui le valenze iconografiche (Liliane CHEILAN, *La Bête et le Prince dans quelques versions illustrées*, pp. 175-188, e Martine MARZLOFF, *“La Belle et la Bête” dans les éditions contemporaines destinées à la jeunesse*, pp. 189-199), i possibili significati psicanalitici (Thierry JANDROK, *Métamorphoses, pulsions et désirs dans “La Belle et la Bête”*, pp. 215-225) e i meccanismi di tipo linguistico (Dorothée COOCHE-CATOEN, *Les enjeux de la parole dans “La Belle et la Bête”*, pp. 203-213), nonché le trasformazioni apportate alla fiaba da alcuni dei tanti adattamenti cinematografici, teatrali o narrativi che se ne sono ispirati. Dopo le considerazioni di Benjamin ANDRÉO sulla sua resa filmica da parte di J. Cocteau (*«Peu à peu le style se métamorphosait»*, pp. 229-241) e quelle di Pierre-Louis FORT su due *pièces*, *Belle des eaux* di B. Castan e *La Belle et la Bête* di A. Arias e R. de Ceccatty (*“La Belle et la Bête” à la scène*, pp. 243-259), le analisi di alcune riscritture completano la miscellanea: Émilie PEZARD individua in Hugo e Flaubert delle *Variations pessimistes sur “La Belle et la Bête”* (pp. 263-274), Dearbhla McGRATH tratteggia il *Rôle de la méchante fée dans deux réécritures de “La Belle et la Bête”*, ovvero in *Beast* di D.J. Napoli e in *Beastly* di A. Flinn (pp. 275-283), mentre Sylvie ROSIENSKI-PELLERIN si dedica a *Là où la mer commence* di D. Demers, un romanzo dall'intertestualità così densa da situarsi non solo nella scia de *La Belle et la Bête*, ma anche, a vari livelli, in quella del *Magasin des enfants* (*“La Belle et la Bête” au cap Enragé*, pp. 285-294). Nell'insieme, oltre alla suggestione di molti saggi di sicuro interesse – in cui si nota però il frequente ricorso a riedizioni ottocentesche, sempre modificate se non addirittura deformate rispetto a quelle del Settecento –, emerge dal volume una ricchezza di stimoli che conferma il potenziale d'indagine ancora offerto dalla produzione multiforme e in parte inesplorata di Marie Leprince de Beaumont.

[ELISA BIANCARDI]

Imagination scientifique et littérature merveilleuse. Charles Tiphaigne de La Roche, textes recueillis et présentés par Yves CITTON, Marianne DUBACQ, Philippe VINCENT, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014 (*«Mirabilia»*), pp. 392.

Spesso ignorato dalla critica, ma riletto con nuovo interesse dopo il 1950, il settecentesco Tiphaigne de La Roche vede precisarsi in questa miscellanea i motivi d'interesse suscitati oggi dalla sua opera. Corredati

di un'introduzione e di un saggio conclusivo di notevole ampiezza (pp. 7-72 e 319-353) nonché di un'*annexe* storico-libreria (Françoise WEIL, *T. de La R. et le monde de la librairie*, pp. 355-361), i contributi raccolti nel volume appaiono suddivisi in quattro gruppi. Il primo («Charles Tiphaigne en son siècle»), colloca l'autore nell'ambito delle correnti di pensiero della sua epoca. Il secondo, «Le travail de l'écriture et de la pensée», segnala la singolarità delle sue principali strategie letterarie, e gli ultimi due («Les croisements entre sciences et merveilles» e «Les ambivalences du merveilleux moderne»), tematicamente contigui, indagano in modo via via più approfondito sulle specificità del suo immaginario. Dal quadro articolato che ne risulta affiorano ambivalenze di varia natura – e forme di coerenza che le sostengono –, in linea di massima connesse con la duplicità dei risvolti che Tiphaigne rilevava ed evidenziava nella modernità del suo tempo. La miscellanea sottolinea infatti, fin dall'inizio, come il deliberato gioco di affermazioni antitetiche a cui ricorre l'autore abbia guidato in direzioni opposte i giudizi dei suoi contemporanei (Marianne DUBACQ, *La réception de Tiphaigne*, pp. 73-85), e come tuttavia questa stessa eterogeneità racchiuda la cifra della sua coerenza profonda (Philippe VINCENT, *Bigarrure et cohérence*, pp. 87-120); una coerenza che Jacques MARX (*De la tradition à l'anticipation*, pp. 49-72) vede per parte sua come un incitamento a condividere una épistémologie de la participation, cioè un'interazione tra razionale e irrazionale in grado di avvicinare meglio l'uomo alla natura. Il secondo gruppo di saggi individua un'ulteriore forma di coerenza nella riflessione etica di Tiphaigne sulla vanità umana e sui suoi paradossali effetti positivi (Julie BOCH, *Sub specie vanitatis*, pp. 135-153), e dedica nuovo spazio ai meccanismi dell'ambivalenza, ora individuati nei dispositivi linguistico-letterari volentieri adottati dall'autore (Michèle BOKOBZA KAHAN, *Auctorialité et marginalité*, pp. 107-120), ora nella *stratégie du loufoque*, cioè nell'associazione di serio e bislacco che sconcerta il lettore ma al tempo stesso lo sorprende positivamente (Florence BOULERIE, *Tiphaigne et les idées loufoques*, pp. 121-134), oppure ancora nella metafisica dualistica che, pur rifacendosi in gran parte ai valori dei *philosophes*, viene usata dallo scrittore proprio per mostrare a questi ultimi le insufficienze del loro materialismo (Jean-François PERRIN, *Les "Bigarrures philosophiques"*, pp. 155-172). Entrando poi nel campo delle intersezioni fra sapere scientifico e *merveilles*, si nota che a fianco di studiosi che ne analizzano aspetti specifici – l'incidenza di immagini e modelli vegetali in Emmanuelle SEMPÈRE, *Le végétal chez Tiphaigne* (pp. 211-230), le invenzioni fittizie in Yoshiko TERAQ et Denis REYNAUD, *La captation du son et de l'image* (pp. 289-299), o la meccanizzazione della psiche umana in Isabella MATAZZI, *Imaginaire mécanique et mécanismes de l'imaginaire* (pp. 301-318) –, altri attirano di preferenza l'attenzione su quanto può ricollegarsi al passato oppure al futuro nel sincretismo teorico di Tiphaigne. Da un lato, Carmen RAMIREZ mostra i tratti non solo barocchi ma anche medievali del suo immaginario (*Merveilleux mélancolique et éloge de la curiosité*, pp. 265-287), mentre Aurélie GAILLARD lo riporta a un'epoca ben più vicina a lui, riscontrandovi il marchio di Fontenelle, continuatore della *galanterie* secentesca, piuttosto che quello dell'illuminista *ante litteram* Spinoza (*Ni fable, ni système*, pp. 175-191). Dall'altro, Guilhem ARMAND (*Tiphaigne ou la vocation fantaisiste de la science*, pp. 193-209) e Yves CITTON (nei due saggi a lui dovuti, *Cette bêtise qui nous gou-*

verne, pp. 233-263, e *Conclusion. Merveille et alter-modernité*, pp. 319-353), agganciano il pensiero dello scrittore alle prospettive più avanzate della nostra tarda modernità: alla luce delle teorie epistemologiche, filosofico-politiche e antropologiche di I. Stengers, B. Latour, M. Hardt, G. Simondon e Ph. Descola, le «bizzarrie» di Tiphaigne possono configurarsi oggi come un'anticipazione di interrogativi, proposte e sollecitazioni della più attuale contemporaneità.

[ELISA BIANCARDI]

MARGUERITE DE COÛASNON, *Écrire de soi. Madame de Genlis et Isabelle de Charrière, l'autorité féminine en fictions (1793-1804)*, Rennes, PUR, 2013 («Interférences»), pp. 310.

Interessata alla scrittura femminile del diciottesimo secolo e alla ricezione di Rousseau, l'A. coniuga in questo volume tratto dalla sua tesi di dottorato i suoi due centri di ricerca. Coûasnon tratta infatti dell'opera di due illustri *femmes de lettres* mettendola in relazione con la figura del Ginevrino, accostamento necessario se si considera il periodo di produzione letteraria preso in esame: 1793-1804. Come sottolinea nella *Préface* Isabelle BROUARD-ARENS, si tratta infatti di un decennio difficile per delle scrittrici che si pongano di prendere posizione nei confronti di un'attualità radicale: in questo contesto storico-politico Isabelle de Charrière e Madame de Genlis dimostrano la loro originalità e audacia, riuscendo a proporre testi che si situano, con i dovuti distinguo, «parmi les œuvres engagées avec le paradoxe qui consiste à dépasser l'esprit partisan: être engagée par une écriture de la distance» (p. 8). In effetti, quelle che Brouard-Arens considera come «passeuses» culturali (p. 7) adottano una posizione intermedia tra i valori di un Ancien Régime ormai decaduto e gli ideali di un Nuovo Mondo in perenne divenire. Lo fanno reinterpretando il pensiero di Rousseau – pensatore all'epoca assurdo a vero e proprio *maître à penser* dei rivoluzionari – relativamente alla valorizzazione del ruolo femminile a livello individuale e collettivo e alla sua posizione nella società. Se le figure dell'emigrato e del paria si possono considerare come una metafora del destino delle *femmes d'esprit* dell'epoca, nella loro produzione Isabelle de Charrière e Madame de Genlis trattengono educatrici, madri e scrittrici che, come loro stesse, si pongono in contrasto con la *doxa* rivendicando, pur se a livello ideale, un ruolo femminile nuovo e attivo nella società rivoluzionaria. Secondo Marguerite Coûasnon, l'interesse dimostrato da queste autrici nei confronti di una Rivoluzione *in fieri* si concretizza nel tentativo di riconciliare gli estremi e di moderare le istanze più radicali, riprendendo e rivisitando il pensiero rousseauiano al fine di rimodellare l'immagine femminile «coniugialista», e di ipotizzare la possibilità femminile di un'affermazione individuale nello svolgimento di un ruolo importante a livello pedagogico e critico.

Basato soprattutto sull'analisi dei legami intertestuali tra Madame de Genlis e Isabelle de Charrière da un lato e il Ginevrino dall'altro, il presente volume contribuisce alla riflessione sulla ricezione post-rivoluzionaria di quest'ultimo, ribadendo al contempo la modernità del pensiero e della scrittura di due autrici ancora ingiustamente sottovalutate.

[PAOLA PERAZZOLO]

CHIARA GAMBACORTI, *Sade: une esthétique de la duplicité. Autour des romans historiques sadiens*, Paris, Classiques Garnier, 2014 («L'Europe des Lumières», 30), pp. 504.

Prendendo spunto dal suggerimento-invito pubblicato da Michel Delon nella «Préface» al primo volume delle *Œuvres* di Sade, di suddividere la produzione sadiana in testi *essoterici* o *esoterici*, secondo il loro grado di decenza o di pornografia, l'autrice mostra come il versante sovversivo del Marchese si celi in realtà nei suoi testi più anodini, a partire dal loro funzionamento interno: rispetto o violazione del patto di lettura. Sotto il discorso moralizzatore del narratore/autore, è possibile reperire un discorso antitetico che ne sovverte i valori. «Ce double discours axiologique», sostiene Chiara Gambacorti, definisce un'estetica della duplicità (p.18) che ci viene presentata come una grande invenzione sadiana. Peccato che l'autrice non conosca i testi secenteschi che l'hanno teorizzata, in particolare il trattato *Della dissimulazione onesta* (1641) di Torquato Accetto, dove addirittura il messaggio dello scrittore si nasconde nei silenzi, nelle cesure e nelle cicatrici che si è imposto!

Va però riconosciuto a Chiara Gambacorti il merito di aver preso in esame i tre romanzi sadiani (*La Marquise de Gange*, *Adélaïde de Brunswick*, *Isabelle de Bavière*) che la critica aveva sino ad ora trascurati. Tutti e tre sono stati scritti a Charenton, negli ultimi anni di vita del marchese (molto probabilmente tra il 1807 e il 1813), a testimonianza della sua attività letteraria in quel periodo; tutti e tre sono romanzi storici che rivelano un rapporto ambiguo e complesso con la Storia e la scrittura della Storia. Costituiscono, quindi, un *corpus* omogeneo e interessante per l'analisi dell'estetica della duplicità.

Il metodo applicato è ineccepibile: procedere anzitutto a un'analisi testuale minuziosa, che sola può permettere di cogliere i meccanismi della scrittura sadiana e mettere in luce i diversi procedimenti testuali (strategie narrative, artifici di stile, ecc.) «qui ébranlent sourdement l'apparente orthodoxie morale et religieuse des ouvrages étudiés» (p. 23). Procedere poi a una contestualizzazione storico-letteraria delle opere prese in esame per stabilire, da un lato, l'originalità del progetto estetico e romanzesco di Sade rispetto alla riflessione estetica e alla produzione romanzesca dell'epoca, dall'altro l'originalità e le implicazioni etiche ed estetiche della scrittura sadiana della Storia, rispetto alle fonti storiche e letterarie da cui lo scrittore prende ispirazione.

Lo studio si articola in tre parti, ognuna delle quali è dedicata a un romanzo (nel presunto ordine cronologico di redazione) ed è composta di tre capitoli, preceduti da una prefazione e seguiti da una conclusione. Né i capitoli, né le introduzioni e le conclusioni che li accompagnano sono strutturati allo stesso modo e riguardano le stesse problematiche. Risulta pregevole il dialogo incessante che l'autrice stabilisce tra i tre romanzi storici e le altre opere sadiane.

Un'osservazione può tuttavia essere fatta a Chiara Gambacorti: quando si pubblica una tesi di dottorato (sostenuta nel 2012 dalla candidata) presso una casa editrice prestigiosa come i Classiques Garnier, è opportuno dichiararlo e magari evitare quelle ripetizioni e quei costrutti accademici che, tipici e quasi necessari in lavori di quel genere, rischiano, in un'opera destinata ad un pubblico più vasto, di appesantire inutilmente la lettura di un'opera che avrebbe invece meritato e tratto vantaggio da una redazione più snella e lineare.

[MARISA FERRARINI]

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

ROXANE MARTIN, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 257.

Pourquoi et comment la mise en scène s'est-elle développée au cours du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, où elle a une position primordiale? Roxane Martin s'attache à «l'émergence» d'une «notion», c'est-à-dire à un processus lent qui part d'une pratique, la mise en scène, pour aboutir à la reconnaissance d'un métier, dans une période et un espace délimités: dans «le paysage théâtral français» entre 1789 et 1914, depuis la représentation de *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier jusqu'à la fin de la direction d'Antoine à l'Odéon.

Le «paysage théâtral français», expression qui couvre Paris et la province, permet d'étudier, outre le texte dramatique, tout ce qui concourt à produire un spectacle: les conditions physiques de la représentation, l'architecture du théâtre, la chorégraphie, les décors, la musique, l'organisation des troupes (directeurs et comédiens), le rôle joué par les autorités politiques,

et ce qui relève de la réception par le spectateur ou la critique.

L'ouvrage se divise en quatre parties qui suivent les grandes évolutions de l'histoire du théâtre: de la Révolution au décret de 1807 qui rétablit les privilèges dramatiques; de 1807 à 1829 où la fonction de metteur en scène prend son essor grâce au mélodrame; de 1830 à 1864, extension du drame romantique; enfin de la fin des privilèges dramatiques, en 1864, à 1914.

Le premier chapitre rappelle que la suppression des privilèges dramatiques et la reconnaissance du droit d'auteur en 1791 entraînent la prolifération des théâtres et l'élargissement à un public populaire du répertoire classique. Pièces de circonstances ou chefs-d'œuvre du passé, il convient qu'ils deviennent immédiatement accessibles au public, grâce à la convergence de tous les éléments scéniques: le texte, parfois réécrit pour lui donner «un accent prophétique», devient une sorte de matériau scénique parmi d'autres. Le désir de propagation des idées révolutionnaires au moyen des fêtes, qui associent le spectateur autour des «éléments

scéniques», crée ce que Roxane Martin désigne par «un langage scénique innovant». La Montagne, puis le Directoire, suivirent la même politique culturelle: «façonner l'esprit public», exercer une stricte surveillance sur les théâtres, lieux de rassemblement populaire. La reprise par les censeurs de l'autorité sur les spectacles favorise l'amplification des didascalies et le développement de la mise en scène qui doit exprimer l'interprétation: c'est sous le Directoire que se banalise l'emploi du mot «mise en scène».

L'excellent deuxième chapitre montre comment le mélodrame, dont l'apogée se situe sous l'Empire et les premières années de la Restauration, a joué un rôle décisif dans la notion de la mise en scène comme créateur du spectacle autant et même parfois plus que le texte. Le décret de 1807, qui revient aux formes de l'Ancien Régime, marque un recul mais n'annule pas les acquis de la Révolution. Les réformes subsistent au sein du mélodrame, genre nouveau, qui combine dans une structure codifiée musique, texte, pantomime, effets spéciaux, alternance de mouvement et d'immobilité, pour produire un spectacle «à fonction cathartique»: «le mélodrame transmue un monde injuste en une société fondée sur le triomphe de la vertu» (p. 64). Le public préfère aux «grands genres» des scènes officielles, les genres secondaires du vaudeville et du mélodrame. Dans cette deuxième partie, R. Martin, qui dirige l'édition critique des *Mélodrames* de Pixérécourt, démontre l'influence capitale du mélodrame, et singulièrement celle de Pixérécourt, sur le changement du rôle du metteur en scène: il exigea des théâtres de province que les pièces fussent montées selon les indications de la brochure publiée, ce qui les amena à engager un directeur de la scène. L'évolution du mélodrame vers le drame historique introduit un souci de réalisme favorisé par des innovations techniques dans la construction des théâtres (éclairage au gaz, profondeur de scène accrue, éclairage latéral, technique du panorama et du diorama). Ces innovations qui font du peintre-décorateur l'élément central de la représentation, l'influence du jeu réaliste des comédiens anglais qui interprètent Shakespeare, apportent «un renouvellement dans la posture, la mimique, les déplacements et le maquillage de l'acteur» (p. 86). À partir de 1825, le baron Taylor introduira au Théâtre-Français l'expérience acquise dans le mélodrame, et toutes les scènes officielles auront un directeur de la scène à la fin de la Restauration.

Cette rupture esthétique ouvre la voie au théâtre romantique, objet du troisième chapitre: «La mise en scène ou le brouillage des catégories génériques (1830-1864)». R. Martin récuse la périodisation traditionnelle qui clôt l'histoire du drame romantique sur *Les Burgraves* en 1843. Elle prolonge l'étude de la mise en scène romantique jusqu'en 1864 quand l'abolition définitive des privilèges dramatiques rompt la distinction entre les scènes officielles et les théâtres du boulevard. Le théâtre romantique semble aussi difficile à définir que le romantisme lui-même des *Lettres de Dupuis et Cotonet*. R. Martin estime que c'est la mise en scène qui assure l'unité esthétique. Le drame romantique, social ou historique, s'empare des codes scéniques du mélodrame tout en les utilisant à ses propres fins, mélange des genres, mélange entre les théâtres officiels et ceux du boulevard, mélange des publics. La dramaturgie est chargée de manifester la dimension sociale et politique du théâtre. Mais la critique se trouve divisée: si elle admet que les genres visuels comme le ballet, la féerie, le cirque ou la pantomime exigent une mise en scène spectaculaire, en revanche elle la blâme pour le drame,

la tragédie ou la comédie, et surtout au sujet de la mise en scène des chefs-d'œuvre du répertoire classique.

Le quatrième chapitre, «Le matériel et l'immatériel. 1865-1914», examine les changements importants qui découlent de la liberté accordée aux théâtres. L'abolition des privilèges dramatiques accroît la concurrence entre les théâtres. Soucieux de rentabilité, les directeurs cherchent le succès en engageant des acteurs célèbres et en donnant davantage de responsabilités au metteur en scène dont le «métier» se met en place: il doit à lui seul élaborer le spectacle, diriger les acteurs et produire le travail d'interprétation. Mais il échoue à la fin du siècle à se faire reconnaître juridiquement comme artiste et créateur. Contre les goûts du public qui le portent vers les spectacles à la mise en scène coûteuse, certains appellent à une réforme théâtrale afin de maintenir un théâtre «d'art», un théâtre populaire, en opposition avec un théâtre mercantile. L'ambition d'Antoine au Théâtre Libre est d'élargir le public et de s'affranchir des contraintes économiques, de la censure et de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. L'esthétique de la scène qu'il expose dans sa célèbre *Causerie* de 1903 sera introduite ensuite sur les théâtres subventionnés. C'est dans le répertoire classique qu'Antoine a apporté, une fois directeur de l'Odéon, de véritables réformes: il s'agit de «bouleverser le spectateur afin de l'engager à réfléchir autrement le monde contemporain» (p. 222). D'Antoine à Vilar, le problème de la mise en scène est crucial pour le répertoire classique: comment le jouer pour en faire jaillir le sens caché ou ignoré? Le développement du rôle du metteur en scène au cours du XIX^e siècle, puis la constitution de la mise en scène comme art indépendant conduisent à une réflexion plus globale sur les enjeux politiques et sociaux du théâtre. À la définition traditionnelle de la mise en scène comme «organisation matérielle de la représentation», R. Martin en substitue une nouvelle: «la mise en scène est un concept inventé de toute pièce pour réfléchir la relation entre une œuvre, un public et l'image qu'il se fait de son identité culturelle» (p. 224).

L'ouvrage de Roxane Martin apporte par son étendue, la variété des sources, son érudition, un regard nouveau sur l'histoire du théâtre au XIX^e siècle, étudié à partir du spectaculaire: que veut-on montrer au spectateur? En prenant le parti de considérer que le spectacle qui lui est proposé est le fruit d'un ensemble qui englobe un espace, des techniques et des praticiens de l'illusion, des musiciens, des danseurs, des acteurs, un metteur en scène, elle montre que le texte d'une pièce de théâtre n'en est qu'un élément, pas toujours le principal, et que, loin d'être fixe, il est sujet à reprises, réinterprétations, renouvellement. Elle en vient alors à envisager le spectacle comme formé d'un triangle: auteur, éléments scéniques, spectateur. À partir de ce triangle, s'élabore une histoire qui place le metteur en scène au centre: c'est lui qui révèle le sens, c'est lui qui établit la communion entre la scène et le spectateur. Ce rôle de créateur et de constitution d'un «*adèmos* régi par une identité culturelle commune» (p. 226) lui semble mis en question aujourd'hui par la multiplicité des réalisateurs d'une œuvre dramatique, la circulation mondiale des œuvres sur internet, le rôle nouveau donné au «consommateur/lecteur/spectateur», chargé à son tour de donner sens et unité, là où il n'y a que disparate et informe. Le livre s'achève donc sur cette question paradoxale: la mise en scène est-elle en train de disparaître? En reprenant des discussions récentes, l'A. ouvre alors des perspectives qui, faute d'exemples, laissent le lecteur en proie à ses questions.

Cette étude comprend un grand nombre de notes érudites, références, exemples, biographies, une bibliographie copieuse et un *index* des noms qui rendent aisée une recherche par le lecteur. Le style et la mise en pages sont généralement clairs. Il est d'autant plus à regretter quelques coquilles et de surprenantes négligences d'expression («générer» p. 10 et p. 139, «réformes initiées» pp. 53, 86, et 210, «fonctions... renseignées» p. 121, «actées», p. 122). Néanmoins, cet ouvrage demeurera indispensable à tous les historiens du théâtre comme à ceux qui s'interrogent sur son avenir.

[MARIETTE DELAWARE]

AA. VV., *Romans à clés. Les ambivalences du réel*, sous la direction d'Anthony GLINOER et de Michel LACROIX, Presses Universitaires de Liège, 2014, pp. 203.

En présentant ce recueil, Anthony Glinier et Michel Lacroix rappellent que, si le corpus des fictions à clés est vaste, il est peu étudié, du moins pour la période postérieure à la Révolution française. Depuis le répertoire historique de Drujon (1888), l'étude de ce genre littéraire a été délaissée, sans doute à cause d'une production souvent médiocre. Néanmoins, depuis une décennie, on note un intérêt nouveau (voir, par exemple, de Sean Latham, *The Art of Scandal. Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef*, 2003, dont on lira l'introduction aux pp. 21-42), stimulé par la mode de la bio-fiction, forme dérangeante et parfois honnie car elle s'apparente à la recherche d'un succès de scandale, comme on l'a vu lors de récents procès. Le roman à clés suppose un lectorat capable de reconnaître les individus cachés derrière les noms de la fiction; mais s'il arrive que le lecteur soit aveugle ou peu au fait de l'actualité, les chroniqueurs, et pas seulement ceux de la presse littéraire, ont tôt fait de l'informer. Sous l'Ancien Régime, les romans à clés comportaient une clef imprimée; de nos jours, la presse et la télévision commentent et décryptent à l'attention des ignorants qui n'ont pas le bonheur de faire partie du public initié. On se reportera à l'enquête menée par Mathilde BOMBART pour la période 2002-2012 (*Romans à clés: une pratique illégitime au filtre de la critique littéraire des journaux*, pp. 43-65). Pour certains, un des enjeux de cette pratique, qui n'est d'ailleurs peut-être pas le plus décisif, c'est sa référentialité littéraire; pour d'autres, négliger l'effet des clés entraînerait un appauvrissement de la lecture puisqu'on se priverait d'une forme de réflexivité. Quel statut accorder à la notion de roman à clés? Les études rassemblées privilégient quelques-unes de ses modalités, particulièrement les fictions de la vie littéraire. Bien que celle de Michel LACROIX (*Imaginaire, légendaire, fictif: romans à clés et fiction de la vie littéraire*, pp. 11-20), envisage deux cas du *xx*^e siècle (Victor-Lévy Beaulieu dans *L'Enigme du retour* (2009), de Dany Laferrière, et Cocteau dans *Les Faux-monnayeurs*), elle intéressera les dix-neuviémistes car elle examine la réécriture de légendes littéraires autour des figures d'écrivains légendaires ou imaginaires, réécriture qui suppose un lecteur apte au décryptage et capable de repérer les connotations et les décalages. À partir de la notion d'*illusio* littéraire, dans le cas de la fictionalisation du motif cénaculaire, Anthony GLINOER et Vincent LAISNEY reviennent sur les raisons du discrédit qui a frappé le roman à clés et sur sa double ambivalence, à la fois fictionnelle et fonctionnelle (*Les illusions perdues, ou les romans cénaculaires*, pp. 67-

85). Dans la fiction du cénacle (Balzac, les Goncourt, Zola) se retrouvent les mêmes éléments et les mêmes procédés référentiels, au moyen des clés, et en même temps se mettent en place les éléments d'une nouvelle légende. Denis SAINT-AMAND a choisi une autre mise en scène du milieu littéraire français du *xix*^e siècle qui fait basculer la réalité du côté de la fiction, sous la forme de micro-récits, dans la lignée de *La Lorgnette* de Monselet (1857) (*Figurations et médiogrammes. Les micro-fictions du "Petit Bottin des Lettres et des Arts"*, pp. 86-97). Dans ses notices fictionnelles, cet inventaire satirique se livre à une désacralisation de l'écrivain et de l'artiste dont la portée n'est efficace que pour les connaisseurs du champ littéraire fin de siècle. Rachilde serait-elle la reine du genre? À coup sûr, répond Michael R. FINN dans *Plaisir d'offrir, joie de recevoir. Le roman à clef décadent et Rachilde* (pp. 98-112), car, entre 1880 et 1890, elle apparaît comme personnage dans sept romans, qui ne sont pas tous des portraits à charge, et même dans un pamphlet venimeux; quant à ses œuvres, elles fourmillent de personnages facilement reconnaissables (Catulle Mendès, Maurice Barrès, etc.) Du roman à clés on passe à cette «espèce de roman à clés» que pourrait être celui de Proust, du moins accessoirement, voire accidentellement dit Elisheva ROSEN (*La pratique des clés au prisme de la "Recherche"*, pp. 113-130). En dépit de Proust déclarant que dans son livre «il n'y a pas un seul personnage "à clés"», bien des lecteurs ont relevé les marques d'une écriture cryptique et le jeu des identifications a commencé dès la parution de l'œuvre. Plus que le goût des clés, c'est le processus de référentiation et ses dysfonctionnements qui caractérisent la pratique biaisée de Proust, comme le montrent ces exemples de codage: Morel réglant ses comptes avec M. de Charlus à coups de «petites chroniques transparentes», le duc de Guermantes redoutant que des écrivains ne mettent sa femme dans leurs ouvrages, ou, subtile provocation, deux occurrences bien connues: l'une concernant le personnage de Charles Swann et son modèle présumé Charles Haas, l'autre, la plus célèbre, à propos des Larivière, les parents millionnaires de Françoise, personnes réelles dont le narrateur se porte garant. Signalons, parmi les autres contributions concernant le *xx*^e siècle, et parce qu'elle confirme en quelque sorte la «vanité des romans à clés» (P. Assouline) et leur mode de lecture réducteur, celle d'Anne STRASSER (*Les Mandarins*, les clés pour le dire, pp. 131-144): Beauvoir met en scène la vie littéraire avec ses écrivains fictifs qu'on a voulu confronter à des acteurs de l'histoire littéraire, dans un récit qui est plus un roman autobiographique qu'un roman à clés. Il est donc nécessaire de dépasser le simpliste examen du cryptage pour apprécier toutes les postulations des romans à clés.

[MICHEL ARROUS]

NATHALIE SOLOMON, *Voyages et fantasmes de voyages à l'époque romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2014, pp. 307.

À en croire Roger de Beauvoir, il y aurait le «touriste littéraire» et même le «touriste qui n'a pas vu», sans parler d'autres avatars du type «touriste», d'où la suspicion qu'on peut éprouver à l'égard du récit de voyage car l'écrivain qui voyage est d'abord un écrivain avant d'être un voyageur. Nathalie Solomon a raison de rappler cette évidence illustrée par les écrivains romantiques. À partir d'exemples choisis dans des textes via-

tiques fort dissemblables (Chateaubriand, Lamartine, Custine, Stendhal, Hugo, Dumas, Nerval et Flaubert), sont esquissées les règles qui font du récit de voyage, considéré comme un objet narratif, une forme ou un modèle littéraire, ce qui implique l'étude du rapport à la réalité (la problématique réalité référentielle). C'est une réalité qui souvent n'existe qu'à partir d'autres représentations, littéraires, personnelles ou culturelles, et qui est réorganisée par la fiction. Hypothèse de départ: le voyage littéraire serait «avant tout imaginaire», quoique «issu d'une expérience vécue». D'où la nécessité de s'interroger sur la réalité du voyage.

Dans la première partie («Sur le genre», pp. 25-122), l'auteur s'intéresse aux variations des marques génériques et montre comment le narrateur, qui manie l'ironie, voire l'autodérision, s'emploie à détourner l'attention du lecteur. Tous les narrateurs jouent avec les codes du genre – d'ailleurs insuffisamment précisés –, les uns feignant d'adhérer aux modèles ou restant dans l'indécision formelle entre fiction et autobiographie quand, à partir de leurs carnets de notes, ils mettent en ordre le récit dans une relation rétrospective (le récit de voyage recomposé); les autres procédant à un «montage» selon une logique narrative variable qu'on peut suivre dans les «dérives» nervaliennes et la tendance systématique à la digression chez Stendhal. On remarquera dans la deuxième partie («Composition»), le chapitre VI: «Ordre ou désordre». N. Solomon propose d'appréhender cette logique narrative à partir des affirmations du métadiscours qui visent et parviennent à intégrer «sans l'effacer, l'hétérogénéité du récit à un ensemble censé être cohérent» (p. 138). Mais cette revendication de cohérence est plus virtuelle que réelle, notamment chez Gautier et Nerval, et même chez Lamartine dont la maîtrise affichée n'annule pas «une sensation de spontanéité, voire d'improvisation» (p. 146). Dans la troisième partie («Rêver le pays», pp. 161-200), les chapitres VII, «Hallucinations», et VIII, «Malgré le réel», abordent le vif du sujet, le pouvoir du fantasme. Même s'il arrive qu'il corresponde à ce que le voyageur a sous les yeux (à propos des femmes sur les terrasses de Malte, Lamartine déclare: «David vit ainsi Bethsabée»; dans les Cyclades, Nerval constate la mort de Pan; chez Hugo, devant la *Mäuseturm*, le fantasme se confond avec les paysages), le pouvoir du fantasme est tel que le voyageur confond le lieu tangible et le lieu rêvé, le passé et le présent, ou plutôt perçoit le passé dans le présent. Les fantasmes se nourrissent de la réalité, la fiction l'emporte. Quant à l'authenticité du voyage (chapitres IX et X, «Voyage et réalité», «Interprétation», pp. 203-238), ce n'est pas une question «sans doute oiseuse» et N. Solomon a raison de ne pas s'en détourner. Ce qui importe, c'est le traitement de l'expérience, réelle ou imaginée. Un voyageur comme Gautier, mais c'est vrai aussi de Stendhal, subvertit les codes du genre, si bien qu'il arrive que le voyage ressemble plus à une aventure qu'à un exposé fiable: de témoin, le voyageur devient héros. Dans tous les cas de figure, c'est au lecteur de distinguer les plans de la réalité, en tenant compte des interventions de l'auteur, si singulières soient-elles. L'exemple des *Promenades dans Rome* est convaincant: l'intention pédagogique de Stendhal qui se veut le plus exact possible est évidente, mais la singularité de son regard est telle que «la page la plus descriptive devient absolument originale et personnelle» (p. 220). Dans d'autres cas, le narrateur s'octroie une marge de liberté par rapport au réel, par exemple par rapport à l'actualité immédiate ou à la modernité devant laquelle Chateaubriand gémit (les Turcs chez Périclès) et que Gautier dénonce avec viru-

lence. Face au pays réel, c'est le désappointement pour certains, la «désillusion complète» (Flaubert), ce qui ne limite en rien le souci de dire la vérité du pays, quitte à la révéler sur le mode de l'ironie, jusqu'au trait grinçant de Flaubert. La partie fictionnelle des récits fait l'objet des trois derniers chapitres («Récits imaginaires», pp. 241-293). Dans les récits de voyage, la fiction, assimilée à l'obsession romanesque, est-elle centrale ou anecdotique? À lire Nerval ou Gautier, et tout autant Dumas, il est évident que «le narrateur n'est pas autre chose qu'un romancier»; sans doute est-ce vrai aussi, avec des modalités différentes dont il aurait fallu tenir compte, pour Stendhal qui, tout en peignant les Français du «King Philippe», se livre à ce qu'on pourrait appeler des digressions fictionnelles (récits enchâssés, récits amorcés ou esquissés, allusions à des récits supposés connus, etc.). Cette logique digressive fonctionne à plein dans ses récits de voyage, mais on la retrouve aussi bien chez Nerval, à un autre degré: le *Voyage en Orient* établit avec la fiction un rapport si déterminant et si complexe que s'abolit la frontière entre la relation véridique et la fiction. Dans ce récit de voyage, le narrateur compte plus que les lieux visités, aussi N. Solomon peut-elle dire, à propos du rapport de Nerval à la fiction, que «le monde est de la littérature».

Au moment de conclure, et après avoir proposé des analyses convaincantes, N. Solomon craint que son lecteur n'ait pas les idées beaucoup plus claires sur ce qu'il advient de la réalité sous la plume des voyageurs romantiques. Qu'elle se rassure. Sans doute est-il difficile de démêler chez eux le vrai du faux, mais dans l'écriture romantique du voyage la recomposition compte plus que la représentation puisqu'elle permet de voir le monde dans toutes ses potentialités. Si le fantasme l'emporte, c'est heureux!

[MICHEL ARROUS]

AA. Vv., *L'Invention de la Sibérie par les voyageurs et écrivains français (XVIII-XIX^e siècles)*, sous la direction de Sarga MOUSSA et Alexandre STROEV, Paris, Institut d'études slaves, 2014, pp. 231.

Même s'ils ne sont pas tous allés loin au-delà de l'Oural, les voyageurs français se sont intéressés à la Sibérie dès le XVII^e siècle: la première description française de la Sibérie date de 1687; mais c'est au XVIII^e, rappellent Sarga MOUSSA et Alexandre STROEV dans leur introduction (pp. 9-12), que l'espace sibérien est devenu une contrée «presque familière» aux lecteurs. Certains voyageurs échouèrent, tel ce capitaine d'origine suédoise qui participa à l'expédition en Mongolie de l'ambassadeur Golovkine en 1805-1806, à laquelle se joignit Jean Potocki, et dont Michel CADOT a étudié le journal (*Une expédition manquée vers la Chine: le voyage d'Alexander Amatus Thesleff de Saint-Petersbourg à Ourga*, pp. 52-59). Avec Jules LEGRAS et la *polemique sur la colonisation à la fin du XIX^e siècle* (pp. 60-76), Olga DANILOVA permet aux dix-neuviémistes non slavistes de découvrir l'œuvre d'un rigoureux observateur qui connaissait déjà très bien la Russie d'Europe. Grâce à Legras (1866-1939), la Sibérie cessa d'être une *terra incognita* pour les Français. Il la visita trois fois à l'époque du rapprochement entre la Russie et la France, la première pour étudier ses peuples, au moment où la construction du Transsibérien déclenchait un colossal mouvement d'émigration qui devait perturber ou dénaturer les populations autochtones. Il donna des conférences sur l'Asie russe septentrionale, publia en 1899 son journal de voyage romancé (*En Sibérie*), et traduisit les souvenirs de

P. Iakoubovitch sur le bagne sibérien (1901). La Sibérie fut la terre de la relégation, d'abord pour les Russes condamnés à la déportation, puis pour les Français qui s'étaient enrôlés au service des Confédérés polonais en 1769, et bien sûr pour les prisonniers lors de la débâcle de 1812 qu'évoque Marie-Pierre REY dans *La Sibérie des soldats napoléoniens en exil* (pp. 90-99). Quelques-uns des milliers de captifs qui échappèrent aux exécutions sommaires ont raconté leurs souffrances et leur solitude parmi les populations «tartares» et «mahométanes». Ils ont aussi décrit une terre moins inhospitalière qu'il n'y paraît. Les plus chanceux furent reçus dans des familles de l'élite francophone et francophile, entre autres le grenadier Beulay qui dépeint les mœurs des élites russes à Oufa et relève la corruption de la haute administration. On est bien loin de l'image contrastée, associant barbarie primitive, vision idyllique ou même paradis libertin, de *La Sibérie utopique des Lumières* présentée par Alexandre STROEV (pp. 111-124). Les récits d'une vingtaine de voyageurs, entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e, permettent à Alain GUYOT de faire le départ entre réalité et fantasme, afin d'isoler quelques éléments constitutifs d'une typologie du paysage sibérien (*Le paysage sibérien: paysage du Nord?*, pp. 138-152). Tous s'accordent sur la démesure d'un espace quasiment inhabité, notamment les steppes herbeuses ou arides aux confins de l'Asie centrale, sur le caractère extraordinaire d'une nature soumise à de violents contrastes saisonniers. Une fois l'Oural franchi, un autre monde commence. Il faudra du temps pour que soit reconnue la valeur esthétique des paysages sibériens qui exercent sur les voyageurs «le même type de fascination que les contrées arctiques».

Tout au long du XIX^e siècle se construit l'image littéraire de la Sibérie. Dans *La Sibérie, monde possible de la fiction française au XIX^e siècle* (pp. 155-167), Charlotte KRAUSS aborde l'invention d'une «Sibérie française» ou «à la française», notamment avec Gustave Doré qui exploite tous les clichés sur la Russie. La Sibérie fascine et devient un objet de fiction avec Dumas (*Le Maître d'armes*, 1840), Scribe qui exploite le filon (*La Czarine*, 1855), et bien sûr Jules Verne (1876). Autre aspect du récit de voyage avec *La rencontre en Yakoutie d'un jeune scientifique allemand et d'un poète russe: genèse d'une "Lettre" romantique* (pp. 168-178), par Anne-Victoire CHARRIN. Dans sa longue lettre rédigée en français, le poète pétersbourgeois Alexandre Bestoujev (1797-1837), décabriste assigné en résidence à Yakoutsk, s'adresse à G.A. Ermann, jeune scientifique membre de la grande expédition en Sibérie qu'Alexandre de Humboldt entreprit pour le compte de Nicolas I^{er} en 1828-1830. Bestoujev avait étudié les mœurs sibériennes, notamment la religion des célèbres chamanes du Kamchatka, mais aussi la nature sauvage et «antéhistorique» du pays. Sarah AL-MATARY donne un autre exemple de la vision romantique des cultures extra-européennes avec la fameuse histoire sibérienne qui inspira à Pouchkine *La Fille du capitaine* (*Une Sibérie à l'usage des familles: la fonction édifante de la figure de Prascovie Lopouloff en France* (1806-1900), pp. 179-187). Est retracé le cheminement de cette histoire, du roman, en fait une longue nouvelle, de Mme Cottin, *Élisabeth ou les exilés de Sibérie* (1806), d'où on tira vite un mélodrame à succès et, en 1853, un drame lyrique, à sa réécriture par Xavier de Maistre dans *Les Prisonniers du Caucase* (1825). Sans doute aurait-il fallu préciser que Mme Cottin a créé une Sibérie d'opéra, ce qui n'empêcha pas sa dernière œuvre de connaître encore de beaux succès de vente entre 1816-1820 et 1836-1840. La «jeune Sibérienne» eut une étonnante

fortune entre 1830 et 1900 car on monnaya son histoire sous diverses formes, y compris un drame catholique en 1894. Les bibliographies chrétiennes recommandent l'aventure de Prascovie comme un modèle pédagogique; quant à l'École de la République, elle n'est pas en reste! Marie-Laure AURENCHÉ (*La Sibérie au temps des voyageuses du "Tour du Monde"*, pp. 188-207), signale que *Le Tour du Monde*, recueil lancé par L. Hachette et Ed. Charton, fera découvrir la Sibérie à un large public dans les années 1860-1914. Dans la masse de ces publications, parfois de seconde main et illustrées, sont distingués les récits de la nationaliste polonaise Ewa Felinska, déportée de 1839 à 1844 en Sibérie occidentale, puis sur la Volga (*Revelation of Siberia, by a banished lady*, Wilno, 1853, Londres, 1854), de la violoncelliste Lise Barbier-Cristiani qui raconta son périple en Sibérie orientale dans des lettres à sa famille entre 1849 et 1852, de l'épouse d'un diplomate français, Mme de Bourboulon, qui parcourut les mêmes contrées, et de Marie de Ujfalvy-Bourdon, Française mariée à un ethnologue hongrois qui voyagea dans la Sibérie occidentale en 1879. Sont analysés les regards qu'elles portent sur le mode de vie, les croyances des populations sibériennes que la civilisation n'a pas encore atteintes, par exemple les Ostiaks et les Bachkirs de l'Oural, les Bouriates et les Khalkhas de Mongolie, les tribus nomades de la Lena et les peuples du Kamchatka. Mais, curieusement, chez ces voyageuses qui parcoururent la Sibérie parfois au péril de leur vie, sans parler pour certaines des affres de l'exil, la perception des altérités sibériennes n'a rien de spécifiquement féminin.

Le recueil, enrichi d'une cinquantaine d'illustrations, se clôt sur la traversée de la Russie, de Moscou à Irkoutsk, qu'accomplit comme courrier du tsar le fils d'un chasseur sibérien chargé de prévenir le grand-duc de la trahison fomentée par le colonel Ogareff, lequel veut livrer la ville de Sibérie orientale aux Tartares. C'est donc Michel Strogoff face aux «bordes tartares» (pp. 208-216) que Sarga MOUSSA évoque, en mettant en évidence chez Jules Verne une idéologie «qu'il faut bien appeler raciste». Le romancier ne tint aucun compte des observations qu'on lui fit, pas plus de celles du prince Orloff, ambassadeur du tsar à Paris, que de celles de Tourgueniev qui jugea sur épreuves le livre invraisemblable mais amusant: «L'invraisemblable est dans l'invasion de la Sibérie par le khan de Boukhara – de nos jours; c'est comme si je voulais représenter la France envahie par la Hollande». Domine dans ce roman idéologiquement orienté une imagerie dépréciative que Verne exploite en réactivant la peur du péril asiatique. Force est de constater que la sauvagerie tartare a séduit les premiers lecteurs, même si demeure la sombre image du «pays d'où l'on ne revient plus» (*Un Français en Sibérie*, roman populaire d'Eugène Müller, 1881). Il est dommage qu'on n'ait pas tiré parti des nombreux articles publiés en revues après 1830; notons cependant que sont signalées l'étude d'Alexandre de Humboldt sur les Bouriates («Revue des deux mondes», 1832) et celle de Saint-René Taillandier sur «La Sibérie au XIX^e siècle» (*ibid.*, 1855).

[MICHEL ARROUS]

Lettres d'Odesa du duc de Richelieu (1803-1814), éditées par Elena POLEVCHTCHKOVA et Dominique TRIAIRE, Ferney, Centre International d'Étude du XVIII^e siècle, «Archives de l'Est», 2014, pp. 304.

Rochechouart, Richelieu, Rastignac: on ignore souvent que ces noms de légende ont résonné au début

du XIX^e siècle bien loin de France, sur les bords de la mer Noire, dans une province que l'on appelait à cette époque la «Nouvelle Russie» et qui correspond à l'actuelle Crimée. Le héros de cette page méconnue de l'influence française en Russie est Armand-Emmanuel, duc de Richelieu (1766-1822), dont le présent ouvrage publie un choix de correspondance datant de l'époque où l'aristocrate russophile ayant servi sous les ordres de Catherine II occupe les fonctions de gouverneur d'Odessa. Cette publication permet de retracer le rôle décisif joué par les Français dans le développement de la cité: à l'arrivée de Richelieu, Odessa n'était, de l'aveu même de ses habitants, comme Apollon Skalkovski, qu'une «misérable petite ville qui assurait à peine sa survie» (p. 8); or les efforts de Richelieu, relayés par une importante colonie française, contribuent entre 1803 et 1814 à faire d'un petit port peuplé de modestes artisans le «terminus Sud» de l'Empire russe, pour reprendre la formule de Fernand Braudel (p. 9). En témoignent ces vers de mirilton de *L'Odesiade* d'Alphonse Chapelon, professeur au lycée Richelieu de la ville (p. 61): «Oui, j'aime Odessa, morbleu! / Et je conçois qu'on s'y plaise: / Odessa, par Richelieu, / Est d'origine française!».

La province que le tsar Alexandre I^{er} confie à Richelieu en 1803 est en effet presque une terre vierge: contrée récemment conquise sur l'Empire Ottoman, elle ne dispose d'aucune administration et n'a guère de chance de rivaliser avec la ville toute proche de Kherซอน comme principal port de la mer Noire. Mais le monarque russe décide de valoriser ce territoire avec l'aide de Richelieu: ce dernier fait venir d'Europe occidentale de très nombreux colons qui participent au développement économique d'une ville ne disposant à l'origine d'aucune infrastructure pour les accueillir et manquant même du strict nécessaire – lorsqu'il prend son poste, le gouverneur doit lui-même faire importer en urgence vingt-cinq chaises, introuvables en ville (p. 25)! Lorsque Richelieu repart, la ville est en pleine expansion, et si cosmopolite que les poteaux signalant les noms des rues sont en plusieurs langues (p. 59). Richelieu contribue également à instaurer un climat très particulier à Odessa et à en faire une cité libérale: beaucoup des colons ont fui des persécutions dans leur pays et trouvent en Nouvelle Russie une réelle tolérance politique et religieuse auprès d'une joyeuse population faite de petits hobereaux occupés à prospérer et à jouir.

La correspondance éditée par Elena Polevitchikova et Dominique Triaire rend justice au talent d'administration d'un Richelieu, à travers des lettres qui soulignent l'originalité de ses projets, marqués par l'influence physiocrate, et son dévouement – la mémoire locale a conservé la légende d'un Richelieu qui refuse d'abandonner la ville ravagée par une épidémie de peste, et de fait on le devine souvent atteint par les souffrances endurées par les colons et les premiers habitants. Elle contribue ainsi à entretenir l'image d'un grand serviteur de l'État, dont la statue trône encore aujourd'hui en haut des fameux escaliers d'Odessa. Par ailleurs, les nombreuses illustrations et la très riche introduction dressent un tableau vivant de la vie dans cette «perle de la mer Noire», qui à l'époque est une perle de culture française: une forte communauté marseillaise prospère dans cette atmosphère méridionale (p. 10, pp. 22-23), tandis que les jardins botaniques de la ville sont transformés en petit Versailles (p. 46). Ce climat particulier constitue un moment important des échanges culturels franco-russes: Charles Nodier lui-même songe à s'installer en «Tartarie» (p. 36) et on retrouve à intervalles réguliers dans l'ouvrage le jeune

Pouchkine, qui fréquente à Odessa les restaurants et les salons des colons français.

Le lecteur de cet intéressant ouvrage aura malheureusement besoin d'être bilingue, dans la mesure où de nombreux termes russes utilisés par Richelieu dans sa correspondance n'ont pas été transcrits ou traduits. On ne pourra par ailleurs pas s'empêcher de remarquer que, par une ironie amère de l'actualité, l'ouvrage paru en 2014 avant l'annexion de la Crimée est déjà lui-même un objet d'histoire, puisqu'il évoque la région comme partie intégrante de l'Ukraine: de fait, en 2015, le terme «Nouvelle Russie» est réapparu, mais pour désigner un parti séparatiste de l'Est de l'Ukraine, et non l'époque heureuse de l'insouciance Odessa.

[VICTOIRE FEUILLEBOIS]

GERMAINE de STAËL, *Œuvres complètes, série I, Œuvres critiques, t. II, "De la Littérature" et autres essais littéraires*, sous la direction de Stéphanie GENAND, Paris, Honoré Champion, 2013, pp. 795.

De la Littérature, paru en 1801 comme chacun sait, refuse de fonder une poétique, vu sa conception libérale de la littérature, tout en ouvrant les voies à la nouvelle génération romantique. La pensée de Mme de Staël relève d'une «esthétique éclatée du disparate» qui allie à l'esprit de dissidence l'ouverture des frontières et le refus des règles, y compris celles qu'elle pourrait elle-même concevoir. Quant aux comptes rendus, préfaces, articles et traités rédigés de 1795 à 1817, qu'y adjoint cette édition, ils ont souvent pour mission de rétablir le contact avec ses lecteurs français, exilée qu'est l'animatrice du groupe d'opposition réuni à Coppet, et transformer la critique en un dialogue d'auteurs. Bienveillante, accueillante et respectueuse des idées d'autrui, la châtelaine helvète pratique la «description animée des chefs-d'œuvre» sans courtoisie mais avec un esprit polémique sachant user de la rhétorique sans négliger la sensibilité.

Le volume commence par *L'Essai sur les fictions* de 1795 (pp. 19-65), édité et préfacé par Stéphanie GENAND (pp. 21-37): Mme de Staël ne manque pas de hardiesse, car, alors qu'elle n'a encore écrit que trois nouvelles, elle ose se distinguer de la démarche critique alors dominante dans le traité de Marmontel comme au sein du cours de La Harpe. Elle croit plus à la puissance de l'imagination qu'aux vertus de l'imitation et prône le charme par le naturel. Elle souligne aussi combien les tensions historiques provoquées par la Terreur ont perturbé le classement générique des fictions et élargi la géographie des modèles, la littérature anglaise notamment ayant conféré à la vérité des caractères, à la force des contrastes, à l'énergie des situations, à la mélancolie des paysages la valeur que leur reconnaîtra la subjectivité romantique.

De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (pp. 67-388) suit, établi et préfacé par Jean GODZINK (pp. 69-100). Cet écrit, célèbre dès sa publication, doit à *L'Esprit des lois* sa méthode philosophique héritée des Lumières; mais Mme de Staël conclut à la réciprocité des influences entre société et œuvres littéraires. Elle adopte bien sûr la question de la perfectibilité en art une conception progressiste de l'histoire, mais se refuse à négliger le Moyen-Âge qu'elle qualifie plutôt de «pas immense sur dix siècles», comparant d'ailleurs les barbaries de la Révolution française à celles des invasions de la fin de l'empire romain: la marche en avant n'exclut pas les

violents soubresauts, les pauses et l'alternance entre expérience acquise et action innovatrice. Si tous deux pratiquent l'étude des climats, des espaces, là où Montesquieu cherchait une loi universelle établissant l'évolution des types sociopolitiques, Mme de Staël préfère dégager les rapports propres à une entité nationale à un moment précis de son histoire. Elle se heurtera aussi bien aux critiques de Fontanes, inférant de sa condition féminine un excès d'exaltation passionnée dans l'analyse, qu'à celles de Roederer, déniaient la réciprocité d'influences entre société et littérature, qu'il voit plutôt suivre mœurs et politiques, au contraire des sciences seules perfectibles. Aujourd'hui on s'intéresse davantage aux genres, aux auteurs par périodes, comme elle y invitait par sa méditation sur les conséquences de la Révolution française.

Le reste du volume titré «Mélanges» (pp. 389-758), établi, annoté et présenté par Florence LOTTERIE, Christine POUZOLET, Stéphanie GENAND, Marie-Claire HOOK-DEMARLE, Jean-Pierre PERCHELLET, Catriona SETH et Aurelio PRINCIPATO, donne à lire les comptes rendus d'ouvrages effectués par Mme de Staël (*L'Éducation pratique* de Maria Edgeworth et *Des Signes et de l'art de penser* de Degérando en 1800, *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Énéide* et *Recherches sur la nature et les lois de l'imagination* de Bonstetten en 1804 et 1807, *Comparaison entre la Phèdre de Racine et d'Euripide* de Schlegel et *Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge* de Sismondi en 1807, *Tableau de littérature française pendant le XVIII^e siècle* de Barante en 1809, *Le Repentir*, poème d'Elzéar de Sabran en 1817; puis ses préfaces à *Lothaire et Malher*, roman traduit de l'allemand en 1807, aux *Lettres et pensées du maréchal prince de Ligne* en 1809, aux *Mémoires sur la guerre des Français en Espagne* d'Albert Jean Michel Rocca en 1817; ses articles sur *De l'Esprit des traductions* en 1816, les *Réflexions sur l'injustice de quelques jugements littéraires* en 1817; enfin ses essais sur les *Philosophie et littérature allemande. Histoire de ma vie future* de Jean-Paul Richter en 1803, *Du Talent d'être aimable en conversation* en 1807 et *Tableau historique de l'Institut pour les pauvres de Hambourg d'après les rapports donnés par le baron de Voght* en 1809; et des notices biographiques sur Jean de Müller lors de sa préface à la *IV^e partie de l'Histoire de la Confédération suisse* en 1806, sur Aspasia, Camoëns et Cléopâtre dans la *Biographie universelle, ancienne et moderne* de Michaud en 1812.

Chronologie, bibliographie, *index nominum* terminent ce panorama de la production critique staëlienne qui a l'avantage de présenter ensemble son écrit majeur, son premier essai et ses mises en œuvre ponctuelles, corpus ainsi complet qui la montre au fil de son évolution.

[LISE SABOURIN]

AA. VV., *Madame de Staël et le Groupe de Coppet. Le Groupe de Coppet face à l'esclavage; "De l'Allemagne" (1814-2014). Une mémoire au présent*, 2014, «Cahiers staëliens», n. 64, pp. 216.

Le numéro 64 des «Cahiers staëliens» présente deux parties distinctes: la première rassemble les textes issus d'une journée d'étude interdisciplinaire sur l'engagement antiesclavagiste de Coppet, organisée au château de Coppet le 8 septembre 2013 par les sociétés staëlienne, constantienne et sismondienne, à l'initiative de l'Institut Benjamin Constant. La présentation de Léonard BURNAND (pp. 7-8) rappelle l'implication

de Necker, de Mme de Staël et de ses enfants dans la lutte contre la traite des Noirs et précise que le sujet reste peu exploré, même si certains chercheurs en ont souligné l'intérêt. S'appuyant sur les archives privées d'Auguste, Léonard BURNAND (*Abolir pour agir: l'engagement antiesclavagiste d'Auguste de Staël*, pp. 9-29) montre ensuite le rôle déterminant que joua le fils de Mme de Staël dans le mouvement abolitionniste français des années 1820: à la tête du Comité pour l'abolition de la traite des Noirs, constitué au sein de la Société de la Morale chrétienne, Auguste s'inspire du modèle anglais pour mobiliser le gouvernement et l'opinion publique à son combat: pétitions, plaidoirie auprès du dauphin, exposition d'instruments de contrainte rapportés d'une enquête menée à Nantes sur le trafic négrier illicite et publication des résultats de cette enquête ont certainement contribué à la promulgation de la loi du 25 avril 1827, qui induit un durcissement des sanctions à l'encontre des personnes reconnues coupables de commerce négrier, étape importante dans l'avancée d'un combat si cher au grand-père et à la mère d'Auguste. C'est ensuite la figure de Benjamin Constant qui est mise à l'honneur: tout en précisant la spécificité politique de son implication contre la traite, Frédéric JAUNIN (pp. 31-57) analyse les réactions aux discours qu'il prononça devant l'assemblée parlementaire entre juin 1821 et mars 1827 pour mieux comprendre les raisons de l'insuccès de son combat au Palais Bourbon, avant avril 1827. Stéphanie GENAND (*Staël et l'Afrique: esthétique et politique de l'altérité*, pp. 59-76) se penche quant à elle sur la complexité de la question de l'esclavagisme chez Germaine de Staël, qui aborde le sujet à la fois dans des textes politiques, sa correspondance et trois œuvres de fiction. L'auteur montre la portée symbolique de l'engagement de l'écrivain, dans lequel s'inscrivent à la fois des valeurs familiales et sa propre lutte contre toute forme d'asservissement, notamment au sein du mariage. Rapprochant les personnages d'esclaves féminins créés dans les nouvelles et les figures de Corinne ou Delphine, S. Génand fait alors l'hypothèse d'une «identité inconsciemment africaine de G. de Staël» propre à éclairer sa conception des passions. Marcel Dorigny (pp. 77-92) aborde enfin les théories de Sismondi qui, dans un contexte de remise en question du colonialisme, apporte des arguments économiques à la lutte contre la traite des Noirs. Dans le sillage de la Société des Amis des Noirs, il prône une Nouvelle colonisation dont la prise d'Alger constitue, en France, la première étape: antiesclavagiste, favorable à la circulation des marchandises et des sciences et à l'expansion des idées issues des Lumières, cette colonisation conçue comme une œuvre de civilisation devait s'étendre à l'Afrique tout entière.

La deuxième partie de ce numéro porte sur l'ouvrage *De l'Allemagne*, dont on célèbre le bicentenaire en 2014. Intitulé «*De l'Allemagne* (1814-2014). Une mémoire au présent», ce volet s'ouvre sur une rapide étude de la réception de l'œuvre jusqu'à nos jours, par Marie-Claire HOOK-DEMARLE (pp. 95-103), puis Florence LOTTERIE (pp. 105-111), dans un texte au titre évocateur *Jeter un pont sur l'abîme: (re)lectures allemandes de "De l'Allemagne"*, offre une présentation synthétique des contributions d'auteurs allemands qui composent le dossier. Kurt KLOOCKE (pp. 113-132) présente deux importantes études que Villers consacra en 1814 à *De l'Allemagne*: dans un compte rendu et l'introduction pour une édition de l'ouvrage chez le libraire Brockhaus, l'écrivain reconnaît dans la pensée de celle qui fut longtemps son amie ses propres théories énoncées en particulier dans sa *Philosophie*

de Kant. S'il estime qu'elle n'a pas parfaitement saisi la philosophie et les mœurs allemandes, il partage sa perception des divergences qui opposent Français et Allemands et la rejoint dans sa conception de la nation et des liens que celle-ci entretient avec la littérature, tout comme dans la conviction que la compréhension et l'accueil de la culture de l'autre favorisent le progrès des deux pays. Bien moins élogieuse est la recension de *De l'Allemagne* par Jean-Paul, qu'étudie Gérard R. KAISER (pp. 133-145): pour Jean-Paul, un sentiment de vanité nationale et de supériorité aristocratique empêchent chez les Français et l'auteur de *De l'Allemagne* le développement d'une véritable empathie, seule apte à transmettre la culture allemande de manière authentique. En analysant l'échec de l'«amazone de l'esprit», Jean-Paul expose sa propre conception de la critique littéraire, qui repose sur la recherche d'une singularité esthétique et l'«idée d'une rencontre passionnée et sans violence avec ce qui est étranger en tant que tel». L'article suivant nous permet encore de mieux comprendre les réticences qui accompagnèrent la réception de l'ouvrage en Allemagne: en confrontant la représentation que *De l'Allemagne* offre du caractère allemand à celle de Schlegel, Jochen STROBEL (pp. 147-163) montre comment Mme de Staël décrit les spécificités d'une nation figée dans un présent déjà dépassé, tandis que le critique la conçoit dans une perspective historique et évolutive, et l'envisage essentiellement dans les liens qu'elle entretient avec les autres pays d'Europe. Olaf MÜLLER (pp. 165-186), dans un bel article intitulé «*L'air et les poètes ne conviennent ni à ma santé, ni à celle de ma fille*». La naissance de «*De l'Allemagne*» et les traditions littéraires de l'exil, rappelle que Germaine de Staël publia son texte pour la première fois en 1813, alors qu'elle était en exil, et redonne toute son importance à ce contexte en dévoilant l'usage stratégique que l'écrivain en fit. Enfin Axel BLAESCHKE (pp. 187-197) présente son édition critique de *De l'Allemagne*, qui paraîtra dans le cadre des *Œuvres complètes* de Mme de Staël en cours de publication chez Slatkine. Ce volume s'achève sur un *in memoriam* d'Othenin d'Haussonville, signé par Michel Delon. Le rapprochement des thématiques abordées, qui mêlent toutes deux poétique et politique, permet de mettre l'accent sur la question des représentations de l'altérité au sein du groupe de Coppet, et en ce qui concerne plus particulièrement Mme de Staël, sur la fragilité des frontières entre altérité et identité.

[CATHERINE THOMAS]

AA. VV., «*Annales Benjamin Constant*», n. 38, 2013, pp. 212.

La première partie du volume, intitulée «Benjamin Constant et le groupe de Coppet», s'ouvre sur un article de Philippe LEJEUNE (pp. 9-34), qui se penche sur une figure oubliée de l'entourage de Benjamin Constant: Amélie Fabri, vainement courtisée par l'écrivain en 1803, essentiellement connue à travers le regard qu'il pose sur elle dans *Germaine et Amélie*, sa correspondance et son journal. Présentant et commentant pour la première fois le journal d'Amélie et les notes qu'elle apposa sur des billets d'invitation retrouvés, Philippe Lejeune redonne une voix à cette femme largement sous-estimée par Constant et explore les divers enjeux que prend sous sa plume l'écriture de soi. L'étude suivante, qui porte sur la réception du *Commentaire sur l'ouvrage de Filangieri* de

Benjamin Constant, est la deuxième partie d'un article dont la première partie parut dans le numéro précédent (n. 37, 2012) des «*Annales Benjamin Constant*». Le chapitre V, rédigé par Antonio TRAMPUS (pp. 35-62), présente le long compte rendu du *Commentaire* de Constant que Giovanni Valeri fit paraître dans la revue italienne «*Antologia*» en 1824, et propose une traduction française de ce compte rendu, qui constitue la première tentative de discussion de la pensée de l'écrivain en Italie. Le Chapitre VI, rédigé par Kurt KLOOCKE (pp. 62-78), présente un autre compte rendu, anonyme cette fois, paru dans la même revue en 1826, et qui offre une subtile analyse de la première traduction italienne du texte de Constant. Kurt Kloocke publie le compte rendu italien, dont la lecture est facilitée par un résumé succinct en français. Olivier MEUWLY (pp. 79-104) étudie ensuite avec clarté et précision les nombreuses annotations que La Harpe porta sur son exemplaire des *Principes politiques* de Constant, pour montrer qu'elles révèlent la parenté d'esprit des deux hommes et constituent une sorte de «fondement théorique du libéralisme laharpien», qui s'affirmera surtout dans les années 1820. Le numéro se poursuit par un volet intitulé «*inédits*»: Nora KÖHLER (pp. 107-135) publie un manuscrit acquis par la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne en 2011; il s'agit d'une étude que le général Montesquiou consacra à la première brochure politique de Constant, sous le titre «*Analyse et critique de l'ouvrage de Benjamin Constant intitulé De la force du gouvernement actuel de la France, et de la nécessité de s'y rallier*». François LAUNAY (pp. 137-154), dans un article intitulé *Benjamin Constant et la rue d'Anjou, mystères dévoilés*, fait état des résultats de ses recherches sur l'endroit précis où était domicilié Benjamin Constant rue d'Anjou-Saint-Honoré à Paris. Nous trouvons, dans la troisième partie de ce numéro («*Œuvres complètes* de Benjamin Constant»), la publication par Paul DELBOUILLE et Guillaume POISSON (pp. 157-161) d'un second exemplaire de l'engagement pris entre Benjamin Constant et Germaine de Staël au début de leur relation, dont le premier exemplaire, aujourd'hui inaccessible aux chercheurs, se trouve dans les archives du château de Broglie; puis Paul DELBOUILLE et Frédéric JAUNIN (pp. 163-168) dressent l'inventaire des éditions d'*Adolphe* depuis 1885, date à laquelle s'achève le relevé des œuvres publiées de Constant par C.P. Courtney. Enfin Paul DELBOUILLE (pp. 169-170) fait le point sur la publication des *Œuvres Complètes* de Benjamin Constant, et le volume s'achève sur une série de comptes rendus d'ouvrages relatifs à Benjamin Constant et au groupe de Coppet.

[CATHERINE THOMAS]

STENDHAL, *Mémoires d'un touriste*, préface de Dominique FERNANDEZ de l'Académie française, édition de Victor DEL LITTO revue par Fanny DÉCHANET-PLATZ, Université Grenoble-Alpes, Paris, Gallimard, 2014, «*Folio Classique*», pp. 838.

Uscita in formato *poche*, e con la bella prefazione di Dominique Fernandez, questa nuova edizione dei due tomi dei *Mémoires d'un touriste*, tra le cose meno note di Stendhal, è occasione di lettura per un pubblico meno specifico, ma inteso a scoprire anche altre sfaccettature del milanese. Nel 1836 Henri Beyle, in congedo da Civitavecchia dove era stato nominato nel 1831 console di Francia negli Stati della Chiesa, rientra in Francia e questo gli consente, come riporta Romain Colomb,

suo cugino ed esecutore testamentario, nella corposa *Notice*, inserita nell'edizione dei *Romans et Nouvelles* pubblicati da Michel Lévy nel 1854, di visitare vari dipartimenti francesi e trarne un'opera che viene messa in cantiere nel maggio del 1837 con un viaggio a ovest, che tocca Nantes, Vannes, Le Havre e Rouen. Il viaggio nel sud-ovest e nel sud-est della Francia inizierà l'11 marzo 1838 con partenza da Angoulême per concludersi ad Avignone nel susseguente mese di giugno. La seconda parte del testo si chiude con la visita a Fourvière che viene datata primo settembre 1837 e segue il *reportage* da Grenoble, città natale di Beyle, di qualche giorno precedente. I *Mémoires d'un touriste. Par l'auteur de Rouge et Noir*, vengono pubblicati in due volumi dall'editore parigino Ambroise Dupont nel giugno del 1838. Colomb sottolinea altresì la poca fortuna del lavoro, che fu accolto «avec froideur». La sua personale opinione, comunque, non è affatto negativa, evidenziando che i «*Mémoires* ont eu l'honneur d'être traduits en allemand». Quest'interessante edizione ci pone anche a confronto con alcuni giudizi della stampa dell'epoca, relativamente alla fortuna dell'opera, cui accennava Romain Colomb (*Annexes. Comptes rendus des "Mémoires d'un touriste"*, pp. 631-61); dalla lunga recensione firmata M.B. sulla «Gazette de France» del 27 luglio 1838 e riportata integralmente, allo stralcio dal *feuilleton* di «Le Temps» del 9 agosto 1838, siglato E.B. e alle pagine redatte da Arnould Frémy su «La Revue de Paris» nell'agosto dello stesso anno. È d'uopo altresì sottolineare l'importanza data dall'editore Dupont alla divulgazione dell'opera, che iniziò, dal mese di maggio del 1838, a farne pubblicare a più riprese su «Le Constitutionnel» alcuni passaggi e pubblicizzandola anche su altre testate. Comunque i *Mémoires* furono molto recensiti e non solo in Francia: il periodico londinese «The Quarterly Review» (vol. 65, n. 129, décembre 1839-mars 1840) ne parlò dettagliatamente. (Cf. *Stendhal sous l'œil de la presse contemporaine (1817-1843)*, textes réunis et publiés par V. Del Litto, Paris, Champion, 2001, pp. 625-722). Nel corposo apparato (pp. 663-829), il lettore potrà allargare il suo campo d'indagine atto a visualizzare Stendhal uomo e artista; in effetti, viene presentata, a cura di Mariella DI MAIO, una quanto mai precisa e dettagliata *chronologie* (pp. 665-670), seguita da una *Notice* (pp. 671-688), che si riporta a quelle redatte da Victor Del Litto nelle edizioni Pléiade da lui curate, con allargamenti di Fanny Déchanet-Platz, intesa a trasmettere al lettore la configurazione di un'opera sulla cui genesi manca qualsiasi informazione, al di fuori della testimonianza di Colomb. Questo suggerimento di una classificazione che viene intrapresa, considerando in un primo stadio la nascita dell'opera, quindi l'elaborazione della stessa con alcune annotazioni di Stendhal, estrapolate dal *recto* e dal *verso* di un grande foglio dal titolo *Touriste. Tome I^{er}. Observations pour l'Auteur* e altresì altre aggiunte di mano di un copista sono di enorme rilevanza. In questa prospettiva si rivelano assai utili le pagine dedicate agli *Exemplaires annotés des Mémoires*, del Bucci e del Primoli. Dei *Mémoires d'un touriste*, editi da Dupont nel 1838, ora nel Fondo Bucci (che raccoglie l'intero lascito di Civitavecchia) depositato presso il Centro Stendhaliano della Biblioteca Sormani di Milano vi è un unico volume (sul dorso in tela compare il titolo *Voyage en France* e manca il frontespizio), con l'aggiunta di tredici carte bianche di cui dodici con note manoscritte, idem alla fine (si può accedere al sito del Centro Stendhaliano al seguente indirizzo internet: www.digitami.it/stendhal/ anche per la consultazione delle postille con le relative trascrizioni). Più completa

l'edizione appartenuta a Stendhal del Fondo Stendhal della Fondazione Primoli di Roma, fondo inventariato e curato da Massimo Colesanti che ne è il Presidente; i due volumi dei *Mémoires d'un touriste* si presentano in quattro tomi interfoliati e, come rileva Colesanti nell'*Introduzione al Catalogo del Fondo Stendhal. Biblioteca Primoli*, (Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2002, p. xvii), l'acquisizione di questo esemplare «letteralmente coperto di note e di cui il conte [Joseph-Napoléon Primoli] menava gran vanto, avvenne con tutta probabilità [...] nel 1878» (*Ivi*, p. xvii).

La pubblicazione, come sopra rilevato, si vale della pregevole *préface* di Dominique Fernandez (pp. 7-27), intensa riflessione su un'opera coordinata a un discorso sul *dentro*, che non solo si limita al linguaggio e in particolare a quel linguaggio che parla per immagini di città incontrate, visitate da Stendhal in un coinvolgente rapporto venutosi a creare, bensì si serve di esso quale stimolo iniziale per far entrare in gioco altre determinazioni, proprie al meccanismo del testo, in un'importante operazione che costituisce un vero e proprio spazio dove entrare e percepire intensamente l'oggetto esposto. Sono pagine che investono il lettore, anche il lettore meno esperto, con quella che potremo definire un'iniziazione all'universo stendhaliano che, nei *Mémoires*, testo non *romanesque*, ripropone ancora una volta, sulla linea di *Rome, Naples et Florence*, un tracciato in senso documentario, contribuendo non poco a svelare piccole storie di città di provincia, più o meno note, e venendo così a perpetuarne l'essenza. Un'aggiornata bibliografia (pp. 689-92) e un denso apparato di note (pp. 693-829) chiudono questa nuova, importante pubblicazione dei due tomi dei *Mémoires d'un touriste*.

[ANNALISA BOTTACIN]

PIERRETTE PAVET, *Stendhal et le ridicule*, Paris, Eurédit, 2013, pp. 467.

Le ridicule chez Stendhal a été bien moins souvent abordé que le comique ou l'ironie, sans doute parce qu'il est difficile de donner une définition précise de ce phénomène fugace. Ce n'était pas le sentiment de Beyle qui écrit à sa sœur: «J'ai enfin trouvé le ridicule. On nomme ridicule l'action d'un homme qui tend au même bonheur que nous, et qui se trompe de route...». Pierrette Pavet, sans négliger le point de vue de Blin selon lequel le ridicule se réduirait à un «problème de la personnalité», a choisi d'en étudier les codes et les modalités chez Stendhal.

Sont d'abord précisés les rapports ou plutôt le dialogue du sublime et du ridicule à partir de l'exemple d'Alceste – auquel est pertinemment comparé Octave –, sur lequel Stendhal porte un tout autre regard que Rousseau. Autre figure incontournable et qui nourrit la réflexion stendhalienne: Don Quichotte. À la différence de bien des romantiques français, Stendhal en rit franchement tout en nuancant son aspect dérisoire car il apprécie son enthousiasme pour le grand: «Loin de nier le ridicule de Don Quichotte, Stendhal a la finesse de l'associer au sublime, comme si l'un et l'autre étaient les deux faces indissociables d'une même chose, d'un même caractère» (p. 72). Dans le ridicule du Chevalier à la triste figure on perçoit «ce que sera le roman stendhalien: un mélange de sérieux et de comique, de tendresse et de légèreté» (p. 74). On n'est pas loin du mélange de sublime et de dérision que Stendhal a retrouvé chez l'Arioste. Ce lien entre sublime et dérision, P. Pavet le retrouve quand elle envisage le ridi-

cule «comme enjeu de la chasse au bonheur», allant jusqu'à poser la question que d'aucuns trouveront inattendue: «*De l'Amour* est-il un livre drôle?» (p. 117). Non sans finesse sont relevés les aspects comiques de l'amour dont l'Italie serait préservée. Il y a bien sûr le ridicule du *fiasco* amoureux, mais surtout ce ridicule essentiel que P. Pavet voit dans l'absurdité fondamentale et dérisoire de toute démarche amoureuse, qui fait dépendre entièrement le bonheur d'un individu du caprice d'autrui» (p. 121). La cristallisation qui équivaudrait à un égarement, à un délire, n'y échappe pas; elle serait même «la source de ridicule la plus fertile et la plus subtile» (p. 127) puisque, Stendhal le dit, «du moment qu'il aime, l'homme le plus sage ne voit plus aucun objet *tel qu'il est*». Comme chez Pétrarque, il y a chez Stendhal une poétique de l'erreur amoureuse. Et P. Pavet de se demander s'il faut ranger l'auteur dans le camp des railleurs ou des raillés: «Enfin, de qui se moque-t-on dans *De l'Amour*?» (p. 135). S'il arrive, on lui accordera, qu'il y ait dans le discours de Stendhal une bonne part d'autodérision, il paraît exagéré d'affirmer que l'amour est souvent sous le signe du ridicule car – et P. Pavet rectifie son appréciation – ce qui pourrait être une «tare» vaut promesse de bonheur.

Dans la deuxième partie intitulée «Le ridicule au cœur du héros» (pp. 167-292), après avoir précisé l'impact du ridicule dans la singularité d'Octave, P. Pavet voit dans le ridicule une «composante obligée du héros», qu'il s'agisse de Julien, Fabrice ou Lucien, ce qui nous vaut une subtile lecture du motif capital de la chute de cheval et de ses conséquences sur la formation et la conduite des personnages. Cette finesse dans l'analyse se retrouve quand est abordé «le ridicule au féminin», avec les deux Mina et Valentine, une des héroïnes les plus typiques de ce point de vue, auxquelles il faut ajouter le «cas particulier de Lamiel» (pp. 245-248). Celui de Mathilde aurait pu être invoqué. Ce qui les rapproche, c'est qu'elles ont le «ridicule du naturel», formule justifiée dans la mesure où elles ont tendance à exagérer le naturel et donc à s'en éloigner, mais elles frôlent le ridicule sans jamais y tomber, à l'exemple de la Mina du *Rose et le Vert* qui «n'était jamais ridicule et toujours si près de l'être». Là réside la singularité du naturel qui est en fait une grâce. Avec autant de subtilité, P. Pavet met en évidence les rapports entre égotisme et humour, ce qui lui permet d'affirmer que le ridicule ou la sensibilité au dérisoire est au centre des *Souvenirs d'égotisme*. Le sentiment du ridicule de soi et l'autodérision qui l'accompagne, sans oublier la dérision à l'égard d'un certain romantisme, nourrirait la réflexion de l'égotiste sur le roman et le conduiraient à la création littéraire. Sont alors explorées quelques grandes tendances de la narration stendhalienne, notamment l'ironie romanesque à l'encontre des héros aux «*ridicules singuliers*», aussi bien que des personnages secondaires aux «*ridicules communs*», la mobilité dans la technique des points de vue, les interventions d'auteur (jusque dans le soulignement de mots apparemment anodins) qui contribuent à divers degrés à une «poétique du ridicule» dont l'étude des nombreuses nuances prouve qu'on est souvent à la limite ou dans le paradoxe.

Pour illustrer «Les richesses du ridicule», le dernier chapitre passe en revue quelques autres manifestations connues du ridicule: provincial, parisien, italien, français, et d'autres plus rares, comme le ridicule ostentatoire à la cour de Parme, le «ridicule sans public», ou le «ridicule intime» propre à Fabrice. On l'aura compris, le ridicule est partout, ce qui permet à P. Pavet d'affirmer que «le ridicule c'est la vie» (p. 387), saisie

dans les pratiques sociales de la mode et du langage. Le *Rouge* met en scène des ridicules à la mode, tels ceux de Beauvoisis ou de Korasoff, admirés par Julien. Au terme de sa description minutieuse, P. Pavet a raison de dire que chez Stendhal, obsédé par le ridicule, la pensée du ridicule ou de la fonction démystificatrice du ridicule féconde l'illusion romanesque.

[MICHEL ARROUS]

RENÉE DÉNIER et RENÉ BOURGEOIS, *Flâneries dans Londres au temps de Stendhal*, Virieu, Entre-Temps éditions, 2014, pp. 118.

Après *Count Stendhal. Henri Beyle et l'Angleterre* (Paris, Ph. Rey, 2011), Renée Dérier, cette fois avec René Bourgeois, suit Stendhal à Londres, en 1817, 1821 et 1826, séjours connus d'après le «Journal d'un voyage à Londres en 1817», écrit par le mystérieux Schmidt, et quelques pages du Journal de 1821 et des *Souvenirs d'égotisme*. Les auteurs ont eu la bonne idée d'adjoindre à ces témoignages ceux de quelques autres voyageurs (Mme d'Avot, Albert de Montémont, le traducteur Defauconpret, l'imprimeur Crapelet, Nodier, Jouy et son Hermite, ainsi que leurs prédécesseurs Baert-Duholant et Simond que Stendhal a lu de près). Tous font le métier en conscience et, face aux us et coutumes des Londoniens, s'étonnent, admirent, sourient ou déplorent, mais aucun n'est prêt à «s'angliser». Stendhal n'est jamais déçu car il applique la règle qui veut qu'on ne prenne dans un pays que ce qui fait plaisir. On suit le guide et ses collègues dans le Strand, «très supérieur à la rue Saint-Honoré», avec ses boutiques «presque aussi jolies que les plus belles de la rue Vivienne», à Saint-Paul – comme beaucoup de voyageurs, il juge la cathédrale bien inférieure à Saint-Pierre et même au dôme de Milan: «intérieur assez mesquin», «cloaque». Il a le plaisir de marcher dans *Oxford Street* «illuminée à perte de vue» et, dans *Bond Street*, s'offre des «biftecks à l'infini» et d'innombrables «*water-ices*»; il dîne au café Piazza, va à *Covent Garden* pour *Don Juan*, remarque les «étions des filles honnêtes tremblotantes comme de la gelée», leurs pieds en dedans et leurs grosses jambes. En 1821 il peut enfin admirer Kean dans *Othello* et *Richard III*. Il se promène le long de la Tamise et se réjouit de la vue de Richmond qui lui rappelle sa chère Lombardie. Le lecteur est invité, en compagnie de Stendhal et d'autres «touristes», à d'agréables flâneries dans les Londres des débuts de l'époque moderne.

[MICHEL ARROUS]

MARIA C. SCOTT, *Stendhal, la liberté et les héroïnes mal aimées*, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 198.

Au titre près, cet ouvrage est la version traduite et révisée du livre paru en anglais en 2013 – *Stendhal's Less-Loved Heroines. Fiction, Freedom, and the Female* – dans lequel l'auteur, qui se situe dans la perspective de l'existentialisme français, apporte sa pierre à la lecture sexuée, sans pour autant présupposer un Stendhal féministe. Sans revenir sur un précédent compte rendu de la première édition, rappels que Maria C. Scott discute la thèse selon laquelle les personnages audacieux féminins sont inférieurs aux héroïnes discrètes qui emportent l'estime du lecteur. Sont donc choisies Mina de Vanghel, Vanina Vanini, Mathilde de La Mole et Lamiel, qui seraient au nombre

des «héroïnes parmi les moins bien aimées de l'univers stendhalien». On pourrait aisément s'inscrire en faux contre cette affirmation, ne serait-ce qu'en rappelant ce que certains lecteurs, et pas des moindres, ont dit de ces âmes fortes. Mais cette possible objection ne diminue en rien l'intérêt du propos qui est d'examiner les interprétations contradictoires ou difficiles qu'on a pu donner de ces «femmes non-conventionnelles». Ce qui les caractérise toutes, c'est qu'elles jouent un rôle, mais il arrive que la «vie jouée» et la «vie spontanée» se rejoignent (J. Starobinski). C'est le cas de Mathilde vue comme un «personnage plus fascinant que Julien»: sa théâtralité ne l'empêche pas d'être sincère ni d'être pleinement elle-même («Mathilde et le paradoxe de l'authenticité», pp. 75-123). Le jeu de rôle qu'elle pratique ferait d'elle «la principale représentante de la liberté stendhalienne» dans le roman. Quant à *Lamiel*, bien qu'il soit impossible de savoir à quoi ce roman aurait ressemblé s'il avait été achevé, et quoique le personnage de Sansfin semble, dans la dernière version passablement incohérente, prendre le pas sur *Lamiel*, Maria C. Scott conteste la «sagesse critique dominante». Imprévisible et fille du caprice, *Lamiel* est une héroïne de la désobéissance et de l'énergie. Que l'on considère la première ou la seconde version, *Lamiel* affirmerait toujours sa liberté, alors que les fictions réalistes du XIX^e siècle sont plutôt hostiles à la liberté de la femme. On ne manquera pas de relever que *Lamiel*, dans la seconde version, n'est plus que l'acolyte du sadique Sansfin ou une héroïne domptée par Valbaire. Est-elle encore vraiment maîtresse de sa propre histoire?

[MICHEL ARROUS]

AA. Vv., *L'Année stendhalienne*, n. 13, Paris, Honoré Champion, 2014, pp. 470.

Les treize études de la première partie de cette livraison invitent à redécouvrir *Racine* et *Shakespeare*, ce fougueux écrit de circonstance contre l'académisme et la survivance du système classique. Marginal et longtemps négligé par l'histoire littéraire, cet *opus* méritait d'être réexaminé à nouveaux frais. *De quoi Shakespeare est-il le nom?* se demande Michel GUÉRIN (pp. 17-38) qui rappelle le débat européen autour du nom de Shakespeare, auquel participe le «romanticisme» Stendhal, bon connaisseur du répertoire allemand, qui s'oppose au conservatisme chauvin du discours d'Auger. L'analyse historique est reprise en détail par Gaëlle LOISEL (*Stendhal au carrefour des débats romantiques européens: généalogie de "Racine et Shakespeare"*, pp. 39-52). Avec précision est retracée la construction de l'opposition entre *Racine* et *Shakespeare* en Italie, avec la tentative avortée de Baretti, puis en Allemagne avec l'apport décisif de Schlegel et de Mme de Staël dont un opuscule – *De l'Esprit des traductions* (1816) – est à l'origine de la querelle milanaise à laquelle Beyle prendra part. Sous l'égide de Barthes mañenant la tautologie qui voulait imposer la majesté racinienne («*Racine* est *Racine*»), Laure LÉVÊQUE évoque l'appareil idéologique à l'origine de la poétique stendhalienne (*"Racine et Shakespeare" ou le "Contre Racine" de Stendhal*, pp. 53-61). On a tendance à oublier que la querelle littéraire s'est doublée d'une querelle musicale: un épisode de la réception française en 1825 de *Don Giovanni* (la censure substitua *Viva l'aristocratie* à *Viva la Liberté*) permet à Béatrice DIDIER de montrer comment Mozart, associé à Shakespeare, participe au combat en faveur du romantisme, combat déjà esquissé dans la *Vie de Haydn*,

de Mozart et de Métastase («*Viva la liberté!*» Mozart et la querelle du romantisme, pp. 63-70). Les problèmes politiques et poétiques allant de pair chez Stendhal, François VANOOSTHUYSE traite de l'historicité des interrogations de Stendhal, en rappelant opportunément l'importance de l'«Étude sur Shakespeare» de Guizot (1821) qui intervient en historien. Le grand mérite de cette *Situation de "Racine et Shakespeare"* (pp. 71-89), qui n'omet pas de relever les limites du discours de Stendhal – il ne concerne que la tragédie et, secondairement, la comédie, au détriment du mélodrame –, c'est de pointer l'ambiguïté politique des deux pamphlets dans lesquels Stendhal s'adresse à une jeunesse qui ne partage pas ses goûts. Il convient donc de relativiser la modernité des thèses stendhaliennes, par exemple sur la «tragédie historique et nationale». Pour sa part, Olivier BARA voit dans les deux libelles un *Manifeste pour la jeunesse* (pp. 91-109). Au lieu de proposer le modèle d'une école artistique, Stendhal appellerait «à la libération individuelle, à l'audace d'être soi», bref il s'adresserait à une jeunesse bien différente de celle qui, manipulée par la presse de gauche, empêche les acteurs anglais de se faire entendre en 1822. À partir de l'expérience du spectateur qu'a été Stendhal de 1800 à 1825, Sylvain LEDDA signale la partialité du pamphlétaire qui juge à l'aune de son plaisir des tragédies qui dérogent ou acclimatent les règles classiques, ce dont Stendhal ne tient pas compte (*"Racine et Shakespeare": des spectacles dans un fauteuil*, pp. 111-133). Et pourtant Delavigne, Guiraud, Arnault et Lemerrier essaient de nouvelles formules. Si Stendhal s'en prend à la tragédie néo-classique, il repère néanmoins des œuvres originales, *Marie Stuart* de Lebrun (1820) ou *Pinto* de Lemerrier (1802), qui pourrait servir de modèle à la «tragédie romantique». C'est la genèse parallèle du double pamphlet et du traité de 1822 que suit Xavier BOURDENET dans *Divergence générique et complémentarités génétiques: "De l'Amour" et "Racine et Shakespeare" (1821-1823)* (pp. 135-148). Le profit tiré du second séjour londonien en octobre-novembre 1821, au cours duquel il découvre le jeu de Kean, est tel que dans l'essai intime figure une part de l'argumentaire du pamphlet (voir les fragments 26, 59, 99, 103), conformément à la loi de porosité qui caractérise les œuvres stendhaliennes. Le rejet du vers au théâtre est un des arguments les plus connus de Stendhal contre la langue de la tragédie classique, contre «l'emphase obligée du vers alexandrin». Afin d'évaluer les *Enjeux de l'alexandrin dans la conception stendhalienne de l'illusion théâtrale* (pp. 149-160), Nicolas DIASSINOUS examine la position de Stendhal qui «prône une absence de style au service du réalisme et de l'illusion théâtrale», ce qui lui vaudra une critique de la part de Lamartine. Stendhal reproche à la tragédie classique, dans laquelle il ne voit qu'un poème dramatique, son incapacité à créer l'illusion théâtrale par excès de discours. Est donc à proscrire le «beau vers» par lequel se fait entendre l'auteur travesti en un de ses personnages. Stendhal, à la différence de Vigny et Hugo qui défendront un peu plus tard le vers assoupli, voit dans la lutte contre l'alexandrin la lutte contre la «dénaturation du théâtre» (M. Crouzet). Pour Étienne BEAULIEU, la promotion stendhalienne de la «tragédie nationale en prose» implique que l'œuvre soit un pur miroir du présent, même si Stendhal a donné ou donnera force preuves de son attachement à la tradition (*Régimes d'historicité romantiques dans "Racine et Shakespeare"*, pp. 161-169). Bien qu'il ne la privilégie pas dans sa réflexion esthétique, Stendhal n'exclut pas la comédie. Aussi réfléchit-il, après Hobbes bien sûr, mais aussi Schlegel et Lessing, à son rôle dans l'illusion

théâtrale. Avec *Stendhal et le rire comme expérience* (pp. 171-184), mais il s'agit moins du rire que de la «gaieté vraiment folle», Henri SCEPT met en relief les liens du comique avec la poétique du vrai et du naturel, ce que la pièce romantique *Lanfranc ou le Poète* était censée réaliser. Dans *Racine et Shakespeare* le recours à l'allusion politique au théâtre est condamné, quoique la réflexion politique soit loin d'en être absente. Mais comment parler de politique de façon littéraire, autrement que par l'allusion? Comment la tragédie romantique peut-elle parler du présent? Mauricio MELAI (*De la politique au théâtre: un coup de pistolet nécessaire?*, pp. 185-195) voit dans le pamphlet une réponse à la Charte de 1814, et dans *Le Retour de l'île d'Elbe*, une «lutte contre toute restauration, contre tout retour». Avec la question d'YVES ANSEL, «*Racine et Shakespeare*», pamphlets tout à fait démodés? (pp. 197-207), on s'attend à un contrepied. Si *Racine et Shakespeare*, à la différence de la *préface de Cromwell*, n'est pas passé à la postérité et n'a joué aucun rôle, la faute en reviendrait à «la critique des professeurs» (Thibaut) qui a réduit ces deux pamphlets au statut de documents, en occultant «bien des vérités dérangeantes». Les stendhaliens, et pas seulement eux, doivent se pencher sur leur «longue» portée sociale, esthétique, historique et politique. Il faut les «sortir» de leur ghetto romantique. Aux oubliettes la question de l'alexandrin, l'épique, le dramatique et tout le reste! On ne retiendra que la question de fond, «l'inévitable obsolescence des œuvres éternelles» proclamée par Stendhal, car telle est la thèse des pamphlets de 1818, 1823 et 1825. À méditer!

On lira dans les *Varia* le texte des conférences de Michel ARROUS (*Stendhal néoclassique ou les «pouvoirs de la sculpture»*, pp. 211-230), Sascha LÜTHY (*Méprise en miroir: «Armançe»*, pp. 231-244), Nicolas ALLARD (*Anges et démons dans «Le Coffre et le revenant»*, pp. 245-265), Claire DESLAURIERS (*À propos des etc.*, pp. 267-288), Jean-Jacques LABIA (*Le vert et le rose: Stendhal lecteur d'Auguste Lafontaine*, pp. 289-320) et René BOURGEOIS (*Un grand commis de l'État: Édouard Moutier*, pp. 321-349).

Jacques HOUBERT ouvre le dossier de la «fameuse histoire» du certificat par lequel le général Michaud atteste la bravoure et l'intrépidité du sous-lieutenant Beyle au combat de Castelfranco (1801). De l'original disparu on ne possède que trois copies probablement établies en 1810 et 1839, dont une de la main de Stendhal. S'agit-il d'une «forgerie» manigancée par un héros de papier? L'enquêteur se garde de conclure. Signalons, publiés par J. HOUBERT, trois billets inédits de Stendhal (1822, 1827 et 1835) et une lettre par laquelle Félix Faure transmet en 1846 à Louis Crozet quelques pages de Beyle. La moisson du «stendhaliste» est complétée par deux lettres de Stryenski à Paupé relatives à l'*Histoire des œuvres de Stendhal* (1904), ouvrage qui s'écoula difficilement. Pour finir, une note onologique effervescente d'Andrea SCHELLINO sur le *nébieu* que réclame Fabrice: ce n'est pas l'*Asti spumante*, mais un vin mousseux d'imitation produit par des Français en Bas-Piémont.

[MICHEL ARROUS]

HONORÉ DE BALZAC, *Ferragus, La Fille aux yeux d'or*, présentation, notes, annexes et bibliographie mises à jour par Michel LICHTLÉ, Paris, Flammarion, 2014, «GF», [1988], pp. 338.

L'édition de l'*Histoire des Treize* par Michel LICHTLÉ a été reçue dès sa première mise en vente, en 1988,

comme un travail de haute qualité, auquel on ne pouvait guère reprocher qu'un défaut dont l'éditeur était innocent: le choix, purement commercial, de publier séparément *La Duchesse de Langeais*. La direction de GF s'est obstinée dans ce choix en publiant, en 2008, une mise à jour de la seule *Duchesse*, dans le sillage du film de Rivette, *Ne touchez pas la hache*, sorti l'année précédente.

Voici aujourd'hui une version toilettée de l'autre volume, qui réunit le premier et le troisième épisode de l'*Histoire*, et qui s'ouvre de façon à la fois indiscreète et déplaisante sur un entretien avec l'écrivain et traducteur Claro (pp. 7-15); la volonté de séduire un public «jeune» est la seule justification de cet ajout bien inutile, dont Michel LICHTLÉ est naturellement innocent.

Oublions vite ces huit pages pour relire (pp. 17-67) sa magnifique «présentation» de l'ensemble désarticulé que forment ces deux épisodes privés de leur fleuron central. Il y avait un défi à relever dans la nécessité de parler à la fois de l'œuvre telle que Balzac l'a voulue, écrite et éditée, et des deux seuls morceaux conservés pour ce volume GF; nous pouvons constater qu'aujourd'hui comme naguère, la gageure est brillamment tenue. La caractérisation analytique des personnages, de l'ancien bagnard Ferragus à de Marsay le cynique, en passant par les femmes, touchantes (Mme Jules née à la mort par trop de dévouement) ou effrayantes (la marquise de San-Réal meurtrière par trop de passion), est de même qualité que les vues plus générales sur le Paris de Balzac ou sur ses convictions systématiques; il est clairement dit aussi que si les trois romans dont nous lisons ici les premier et dernier forment un magistral ensemble, c'est plus par la description également forte des passions qui habite chacun d'eux, que par cette fameuse société des «Treize», qui peine à exister autrement que comme une simple armature (ce qui, bien sûr, ne suffit pas à justifier qu'on ait ainsi démembré l'œuvre).

Les deux «Notices» (pp. 311-323) apportent, en complément de cette vaste entrée en lecture, tous les renseignements génétiques désirables. La «Chronologie» (pp. 324-333) est toujours aussi précise, et la «Bibliographie» (pp. 334-337) accueille de nombreuses entrées postérieures à la date de la première édition du volume. L'annotation placée en bas de pages est mesurée, mais efficace, et l'édition matérielle du volume est pratiquement sans défaut, ce qui mérite d'être signalé avec insistance en un temps où on fait payer cher aux lecteurs tant de travaux imprimés en dépit du bon sens. Une heureuse réédition, qu'il fallait accueillir comme elle le mérite. À quand, chez GF, la nécessaire refonte de deux volumes en un seul, qui rendrait enfin justice à la vraie *Histoire des Treize* de Balzac?

[PATRICK BERTHIER]

HONORÉ DE BALZAC, *La Commedia umana*, scelta e introduzioni di Mariolina BONGIOVANNI BERTINI, volume terzo, Milano, Mondadori, 2013, «I Meridiani», pp. XIII-1575.

«Il n'y a rien qui soit d'un seul bloc dans ce monde, tout y est mosaïque», scrive Balzac nella *préface* alla prima edizione di *Une Fille d'Eve* nel 1839. Nell'immaginario estetico-programmatico dello scrittore, è assai frequente l'utilizzo della metafora del mosaico per definire, a proposito della *Comédie humaine*, l'esigenza quasi ossessiva del romanziere di presentare e di coordinare tra loro i singoli tasselli finzionali in un quadro

organico che, garantendo e preservando la specifica rilevanza letteraria di ogni frammento narrativo, riveli, allo stesso tempo, un reciproco ed organico sistema di relazioni attraverso cui, tra contrasti, analogie e rinvii, risplenda la grande prosa del mondo.

Questa stessa immagine del mosaico può, senza alcun dubbio, essere riferita alla magistrale e titanica impresa editoriale coordinata da Mariolina Bongiovanni Bertini che, a partire dal 1994 (vol. I; e successivamente, nel 2005, vol. II), con il titolo *La Commedia umana*, ha dato alla luce, per la prima volta in forma così rigorosa e sistematica, in Italia, una scelta così ampia, variegata e significativa di romanzi e racconti tratti dalla *Comédie humaine*, che, con la pubblicazione di questo terzo volume, giunge alla sua conclusione.

Se, come scrive M. Bongiovanni Bertini nella *nota all'edizione*, «ogni esclusione all'interno della *Comédie humaine* è un sacrificio doloroso, che taglia nel vivo un'opera organica, spezza i legami tra testi nati da un'ispirazione fortemente unitaria, trascura pagine e personaggi memorabili» (p. IX), è altrettanto vero che i titoli presentati in questo terzo tomo illuminano il lettore italiano di Balzac circa l'estrema varietà del genio balzachiano, circa «la sua capacità di spaziare dal realismo provinciale alla fantasmagoria parigina, dal registro mondano a quello filosofico e mistico, dalla più lucida ironia al più appassionato lirismo» (*ibid.*).

Poliedrico e polifonico è il mosaico dei romanzi e dei racconti contenuti in questo terzo volume, tutti corredati da esemplari saggi introduttivi redatti, per ogni singolo testo, dalla stessa Bongiovanni Bertini, e da eccellenti apparati di note al testo curati, così come le traduzioni, da autorevoli specialisti: *Il Cugino Pons* (da «*Scène della vita parigina*»), traduzione di Giovanni Bogliolo; note (oltre trecento) a cura di Claudio Moro; *Una Passione nel deserto* (da «*Scène della vita militare*»), traduzione di Giancarlo Buzzi; note a cura di C. Moro; *Il Giglio nella valle* (da «*Scène della vita di campagna*») traduzione di G. Buzzi; note a cura di Chiara Cedrati; *La Pelle di zigrino* (da «*Studi filosofici*»), traduzione di G. Buzzi; note a cura di Anna Fierro; *Il Capolavoro sconosciuto* (da «*Studi filosofici*»), traduzione di Gabriella Mezzanotte; note a cura di Susi Pietri; *I Proscritti* (da «*Studi filosofici*»), traduzione di Daniela Schenardi; note a cura di C. Cedrati; *Séraphita* (da «*Studi filosofici*»), traduzione di D. Schenardi; note a cura di A. Fierro.

Di particolare utilità per il lettore, è la *bibliografia essenziale* curata sempre da M. Bongiovanni Bertini con la quale si chiudono le pagine del volume (pp. 1553-1570). Essa è suddivisa in due categorie fondamentali che comprendono: le *Opere di Honoré de Balzac* (edizioni delle opere complete; principali edizioni della «*Comédie humaine*»; principali edizioni di altre opere; la corrispondenza: edizioni complessive), e la *bibliografia della critica* che si articola in dodici sezioni, di cui l'ultima: *Balzac in Italia* (pp. 1566-1570) propone un rigoroso ed esauriente quadro d'insieme sulla fortuna editoriale e critica di Balzac nel nostro Paese.

[MARCO STUPAZZONI]

HONORÉ DE BALZAC, *Teoria del camminare*, traduzione di Carla QUERCIA, Roma, Ellint, 2014, «Lampì», pp. 89.

Segnaliamo la pubblicazione di questa nuova traduzione italiana de *La Théorie de la démarche*, opera edita tra l'agosto e il settembre 1833 su «L'Europe littéraire-

re». Questo testo costituisce una delle colonne portanti (insieme al *Traité de la vie élégante* e al *Traité des excursions modernes*) della *Pathologie de la vie sociale* all'interno delle *Études analytiques*.

Il saggio balzachiano, che, a giudizio di Rose Fortassier (cf. introduction alla *Pathologie de la vie sociale*, Paris, «Nouvelle Pléiade», 1981, t. XII, p. 197), «apparaît en quelque sorte comme la version laïque, mondaine, journalistique de Louis Lambert, comme la vulgarisation d'une pensée ésotérique», affronta, in realtà, tematiche importanti e profonde che appartengono al pensiero filosofico e metafisico di Balzac e che si ritrovano espresse in romanzi quali *La Peau de chagrin* e, appunto, *Louis Lambert*.

[MARCO STUPAZZONI]

HONORÉ DE BALZAC, *Un Tenebroso Affare*, traduzione e postfazione di Felice BONALUMI, Vedano al Lambro (MB), Paginauno, 2014, «Narrativa», pp. 254.

Apparso tra il gennaio e il febbraio del 1841 ne «Le Commerce», *Une Ténébreuse Affaire* è riproposto all'attenzione dei lettori italiani grazie a questa nuova ed apprezzabile traduzione di Felice Bonalumi, al quale si deve anche l'interessante *postfazione* (pp. 249-254) con cui si chiudono le pagine del volume.

Nel piano generale della *Comédie humaine* (cf. edizione Furne del 1846), il romanzo balzachiano è compreso all'interno delle *Scènes de la vie politique*, cronologicamente preceduto da *Un Épisode sous la Terreur* (1830), contemporaneo di Z. Marcas (1841) e seguito da *Le Député d'Arcis* (1847). Basato su un episodio di cronaca realmente accaduto (il rapimento del conte Dominique Clément de Ris da parte di agenti del ministro della Polizia napoleonica, Fouché), *Une Ténébreuse Affaire* contiene in sé le categorie e le tematiche fondanti del *Noir*. Questo romanzo, dal finale tutt'altro che consolatorio, ci permette, scrive Bonalumi, «una profonda riflessione, sulla società, vista da Balzac senza falsi moralismi» (p. 251): si tratta di una visione della storia nella quale, in primo piano, si collocano gli uomini che agiscono con le loro idee e i loro comportamenti. In quest'ottica, il crimine passa in secondo piano sia dal punto di vista ideologico sia sotto la prospettiva narratologica in quanto il vero personaggio del romanzo è, appunto, la Storia vista in tutte le sue sfaccettature umane e sociali.

[MARCO STUPAZZONI]

ROLAND CHOLLET, *L'Œuvre de Balzac en préfaces. Des romans de jeunesse au théâtre, textes réunis par Marie-Bénédicte DIETHELM et Nicole MOZET*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 536.

La disparition de Roland Chollet, balzacien incomparable qui nous a tant donné, fait de ce magnifique volume préparé avant sa mort un hommage funèbre; mais ce n'est pas un livre triste, puisque par cette publication le commentateur éclairé qu'il fut demeure, au contraire, étonnamment vivant parmi nous, aujourd'hui, dans la modernité de sa vision de Balzac. Voilà en effet plus de cinquante ans (entre 1958 et 1962) que les textes de ce volume ont été écrits; or, les références inévitablement datées mises à part, ils sonnent comme s'ils étaient vraiment nés d'hier, par-delà toute évolution pédante ou non de la critique. Voici pourquoi.

Lorsqu'il a rédigé pour les éditions Rencontre, à Lausanne, des préfaces pour chacun des trente volumes d'une nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Balzac, Roland Chollet a voulu proposer un travail vraiment nouveau. Voisinaient alors sur le marché, achevées ou en cours, plusieurs grandes éditions: celle de Marcel Bouteron et Henri Longnon chez Conard (quarante volumes de 1912 à 1940); ce que les balzaciens appellent entre eux «vieille Pléiade», édition assurée par Bouteron seul en dix volumes de cette collection de 1935 à 1937, et complétée en 1959 par un onzième tome, confié à Roger Pierrot lui aussi récemment disparu; l'édition dirigée par Albert Béguin et Jean-A. Ducourneau pour Formes et Reflets, 16 volumes publiés de 1950 à 1953 et repris de 1962 à 1964 par le Club français du livre; enfin l'édition Maurice Bardèche au Club de l'Honnête Homme en vingt-huit volumes parus de 1955 à 1963, et qui est donc la seule à ne pas être terminée lorsque Roland Chollet se met au travail. La Pléiade et Bardèche proposent *La Comédie humaine* dans l'ordre voulu par Balzac et fixé, pour l'essentiel, par le catalogue dressé par lui en 1844 (pour l'essentiel, car quelques redistributions d'une section à l'autre de l'œuvre sont encore décidées après cette date). Béguin et Ducourneau, en revanche, ont adopté «un ordre nouveau» déterminé par la date de l'intrigue de chaque roman, en toute conscience des problèmes que posent à cet égard les romans à large empan chronologique. Roland Chollet prend un autre risque, non moins réel: celui de présenter les œuvres en suivant la date non de leur intrigue, mais de leur composition; pour les romans à plusieurs épisodes, la date choisie sera celle de l'achèvement, soit 1843 pour *Illusions perdues* ou 1847 pour *Splendeurs et misères des courtisanes*.

Indépendamment des discussions qu'il peut susciter, un tel choix a évidemment pour avantage de faire relire Balzac dans l'ordre de l'élaboration de l'œuvre, tout en proposant une forme originale de biographie intellectuelle. Pour rendre cet aspect plus sensible, les éditrices – c'est une de leurs rares interventions de quelque importance – ont déplacé les préfaces des premiers romans (de 1822 à 1825) en tête du volume, alors que chez Rencontre les œuvres de jeunesse étaient reléguées vers la fin de l'ensemble; seuls se trouvent toujours à la fin la préface des *Contes drolatiques* inachevés (publiés de 1833 à 1837), ainsi que ce qui concerne le théâtre, réuni en un vaste chapitre allant de *Cromwell* (1819-1820) au *Faiseur*, créé après la mort de Balzac dans une version défigurée. Nous nous trouvons finalement face à trois groupes de préfaces, celles des premiers romans (pp. 13-118), celles des romans de *La Comédie humaine* (pp. 123-425), enfin celles des *Contes drolatiques* et du théâtre (pp. 427-501); le volume se termine sur une postface de Marie-Bénédict Diethelm consacrée à une évocation qui nous en apprend beaucoup sur les travaux de Roland Chollet, mais dont le ton dithyrambique l'aurait fait sourire, modeste ingéressable qu'il était.

Ce qui est vrai, en revanche, c'est que la lecture de ces cinq cents pages de préfaces mises bout à bout produit un effet sidérant sur l'esprit du lecteur qui croyait bien connaître son Balzac; lue ou plutôt évoquée dans ce nouvel ordre, *La Comédie humaine* révèle des trésors et suscite sans cesse des envies de relecture. La distribution des romans dans chaque volume se faisant en fonction non seulement de leur date d'écriture mais de leur longueur, on voit se côtoyer textes brefs et textes longs, scènes parisiennes et de province, œuvres ache-

vées ou non. On avance avec le plaisir de redécouvrir, et dans le désir de redécouvrir encore.

À coup sûr ce fut une belle idée éditoriale que de vouloir faire un livre de la succession de ces préfaces inspirées. Roland Chollet préfère à l'exhaustivité, impossible dans l'espace dont il dispose, un éclairage, mais qu'il pousse à fond: ici sur la genèse, là sur la technique des personnages reparaissants qui crée peu à peu un «roman sans frontières» (p. 331), ailleurs encore sur des thèmes fondamentaux de la vision sociale et morale de Balzac, et partout sur la structure générale et particulière de l'œuvre entière. On se dit sans cesse avec étonnement que tout cela a été écrit avant la mode du structuralisme, avant l'invasion de la narratologie et de pas mal d'autres spécialités technicisantes: car si Roland Chollet fut dès cette époque, notamment dans ce cycle de préfaces, un des plus grands généticiens de l'œuvre de Balzac, c'est bien en n'oubliant jamais la *littérature*. Pas de dissection, mais de vivants conseils pour lire en toute intelligence une œuvre certes inachevée mais qui, «malgré ses voûtes éventrées et ses niches vides, [...] donne une impression de plénitude et de perfection» (p. 125).

On ne sait où puiser tant la visite du monument est sans cesse passionnante, que Roland Chollet s'attache à sortir de l'ombre un élément méconnu comme *Les Petites Misères de la vie conjugale* (pp. 152-156) ou qu'en deux pages denses il fasse le point sur la question mouvante du «romantisme» de Balzac (pp. 171-172). Les remarques lumineuses ne manquent pas non plus sur le rôle du lecteur, et sur «notre conscience, avec laquelle l'écrivain joue et hors de laquelle l'œuvre ne peut vivre» (p. 302); Roland Chollet parle souvent de la mémoire de celui qui lit Balzac et qui ne peut bien lire Balzac que s'il fait, d'un roman à l'autre, travailler cette mémoire grâce à laquelle il percevra ce que le critique appelle dans plusieurs des préfaces *l'unité de destinée* des personnages, reparaissants ou non. Des années après avoir écrit tous ces textes, Roland Chollet, qui se trouvait alors en pleine rédaction de sa superbe thèse *Balzac journaliste* (Klincksieck, 1983), a été chargé par Pierre-Georges Castex, directeur de la nouvelle édition «Pléiade» publiée de 1976 à 1980, de réaliser l'édition d'*Illusions perdues*, et les balzaciens savent à quel point cette édition est insurpassable; or on constate que la préface de ce même roman pour Rencontre, quinze ans plus tôt (dans notre volume pp. 331-342), était déjà extraordinairement riche malgré sa brièveté, ne serait-ce que sur le thème de la «délégation» évoqué dans les mêmes années par Gaëtan Picon dans son excellent *Balzac par lui-même* (Seuil, 1956), petit ouvrage trop négligé aujourd'hui et auquel on s'étonne un peu que Chollet ne renvoie pas.

Un mot sur la réalisation matérielle du volume, au cas où l'on m'aurait trouvé trop dithyrambique sur le fond (mais saurait-on l'être!). Je me suis demandé pourquoi, au fil des pages, on trouvait tant de coquilles non corrigées, y compris portant sur des noms propres connus – ainsi, à quelques lignes de distance, p. 493, sur l'acteur Lockroy (imprimé «Locroy») et sur le directeur des théâtres de la banlieue, Seveste (imprimé «Sévestre»); d'autres gênent la lecture, fût-ce en faisant sourire, comme lorsque Sarrasine est «détrompée» (*sic*, au féminin, p. 169) sur l'identité du castrat qu'il a pris pour une femme... Sans doute ces fautes-là viennent-elles de coquilles non aperçues; mais j'ai fini par me convaincre que la plupart, parfois de taille, proviennent de ce que, pour réaliser la présente édition, on a scanné les textes des années soixante: technique ô combien précieuse par les gains de temps qu'elle per-

met, mais dont on connaît les ravages en l'absence d'un contrôle scrupuleux des résultats. Quand on lit, p. 229, «bien que Vautrin ne *sait* rien», on saisit aussitôt qu'il faut lire «*soit*»... mais ce n'est pas au lecteur d'assumer cette correction. Même chose pour les avatars de la conjonction «mais», qui devient «riaies» p. 239 et «niaies» p. 370, en produisant ici et là, bien sûr, une phrase absurde. D'autres résultats aberrants comme «quelle» au lieu de «qu'elle» (p. 106), «soif l'histoire» (au lieu de «soit», p. 324) ou «celle envergure» (pour «cette», p. 332) ont évidemment pour origine la même absence de contrôle après le scannage. Si l'on ajoute à ces défauts quelques coquilles sur les titres («*Illusion perdues*», p. 340, ou «*La Tour de Nesles*», p. 468), on se retrouve tout de même face à un bilan qui n'est pas celui qu'il devrait être, surtout ici où il s'agissait de rendre à un chercheur aimé l'hommage qu'il mérite, donc un hommage lui-même irréprochable. Roland Chollet était évidemment le premier à savoir que le titre du drame de Dumas ne prend pas d's, mais même si la faute était dans la page d'origine des éditions Rencontre, elle ne devait pas subsister chez Garnier.

Il n'était pas question de dissimuler cette ombre au tableau, car elle était sur bien des points évitable; mais il ne faut pas non plus lui donner trop d'importance, car ce qui doit compter avant tout, dans le bonheur de lecture que nous procure ce grand livre, c'est le fait que son auteur ne l'avait pas conçu comme tel, puisque bien sûr chaque préface était isolée en tête de chaque volume, mais que la réunion de toutes les préfaces *produit* réellement l'œuvre d'un maître, un peu comme la réunion des romans de *La Comédie humaine* produit un roman unique, *le* livre de Balzac. Et tant pis si la modestie de Roland Chollet, déjà évoquée plus haut, souffre de ce rapprochement qui, à moi, me saute aux yeux.

[PATRICK BERTHIER]

AA. Vv., «*Le Courrier balzacien*», nouvelle série, n. 25/26, octobre 2013, pp. 82.

In questo fascicolo doppio – l'ultimo dell'annata 2013 – del «*Courrier balzacien*», è posta al centro dell'attenzione una questione cruciale e di estrema attualità che ossessionò la vita ed il percorso letterario di Balzac lungo tutto il corso della sua breve ma intensa esistenza. Contro il dilagare delle cosiddette *contrefaçons belges*, il cui successo, a livello europeo, fu particolarmente rilevante tra il 1830 e il 1845, Balzac, molto attento ai problemi del mercato librario, interviene in diverse occasioni sulla questione come parte direttamente interessata alla tutela dei diritti d'autore sulla propria opera. La *Lettre adressée aux écrivains français du XIX^e siècle*, apparsa nella «*Revue de Paris*» il 2 novembre 1834, costituisce, da questo punto di vista, una testimonianza esemplare circa la presa di posizione netta e decisa da parte dello scrittore rispetto ai temi della proprietà letteraria, dei diritti d'autore e della contraffazione editoriale. In questo fascicolo, sono pubblicati ampi estratti di questo importato documento (*Lettre adressée aux écrivains français du XIX^e siècle*, pp. 15-23) a cui segue quella di una ulteriore testimonianza (presumibilmente) balzachiana (tutti e due i documenti sono presentati da Roger PIERROT, *présentation et chronologie*, p. 14): si tratta del *Mémoire sur la situation actuelle de la contrefaçon des livres en Belgique*, présenté à MM. Les ministres de l'Intérieur et de l'Instruction Publique par la Société des Gens de Lettres, redatto nel marzo del 1841. Entrambi i docu-

menti sono preceduti da un interessante studio di Jean-Claude BOLOGNE, attuale presidente della Société des Gens de Lettres: *Balzac à la Société des Gens de Lettres* (pp. 5-13), nel quale l'A. sottolinea la posizione determinata di Balzac contro le «contrefaçons» e il suo ruolo fondamentale all'interno della Société des Gens de Lettres (fondata nel 1837) soprattutto tra il 1839 e il 1841. «Son expérience, ses relations, son énergie et son imagination débordante – scrive l'A. – révolutionnent la société» (p. 5): nell'aprile del 1840, Balzac propone al comitato della società un testo alquanto rivelatore, sotto la prospettiva giuridica, della precisa intenzione di voler dotare lo scrittore di uno statuto giuridico-economico definito. Ci riferiamo al *Code littéraire proposé par M. de Balzac* (qui pubblicato alle pp. 43-50) su cui riflette con acume Sandra TRAVERS de FAULTRIER nel saggio intitolato: *Balzac et la législation sur le droit d'auteur* (pp. 29-42) che precede lo scritto balzachiano. Balzac, osserva l'A., «pose les grands problèmes du droit d'auteur [...]». Sujet de droit, pourvu d'une identité personnelle perçue comme un droit et non comme une obligation, doté de capacités patrimoniales mais aussi d'une visibilité qui permet la participation, l'auteur est une figure juridique riche» (p. 42).

La raccolta di studi che segue, raggruppati sotto il titolo di *Infortune et fortune de Mercadet*, si apre con la breve nota di Anne-Marie BARON («*Le Faiseur*» de Balzac au programme du concours d'entrée à l'ENS, p. 51) in cui viene sottolineata la sorprendente attualità, ai giorni nostri, e il costante successo scenico della *pièce* balzachiana. Jean-Marie BERNICAT (*Les représentations du "Faiseur"* [1971], pp. 51-65) ricostruisce in modo esemplare la genesi letteraria e la fortuna in palcoscenico dell'opera di Balzac a partire dalla sua prima rappresentazione, nel 1851, fino al 1957. A giudizio dell'A., sarebbe profondamente ingiusto «refuser obstinément de reconnaître en Balzac de réelles et grandes qualités de dramaturge [...]». Balzac possède jusqu'à un degré peu commun ce don essentiellement «théâtral» de communiquer, d'évoquer, d'animer, de mettre les âmes en contact» (p. 65). Thierry BODIN (*À propos du "Faiseur"* [1993], pp. 66-69), la considera come un vero capolavoro, come una «pièce puissante, remarquablement construite et écrite» (p. 69), e riflette, da una prospettiva più generale, sulla produzione teatrale di Balzac e sulla sua rilevanza non soltanto nell'economia generale della sua opera letteraria, ma nell'ambito della storia del teatro della prima metà dell'Ottocento.

Completano le pagine del fascicolo i seguenti interventi: Anna-Marie BARON (*La Cousine Bette Davis à la Cinémaèque française*, pp. 70-71); id. («*Lucia di Lammermoor*» à l'Opéra Bastille, pp. 72-74); Olivier GOT (*Les Amis de Balzac à Douai, ou la recherche de l'introuvable*, pp. 75-79); *Saché d'octobre à décembre*, p. 80; *Les activités de la Maison de Balzac*, p. 81; *Parutions récentes*, p. 82.

[MARCO STUPAZZONI]

CHIARA SAVETTIERI, *L'Incubo di Pigmalione. Girodet, Balzac e l'estetica neoclassica*, Palermo, Sellerio editore, 2013, «Le parole e le cose», pp. 140.

Il mito di Pigmalione come rappresentazione e celebrazione dell'artista ha avuto, essenzialmente a partire dal XVIII secolo (per merito, soprattutto, di Rousseau e di Winckelmann), numerose e svariate interpretazioni non soltanto letterarie ed artistiche, ma anche, in epoche più recenti, teatrali e cinematografiche. Pigmalione

incarna l'immagine dell'artista creatore al quale spetta la missione di fondere l'ideale con una illusione di vita.

In questo interessante e suggestivo studio, Chiara Savettieri concentra la sua attenzione sulla figura del mito cogliendone gli aspetti antitetici e interrelati riferiti, in particolare, agli scritti ed alle opere del pittore francese Anne-Louis Girodet, e al messaggio estetico del quale si fanno portavoce alcuni personaggi balzachiani in romanzi quali *Sarrasine*, *La Maison du chat-qui-pelote* e *Le Chef-d'œuvre inconnu*.

In Girodet, che esprime una concezione neoclassica dell'arte, il mito di Pigmalione è utile all'artista per alimentare l'illusione che l'arte possa vincere la morte conciliando, attraverso la loro trascendenza nella forma artistica, la natura e la vita. La *beauté* è possibile solo se associata ad un contesto in cui «bello e morte tendono a convergere in una dimensione erotica» (p. 33). La pittura di idee e non di imitazione che insieme legano tra loro *eros* e *thanatos* scaturisce dalle proprietà compensative, ricostruttive e consolatorie che Girodet attribuisce all'arte nel tentativo di conciliare «ciò che di fatto è inconciliabile: natura e idea, vita e morte, mimesi e concetto» (p. 44).

Balzac, al contrario, che fu sempre affascinato dalla figura e dall'opera di Girodet e che affronta in diversi suoi scritti il tema della creazione artistica, rivela come l'arte non sia altro che l'altra faccia di *thanatos*; come il sogno di un passaggio dall'arte alla vita non sia altro, per il protagonista, che un incubo nel quale l'artista trova inesorabilmente il suo annientamento. Sarrasine e Théodore de Sommervieux (nella *Maison du chat-qui-pelote*) confondono l'arte con la vita e mettono a nudo «il fondo di *thanatos* celato nell'apparenza illusoria dell'arte» (p. 47). In Balzac, l'arte è un'illusione che non può mai consolare e la bellezza è un valore che non potrà mai conciliarsi con la realtà.

La questione centrale che attraversa tutta la poetica letteraria balzachiana è quella che riguarda la solitudine, l'isolamento e il fallimento dell'artista nell'epoca moderna, nel momento in cui comincia ad affermarsi l'autonomia dell'opera d'arte rispetto ad un contesto esterno funzionale e ricettivo che, per essa, si rivelerà altamente problematico e distruttivo. Nel *Chef-d'œuvre inconnu*, è presente una riflessione filosofica sull'arte centrata sul rapporto tra creazione artistica (l'ideale assoluto) e realtà (la vita). Il mito di Pigmalione, che incarnava il sogno neoclassico dell'identità natura-vita, si rivela anche nel personaggio di Frenhofer, il quale, per eccesso di *esprit* (come in Sarrasine e in Girodet), nega all'opera d'arte l'obbligo di rispondere ad una funzione sociale anche sotto la prospettiva della sua ricezione e mostra in quale misura l'eccesso di assoluto possa annientare ogni forma di creazione artistica. Balzac, osserva l'A., ha utilizzato «temi ed aspetti della concezione estetica neoclassica, di cui rivela le aporie, per affrontare uno dei nodi esemplari della modernità: l'incommensurabile solitudine dell'artista» (p. 119).

[MARCO STUPAZZONI]

STEFANO BALLERIO, *Il romanzo come narrazione e l'autore che racconta*, in *Sul Conto dell'Autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Franco Angeli, 2013, «Critica letteraria e linguistica», pp. 11-65.

Assumendo una prospettiva di indagine dichiaratamente ermeneutica, S. Ballerio analizza, in questo denso primo capitolo del volume, l'idea di romanzo elaborata attraverso gli scritti di Balzac e di W. Scott.

Riconsiderando, in modo particolare, l'aspetto della finzionalità e quello delle forme di riferimento alla realtà che gli scrittori presi a modello esprimono attraverso il testo narrativo, l'A. perviene ad un'idea di romanzo come narrazione, nella quale è l'autore che racconta rivolgendosi direttamente al lettore. Gli assunti e le categorie elaborati dalla narratologia strutturalista per definire le istanze produttrici del discorso narrativo (chi racconta è una figura, il narratore extra/omodiegetico, distinta dalla persona dell'autore) vengono radicalmente messi in discussione da Ballerio nella sua analisi dell'incipit del *Père Goriot* balzachiano sulla base di una differente prospettiva teorica ed ermeneutica. L'ipotesi formulata dall'A. è che Balzac, proponendo «un'operazione tipica della postmodernità», crea «una figura di narratore che si atteggiava ad autore e che tratta da lettori i narratori» (p. 15). La semplice narrazione è messa *en abyme* e diventa il luogo in cui Balzac «riflette sulla sua opera con i suoi lettori e cerca di agire retoricamente su di loro» (p. 19). Questo presunto dialogo ermeneutico tra Balzac e il lettore si inserisce in un orizzonte storico-letterario ben definito e circoscritto, nel quale autore e lettore sono riconosciuti come soggetti storici portatori di una concezione e di una interpretazione ben precise dell'opera letteraria. Negli orizzonti di Balzac e dei suoi contemporanei, la narrazione è attribuita all'autore e non a un narratore (escludendo i casi in cui la narrazione è affidata ad un personaggio): tra queste due figure, non esiste alcuna distinzione e il dialogo ermeneutico tra autore e lettore si realizza in un contesto di realtà a cui essi appartengono e non nel dominio della finzione.

Pur nella differente peculiarità del contesto storico e socio-culturale, gli orizzonti di W. Scott e dei suoi lettori sembrano coincidere con quelli che l'A. traccia per Balzac. Anche per l'autore di *Waverley*, il dialogo ermeneutico avviene nell'ambito del reale e non nel contesto esclusivamente pertinente alla finzione narrativa. L'A. riconosce ai due scrittori una presenza diretta nel testo e la loro legittima funzione di autorevolezza: in Scott, come in Balzac, l'A. rileva «il persistente radicamento dell'enunciazione nella realtà di autore e lettori e insieme lo statuto di verità anticipata che per essa viene rivendicato e riconosciuto, sulla base di una legittimazione autoriale» (p. 64). Si tratta di una rivendicazione di autorevolezza che, per quanto rivendicata da entrambi gli scrittori, assume un carattere e una funzione differenti: se W. Scott esibisce la sua maestria nel ricercare, attraverso la memoria e le fonti storiche, il passato nel presente, Balzac vuole accreditarsi come scienziato del suo tempo, come studioso dell'uomo suo contemporaneo appellandosi alla sua conoscenza diretta del mondo ed alle inesauribili facoltà intuitive della sua immaginazione.

[MARCO STUPAZZONI]

ELISA GREGORI, «Une pluie d'or». «Liquidità» dei personaggi balzachiani, in AA. VV., *Letteratura e denaro. Ideologie metafore rappresentazioni*, atti del XLI Convegno Interuniversitario (Bressanone, 11-14 luglio 2013) a cura di Alvaro BARBIERI e Elisa GREGORI, Padova, Esedra editrice, 2014, «Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano», pp. 383-392.

Il denaro è un tema non esclusivamente letterario che costituisce uno tra i criteri fondamentali non soltanto per comprendere le più svariate sfumature legate alla vita dello scrittore, ma soprattutto per cogliere

alcune delle dinamiche centrali del sistema-*Comédie humaine*.

Il movimento interno dei personaggi nei luoghi narrativi dell'opera in perpetuo divenire può essere considerato, secondo E. Gregori, come analogo al fluire del denaro. L'A. intravede uno stretto legame tra la mobilità o la fluidità di alcune figure balzachiane e le dinamiche che stanno alla base delle leggi economiche di una determinata società in continuo mutamento. La circolazione dei personaggi romanzeschi, le loro trasformazioni e le loro metamorfosi non costituirebbero altro che l'applicazione, da parte di Balzac, delle «leggi che regolano il mercato» (p. 392): regolato dai mutamenti propri delle leggi economiche, il personaggio balzachiano si delinea e si trasfigura, all'interno della *Comédie humaine*, seguendo i criteri che determinano la fluidità del denaro in tutte le sue forme.

[MARCO STUPAZZONI]

Hugo journaliste. Articles et chroniques, choisis et présentés par Marieke STEIN, Paris, Flammarion, 2014, «GF», pp. 464.

En même temps que *Balzac journaliste*, recensé aussi dans ces colonnes, la collection de poche «GF» propose un volume consacré à *Hugo journaliste*, pris en charge par Marieke Stein. Spécialiste de l'œuvre politique de cet écrivain, elle a, c'est naturel, accordé une grande place à cet aspect dans son anthologie.

Mais pourquoi ce Hugo «journaliste»? À vrai dire, quand, au contraire de l'éditrice, on n'est pas au premier chef spécialiste de son œuvre, on aurait moins spontanément tendance à le voir en *journaliste*, comme un Gautier ou même comme un Zola, car on pense aux immenses blocs de la poésie, des romans, des essais, du théâtre. Et pourtant, Victor Hugo a écrit – avec de longues intermittences, c'est vrai – dans les journaux pendant soixante ans!

On devine, à consulter la table des matières, que Marieke Stein n'a pas eu la tâche facile, pour choisir d'abord, pour organiser ensuite. Le volume se répartit en trois blocs, thématiques par leurs titres, mais aussi largement chronologiques. Ainsi la section «Victor Hugo critique et chroniqueur» (pp. 53-202) est-elle, pour à peu près la moitié, consacrée – et c'est justice – à une large anthologie de comptes rendus du «Conservateur littéraire», entre décembre 1819 et février 1821 (quatorze articles), complétée par un choix d'articles donnés à divers périodiques, dont «Le Réveil» et «La Muse française», entre 1822 et 1829. Les derniers articles de cette première section, deux brefs textes, l'un de 1833 dans «L'Europe littéraire», et surtout l'autre, bien seul, une lettre ouverte de 1870 dans «Le Rappel», ne suffisent pas à empêcher le lecteur de croire que Hugo n'a été «critique et chroniqueur» que dans sa jeunesse, alors que le chroniqueur, pour le moins, a nourri pendant un demi-siècle la masse croissante de ses *Choses vues* – mais ce ne sont pas *stricto sensu* des articles, et elles n'avaient pas ici leur place.

La deuxième et la troisième sections (pp. 203-305 et pp. 307-427) s'intitulent «Le défenseur de la presse et des journalistes» et «La presse, tribune politique», et se caractérisent par une dominante chronologique inverse de la première. Dans la deuxième section, un seul texte de 1828, puis l'on passe à sept autres, dont six dans «L'Événement», datant de la II^e République, et à un groupe équivalent d'articles, dont plusieurs dans «Le Rappel», entre 1869 et 1878. Quant à la dernière

section, elle commence carrément sous l'exil, avec six articles publiés dans «L'Homme» entre 1854 et 1856, et se poursuit par un choix régulièrement réparti de textes publiés avant et après 1870.

Soyons clairs: il n'est pas question de discuter les choix faits dans ce volume; la matière était si abondante que le tri a dû être douloureux et, pour la partie littéraire que je maîtrise mieux, les textes retenus du «Conservateur» donnent une fort bonne idée du talent et, derrière un style encore en formation, du culot du jeune observateur du monde culturel de la Restauration. Ce que je veux dire, c'est qu'à un texte près pour les deux premières sections (un de 1870 à la fin de la première, un de 1828 en tête de la seconde), le fil du temps se déroule si naturellement qu'on se demande s'il n'aurait pas été plus simple de l'adopter comme table des matières. En effet, il est visible, à lire la troisième section après la deuxième (c'est-à-dire en respectant le travail de disposition des textes tel qu'il a été élaboré par Marieke Stein), qu'on y retrouve des thèmes semblables en grand nombre, et que lorsque Hugo, en 1848, se bat pour la liberté de la presse, il utilise déjà, évidemment, la presse comme «tribune politique». Et l'on peut même suggérer que, dès ses tout débuts, dès son appréciation comparée du libéralisme de Delavigne, auteur des *Vêpres siciliennes*, et du traditionalisme d'Ancelet, son rival, auteur de *Louis IX*, le Hugo presque adolescent encore en fait déjà, de la politique dans la presse, et avec quel savoir-faire instinctif! Autrement dit et pour en finir, l'ordre de la table des matières ne convainc pas du tout, et j'aurais établi, quant à moi, des sections chronologiques, ou pas de sections du tout. Ce regret est relatif, car, pour le reste, voilà un fort joli volume, bien établi et passionnant à lire; on y suit les combats obstinés d'un homme, par exemple contre le monstre de la peine de mort («Depuis trente-cinq ans [...] j'essaie de faire obstacle au meurtre en place publique», p. 362).

Est-il bien annoté? La réponse est toujours délicate à apporter, sauf bien sûr quand une note est erronée; et il ne faut pas négliger la pression exercée par les éditeurs pour limiter la place accordée à l'appareil critique, toujours trop coûteux à leur goût. Mais l'impression que j'ai, c'est qu'à pas mal de reprises manquent des notes que j'aurais, moi, jugées nécessaires: le lecteur *actuel* d'un tel volume saura-t-il qui était Dorat (p. 143, dernier mot de la page), cité en même temps que Marivaux? ou le père Lorient, vulgarisateur historique évoqué à propos du débat sur l'enseignement (p. 234)? Ces détails ne sont pas négligeables, car ils concernent la signification même du passage où ils se trouvent. Autre exemple, plus parlant encore: qu'était, en 1833, le «pont des Statues» (p. 199)? La réponse demande une petite recherche: il s'agit du pont du Carrousel, terminé en 1834 [et reconstruit de 1935 à 1939], ainsi nommé au moment de sa construction à cause des quatre statues allégoriques placées à ses extrémités; peu importe cette érudition? Non, car l'article de Hugo, dans «L'Europe littéraire» du 17 juillet 1833, concerne en entier le fait que Thiers, ministre de l'Intérieur, vient de retirer la commande de ces statues aux quatre bons sculpteurs d'abord sollicités (dont David d'Angers et Pradier, tout de même) pour la confier en entier au seul Petitot; il est donc important, me semble-t-il, de savoir sur quoi, sur quelle *réalité* porte cette attaque sévère de Hugo contre la manière dont le ministre satisfait ainsi de «petites haines» (p. 200).

D'autres notes, existantes là où on les attend, paraissent un peu hâtives. Lorsque, en 1850, Hugo parle

de «trente-cinq années d'éducation du pays par la liberté de la presse» (p. 235), il n'est pas satisfaisant de lire cette note 1: «L'ordonnance d'août 1830 qui supprime la censure ouvre l'âge d'or de la presse»; car de 1850 à 1830 il n'y a que vingt ans, et on voudrait savoir à quelle liberté de la presse Hugo pense en 1815... Un peu plus loin, on est bien obligé de parler d'une erreur, contrariante de la part d'une hugolienne, lorsque l'ode «À M. Alphonse de L.» [Lamartine], poème de 1825 publié dans l'édition des *Odes et ballades* de 1826 [édition Jean Massin, t. II, p. 719 pour les vers cités], est daté de... 1837 (p. 282, n. 1, avec de plus un titre inexact); et ce n'est pas une coquille, mais le résultat non vérifié de la réponse d'un moteur de recherche bien connu: mieux valait rouvrir Hugo lui-même.

Il n'y a pas d'édition parfaite, et on ne chassera jamais toutes les coquilles (comme, par exemple, de dater le même article de 1862 et de 1872 à quatre lignes d'intervalle, p. 299, dans le titre et dans le «chapeau»), mais on ne sera jamais non plus assez rigoureux dans l'art minimal de tout vérifier. Je me permets des remarques parce que de tels défauts finissent par déparer un bel ensemble, par ailleurs revigorant à lire comme peut être revigorante l'obstination d'un grand homme à demander la justice partout où on la bafoue.

[PATRICK BERTHIER]

STÉPHANIE BOULARD, *Rouge Hugo*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, «Objet», pp. 424.

Fondée en 1981 par Philippe Bonnefis, disparu en 2013, la collection «Objet» des Presses Universitaires du Septentrion se reforme, 85 livres plus tard, avec cet ultime opus. De là peut-être son luxe de publication inhabituel qui frappe dès l'abord: beau format, beau papier et belles illustrations en couleur intégrées dans le texte. La collection présente certes un catalogue enviable, avec des livres pour certains devenus classiques de Bonnefis, Buisine, Pierrens, Bellemín-Noël, Steinmetz, Grojnowski, Farasse, Derrida, Combet, nous en passons, et des meilleurs, mais celui-ci se distingue, à la fois chant du cygne et couronnement. C'est le premier de la série consacré à Victor Hugo, il porte le millésime 85 qui lui fut fatal, un titre énigmatique, une guillotine sur la couverture enfin, où la tête blafarde d'un condamné est projetée dans le ciel, bien plus haut que les sombres piliers de l'échafaud, pendant que sur le sol apparaît en rouge, comme le suggérait une note antérieure de Victor Hugo, «Le mot justice écrit par le sang dans les fentes du pavé» (dessin de 1857 intitulé *Justitia*, curieusement légendé trois fois *Justicia*: en 4^e de couverture, en p. 53 et dans la liste des œuvres – de même que la «carte de visite» dessinée reproduite p. 333 est datée «vers 1860» juste au-dessous de la date manuscrite qui indique très lisiblement 1864).

Aucune tromperie sur la marchandise: la guillotine, quelquefois exhibée mais le plus souvent irreprésentable, est en effet au cœur de cet essai qui montre qu'elle est à l'origine ou au centre de toute l'œuvre romanesque de Victor Hugo, directement ou indirectement. «Ce livre propose donc une traversée de l'œuvre romanesque hugolienne», écrit l'auteur dans une introduction pleine d'alacrité, «alternant des chapitres consacrés aux motifs majeurs de l'œuvre, dans l'incarnat des mots où se prend le style, avec des analyses de personnages romanesques particuliers et l'incontournable tranchant de leur histoire». Si l'on était Barbey

d'Aureville, on aurait beau jeu d'attaquer ces «mots où se prend le style», mais l'écriture de Stéphanie Boulard, maître de conférences en littérature française à l'université de Georgia Tech à Atlanta, spécialiste de Victor Hugo et de Claude Louis-Combet, est ainsi: étonnante quelquefois, mais presque toujours alerte, virevoltante, virtuose même, jouant avec les mots et les ruptures de rythme, sinon de syntaxe – à prendre ou à laisser. Ses références sont modernes (de Jean Genet à Pina Bausch), critiques (de Blanchot à Barthes), dramatiques (de Cixous à Novarina), romanesques (de Quignard à Annie Ernaux), philosophiques (d'Heidegger à Deleuze, de Lyotard à Derrida), mais c'est avant tout une disciple revendiquée de Jean Maurel. À ce titre, à l'image de cette page (267) où le nom du critique semble appelé par son commentaire d'Esmeralda en notre-damoiselle de Paris, demoiselle orientale dansante (maure ailes), à moins que ce ne soit dans sa prédestination écrite (mort elle), elle ose tout: les jeux de mots, en titre («L'impie-œuvre», «L'être H») ou dans le texte (*coups pour couss*, l'une/lune, le *Fun Club*...), les mots valises (Hugotopus, l'*égoillotine*), les paronomases (à tire-d'aile, à titre d'ailes; non des pires, noms des pères), les séries lacaniennes («On signe ici. On saigne ici. On s'initie»), les effets de style: «Je m'arrête. J'arrête. Je m'arr. Je cou».

Elle ne facilite pas ainsi le travail du critique qui ne sait plus s'il doit crier haro ou au génie (Hugo): quand elle écrit «Tous y passe» après «Tout y passe» (p. 290), est-ce une faute? Quand elle cite le «recueil des *Voies intérieures*» (p. 345), est-ce un jeu de mots? Quand elle date l'exécution de Guy Fawkes du «5 novembre 1863» (p. 197), est-ce une plaisanterie? Le «Hugo de Contentin «qui refusa de prendre Narbonne»» dans *La Légende des siècles* (p. 367) ne correspond ni à un personnage de Victor Hugo (à moins qu'il faille comprendre que Hugo de Contentin était vraiment très content ce jour-là) ni à une citation de *La Légende des siècles* (rien à faire, ça ne tient pas dans un alexandrin)...

«Mais reprenons-nous, et suivons notre fil» (p. 286): il serait tout de même bien injuste de faire à Stéphanie Boulard le procès en sorcellerie qu'elle mérite peut-être, tant son inclassable essai peut procurer à la fois de délices et de tourments. Finissons sur les délices: une perspective brutale certes, mais originale et féconde, une belle intrication des images et de la prose, des modèles d'explication de texte, notamment de *L'Homme qui rit*, des réseaux thématiques relevés et suivis comme Jean-Pierre Richard souvent (seulement comme Pierre Richard quelquefois), de vraies réussites stylistiques, une plume d'essayiste proche à la fois de Jean Maurel et d'Annie Le Brun, ce qui convient pour étudier le rouge, bref une originalité salutaire et revigorante font de cet objet violent non identifié tombé sur Lille un trésor à découvrir – pour ceux qui ont le goût de l'aventure.

[JEAN-MARC HOVASSE]

Aa. Vv., *Regards croisés, Théâtre et photographie*, Maison de Victor Hugo, Paris Musées, 2014, pp. 89.

L'exposition *Regards croisés* liée au mois de la photo automnal à Paris a eu lieu à la maison de Victor Hugo du 6 novembre 2014 au 1^{er} mars 2015; présentée par Alexandrine Achille (*Théâtre et photographie*, pp. 1-8) et par Florence Naugrette (*Victor Hugo mis en scène*, pp. 9-17), elle rassemble des clichés sur *Ruy Blas* vu par Jean Vilar et Agnès Varda (pp. 18-46), *Marie Tudor*

(pp. 47-55), *Les Burgraves* (pp. 56-66) avec un entretien d'Antoine Vitez et Claude Bricage (pp. 67-71), *Angelo, tyran de Padoue* (pp. 72-88) avec Christophe Honoré. Ce cahier a donc l'avantage de donner à voir des mises en scène récentes, outre quelques documents anciens, manuscrits ou photos d'interprètes des années 1870 au milieu du ^{xx}e siècle.

[LISE SABOURIN]

THIERRY OZWALD, *Mérimée et la Russie*, Paris, Eurédit, 2014, pp. 349.

C'est à une réévaluation des rapports de Mérimée avec le monde russe qu'est consacré cet essai. Tout en tirant parti des travaux antérieurs (voir la riche bibliographie, pp. 311-327), Thierry Ozwald approfondit et renouvelle en bien des points l'interprétation de l'anthropologie pessimiste qui caractérise l'œuvre fictionnelle et l'œuvre savante de Mérimée. L'intérêt de l'analyse tient d'abord à la méthode choisie qui met en évidence la singularité de l'entreprise de Mérimée, historien et slavisant, à une époque où la Russie est idéalisée ou diabolisée, où une grande partie de l'opinion française est russophobe. Dès les années 1850, Mérimée a conscience de l'antagonisme russo-européen qui ne peut aller que s'exaspérant dans l'Europe des nationalités. En tenant compte de l'histoire et de la religion russes, ce en quoi il se distingue du reportage polémique de Custine, aussi bien que des débats autour de la question du panslavisme, Mérimée élabore une anthropologie historique de la violence dans la Russie et le monde slave des ^{xvi}e et ^{xvii}e siècles, aux prises avec la barbarie et la civilisation. Déjà présente dans l'œuvre littéraire – en Corse, Mérimée cherchait «la pure nature de l'HOMME» –, et dans l'*Histoire de Don Pèdre I^{er}*, cette anthropologie se développe dans les études consacrées à l'histoire de la formation de la Russie, dans le but de «débusquer» et décrire ce que Th. Ozwald nomme, en s'inspirant des analyses de René Girard, la «complexion mimétique». Si l'analyse de quelques-uns des grands moments de cette histoire met en évidence la violence et le carnage dans la révolte des opprimés, laquelle apparaît comme un chaos, on peut s'interroger sur la validité d'une approche qui tend à transformer la relation à autrui établie par le sujet romantique en une instrumentalisation aboutissant à une perte d'identité. La «conception aberrante de l'Autre», ou la «vision irréductiblement spéculaire de l'Autre» (p. 15), qui caractériserait le «moi» romantique, arbitrairement confondu avec le «moi impérieux» de l'Européen (E.W. Said), est fort discutable car on peut tout aussi bien affirmer qu'il est arrivé aux romantiques de rencontrer et d'exalter l'Autre; de même pour la mention d'un «romantisme bien-pensant» qui aurait mérité quelques éclaircissements; mais il n'y a pas lieu de ferrailer. En revanche, tout en rappelant qu'il y a eu de «bons Européens», on ne peut qu'approuver Th. Ozwald quand il écrit que Mérimée révèle ce que cache le «tropisme exotique» d'une Europe occidentale incapable de «penser le monde en dehors d'elle-même». Pour Mérimée, et Michel Crouzet l'a clairement montré, dans la recherche de la vérité le rapport avec l'histoire se confond avec le rapport au savoir et à l'altérité.

Avant d'examiner l'étude de l'histoire de la construction de la Russie, et de s'enfoncer en pleine «cosaquerie», Th. Ozwald rappelle, dans la première partie – «À la rencontre du monde russe» (pp. 19-77) – que Mérimée, avant même d'être «féru de culture russe», a

d'abord été un observateur attentif et inquiet de l'expansion russe sous Nicolas I^{er}, particulièrement à partir de la guerre de Crimée, inquiétude qui ira grandissant devant la politique expansionniste d'Alexandre II. Sont alors rappelés ses contacts avec des Russes mondains – à l'époque de *La Guzla* –, par exemple chez la bonne Mme Ancelot (confondue avec la Mme Azur de Stendhal), ou littérateurs, avec Mme de Lagrené et, plus tard, avec la comtesse Przezdziecka, sa découverte de Pouchkine, «son *alter ego* russe» dont il ne cessera de promouvoir l'œuvre (bien qu'il n'ait pas été d'accord avec son interprétation de la figure de l'imposteur et qu'il ait souligné son insuffisance critique), sa circonspection à l'égard de celle de Gogol, et bien sûr la rencontre en 1857 avec Tourguéniev qui inaugure un long commerce littéraire.

On en vient au vif du sujet avec la deuxième partie: «Malaise dans la civilisation européenne: le «syndrome métaphysique»» (pp. 80-135). Th. Ozwald voit dans *La Guzla* non seulement une matrice de l'œuvre à venir, mais aussi les premiers linéaments du dialogue avec la Russie ou du moins avec l'orientalité de la Russie. À n'en pas douter, la «farce illyrique», qui met en scène une violence invraisemblable souvent ignorée, est d'abord par ses outrances une «critique acerbe des postures romantiques», surtout de la tendance à l'affabulation chez les premiers découvreurs des Slaves du Sud, les très fameux Morlaques et leur non moins fameuse sauvagerie sans laquelle le credo romantique de l'exotisme serait bien morne. Par-delà la satire, ce qui importe et que Th. Ozwald, qui a retenu la leçon d'Edward Said, considère comme la ligne de force que suit Mérimée, c'est que l'exotisme orientalisant masque en vérité l'incapacité notoire à penser l'autre, à le considérer dans son altérité» (p. 94). D'où la tendance à attribuer ou à projeter sur autrui sa propre violence. Trois textes essentiels illustrent cet ailleurs inquiétant qu'est l'Orient extrême, préfiguré par la Russie, et qui va hanter véritablement Mérimée: la *Vision de Charles XI*, où la Russie est présente comme «puissance originelle hostile et massive», l'*Enlèvement de la redoute*, où la terreur russe et le déchaînement de la violence l'emportent comme le cauchemar sur la raison, enfin *Lokis*, dans une Lithuanie russifiée qui renvoie à une «réalité indicible». À la différence des tenants de la vision ethnocentrée de la Russie, espèce de caricature de l'Autre, Mérimée, sans doute grâce au voisinage de Tourguéniev, va «dépasser l'orientalisme colorisé à la russe». Sont alors repérés des analogies ou de parallélismes entre les deux œuvres, par exemple à propos des effets nocifs du mimétisme, caractéristique du modernisme bourgeois. Aussi relève-t-on dans les récits exotiques de Mérimée, «une série de poncifs que le narrateur s'emploie à faire s'agiter grotesquement» (p. 117); de même, dans ses préfaces à *Pères et fils* et à *Fumée*, romans des années 1860 où Tourguéniev analyse le malaise russe, il déplore la propension de la Russie, en quête de son identité, à emprunter sans discernement à l'Occident. Tout aussi importantes, les pages consacrées à l'accord des deux écrivains sur la question du servage: le compte rendu que Mérimée donna en 1854 des *Mémoires d'un chasseur* est un texte «capital» par lequel il s'engage «en véritable militant».

Intitulée «L'Anthropologie historique de Mérimée», la troisième partie est la plus ample (pp. 137-250). Hostile à toute forme de violence, particulièrement à la violence révolutionnaire, même si par ailleurs il a de la sympathie pour le révolté, Mérimée s'attache à montrer que le monde slave, parcouru par une violence pareille à une déferlante, livré à l'instinct

de destruction, est aussi le théâtre d'un processus civilisationnel, c'est-à-dire d'un effort contre la violence mimétique dans l'alternance dominants-dominés. La «passion» russe de Mérimée, on la découvre dans la trilogie que composent l'*Épisode de l'histoire de Russie: les faux Démétrius* (1853), l'*Histoire du règne de Pierre le Grand* (1864-1865 et 1867-1868) et *Bogdan Chmielnicki* (1862-1863). La méthode de Mérimée dans son enquête irait «à rebours de l'historiographie contemporaine», dans la mesure où il s'opposerait «de toutes ses forces» à l'idéologie des historiens libéraux et positivistes. Certes, Mérimée n'est pas «fataliste» comme Thiers et Mignet, ce qui ne l'empêche pas d'admirer l'œuvre du premier, mais dans son mode de connaissance et son rapport au passé, pour ce qui est de l'exactitude critique de la représentation et de la conduite de la narration, il nous paraît proche d'Augustin Thierry. Dans *Les Faux Démétrius* on aurait affaire à un anti-Michelet dans la mesure où Mérimée s'efforce de ne pas intégrer les faits dans un système pré-établi, un peu à la manière de Fustel de Coulanges. C'est dans l'introduction à *Stenka Razine* (*Les Cosaques d'autrefois*, 1865) que sont exposés ses principes d'historien: le texte d'abord, puis les éléments légendaires (chansons populaires, traditions locales), soumis à un examen qui préfigure la mythocritique (un bel exemple est donné avec la déconstruction de la légende de Mazepa). Soucieux d'objectivité, Mérimée se garde des excès propres à la déification aussi bien qu'à la diabolisation. De sa peinture du Temps des troubles, qui est au fond une tentative méthodique pour comprendre la lente et difficile constitution d'une identité nationale, ressort une philosophie de l'histoire beaucoup plus proche que ne le pense Th. Ozwald de la pensée romantique, notamment du pseudo-hégélianisme de Cousin, avec l'accent mis sur l'individu exceptionnel, particulièrement le libérateur ou le justicier. Th. Ozwald a néanmoins raison de rappeler que l'analyse mériméenne de l'histoire des imposteurs repose sur deux principes: l'affaiblissement du sentiment national, d'une part; d'autre part, la loi du plus fort et de l'idolâtrie politique qui instaure le règne de la violence et de l'imposture selon des scénarios immuables. Le récit n'est plus alors qu'un enchaînement d'épisodes violents dans lequel Th. Ozwald reconnaît un «processus sacrificiel» qui s'apparente à la «logique du bouc émissaire» de R. Girard (aussi bien, semble-t-il, qu'à la pensée de Maistre), logique déjà interrogée dans la *Chronique du règne de Charles IX* où l'on voit à l'œuvre la destruction de l'Autre (chap. 17-22), «cet Autre abhorré [...] né de soi-même» (p. 190). Cette réflexion sur la violence se double de considérations sur l'art de la guerre, et Th. Ozwald d'évoquer un Mérimée polémologue et antirousseauiste qui juge que la guerre a été l'état naturel de l'homme à ses origines, et qu'il se perpétue dans la Russie de la fin du *xvi^e* et du début du *xvii^e* siècle, comme le montrent les rapports de force avec la Pologne, la Turquie, les Tartares, la Suède, les Cosaques... Le lecteur découvre Mérimée en polémologue averti dont les réflexions sur la «science du mal» préfiguraient les thèses de G. Bouthoul, par exemple dans *Boris Chmielnicki* où sont analysés les stratégies, les modalités de l'engagement, l'état d'esprit des troupes. Avec l'*Histoire du règne de Pierre le Grand* continue le questionnement sur la violence, dans la filiation directe de Voltaire dont Mérimée s'inspire (pp. 207-209, 217-221). Il lit l'historien russe Oustrialov dans le texte (avec l'aide de Tourguéniev), qui lui apporte les matériaux nécessaires à l'analyse des faits – «Car sans un Oustrialov, pas de Mérimée possible; et sans un Mérimée, Oustrialov reste lettre morte, et

la matière historique une vaine trouvaille, une chose inerte» (p. 206) –, ce qui lui permet donc de les démythifier en examinant leur véracité. Il en va de même pour l'essai historique sur ces «adorateurs de la violence» que furent à ses yeux les deux chefs de guerre cosaques, Bogdan Chmielnicki et Stenka Razine, essai qui n'est pas, contrairement à ce qu'on a pu dire, une simple traduction ou une adaptation de l'ouvrage de Kostomarov. La critique de Mérimée met à mal la complaisante imagerie romantique du Cosaque (Hugo, Byron, Liszt); sur ce point, Th. Ozwald réfute l'analyse qu'on a pu donner des «héros russes» de Mérimée, hésitant entre «la transgression sauvage et l'embourgeoisement frénétique», analyse «trop tributaire de la mythomanie romantique» (p. 234). Il n'y a pas chez Mérimée de fascination pour la violence qu'il condamne sans appel; «bien au contraire, c'est le combat immémorial de l'humanité pour sa libération (libération qui délivre de la violence), qui l'intéresse au premier chef». Dans *Les Cosaques d'autrefois*, le scénario vertigineux de la guerre perpétuelle (*sachever la guerre tout en la continuant*) est décrypté dans toutes ses phases.

Alors que Michel Cadot, tout en concédant à Mérimée un talent d'habile vulgarisateur, avait relevé les faiblesses et les lacunes de son entreprise, lui reprochant, après Mongault, de ne pas «se soucier de la signification profonde de l'épisode qu'il retrace», et même d'avoir une conception de l'histoire «ornementale et romanesque» (*La Russie dans la vie intellectuelle française 1839-1856*, rééd. Eurédit, 2014, pp. 387, 389-390), Jean-Louis Backès, dans l'édition critique des *Faux Démétrius* (Champion, 2012), soulignait ses qualités d'historien; pour sa part, Thierry Ozwald démontre que Mérimée, en jetant les fondements d'une anthropologie de la violence, a tenté d'expliquer les faits et a été capable de faire revivre le passé russe dans toute son originalité. C'est d'ailleurs à propos des *Faux Démétrius* que Mérimée dira «avoir fait [s]on possible pour démêler la vérité et substituer à des hypothèses plus ou moins invraisemblables une explication plausible».

[MICHEL ARROUS]

[JEAN-XAVIER NAPOLÉON VIDAL], *Soupirs d'amour, Œuvre romantique inédite du poète sanflorain Jean-Xavier Napoléon Vidal, 1804-1878*, édition intégrale et critique établie et annotée par Bruno LAGARRIGUE, Nîmègue (NL), Dr B.P.L. Lagarrigue [imp. Thoben Offset Nijmegen à Malden (NL)], 2014, pp. 496.

Bruno Lagarrigue est un chercheur indépendant installé aux Pays-Bas, plutôt orienté vers l'âge classique, à qui il est arrivé au cours de l'été 1998 cette bonne fortune de découvrir, «au fond des communs délabrés d'un château inhabité pendant plus de soixante ans», en l'occurrence celui de la Chassagne à Pierrefort racheté par ses amis après avoir appartenu au début du siècle à l'épouse du député du Cantal Armand Bory, «une masse répugnante de vieux papiers» destinés à la décharge. Sauveteur puis dépositaire à partir de 2001 de ce «trésor encore méconnu» composé de cahiers de poèmes, de brouillons et de documents divers, il s'est senti investi de la mission de ressusciter leur auteur, si modeste qu'il n'avait de son vivant publié que deux poèmes, et sous le couvert de l'anonymat encore, pour les cinq cents abonnés de *La Haute-Auvergne*. Au terme d'une enquête bien menée, Bruno Lagarrigue a réussi à reconstituer la biographie de ce poète vraiment inconnu et la retrace dans une préface remarquable.

Né à Saint-Flour d'un père instituteur et d'une mère marchande de tabac le 2 décembre 1804, jour du sacre, Jean-Xavier Napoléon Vidal n'avait pas volé son troisième prénom. Son contrat de mariage, en 1833, l'enregistra comme expert géomètre. Il a un fils l'année suivante. Une dizaine d'années plus tard, on le retrouve installé dans le Quartier Latin de Paris comme instituteur et chef d'institution; il est décoré à deux reprises, en 1852 puis en 1856, par la Société pour l'Instruction élémentaire. Il achète un moulin à Roffiac en 1854 et prend sa retraite à Saint-Flour au début des années 1860; il est inscrit au Salon littéraire de la ville à partir de 1864 et devient conseiller municipal en 1871. Il perd son fils unique, sculpteur, en 1862, sa femme en 1873, et meurt en 1878. Son bref hommage funèbre dans *La Haute-Auvergne* ne mentionne même pas son goût pour les belles lettres. La fille de son demi-frère, en qualité d'exécutrice testamentaire, conserve ses papiers et les transmet à sa mort, en 1908, à son cousin germain le député Bory, lequel s'en débarrasse dans un coin du château de la Chassagne, apporté en dot par sa femme. Depuis cette date-là, suivie de la disparition sans héritiers de leurs dépositaires, ils n'avaient pas revu le jour autrement que par les fentes du plafond de l'arrière-cuisine, qui laissaient passer juste assez d'eau pour leur permettre d'échapper aux incendies.

Retracée avec tant de détails, de documents d'archives et d'études, l'histoire est si romanesque qu'on aurait pu la prendre, en des temps plus littéraires, pour une fiction – d'autant que le contraste entre cette œuvre sauvée *in extremis* de l'oubli dont elle n'était jamais sortie et le luxe incroyable de sa publication ne laisse pas de surprendre. Alors que tant d'auteurs, célèbres en leur temps, ont disparu et disparaissent chaque jour, c'est ici le cas d'école d'un auteur complètement inconnu qui entrerait directement en Pléiade 136 ans après sa mort (cas très différent de celui de Jean d'Ormeson, donc). Plus qu'une Pléiade, même: une édition génétique imprimée en grand format sur papier bible, ou presque, avec des caractères typographiques «spécialement créés pour cet ouvrage», illustrée d'une cinquantaine de photographies et de reproductions dans le texte, bénéficiant d'un double système bicolore de notes (les rouges et les noires), d'annexes fournies, d'une bibliographie bien établie, d'un *index nominum*, et pour finir d'une belle reliure éditeur en toile.

Malgré l'enthousiasme sympathique et communicatif de son éditeur pour ce «monument de sensibilité» et ce «chef-d'œuvre littéraire», les écrits ressuscités de Jean-Xavier Napoléon Vidal n'obligeront pas à réviser l'histoire de la poésie française, ni même auvergnate, au XIX^e siècle. Ils ne sont sans doute pas antérieurs aux années 1860 et 1870, mais ce qui frappe surtout c'est qu'ils auraient pu être l'œuvre, abstraction faite des sujets d'inspiration politique, d'un chansonnier du caveau amateur de Voltaire autour de 1820 (qui aurait tout de même trouvé dans Chénier de quoi faire ce vers mémorable: «Orgéturix n'est plus, le courageux Helvétès»). Il n'est regardant ni sur la rime, toujours banale et quelquefois incorrecte (indépendance/dépendance; facile/Mabille; répliques/imprégnées...), ni sur le rythme: le vers «Paris essayait le sang qui rougissait les rues» n'a jamais été corrigé; sex alexandrins, qui ne sont pas des vers libres, peuvent ainsi compter de 11 à 14 syllabes. François Coppée cependant lui aurait peut-être envié cette réussite qu'il faut chercher dans le long poème misérabiliste intitulé «Rosa»: «Comme une jeune chatte elle adorait la crème»...

Ce livre étonnant, qui s'achève par un bref *Dictionnaire des arts divinatoires*, intéressera donc *a priori* plu-

tôt les historiens, les sociologues et les érudits (pas forcément locaux) que les poètes. Mais on le recommande aussi à tous les amateurs de curiosités éditoriales et littéraires.

[JEAN-MARC HOVASSE]

GÉRARD DE NERVAL, *Pandora et autres récits viennois*, textes présentés, édités et commentés par Sylvie LÉCUEYER, avec la collaboration d'Éric BUFFETAUD et Jacques CLÉMENTS, Paris, Honoré Champion, 2014, pp. 438.

Vienne fut un lieu d'expérience affective majeure pour Nerval durant l'hiver 1839-1840 lorsqu'il obtint une mission qui allait lui conférer, croyait-il, la position sociale et financière stable qui lui fit toujours défaut. Aussi, sous le patronage de Sterne, Casanova et Hoffmann, entreprit-il de transfigurer par l'écriture son enthousiasme de voyageur, déjà visible dans sa correspondance à son père, son observation de la vie diplomatique, son expérience des salons autrichiens et ses vagabondages sentimentaux. Naquirent ainsi les *Lettres de voyage* parues dans «La Presse», les scénarios dramatiques des *Trois Ouwriers de Nuremberg* et du *Magnétiseur* inspirés d'Hoffmann et de Grétry, des portraits de littérateurs pour les journaux viennois, les *Amours de Vienne* envoyées à Gautier qui, après parution dans la «Revue de Paris», finirent par intégrer *Le Voyage en Orient* à titre d'étape vers Constantinople.

Mais la «catastrophe» comme l'appelle Nerval – la saisie d'une de ses lettres par la censure – suscita le besoin de métamorphose du réel qui trouva finalement son issue dans *Pandora*. La compensation du fantasme déplaça ainsi vers l'intervention de forces obscures la désillusion du succès. Sa fascination devant la pianiste Marie Pleyel, revue à Bruxelles à l'ombre de Jenny Colon, donna toute son ampleur à cette «dame brune» inspiratrice qui prolongea jusque dans les crises de 1841 et 1853-1854 la quête inaccessible de l'amour rêvé avant *Aurélia*.

Cette édition, outre une riche introduction (pp. 11-98) et une annotation sérieuse de *Pandora*, fournit le texte de *La Lettre sur Vienne*, des *Amours de Vienne*, les chapitres III à XIII *Al-Kabira, souvenirs d'Orient*. Elle fait aussi le point sur la complexe genèse de cet ensemble, donnant tous les documents (pp. 205-257) que sont les manuscrits des collections et la série de planches en fac-simile, ainsi qu'en annexes, la correspondance relative au séjour viennois de 1839-1840, les *Souvenirs intimes* et *Six Mois à Vienne* d'Alexandre Weill, le scénario du *Magnétiseur*, la traduction par Nerval de l'article sur Camilla Pleyel paru en *Silhouette d'artiste* dans «L'Humoriste» de Saphir et le témoignage d'Antoni Deschamps (pp. 259-382).

[LISE SABOURIN]

THÉOPHILE GAUTIER, *Œuvres complètes, Romans, contes et nouvelles, tome 3, Partie carrée, Jean et Jeanette*, texte établi, présenté et annoté par Françoise COURT-PÉREZ, Paris, Honoré Champion, 2014, pp. 501.

Le roman *Partie carrée*, d'abord intitulé *Les Deux Étoiles* en feuilleton et première publication, avant de trouver son titre définitif chez Souverain en 1852, est marqué par la dualité de personnalités troublées en quête de leur véritable nature. Par ce *steeple-chase* aristocratique, ce chassé-croisé de l'Angleterre à Sainte-Hélène, Gautier cherche à opérer le syncrétisme des romans d'aventures, de conspiration et d'exotisme, avec son éru-

dition habituelle et sa fantaisie ironique. La description de la beauté pure et du pittoresque réaliste fait s'entrecroiser les rues londoniennes et les paysages orientaux, tandis que le refus du roman maritime à la Sue profite au symbolisme à la Cooper. Sur fond d'épopée napoléonienne, néantisée par l'imprécision volontaire des datations, surgit l'actualité de 1848, sans portée politique toutefois chez ce désabusé du romantisme comme de toute idéologie. Gautier préfère fuir dans un passé immémorial herménéutique ou s'évader dans un futurisme prévernien. L'Orient lui offre, par l'inspiration des planches d'Edward Moor et la traduction du *Sacountalâ* de Kalidasa par Chézy en 1830, et grâce aux conversations indiennes de Méry, tout ce qui convient à son goût de la volupté, de la fureur, du mystère et de l'humour.

Jean et Jeannette explore une autre voie du romanesque amoureux traité avec persiflage, par son goût Régence si apprécié du Doyenné dès 1834. Roman d'apprentissage, roman galant, roman de genre convergent en un pastiche rococo jouant à la pastorale de cour. Cette comédie de l'amour chez des grands rêvant d'une vertu absente de leurs mœurs suscite des tableaux plus plastiques qu'analytiques, inspirés de Boucher, Fragonard, Lancret et Watteau, corrigés en intérieurs plus bourgeois par Chardin, tandis que le ton relève du Molière des *Précieuses ridicules* ou d'un marivaudage sans profondeur: Gautier s'amuse à ressusciter le monde défunt de l'avant Révolution française, avec une cocasserie grotesque qui refuse de se laisser aller à la nostalgie.

Françoise Court-Perez donne une annotation très détaillée, bien utile pour mieux apprécier les allusions de cet auteur si cultivé (dommage que parfois les notes manquent de synthèse, comme découvrant des faits historiques ou culturels assez connus, ou recèlent quelques coquilles, répétitions et erreurs: Luciennes pour Louveciennes, p. 440; deux fois la même note p. 446; la Chersonèse présentée comme une ville et non une péninsule, p. 462). Mais ses introductions (pp. 11-92 et pp. 289-351) sont très éclairantes pour faire comprendre le lien entre ces deux romans parus dans «La Presse» en 1848 et 1850 quoique à la gestation fort différente, de tons si décalés, mais unis par l'amour du jeu.

[LISE SABOURIN]

AA. Vv., *Franz Liszt. Un musicien dans la cité*, sous la direction de Cornelia SZABO-KNOTIK, Laurence LE DIAGON-JACQUIN et Michael SAFFLE, Paris, Hermann, 2013, pp. 385.

Voué à la musicologie, ce volume des actes du colloque de Rennes en septembre 2011, sans doute moins varié que le précédent, offre cependant le résultat d'investigations nouvelles sur l'engagement de Liszt dans la vie musicale et artistique de son époque, et même sur son influence tout au long du siècle et au-delà.

Dans *La musique de Liszt au miroir de Lina Ramann. Symphonie en quatre mouvements* (pp. 27-45), Rossana DALMONTE présente la «courageuse biographe» (l'expression est de Liszt) qui, après avoir rédigé sur le *Christus* un essai qui émut le musicien, joua un rôle déterminant dans sa réception en publiant de 1880 à 1894 les trois volumes de son *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. Avec *Collecting Liszt(iana)* (pp. 47-75), Michael SAFFLE aborde un aspect plaisant de la gloire, la Lisztomanie, pathologie inoffensive mais très nécessaire puisqu'elle contribue à assurer la survie des manuscrits, journaux intimes, feuilles de musique, lettres, jusqu'aux brimborions les plus inattendus, telle cette

«Chopin Liszt» (i.e. «*shoppin' list*» pour ne rien oublier des courses). Cornelia SZABO-KNOTIK répertorie les voyages européens qu'effectua Liszt au long de sa carrière, en diligence, en *vetturino*, en chemin de fer ou dans sa luxueuse voiture à la Offenbach, afin de définir son expérience spatio-temporelle (*Travelling Europe – Franz Liszt's Experience of Space*, pp. 79-100). Marie-Claire MUSSAT (*La Musique de l'Océan. Liszt et la Bretagne*, pp. 101-121) refait ceux qu'accomplit Liszt en Bretagne, avec leurs échos directs, en 1834 pour visiter Lamennais à la Chênaie, et en 1845, dans le cadre d'une tournée dans l'Ouest de la France où il fit office de médiateur culturel. On découvre les liens qui attachent à l'Océan le jeune musicien qui prend d'ailleurs le temps de composer *Crux. Hymne des marins*, d'après une ode écrite par un érudit de Brest, pièce jouée en 1866 dans cette même ville et peu après à la Sorbonne. Imre KOVACS retrace l'environnement historique et culturel de la cantate, publiée en 1884, inspirée par *Les Poètes Franciscains en Italie au XIII^e siècle* de Frédéric – et non Antoine! – Ozanam, l'essai de Rio sur la poésie chrétienne et *La Vie de Sainte Elisabeth de Hongrie* de Montalembert (*On the XIXth-century Reception History of Saint Francis: Liszt's "Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi"*, pp. 125-141). Après avoir fait l'historique de la création et des transformations subies par *La Marseillaise*, Laurence LE DIAGON-JACQUIN considère l'hymne, qui n'était pas encore national, comme un matériau dont Liszt s'est emparé avec bonheur: en 1845, lors d'un concert à Nantes, il improvise sur l'appel des révolutionnaires dont il se sent proche, appel qu'il pense intégrer à sa *Symphonie révolutionnaire*, projet de musique humanitaire qu'il ne réalisera pas. Autre exemple, avec l'*Héroïde funèbre* qui cite *La Marseillaise*. Mais, à la fin des années 1840, l'aspect symbolique révolutionnaire disparaît car l'hymne devient aux yeux de Liszt une apologie nationaliste de la violence. À ce propos, on lira avec intérêt sa protestation de 1874 contre les «aberrations démagogiques» de V. Hugo («*Allons enfants...*» ou *la Marseillaise: message universel dans l'imaginaire lisztien?*, pp. 143-163).

Dans la section «Liszt et la Religion», deux contributions seulement, ce qui peut paraître fort peu quand on pense à la religiosité de Liszt. Agnes WATZATKA fait un tableau fouillé des conditions moralement difficiles dans lesquelles fut composée la messe pour le couronnement de François-Joseph I^{er} roi de Hongrie, exécutée à Bude le 8 juin 1867, sans que Liszt y fût officiellement invité. Par-delà les péripéties que dut surmonter le compositeur, l'œuvre est intéressante parce qu'elle offre la synthèse du national et du religieux (*Piété, politique et musique: la "Messe du couronnement" de Franz Liszt*, pp. 167-187). Moins connues, les dernières œuvres sacrées (oratorios, chorals, motets), qui ne sont plus au sens strict de la musique liturgique car elles n'étaient pas destinées au service religieux, font l'objet d'une analyse stylistique de la part de Patrick BOENKE (*Outside the Public Sphere: Liszt's Late Sacred Works as Private Art Inspired by Religion*, pp. 189-205).

James DEAVILLE illustre, cette fois de manière moins anecdotique, la gloire de Liszt (*Theodore Thomas, George P. Upton, and Franz Liszt: Educating XIXth century Chicago to and through the "Music of the Future"*, pp. 209-224). Le chef américain Th. Thomas a fait connaître et apprécier à ses compatriotes les poèmes symphoniques de Liszt, à partir de 1864, à New York et dans ses tournées, à la suite de l'initiative d'un chef local soutenu par le critique G.P. Upton. Autre découverte, la réception de Liszt en Italie, précisément à Florence, des années 1840 aux années 1880, grâce à la

collaboration d'Annarosa VANNONI et Lucia NAVARINI DELL'ATTI qui posent des jalons pour *La réception de Liszt dans la presse périodique musicale de Florence au XIX^e siècle* (pp. 225-264), en examinant les périodiques parus dans la capitale toscane dans les années 1840-1850 et 1860-1870 (mentions des concerts donnés par Liszt, interprétations de certaines de ses œuvres, compte rendus d'études, traduction du fameux essai de La Mara, manifestations en l'honneur de Liszt).

«Identités», ainsi s'intitule la dernière section. Après avoir exposé la complexe histoire de la Silésie dans les années 1840 et 1850 marquées par des mouvements révolutionnaires, Małgorzata GAMRAT évoque les séjours de Liszt, surtout chez le prince Lichnowsky (*Liszt en Silésie*, pp. 267-285). Dans ce pays, Liszt est devenu le personnage d'un poème célèbre de P. Kibisz (1902-1963) et sa légende y est encore vivace. Avec Margit RAHKONEN, nouvel apport concernant la présence de Liszt en Finlande (*Liszt's Students and Performances of Liszt's Piano Music at the Helsinki Music Institute, 1882-1894*, pp. 287-299), où l'on voit, à travers l'évocation des professeurs de piano qui dirigèrent l'Institut de musique d'Helsinki, comment l'œuvre de Liszt a conquis la Finlande. Et la Russie? Liszt donna son premier concert public à Saint-Petersbourg en 1842, en 1843 à Moscou, puis en 1847 en Ukraine. Grâce aux contributions de Marina CHERNAYA (*Liszt's Traces in Russian Culture: On the Problem of Interactions with Contemporary*, pp. 301-308) et de Galina OVSYANKINA (*Liszt's Ideas in Russian Music*, pp. 309-320), on découvrira les relations de Liszt avec les compositeurs russes et son influence décisive sur l'école russe de piano, notamment Glinka, Borodine et Rubinstein, à l'exception de Tchaïkovsky dont les conceptions s'éloignaient par trop de celles de Liszt, ce qui n'empêcha pas ce dernier de travailler à un arrangement pour piano de la polonaise d'Eugène Onéguine. Zsuzsanna DOMOKOS offre un dernier aperçu de l'influence de Liszt et de ses activités, cette fois en Hongrie où il se rend en 1840 et 1846, à une époque décisive dans la formation de la nation et la mise en place de ses institutions culturelles. Ce mouvement, Liszt l'accompagnera en donnant gracieusement des concerts, en intervenant comme compositeur, directeur d'orchestre (pour la première du poème symphonique *Hongrie* au Théâtre National en 1856, et il ne manque jamais d'inclure dans ses programmes l'air national, la *Marche de Rakoczy* dont il introduira un arrangement dans la *Rhapsodie hongroise* n. 15), voire comme fondateur ou soutien de sociétés de musique. En 1873, à Budapest, il est honoré pour son cinquantième anniversaire; en 1874, à plusieurs reprises, il proteste de son «religieux dévouement» à son pays et se déclare touché par la bienveillance de ses compatriotes. En 1885, il eut aussi le projet de donner des leçons, une *master class*, à l'Académie royale de musique. Ágnes Warzatká a signalé que, les relations de Liszt avec sa patrie ne connurent qu'une seule crise, déclenchée par la publication en 1859 de son livre sur la musique des Bohémiens; mais dès 1861 les soupçons sur son patriotisme disparurent pour laisser place au héros national incontesté de la nation hongroise.

Bien des contributions ici rassemblées témoignent d'un patient travail de recherche que l'établissement d'une *Correspondance générale* – encore au stade de projet – permettrait sans aucun doute d'approfondir. Néanmoins, l'érudition lisztienne des intervenants permet au non-spécialiste de découvrir, dans ses configurations géographiques, le parcours esthétique et politique de Liszt.

[MICHEL ARROUS]

EUGÈNE LABICHE, *La Dame aux jambes d'azur*, dossier et notes par Olivier BARA, lecture d'image par Pierre-Olivier DOUPHIS, Paris, Gallimard, 2015, «Folio plus classiques», pp. 124.

La Dame aux jambes d'azur est une petite pochade en un acte écrite par Labiche avec Marc Michel, le même collaborateur qui l'assiste pour certaines de ses pièces les plus célèbres, comme *Un Chapeau de paille d'Italie* ou *L'Affaire de la rue de Lourcine*. Elle a été représentée pour la première fois au théâtre du Palais-Royal en 1857 et a été composée spécifiquement pour les comédiens de ce théâtre, qui y apparaissent principalement dans leur propre rôle.

Il s'agit en effet d'une pièce fortement métathéâtrale, qui met en scène la troupe du Palais-Royal en train de répéter, au milieu de mille petites tracasseries cocasses, une pièce imaginaire intitulée justement *La Dame aux jambes d'azur*, qui a des allures de mauvais drame historique, voire de mélodrame, et qui est censée se passer dans une improbable Venise de la Renaissance et dans un décor de forêt. Les répétitions, interrompues presque à chaque réplique par des détails triviaux sur la vie privée des acteurs ou par des considérations sur les ficelles du spectacle, ne sont qu'un prétexte pour des scènes drôles et pour une encore plus réjouissante déconstruction du monde théâtral dans ces premières années du Second Empire.

Le riche dossier signé par Olivier Bara accompagne le lecteur à la découverte de ce monde, lui permettant de comprendre les enjeux d'une satire autrement difficiles à saisir, faute des référents culturels appropriés, et donc de goûter pleinement l'humour décapant de l'œuvre. Olivier Bara commence par situer la pièce dans le contexte littéraire et théâtral de son temps. D'une part, il évoque le climat de «fête impériale» qui domine les spectacles du Second Empire, dont Labiche et Offenbach représentent les figures de proue, et qui offre un éventail de genres bouffes, parodique et débridés: pochade, vaudeville ou opérette. De l'autre, il retrace le déclin et les survivances du théâtre romantique et l'essor du nouveau drame d'idées ou comédie sérieuse avec Dumas fils et Émile Augier. L'ironie de Labiche prend tous ces genres pour cibles. Une deuxième partie du dossier analyse donc la dimension intertextuelle et parodique de *La Dame aux jambes d'azur*, dont le drame romantique à la Victor Hugo est la cible principale. Une troisième partie suit enfin l'histoire du texte à travers ses différents états et variantes, dues aux remaniements successifs d'une première version de 1853 à celle définitive de 1857, aux interventions de la censure, ici très légères, et surtout à l'intégration progressive des données scéniques comme les costumes, les positions des personnages sur le plateau, l'intervention sur scène du machiniste.

Complètent le dossier une petite anthologie de textes comprenant des exemples de théâtre dans le théâtre, de Shakespeare à Pascal Rambert, une chronologie bio-bibliographique sur «Labiche et son temps» (1815-1888) et un commentaire sur le décor de forêt du Théâtre de la reine au Petit Trianon par Pierre-Olivier Douphis.

Simple et clair sans jamais devenir simplificateur, didactique dans le plus noble sens du terme, ce petit volume a beaucoup à apprendre à toutes sortes de lecteurs, en plus de nous faire découvrir une pièce oubliée, au charme suranné et intemporel à la fois d'un «avers du décor» et d'une critique théâtrale mise en action.

[VALENTINA PONZETTO]

Ottocento

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

GIUSEPPE BERNARDELLI, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, con un saggio di Davide VAGO, EDUCatt, Milano 2015, pp. 83.

La scarsa attenzione rivolta al saggio che nel 1972 Giuseppe Bernardelli pubblicò nel volume miscelaneo *Contributi dell'Istituto di filologia moderna* (Serie francese, vol. VII, Vita e Pensiero, pp. 345-397, pagine che infatti non sono state nemmeno segnalate nella nostra rassegna dell'epoca) induce Davide Vago a riproporlo ora, a più di quarant'anni di distanza, illustrandolo con una breve postfazione nella quale sono anche tracciate alcune linee guida per un suo opportuno proseguimento e aggiornamento.

Il giovanile lavoro di Bernardelli si segnala soprattutto per la precisione e la completezza con cui risultano elencate le traduzioni italiane delle *Fleurs du Mal* e dei *Petits poèmes en prose* (ne sono registrate 96) pubblicate fra gli ultimi decenni dell'Ottocento fino al 1970 circa. Naturalmente non si tratta soltanto di una rassegna. Bernardelli si è avventurato nell'arduo compito di valutare la ricca attività traduttoria che in Italia ha interessato l'opera poetica baudelaireana, cercando anche di delinearne una periodizzazione. I primi echi di Baudelaire nel nostro paese si rivelano con chiarezza in Emilio Praga, specialmente nella sua raccolta *Penombre* (1864), nel *Re Orso* (1865) e nel *Libro dei versi* (1877) di Arrigo Boito, in taluni aspetti della Scapigliatura lombarda e piemontese fino a trovare in Carducci un convinto, anche se provvisorio, estimatore. L'Italia meridionale manifesta anch'essa un vivo interesse per Baudelaire (Maria e Antonio d'Albavilla, Ermanno Scuderi, Francesco Muscogiuri, Trifone Nutricati...). Fra il 1870 e 1890 la fortuna di Baudelaire si esprime prevalentemente con la traduzione dei *Petits poèmes en prose* eseguita nel 1880 da Gerolamo Ragusa Moleti, già autore a Palermo, nel 1878 (Stamperia Montes, Girgenti), di «un *Carlo Baudelaire*, probabilmente la prima monografia in assoluto dedicata in Italia al poeta francese». In questo stesso periodo pesa invece su *Les Fleurs du Mal*, in parte compromesse dalle maldestre caricature inizialmente eseguite dalla Scapigliatura, il giudizio di Carducci, nel frattempo divenuto ostile nei riguardi di Baudelaire, a cui si vuole attribuire la responsabilità degli esiti dannunziani e decadenti di fine secolo. Gli interventi critici si rivelano, nel complesso, particolarmente sensibili agli argomenti presenti nella *Notice* elaborata da Théophile Gautier per l'edizione postuma delle *Fleurs du Mal* (Lévy del 1868). Di notevole rilievo è la prima traduzione completa, in prosa, del libro poetico di Baudelaire, quella dovuta a Riccardo Sonzogno (Milano 1893), scrittore in proprio di scarsa fortuna, che tuttavia ha saputo capire perfettamente «la complessità della poesia di Baudelaire, tesa miracolosamente al limite del sublime e del grottesco», mettendo in guardia dai «facili approcci». Con indubbia pertinenza Bernardelli ha sottolineato l'«asciuttezza linguistica» e l'«efficace umiltà traspositiva» di questo intelligente traduttore. Dallo scorcio dell'Ottocento ai primi due decenni del secolo scorso

si assiste a un significativo passaggio dalla valutazione (salvo il caso di Sonzogno) di un Baudelaire «della degenerazione e della decadenza morbosa» a un Baudelaire «che pone volontariamente tra il proprio dolore e il volgo impudente il diaframma della perversione e dell'impudenza». Questa importante svolta interpretativa, che troverebbe le sue maggiori ragioni nel *Mon cœur mis à nu*, si sviluppa in ambito vociano (soprattutto per merito di Soffici), traendo relativa conferma dalle traduzioni degli anni dieci (Icilio Bianchi, Vincenzo Oloysio, Paolo Buzzi, Giosafatte Tedeschi, Decio Cinti). Bernardelli ha avuto il merito di tentare, come si è detto, una periodizzazione, articolandola in tre tempi, dell'intensa attività letteraria volta a trasporre Baudelaire nella lingua poetica italiana. Il primo tempo (1893-1920), rappresentato da Sonzogno, Buzzi e Cinti, si caratterizza per la serietà e umiltà traduttoria, la cui migliore prova risulta appunto quella di Riccardo Sonzogno. Il secondo (1920-1950) è quello di un ambizioso «baudelairismo trionfante» di carattere «aulico-dannunziano», che presume di trasporre con mezzi metrici la poesia di Baudelaire. Bernardelli segnala tuttavia, in questo periodo da lui giudicato non particolarmente felice, le eccellenti riuscite di Diego Valeri. Il terzo (1950-1970) «nasce come reazione al dilettantismo e alla magniloquenza della traduzioni precedenti» e avrebbe in Luigi De Nardis e Francesco Di Pilla i suoi più persuasivi esempi. La conclusione generale dell'indagine è peraltro la seguente: «I traduttori di Baudelaire, nonostante l'impegno di personalità indubbiamente preparate e accorte (ricordiamo Valeri, Parronchi, De Nardis ecc.) non sono mai andati più in là del risultato decoroso o gradevole. E poiché questi tentativi in sostanza sterili si distendono sul considerevole arco di ottant'anni (1893-1970), si può ascrivere ormai con qualche fondamento la poesia di Baudelaire a quel tipo i cui valori non sopportano l'operazione linguistica della traduzione».

[MARIO RICHTER]

FEDERICA LOCATELLI, *Une figure de l'expansion. La périphrase chez Charles Baudelaire*, Berne, Peter Lang, 2015, pp. 194.

Dedicato all'aspetto linguistico delle *Fleurs du Mal*, il saggio di Federica Locatelli è introdotto da una prefazione di Michel Deguy in cui la poesia è vista soprattutto come «débat» e la poetica come «Théorie du voisinage ou éloignement ou rapprochement(s)» e in cui la perifrasi, oggetto privilegiato dello studio, è indicata come la figura per eccellenza dell'avvicinamento e del *détour*, figura più creativa che comunicativa.

Lo studio è diviso in tre parti. Nella prima Federica Locatelli presenta un quadro d'insieme delle ricerche poetiche simboliste, sottolineando la necessità sentita dagli autori di rielaborare il linguaggio per farlo arrivare all'inesprimibile, al sogno, alla sacralità del mistero; tale sforzo comporta secondo l'A. un allargamento della retorica che deve corrispondere a questa nuova po-

etica, allargamento in cui Baudelaire ricopre un ruolo fondamentale. Dopo alcuni paragrafi dedicati alla definizione della figura della perifrasi sia sotto il profilo sintattico e lessicale che sotto quello semantico, anche utilizzando testi baudelaireani, l'autrice arriva a riconoscere alla figura la capacità di creare «dans la chaîne du syntagme une 'ré-union' d'éléments à l'origine désagrégés, ré-ordonnés selon la faculté synthétique de l'imagination artistique». L'A. analizza quindi, in tutta la parte centrale dello studio, questo strumento di ricerca poetica utilizzato da Baudelaire, applicandolo a tre categorie fondamentali: «l'individualité», «le temps» e «l'espace».

Riprendendo il concetto di «nomination» utilizzato da Deguy come ricerca del senso, l'A. studia la presenza dei nomi propri nell'opera baudelaireana soprattutto nella «nomination biblique», comprensiva della ripresa di forme sintattiche, di parafrasi dalle Scritture e di trasposizioni dell'immaginario biblico.

La metafora del viaggio, che percorre largamente *Les Fleurs* fino all'approdo all'*Inconnu*, si manifesta anzitutto per l'autrice sull'asse temporale, attraverso il concetto di «Infini» e un'ossessione per il trascorrere del tempo particolarmente evidente in «L'Horloge» e «Les Sept Vieillards», poesie di cui mette in luce l'amplificazione operata dalla struttura perifrastica, all'opera anche in altri testi poetici («Harmonie du soir», «Crupuscule du soir», «Crepuscule du matin»), in cui appare tuttavia un diverso ordine temporale, infinitamente reiterato, creazione della poesia e soprattutto all'ordine naturale. Questo «contretemps» poetico è ciò che caratterizza per l'A. la concezione baudelaireana del tempo, di cui la perifrasi appare emblema.

La dilatazione dello spazio, ultima operazione perifrastica esaminata, prende avvio dalla celebre affermazione di «Correspondances» («l'expansion des choses infinies») e accompagna tutto il viaggio del Poète: «le lieu du 'voyage' poétique apparaît ainsi comme une étendue immense, vague et indéfinie, se prolongeant «en haut, en bas, partout»: l'homme baudelaire voit l'Infini «par toutes les fenêtres». Segue un'analisi dettagliata dei diversi luoghi in cui, nell'itinerario delle *Fleurs*, si espande il soggetto baudelaireano: «Se plonger dans la ville», «Se plonger dans la mer», «Se plonger dans le gouffre».

Nello studio, arricchito da tre *annexes* sulle occorrenze di nomi propri e altri aspetti linguistici in alcuni importanti poeti della seconda metà dell'Ottocento, preme con una certa evidenza la volontà di annettere *tout court* Baudelaire al Simbolismo e di sorvolare sull'uso di termini realistici e non vaghi spesso presenti nelle *Fleurs*. In questa prospettiva, che fa quasi coincidere Baudelaire e Mallarmé, la perifrasi appare indubbiamente la figura centrale della raccolta poetica.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

ANDREA SCHELLINO, *Bibliographie du "Spleen de Paris"*, Paris, Classiques Garnier 2015, pp. 211.

Dopo i recenti saggi su *Le Spleen de Paris*, ecco ora, sotto la direzione di André GUYAUX, questa benemerita bibliografia, immediatamente *incontournable*, che ha utilizzato la rete di conoscenze creatasi intorno al convegno del 2011, in Sorbonne, su *Baudelaire dans le monde*, per poter tenere veramente conto dell'interesse mondiale sul poeta. Il lavoro si divide in una bibliografia delle edizioni e delle traduzioni, e una bibliografia

critica a sua volta divisa in due parti: l'elenco alfabetico dei testi critici su *Le Spleen*, e, viceversa, l'elenco dei componimenti con l'indicazione dei critici che se ne sono specificamente occupati.

[IDA MERELLO]

PIERRE-MARC DE BIASI, ANNE HERSCHBERG PIERROT & BARBARA VINKEN, *Flaubert. Les pouvoirs du mythe*, t. 1, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014, pp. 182.

La «Renaissance orientale» è lo specifico mito nel segno del quale viene letta, in questa serie di contributi, l'opera di Flaubert, ancora più largamente incoronata da una riflessione sul mito e la mitografia nei rapporti fra la cultura tedesca e quella francese. L'ampiezza del progetto è chiaramente tracciata da Barbara VINKEN nell'*avant-propos* del volume e ripresa nell'*Introduction* di Anne HERSCHBERG PIERROT che, dopo aver mostrato la complessità e ricchezza di contenuti nella combinazione di mito antico e mito moderno in Flaubert, presenta sinteticamente il volume.

La prima delle tre parti in cui è diviso il volume affronta «l'intertexte franco-allemand» nel rapporto fra miti e simboli. Michel ESPAGNE tratteggia soprattutto il panorama storico-culturale dello studio del mito sul versante tedesco: da Heyne a Voss e Creuzer e da Welcker a Usener vengono presentati studi filologici di diverso orientamento, ma tutti legati ad una lettura simbolica dei miti antichi. È ciò che accade nella filologia classica tedesca almeno fino all'incontro con gli scritti di Renan nella «Revue germanique» e al nuovo rapporto fra mito e pensiero naturale, che Agnès BOUVIER illustra nel suo studio *Au rendez-vous allemand: la "Revue germanique", ou la philologie allemande au service de la libre pensée française*, in cui mette in risalto anche il fondamentale apporto degli articoli scientifici e di quelli relativi all'origine delle lingue nel dibattito fra materia e spirito che la rivista ha prodotto. All'importante filologo tedesco Max Müller, introdotto in Francia da Renan, è dedicato l'articolo di Bertrand MARCHAL, *Max Müller le tueur des mythes, suivi de Notes sur Flaubert et Müller*, in cui l'A. rileva i suoi tre ambiti fondamentali di intervento – «la science du langage», che si occupa del linguaggio non come mezzo ma come oggetto di studio; «la science des mythes», principale settore di investigazione del fondatore della «mythologie comparée» e «la science de la religion» fondata sulla separazione fra mitologia e religione – e la loro influenza su Flaubert. In *De Fontenelle à Dupuis: chapitres de l'histoire de la mythographie*, Ildikó LÖRINZKY colloca la sua ricerca nel XVIII secolo iniziando da Fontenelle, autore molto apprezzato da Flaubert, e dalla sua idea dell'origine psicologica dei miti, continuando poi con Vico (il mito visto come parte della filosofia della storia) commentato da Michelet e infine con Charles de Brosses, volto a decifrare il carattere feticistico dei miti.

La seconda parte del volume – «Idoles. L'empire de l'hagiographie» – considera più da vicino le opere di Flaubert, a partire dallo studio a due voci di Claude MOUCHARD e Jacques NEEFS, *Flaubert et l'histoire des religions: "La Tentation de Saint Antoine"*. Gli autori si interrogano in particolare sull'uso che Flaubert fa dell'enorme erudizione raccolta e delle altrettanto estese «puissances figurales» che essa consente, studiando particolarmente il materiale religioso e il suo incrociarsi con i miti antichi. «La fascination religieuse» è ciò che l'opera flaubertiana mette in sce-

na, sia come percorso nella storia delle religioni, sia come progressione del testo, che passa, nelle diverse edizioni, dal fascino delle divinità all'«extase» della materia e alla potenza fascinosa della scrittura. In *Le défilé des dieux, de l'idole primitive à Loulou*, Sylvie TRIAIRE propone una lettura della progressiva soppressione della figura divina («le Dieu d'Israël») nelle successive edizioni della *Tentation*. Dal legame fra religione e mitologia delle due prime edizioni si passa infatti per l'A. alla separazione della mitologia diventata scienza e oggetto di studio della linguistica negli anni della terza edizione; «le Dieu d'Israël» viene quindi progressivamente abbandonato e separato da un Cristo divenuto simbolo vuoto di «un désir collectif de croyance». *Trois contes* costituisce per la Triaire la continuazione di quest'opera di separazione di Cristo dal «Dieu d'Israël» e della sua spersonalizzazione. A *Hérodias* e alla sua particolare versione della nascita del cristianesimo «radicalement différente de la Bible» è dedicato anche lo studio di Barbara VINKEN (*«Hérodias». L'Église catholique romaine: fille de Babel*) che affronta anzitutto il problema dell'«incompréhensibilité» del racconto, dovuta secondo l'A. alla reinterpretazione dei miti della storia romana che Flaubert opera contro la Chiesa cattolica romana, rovesciando e snaturando le immagini bibliche: «Flaubert situe le christianisme dans le culte de Cybèle et en fait une religion primitive mythique et, en tant que telle, une phallolatrie».

«Mythes. La réécriture symbolique», terza parte del volume, si apre con un contributo di Henri MITTERAND – Zola: *le jeu du mythe* – che riporta l'attenzione, con la consueta chiarezza e precisione, sull'oggetto letterario, il romanzo, e sul suo funzionamento, la *fiction* narrativa. Coerentemente, i miti sono considerati anche come *récits* e classificati secondo tre tipi fondamentali: «les mythes abstraits» o meglio definiti con nomi astratti che traducono un aspetto dell'esistenza («le paradis perdu», «la fraternité meurtrière», «l'éternel retour», ecc.); «les mythes sans dieux ou noyau thématique originnaire», coagulo di senso stratificato su un personaggio reale o fittizio (Don Juan, Robinson Crusoe, Jeanne d'Arc, Schéhérazade, ecc.); «les mythes médiatiques, ou dégradés», consacrati da una presenza temporanea nel discorso collettivo ed emblematici di un'epoca (Marilyn Monroe, la DS, ecc.). In letteratura, e in particolare nell'opera di Zola, anche sulla base degli studi di Jean Borie, di Olivier Got e di Roger Ripoll, Mitterand individua il ripresentarsi, da un romanzo all'altro, di una struttura omologabile al mito di Edipo o comunque una struttura mitica di base, benché organizzata in *réseaux* differenti. Nella grande opera zoliana, accanto ad uno schema sociologico positivista, agisce infatti per Mitterand uno schema mitologico che mette in scena i propri archetipi fondamentali: «le Sexe, la Mort, la Foi et l'Art». In *Hippolyte: réinterprétation flaubertienne d'un mythe antique*, Edi ZOLLINGER si sofferma sulle riprese hugoliane di Flaubert in *Madame Bovary* e in particolare sui quadri di Steuben di Esmeralda presenti nello studio del notaio Guillaumin/Frollo. Ma il legame più forte viene suggerito per la figura di Hippolyte, ripresa dalle vicende del martire cristiano riprodotte nel quadro di Heim presente nella cattedrale di Notre-Dame e singolarmente somigliante, nella «tortura» che gli viene inflitta, al personaggio hugoliano di Quasimodo e alle torture minacciate per Esmeralda. *Désymbolisation et resymbolisation*: per Gisèle SÉGINGER non si tratta di due operazioni incompatibili per Flaubert nel suo rapporto con le religioni. Se la *désymbolisation* del-

la religione risente anche del dibattito introdotto da Cousin sulla filosofia hegeliana e della diretta lettura dell'*Esthétique* da parte di Flaubert, l'autore della *Tentation* e di *Salambô* arriva tuttavia a conclusioni diverse: «Alors que la désymbolisation implique une pensée du devenir, une dialectique, l'infini flaubertien dépend d'un travail de la forme. Il est du côté du déploiement sans fin de la vie». Pierre-Marc DE BIASI conclude il volume con una riflessione sulla nozione stessa di simbolismo: *Le processus symbolique. Symbole et désymbolisation dans «La Légende de Saint Julien l'Hospitalier»*. Il valore del simbolo per Flaubert appare all'A. soprattutto legato alla sua rarità e alla sorpresa che produce e dunque a generi brevi come l'aforisma e l'apologo, pur nel contesto della vita quotidiana. Il lavoro del lettore flaubertiano appare in buona parte come la ricostruzione di un significato che il processo simbolico del testo presenta come «un manque» in cui inserire «l'autre moitié de l'objet brisé». La «désymbolisation», concetto elaborato negli anni quaranta dell'Ottocento e ripreso dalla critica – e dallo stesso De Biasi – a partire dalla fine degli anni 1970, viene qui utilizzato per l'immagine di «Julien tueur de dragon», dove il progressivo modificarsi del nome del mostro evocato in relazione a diverse leggende, lascia trasparire la presenza del «conteur» che si appella alla veridicità della sua versione e lavora a sua volta per la «désymbolisation».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

KATE M. BONIN, *Troubadours, Taxidermy, and Transcendence: Reading Flaubert's "Un cœur simple" with Sand's "Les ailes de courage"*, «The French Review», n. 3, March 2015, pp. 177-187.

I numerosi legami fra il racconto di Georges Sand *Les ailes de courage* e *Un cœur simple* di Flaubert, che lo segue di qualche anno e i loro comuni legami con il mito rousseauiano dell'«enfant de nature», mediato anche da Bernardin de Saint-Pierre, sono il punto di partenza della riflessione dell'A., che sottolinea puntualmente le somiglianze fra Clopinet e Félicité e al tempo stesso la loro diversa parabola sociale, conclusa con il successo di Clopinet e la sua simbolica trasformazione in gigantesco uccello, mentre la decadenza anche fisica segna la fine della protagonista di *Un cœur simple*. La differenza fondamentale fra le due situazioni è data, secondo l'A., dal fatto che l'apprendimento del tassidermista Clopinet è prodotto soprattutto dal contatto con la natura e che, anche se possiede ad un certo punto tutti gli strumenti intellettuali per entrare nel mondo dei naturalisti, preferisce nascondere queste sue abilità con la parola scritta e mantenere la sua «splendide intellectual independence». Félicité invece mostra nel racconto flaubertiano tutti i limiti di una educazione da autodidatta e legge la realtà alla luce delle sue esperienze elementari di cultura che attribuiscono ogni cosa a cause soprannaturali e incomprensibili. Messi entrambi a confronto con fenomeni ignoti senza un'adeguata istruzione, i due personaggi hanno quindi reazioni contrapposte, anche se mosse dalla stessa curiosità esistenziale: «Both tales ask what can be learned through unmediated contact with the natural world. It is the moment of stunned, uncomprehending seeing that clearly engages the interest of both authors».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

EDDIE BREUIL, *Du Nouveau chez Rimbaud*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2014, pp. 196.

Ce livre, avec son titre-calembour, ne manquera sans doute pas de soulever des réactions. L'auteur propose tout bonnement d'attribuer les *Illuminations* non plus à Rimbaud mais à Germain Nouveau: «Rimbaud n'est pas l'auteur – affirme-t-il – mais le scribe, scribe de l'autre écrivain présent durant ces copies [des *Illuminations*]: Nouveau». Si nous voulions accepter cette thèse surprenante, voire déconcertante, nous serions du même coup débarrassés d'un problème qui intrigue depuis toujours les rimbaldiens: savoir si la composition des textes rassemblés dans le recueil intitulé *Illuminations*, publié pour la première fois en 1886, précède ou suit (mais aussi en partie précède et en partie suit) *Une saison en enfer* (1873). Dans ce cas, on devrait en induire que toute l'œuvre poétique de Rimbaud s'achève en réalité sur ce dernier ouvrage, dont la section qui le conclut, «Adieu», pourrait être effectivement considérée (bien des critiques l'ont d'ailleurs pensé) comme la renonciation définitive du poète à la littérature. Quant aux 'versiculets' de *Rêve* (ou *La Chambrée de nuit*), que Rimbaud écrivait dans une lettre à Delahaye du 15 octobre 1875 et qu'André Breton jugera être «une cime», ils peuvent se lire comme un autre «adieu», qui proclame de façon énigmatique mais définitive la fin de la poésie telle qu'on l'entend habituellement (on sait que le Surréalisme bretonien en tirera profit).

Évaluant et analysant avec une rigueur indéniable tous les documents et tous les témoignages dont on dispose, Eddie Breuil concentre d'abord son attention sur les circonstances qui ont abouti à l'agencement progressif et ensuite à la publication, en 1886, du recueil intitulé *Illuminations*. Il observe à la loupe la dernière rencontre de Verlaine et de Rimbaud à Stuttgart, et il s'arrête sur la missive de Verlaine à Delahaye du 1^{er} mai 1875, où il est question de certains «poèmes en prose» à envoyer à Nouveau pour être imprimés. Compte tenu de la formulation passablement ambiguë de cette lettre («Si je tiens à avoir détails sur Nouveau, voilà pourquoi. Rimbaud m'ayant prié d'envoyer pour être imprimés des 'poèmes en prose' siens, que j'avais; à ce même Nouveau, etc.», où il faut reconnaître que le possessif «siens» pourrait se référer aussi à Nouveau), rien en effet n'exclut que ces 'poèmes en prose' soient en fait du poète provençal qui a fréquenté Rimbaud à Paris et à Londres entre 1873 et 1874. L'Auteur en arrive à la conclusion que les *Illuminations* sont le résultat d'un «mythe»: il souligne qu'«à partir d'un simple titre, on a créé un recueil en réunissant des manuscrits inédits dont aucun ne comporte (à l'époque) la mention "Illuminations"», que «les manuscrits rassemblés dans les *Illuminations* ne cesseront d'ailleurs de changer» et que «les témoignages sur le fameux recueil s'avèrent donc particulièrement imprécis» (p. 34). Rabaissant le rôle joué par Verlaine dans cette entreprise éditoriale au caractère hétérogène et arbitraire, il soutient qu'elle est due surtout à Bouillane de Lacoste, qui cependant aurait commis l'erreur de faire confiance aux seuls témoignages de Verlaine, alors qu'il aurait dû se fier davantage de Germain Nouveau. Celui-ci en effet, à l'inverse de Verlaine enfermé dans la prison de Mons, avait vécu avec Rimbaud précisément à l'époque où les textes réunis ensuite dans les *Illuminations* avaient été copiés. Eddie Breuil consacre plusieurs pages de son essai à des aspects qui s'avèrent cruciaux pour étayer sa thèse: prouver que Rimbaud acceptait de co-

pier les textes d'autres personnes et montrer, à l'aide d'une analyse graphologique, que c'est bien ce qu'il a fait pour mettre au propre les textes de son ami. Dans la dernière partie de l'ouvrage, le critique s'efforce de prouver combien l'esthétique de Nouveau est présente dans les *Illuminations*. Il la reconnaît d'abord dans «Villes». S'approchant un peu de la méthode réductrice d'Antoine Adam, il se refuse d'interpréter ce texte à la lueur de rêves et d'hallucinations, que bien des critiques affectionnent. Plus concrètement, il l'interprète «comme un microcosme voire comme une ville à l'intérieur des villes» (p. 114) et l'explique en recourant à une réalité parisienne de l'époque, à un lieu d'«illuminations», le luxuriant «Jardin Mabille», ce «Mabille de rêve» que Nouveau évoque précisément dans ses «Notes parisiennes». Dans «Ouvriers», les références au Sud lui paraissent un signe évident de la présence de Nouveau, le Sud occupant une place déterminante dans la vie de ce poète. Le mystérieux «baou» de «Dévotion», terme qui semble être un mot de la langue provençale avec la signification de «herbe d'été susceptible d'être employée comme litière», est attribué, ainsi que le poème tout entier, à Nouveau «lequel parlait la langue provençale et même l'enseignait» (p. 149). Certaines expressions rares comme l'adjectif «éphémère» qualifiant un individu ou comme «Les fleurs de rêve», «Libans de rêve» et des tournures propres à la poétique de Nouveau ne se retrouvent pas chez Rimbaud. Le choix des titres, souvent dépourvus d'articles, semblent renvoyer à la peinture, c'est-à-dire à l'art pratiqué par Nouveau. «Avec ses *Petits tableaux parisiens* – observe l'auteur – publiés plus tardivement [...], ce dernier poursuit une esthétique qui était déjà en œuvre dans certaines *Illuminations* (comme les *Villes*), à savoir une pure description de scènes ou de situations» (p. 137). Quant à certains thèmes comme la chaleur et l'été associés à la stérilité et au malheur, le critique les attribue uniquement à Nouveau, car chez Rimbaud ils sont, au contraire, liés au bonheur.

En conclusion, avec ce livre Eddie Breuil s'efforce de donner une réponse à la question qu'André Breton, face au compagnonnage et à la collaboration attestée des deux poètes, s'était posée dans *Flagrant délit*: «Saura-t-on jamais quelle part de réciprocité fut mise alors entre ces deux êtres de génie?». Et il conclut son travail par un souhait: «Espérons qu'il [Nouveau] reçoive enfin le traitement auquel il a droit, et que sa production (qu'il a si souvent dépréciée, négligée, voire reniée) ne soit pas associée trop rapidement à quelques titres comme cette si problématique *Doctrine de l'amour*, publication à laquelle il s'est si violemment opposé. Son œuvre reste à connaître et à valoriser, à commencer par ses premières poésies dont les *Illuminations* font partie» (p. 166).

Pour terminer, il faut dire que la lecture de cet essai ne parvient pas à dissiper un doute fondamental: peut-on vraiment penser que Nouveau-Humilis, sachant que les *Illuminations* étaient attribuées à Rimbaud et non pas à lui-même, ait toujours fait preuve d'une humilité chrétienne si profonde et ait manifesté un si total refus de son œuvre littéraire au point de ne jamais révéler à qui que ce soit l'effective paternité d'un recueil poétique accueilli très favorablement? Une thèse moins radicale que celle proposée ici par Eddie Breuil pourrait atténuer l'âpreté d'une éventuelle polémique.

[MARIO RICHTER]

HISASHI MIZUNO, *Rimbaud entre vers et prose. Des "Lettres du Voyant" à l'"Alchimie du verbe"*, Paris, Kimé, 2014, «Défauts littéraires», pp. 168.

Spécialiste de Gérard de Nerval, auquel il a notamment consacré deux ouvrages en français: *Nerval. L'écriture du voyage* (Paris, Honoré Champion, 2003) et *Gérard de Nerval poète en prose* (Paris, Kimé, 2013), Hisashi Mizuno est professeur à l'université Kwansei Gakuin, au Japon. Dans son dernier livre sur Rimbaud, qui recueille une série d'études parues dans plusieurs revues («Parade sauvage» et «Romantisme», notamment), il s'attache aux rapports entre vers et prose dans l'œuvre du poète, question parmi les plus débattues par la critique rimbaldienne. Plus précisément, il repère dans la poésie de Rimbaud une transition entre des poèmes qui nécessitent que la prose éclaire les principes de leur composition, à des poèmes qui portent en eux-mêmes la vocation à exprimer les fondements de leur genèse. Ce passage à un Rimbaud «poéticien» est selon l'A. confirmé en août 1871, avec l'envoi à Théodore de Banville de «Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs». Le chemin vers ce que l'A. définit comme la «poésie informe», c'est-à-dire où «la distinction du vers et de la prose n'est plus de mise» (p. 125), est scandé par quelques étapes, que le livre explore. Chaque étape marquerait une évolution dans l'expérimentation des formes poétiques.

L'A. inaugure sa réflexion par une étude des lettres des 13 et 15 mai 1871 à Georges Izambard et à Paul Demeny. À travers une analyse des poèmes contenus dans ces lettres, il propose une perspective originale concernant leur relation avec la théorie dite du «voyant»: «Rimbaud voulait publier ses poèmes ou au moins les faire apprécier à ses amis, et la prose sur la poésie a été rédigée pour servir à valoriser ces poèmes en vers, qui constituaient des exemples de la poésie de l'avenir» (p. 47). Les caractères les plus saillants de cette perspective vers une nouvelle poésie seraient la mise en discussion de la fonction référentielle du langage et la quête de «l'inconnu» par un sujet rejetant sa subjectivité.

La deuxième étape de ce parcours rimbaldien correspond, selon l'A., à «Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs» et aux fragments d'une paraphrase de l'Évangile selon saint Jean (ici appelés, selon une vieille tradition éditoriale, «Proses évangéliques»). Même si dans le premier cas il reste dans le cadre de la poésie versifiée, le poème, selon l'A., constitue une petite révolution: un *ars poetica* incitant la création d'une littérature nouvelle, par le biais d'une confrontation avec la poésie de Baudelaire. Concernant les fragments d'une paraphrase de l'Évangile selon saint Jean, sur lesquels il existe des études importantes de Pierre Brunel, Yoshikazu Nakaji et Yves Reboul, l'A. s'intéresse au travail du poète sur le sujet lyrique et sur l'«érosion» descriptive du récit: par une stratégie de la rupture, du «discontinu», Rimbaud voudrait créer un «monde qui ne serait plus le reflet du monde existant» (p. 82); la représentation, même au contact d'un épisode évangélique bien connu, serait brouillée. Derrière la parodie, Rimbaud amorcerait le portrait du poète moderne, impuissant et exilé, entouré d'un réel fictif.

Avec «Alchimie du verbe», dans *Une saison en enfer*, objet du troisième chapitre du livre de Hisashi Mizuno, Rimbaud produirait un «Réal nouveau» (p. 126) et indépendamment, et réfuterait complètement le principe de représentation. Il serait «la présence elle-même» (p. 126). Prose et vers, dans «Alchimie du verbe», se donnent en liberté, comme un «échantillon de l'or poétique produit dans le creuset de l'alchimie rimbaldienne» (p. 87).

L'A. nuance la palinodie de *Une saison en enfer*, puisque sa visée narrative, y compris ses considérations dépréciatives, lui semble un rebondissement «vers la création de sa nouvelle poésie, comme l'on descend en enfer pour en ressortir en homme nouveau» (p. 87). La trajectoire poétique de Rimbaud atteint, selon l'A., la suppression de toute opposition, de toute dualité. Émancipé des principes poétiques baudelairiens, Rimbaud réaliserait une poétique (et un langage) de la pure présence, une poétique dégageant des dispositifs référentiels: «au-delà des fleurs du mal baudelairiennes, Rimbaud dépasse la vision du monde dualiste et arrive à l'inconnu par la création de sa poésie exaltante de fraîcheur sur le sol du nouveau Réel» (p. 127).

L'A. se tient «au-delà» des *Illuminations*, qui ne sont presque pas citées, ni considérées dans leur relation possible avec la thèse qu'il développe de l'ouverture de Rimbaud vers un nouveau «langage poétique». L'hypothèse séduisante (et parfois forcée) qu'il avance d'une cohérence évolutive de la poésie de Rimbaud, risque d'autre part de prendre le dessus et de justifier l'idée naïve d'un «progrès» poétique. Selon lui, Rimbaud accomplit dans un court laps de temps un progrès «fulgurant» (p. 8); dépassant la «vision du monde dualiste» (p. 127), il va «au-delà de l'idée poétique de Baudelaire» (quatrième de couverture). La notion de progrès en littérature est sujette à caution, puisqu'elle propose une évolution tracée à partir d'un point d'arrivée, l'avenir, qu'on postule comme un aboutissement. En l'occurrence, ce «progrès» serait représenté d'un côté par la poésie de Rimbaud face à celle de ses prédécesseurs romantiques et de Baudelaire; de l'autre, à l'intérieur de son œuvre, par la poésie qu'on pourrait ramener à la théorie du «voyant» par rapport à celle qui précède 1872. Dans les deux cas, Hisashi Mizuno fait sien le point de vue de Rimbaud – à des moments différents –, sans considérer les périls d'une démarche antihistorique.

[ANDREA SCHELLINO]

ANDREA SCHINCARIOL, *Le Dispositif photographique chez Maupassant, Zola et Céard. Chambres noires du naturalisme*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp. 192.

La ricerca di A. Schincariol, il cui merito scientifico è stato premiato dalla *Società Universitaria di Studi Linguistici e Letterari Francesi*, s'inserisce nel panorama di studi che, in particolare negli ultimi quindici anni, interroga la complessità dei rapporti tra fotografia e creazione letteraria realista-naturalista. Tenendo conto dell'insieme degli studi «photolittéraires» di cui dà conto nell'Introduzione, armato in particolare degli strumenti metodologici elaborati da Philippe Ortel e dalla «école de Toulouse» (la «critique des dispositifs»), Schincariol si prefigge di «vérifier si le modèle photographique opère une configuration (ou une re-configuration, ou une dé-configuration) du texte en évitant, autant que possible, les dérives métaphoriques de l'analyse» (p. 14). Queste ultime sono, in effetti, una grande tentazione e un rischio reale per tale genere di studi, che non sempre Schincariol, pur nella finezza delle sue analisi, riesce ad eludere.

I terreni d'indagine testuale, cui l'autore dedica un capitolo ciascuno, sono *Le Horla* di Maupassant, *Nana* di Zola, *Une belle journée* e *Terrains à vendre* di Céard. Nel primo capitolo, Schincariol intende dimostrare come la trasformazione fantastica della carta da visita in specchio, e la sua relazione con la fotografia del protagonista, dia luogo a una «dérealisation photographi-

que» (p. 37) del soggetto. Nel secondo, come il testo zoliano inteso quale «appareil scopique», intrattenga stretti rapporti con il modello fotografico (in particolare con l'intermittenza ottica, la proiezione delle immagini nella «camera oscura», la fotografia stereoscopica). Nel terzo, infine, l'autore sottolinea come Céard, complice la nozione tecnica di «aberration photographique», mini dall'interno il modello naturalista e apra un'interrogazione sulla realtà stessa, nonché sulle nostre possibilità di coglierla e rappresentarla.

[AGNESE SILVESTRI]

WILLIAM BUTCHER, *Jules Verne inédit, les manuscrits déchiffrés*, Lyon, Ens éditions 2015, pp. 490.

Testo fondamentale per seguire l'evoluzione della scrittura di Jules Verne, ma anche per definire i rapporti con l'editore Hetzel padre, propone un'ampissima raccolta di citazioni tratte dai *brouillons* scritti da Verne tra il 1859 e il 1879. L'A. dichiara la sua distanza da tutte le metodologie, ma il controllo costante della biografia, attraverso la corrispondenza, per poter organizzare i materiali e comprendere le ragioni che hanno portato alle modifiche. Il corpus è infatti molto vario, di difficile datazione, e di circa un milione e mezzo di parole. W. Butcher ha deciso di decifrare sistematicamente solo gli inizi, i finali e i passaggi sconosciuti, inventando un sistema tipografico che permette di visualizzare molto bene i vari stati del testo. Particolarmente interessanti i rapporti che emergono tra Verne e Hetzel padre, preoccupato di censurare qualsiasi contenuto che possa turbare le giovani menti dei rampolli borghesi, e di cambiare i titoli, cercando alternative efficaci a quelli proposti dallo scrittore.

[IDA MERELLO]

Vallès et les cultures orales, «Autour de Jules Vallès», *Revue de lectures et d'études vallesiennes*, n. 44, 2014, pp. 318.

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN (*Cultures orales et civilisation de l'imprimé au XIX siècle*) apre il volume con un'introduzione sui legami, nella seconda metà dell'Ottocento, fra letteratura e culture orali, sia che queste ultime si esprimano nell'oratoria politica, nelle varie forme di «causerie journalistique», nella lettura pubblica nei salotti, nelle «chansons populaires», poi nella «petite presse populaire». Sempre molto controllata e censurata durante il Secondo Impero la «voix du peuple» approda al romanzo solo verso la fine degli anni settanta con *L'Assommoir* di Zola e più tardi con Vallès e la prima versione in *feuilleton* dell'*Enfant*.

Jean-Pierre ZUBIATE segue nel suo studio le trasformazioni della canzone nella seconda metà del XIX secolo (*Quand on chantait à ce temps-là: métamorphoses du paysage chansonnier au temps de Vallès*) seguendo anche la circolazione nelle «goguettes», nei teatri, nei *cabarets*, nei *cafés-concerts*. Autori come Nerval, Champfleury, Charles Gille o Pierre Dupont, sostenitori della tradizione colta della canzone, lasciano il posto verso il 1860, a Couté e Bruant, icone del *cabaret*, e ad un prodotto che risente sempre più della progressiva mercificazione del genere.

Anche Jean-Claude YON affronta la questione della canzone nello stesso periodo (*La difficile affirmation de la chanson dans le monde des spectacles sous le Second Empire*) e dei pregiudizi negativi che accompagnano

la sua affermazione, attuata prima con la formazione della «Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique», rallentata dalla censura obbligatoria per le canzoni e favorita infine dalla possibilità di rappresentare nei *cafés-concerts* anche piccole *pièces* teatrali.

Sandrine CARVALHOSA (*Jules Vallès. La causerie dans tous ses états*) torna decisamente a Vallès con la pratica ottocentesca della *causerie*, genere ripreso nella seconda metà dell'Ottocento soprattutto attraverso la prosa giornalistica e la conferenza, entrambe praticate dall'autore de *L'Insurgé*. Proprio in quel testo Vallès dedica un capitolo alla «parole publique», che nel suo caso si proporrà presto di diventare non solo «populaire» ma anche «démocratique».

L'oralité dans «La Rue à Londres»: un lointain écho du cris parisien? di Céline LÉGER prende in esame la serie di articoli dedicati a Londra da Vallès, raccolti in *La Rue à Londres* e costruiti su «scène de rues realiste», talvolta brutali, che riproducono la pur ridotta oralità popolare attraverso l'uso del discorso diretto e dell'intervista. Al «cri du peuple» parigino viene quindi contrapposta da Vallès la «résignation silencieuse» di quello londinese.

In *Croyance et superstition chez Vallès*, Silvia DISEGNI formula l'ipotesi di una possibile origine del personaggio eponimo della trilogia di Vallès dalla biografia di Pierre-Eugène-Michel Vintras, «visionario e profeta». I «devins» hanno in effetti una presenza significativa fra i personaggi di strada negli articoli di Vallès, mentre più complesso e ambivalente appare il rapporto con i «sorciers» e con altri elementi di divinazione e predizione evocati nei romanzi, in particolare in *Le Bachelier* e in *Le Candidat des pauvres*, giudicati ad un tempo risibili e inquietanti.

Jean-Noël TARDY affronta nel suo saggio «Il n'y a rien d'écrit dans l'association». Vallès et les vétérans des sociétés secrètes i rapporti, positivi ma inquieti, di Vallès con le società segrete. Affascinato da *Les Saisons* durante la Monarchia di luglio, membro attivo del «complot de l'Opéra-Comique» contro Napoleone III, Vallès traspare le gesta dei cospiratori e il loro linguaggio «à la fois populaire et politique» nei suoi romanzi (*Les Blouses*) e nell'opera teatrale inedita *La Commune de Paris*.

Sulle citazioni, frequentissime nell'opera di Vallès, si sofferma Élisabeth PILLET in *Vallès et le «phrases à effet»*. Ciò che colpisce l'A. è il fatto che Vallès non scelga tanto le citazioni a partire dagli autori o dal contesto culturale, ma dall'efficacia sonora della frase, dalla sua possibilità di diventare un «un mot historique»; tutta la tipologia delle citazioni reperite riporta all'unica problematica su «le pouvoir des phrases qui circulent dans notre société et informent notre perception du monde».

La presenza della voce nell'opera vallesiana e le tensioni fra testo e discorso che essa vi introduce occupano lo studio di Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, «*Verbum incarnatum*», *Le corps de la voix dans l'œuvre de Jules Vallès*. Il suo stretto legame con il corpo ne fa agli occhi di Vallès uno strumento espressivo privilegiato e intraducibile nella forma scritta, sia che si esprima attraverso la «chanson populaire», sia che si voglia espressione di una affermazione consacrata e per ciò stesso veritiera, sia che si proponga come espressione spontanea – e quindi autentica – della lingua del popolo.

Cécile ROBELIN si interroga in *Le roman vallesien et la voix des morts* sulla scelta della scrittura narrativa operata da Vallès nel capitolo XI de *L'Insurgé* per raccontare l'*Histoire des vingt ans*, storia inedita dei combattenti del 1848. In effetti, secondo l'autrice, nei

romanzi della trilogia trova spazio in modo più vivo e diretto quella «voix du peuple» che tanto preme a Vallès e si annulla invece la distanza del lettore nella «réception savante» che caratterizza la trattazione storica.

Vingtras chansonnier: «le déjeuner chez Foyot» entre l'imitatio et l'mimesis di Mourad KHELIL è dedicato ad un episodio del XXVII capitolo del *Bachelier* e ai tentativi poetico/musicali che Vingtras vi intraprende presso il ristorante Foyot. «Le chant – scrive l'A. – organise une relation charnelle au pays, médiatisée par la parole et l'alimentation, deux expressions concrètes de l'oralité», ma mostra anche che «l'oral est plus lucratif que l'écrit» e, benché comporti una perdita di status, ritrova le radici della satira e la riunificazione fra «la tête et le ventre».

Arouna COULIBALY afferma il carattere «incomplet et fragmentaire» del quadro storico del suo tempo fornito da Vallès nella sua trilogia (*Fragments d'énoncés oraux, restes du passé et écriture subversive dans la trilogie romanesque de Jules Vallès*). Tracce di enunciati orali (scolastici, popolari, regionali, parigini) si incrociano nelle parole di Vingtras con tracce di storia recente per costituire «une écriture de subversion» che si impadronisce dei segni e delle caratteristiche della lingua orale.

Una serie di romanzieri del Novecento «transfuges sociaux», a partire da Vallès, è l'oggetto dell'indagine di Jérôme MEIZOZ (*Lettres contrariés et batailles de voix après Vallès: Calet, Ernaux, Cherpillod, Louis*), che riunisce in questa categoria autori sensibili al plurilinguismo sociale e impegnati a smascherare in varie forme la presunta compattezza della lingua e a rivelare «la signification proprement sociale et politique de l'acte d'écriture».

In *La Folie Baudelaire et la Furie Vallès* Alain VAILLANT propone una lettura del violento articolo contro Baudelaire pubblicato da Vallès cinque giorni dopo la morte del poeta e che l'A. giudica «une caricature féroce mais excellente». Ciò che segue nell'articolo, tuttavia, ossia la dimostrazione dell'ambiguità di Baudelaire nei confronti della religione e la presenza nel suo lavoro poetico di una parte di mistificazione, non sembra giustificare la violenza di Vallès, né la giustifica il fatto che lo scrittore si scagli in realtà, secondo Vaillant, contro «le fantasme de parfaite synthèse de l'idée et de la matière» che si incarna, a suo dire, nelle *Fleurs du Mal* dopo aver attraversato tutto il romanticismo.

L'evoluzione in senso politico del giornalismo vallesiano è l'oggetto del dettagliato articolo di François MAROTIN, *Action politique et révolution (1868-1870)*, che mostra come nel passaggio da «La Rue» a «Charivari» a «Le Globe» e infine a «Le Peuple» e poi ancora a «La Rue» del 1870 appaia chiara la convinzione dello scrittore che «pour abattre un régime, il faut faire agir le citoyen en lui rendant la parole». La diffidenza nei confronti della retorica politica, che tuttavia non gli impedisce di candidarsi per la «démocratie socialiste» nel 1969, gli provoca innumerevoli scontri ed incomprensioni fino alla proclamazione della Repubblica.

Una *référence offenbachienne* dans «L'Enfant» di Jean-Claude YON segnala infine la probabile ripresa, da parte di Vallès, della *barcarolle* di Offenbach «Venezia la bella» contenuta in *Le voyage de MM. Duna-nan père et fils*.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

PIERRE LOUÏS, GEORGES LOUIS, *Correspondance croisée 1890-1917*, édition établie et annotée par Gordon MILLAN, préface de Dimitri STOLYPINE, tome I 1890-1898, Paris, Champion, 2015, pp. 654.

L'edizione delle prime 599 lettere scambiate fra Pierre Louÿs e il fratellastro Georges, diplomatico, di 23 anni più anziano, formano la materia di questo volume. Nella «Préface», Dimitri Stolypine sottolinea il legame profondo che unisce i due fratelli e il ricco panorama della società parigina di fine secolo – e in un volume successivo della Belle Époque – che la corrispondenza offre, soprattutto per quanto riguarda le arti e le lettere. Ministro plenipotenziario in Egitto, poi ambasciatore a San Pietroburgo fino allo scontro con Poincaré, Georges appare un interlocutore sensibile alla letteratura e a ciò che il fratello scrive, fino alle preoccupazioni dell'ultimo periodo per il conflitto mondiale. Nell'«Avertissement» Gordon Millan, autore di *Pierre Louÿs ou le culte de l'amitié* (1979), precisa le condizioni di ritrovamento della corrispondenza, gli interventi di normalizzazione apportati e il lavoro di decifrazione dei codici utilizzati dai due corrispondenti per indicare persone o situazioni specifiche.

Un'ampia annotazione accompagna le lettere.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

PATrizia D'ANDREA, *Le Spiritisme dans la littérature de 1865 à 1913*, Paris, Champion, 2014, pp. 618.

Come suggerisce il titolo, è lo spiritismo piuttosto che la letteratura a costituire oggetto di indagine, nei suoi rapporti con la scrittura. In una prima parte, l'A. procede a una definizione del fenomeno, con una distinzione tra lo spiritismo americano e quello francese, per indagare poi i processi di scrittura spiritica e verificarne gli esiti letterari. L'A. utilizza una metodologia neo-strutturalista per distinguere i vari elementi che concorrono al pensiero spiritista, nei suoi rapporti col fantastico, con la mitologia e con le scienze occulte. Ciascuno di questi rapporti è analizzato nei suoi microelementi, per ciascuno dei quali viene proposto un testo letterario che vi si ispira. In tal modo la storia letteraria e l'analisi dei singoli autori sono sacrificati a un modello di analisi extra-letterario che intende invece organizzare in successione i diversi aspetti del fenomeno. Così, è accordato largo spazio a *Spirite* e ad *Avatar* di Gautier (ma quasi a quattrocento pagine di distanza), mentre nel frattempo, in obbedienza allo schema, sono citate opere di autori meno noti e ancor meno studiati (Camille Chaigneau, Mlle Krijanovskaïa, Léopold Davil, John-Antoine Nau, ecc.) su cui sarebbe stato interessante soffermarsi se il punto di vista del saggio fosse incentrato sulla letteratura. Sorprende un po' la mancanza di attenzione agli autori della rivista «L'Initiation» (se non a Lermida, di cui viene scelto un testo, sempre rinunciando, in nome della metodologia scelta, a un inquadramento storico-letterario), quando invece alcuni di essi sono resoconti di sedute spiritiche. Pregevole l'attenzione al fenomeno spiritista in Italia, in Germania e in Inghilterra, con un'altra sventagliata di esempi.

Il testo è corredato da un'ampia bibliografia, che testimonia il grandissimo lavoro svolto.

[IDA MERELLO]

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

LUC FRAISSE, *L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2014 («Bibliothèque proustienne», 9), pp. 598.

A venticinque anni dalla prima edizione (uscì nel 1990), Luc Fraisse propone una nuova versione, riveduta e arricchita con *index nominum et rerum*, del suo ardito confronto tra il monumento della *Recherche* e l'architettura di una cattedrale medievale. L'idea di un tale accostamento è in realtà di Proust stesso che, in una lettera scritta verso la fine della sua vita, rivelava che avrebbe voluto intitolare le diverse sezioni della sua opera con i nomi delle parti che formano la struttura di una cattedrale (portico, vetrate, abside...), al fine di ribadire – una volta per tutte – la profonda unità alla base della propria creazione letteraria. Il saggio di Fraisse si struttura dunque come un *dictionnaire raisonné* dell'architettura medievale in rapporto a Proust, secondo una triplice prospettiva, riconoscibile per ogni 'lemma' presentato: descrittiva, storica e simbolica. L'A. non si limita a ritrovare e analizzare tutte le immagini, legate a ogni parte costitutiva della cattedrale, nel testo della *Recherche*; egli cerca infatti di spiegarle attraverso gli *avant-textes* (la nuova edizione di Proust nella «Bibliothèque de la Pléiade» proprio in quegli anni aveva reso accessibili nuovi documenti), ma anche attraverso le lettere dello stesso Proust, le sue vicissitudini personali, nonché gli altri suoi testi (*La Bible d'Amiens* di John Ruskin in particolare, che Proust tradusse e pubblicò nel 1904). Dal punto di vista della storia dell'architettura, inoltre, Fraisse si avvale dell'apporto costante di due fonti che l'autore della *Recherche* ben conosceva: il *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* di Viollet-le-Duc e *L'art religieux au XIII^e siècle en France* di Émile Mâle. Dal punto di vista della simbologia, ogni singolo elemento architettonico viene infine analizzato in relazione a tutti i suoi possibili significati, letterari e allegorici, con particolare attenzione a quell'«autoréflexivité» operante in un romanzo che narra altresì la storia di una vocazione artistica (p. 4). Si prenda ad esempio la voce «vitrail» (pp. 501-528). Ai molteplici significati (effetti luminosi e cromatici, materici, visione dall'esterno e dall'interno) e alle possibili fonti storiche delle vetrate della chiesa di Combray, l'A. fa seguire una disamina del rapporto tra i *vitraux* e il tempo perduto (la celebre età dei nomi), per giungere poi a metterli in rapporto con la costruzione sfaccettata dei personaggi, tipica dell'universo proustiano, l'atto della traduzione (in rapporto con il concetto di translucido) e, in definitiva, quello della scrittura stessa del libro.

[DAVIDE VAGO]

ANDRÉ DIDIERJEAN, *La madeleine et le savant. Balade proustienne du côté de la psychologie cognitive*, Paris, Éditions du Seuil, 2015 («Science Ouverte»), pp. 155.

Professore di psicologia cognitiva all'Université de Franche-Comté, André Didierjean affronta la ques-

tione del funzionamento della memoria nei dieci capitoli che compongono il suo saggio («L'apprentissage»; «Perception et attention»; «La mémoire à court terme»; «La mémoire à long terme»; «Les faux souvenirs»; «Être expert dans un domaine»; «La cognition au fil de la vie»; «Lire les visages»; «Le sentiment d'être soi»; «Aux frontières de la psychologie cognitive»).

La trattazione è spesso accompagnata da esempi di esperimenti svolti in passato da scienziati al fine di valutare le capacità di apprendimento o le condizioni della memoria, per esempio il problema della scacchiera senza due angoli oppure il fenomeno noto come «effetto cocktail party». Nel primo caso, togliendo i due angoli neri, il paziente dovrebbe dire se è possibile ricoprire la scacchiera con le tessere del domino. Il secondo esperimento prevede di ricordare le parole dette in un orecchio e di ignorare quelle dette nell'altro. Al di là dei vari esperimenti e delle ricerche scientifiche presentate, la grande novità proposta da André Didierjean sta nell'affiancare ad essi dei brani di *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust. Si tratta pertanto di un'opera che getta le basi di un ponte tra una scienza considerata obiettiva e la scrittura romanzesca. Da una parte la psicologia cognitiva, che cerca di descrivere i meccanismi del funzionamento dei processi cognitivi (memoria, apprendimento, percezione ecc.). Dall'altra Marcel Proust, uno dei più grandi romanzieri del XX secolo, del quale si rivela la capacità di anticipare talvolta le conclusioni dei ricercatori contemporanei nelle sue analisi dei meccanismi cognitivi. Eccellendo nella descrizione dei diversi comportamenti dell'essere umano (quando impara, ragiona, si ricorda), le citazioni proustiane sono dunque utilizzate da André Didierjean per illustrare meglio le sue teorie scientifiche.

Scopriamo così che Proust evocava già nella *Prisonnière* la capacità dell'essere umano di apprendere le regole astratte di una lingua sconosciuta semplicemente entrando in contatto di frequente. Oppure, sempre nello stesso volume della *Recherche*, Proust aveva intuito che l'essere umano vive costantemente in un processo di apprendimento, ma non è in grado di memorizzare tutto. E proprio di ciò si rammarica il narratore durante un attacco di gelosia, poiché avrebbe voluto ricordare con precisione tutte le parole di Albertine.

Lungo tutto il saggio di André Didierjean la psicologia cognitiva si intreccia dunque alle pagine della *Recherche*, che in alcuni frangenti in maniera pionieristica precorrevano i tempi. «Cependant, heureusement pour la psychologie cognitive, ces moments sont rares» (p. 10).

[ARON VERGA]

Camus et l'éthique, sous la direction d'Ève MORISI, Paris, Classiques Garnier, 2014 («Rencontres - Littérature des XX^e et XXI^e siècles», 13), pp. 226.

Il volume *Camus et l'éthique*, a cura di Ève Morisi, raccoglie dieci contributi di autori diversi, tesi a sviluppare una riflessione sul rapporto tra la variegata pro-

duzione di Camus e l'imperativo etico. Quest'ultimo, contrapposto alla morale, termine assimilato all'ideologia borghese, assume aspetti molteplici, dimostrando la profondità e la complessità del pensiero di Camus al riguardo.

L'esigenza etica, nella prospettiva laica dello scrittore, permette di superare il nichilismo e la tirannia del caso, ponendo al centro l'uomo, l'unica verità in un mondo che sembra sprovvisto di senso (David H. WALKER, *Camus et l'éthique du hasard*). Il concetto di verità, d'altro canto, viene declinato in due modi diversi nel romanzo *L'Étranger*, in cui il processo a Meursault contrappone ciò che è giusto e ciò che è vero, in altre parole la giustizia intesa come il linguaggio del Diritto e la verità concepita come *alētheia*, svelamento, e come tale vissuta al di fuori del linguaggio (Frank PLANEILLE, *Le juste et le vrai dans "L'Étranger"*).

Le preoccupazioni etiche di Camus si acquiscono con l'esperienza della Seconda Guerra Mondiale, come testimoniano le *Lettres à un ami allemand*, che attestano lo sforzo da parte dello scrittore di superare l'Assurdo in virtù di una rivolta collettiva. Tuttavia *L'Étranger*, pubblicato nel 1942, proprio negli anni del conflitto, porta i segni irreversibili del trauma (Colin DAVIS, *La guerre de Camus. "L'Étranger" et "Lettres à un ami allemand"*).

In una prospettiva al contempo estetica e filosofica, nei suoi romanzi Camus non manca di rappresentare le varie sembianze che può assumere il Male, al fine di capire il mondo e la natura umana. È anche per questo che il romanzo assurge a strumento per comprendere la complessità dell'esistenza (Sophie DOUDET, *Faire mal et faire le mal. "Les méchants" chez Camus*).

Nel solco della fenomenologia di Max Scheler, Camus traccia i contorni di un'etica dell'amore, riconoscendo la possibilità della preesistenza dei valori, sulla scia anche dei pensatori greci antichi, prendendo in tal modo le distanze dall'esistenzialismo (Samantha NOVELLO, *De l'Absurde à l'Amour. La "révolution" éthique de Camus entre Nietzsche et Scheler*).

La riflessione etica approda anche ad una peculiare concezione del lavoro, quale emerge nel romanzo *La Peste*, in cui l'espressione «bien faire son métier» allude all'elaborazione di un'etica laica e squisitamente umana (Guy BASSET, «*Bien faire son métier*». *Travail et réflexion éthique chez Camus*).

La ricerca di una via etica si arricchisce dell'eredità dei classici greci incontrando il concetto di misura, sia nel senso di limite che non deve essere superato come insegnato nella tragedia, sia nel senso di moderazione come predicato dai filosofi. Il viaggio in Grecia compiuto negli anni Cinquanta, inoltre, permette a Camus di elaborare la «pensée de midi» che, abbracciando i paesi del Mediterraneo, viene contrapposta al razionalismo del Nord (Françoise KLETZ-DRAPEAU, *Éthique aristotélicienne et éthique camusienne. Penser la mesure*).

La biografia dello scrittore, francese d'Algeria («Camus était un Français d'Afrique du Nord, un pied noir, viscéralement attaché à son terroir», ebbe a dire Albert Memmi, cit. a p. 171) consente di estendere la riflessione sull'etica alla questione del colonialismo. Come per lo scrittore franco-tunisino, anche per Camus scrivere significa necessariamente pronunciarsi sui grandi problemi della storia e della politica, assumendo la responsabilità di una presa di coscienza collettiva (Hervé SANSON, *Éthique et responsabilité chez Albert Camus et Albert Memmi. De quelques convergences et divergences*).

In quanto scrittore *engagé*, Camus non si esime dall'affrontare i temi legati alla giustizia, focalizzando

la propria attenzione sulla pena di morte con le *Réflexions sur la guillotine*, in cui si proclama con decisione contrario alla pena capitale (Marc CRÉPON, *Le temps de la peine de mort. Une lecture des "Réflexions sur la guillotine"*).

Infine, in quel grande specchio rappresentato dalla sua opera, i personaggi stessi sono soggetti etici e il lettore può proiettarsi in ognuno di loro (Alexis LAGER, *L'œuvre camusienne, un miroir éthique et existentiel*).

Completa il volume una lunga intervista di Ève Morisi a Roger Grenier, il quale fece parte della prima *équipe* del giornale *Combat* accanto a Camus e a Pascal Pia e che attualmente è membro del comitato di lettura delle Éditions Gallimard.

[MICHELA GARDINI]

JOSETTE PINTUELES, *Aragon et son "Œuvre poétique"*, Paris, Classiques Garnier, 2014 («Études de littérature des ^{XX}^e et ^{XXI}^e siècles», 44), pp. 460.

Frutto di una tesi di dottorato sostenuta nel 2012 all'Université Paris-Diderot, Paris 7, il volume di Josette Pintueles affronta la poetica di Louis Aragon da una prospettiva storico-editoriale, al fine di mostrare come, al momento della pubblicazione dei quindici volumi dell'*Œuvre poétique* presso il Livre Club Diderot, tra il 1974 e il 1981, «la notion d'«œuvre» se trouve totalement dévalorisée par la critique» (p. 9), critica che pare preferirle, per via dell'influenza dello strutturalismo, la nozione di testo, a suo modo di vedere più aperta, oppure, sulla scia di Blanchot, la nozione di frammento. Si afferma insomma, parallelamente alla messa in discussione del concetto d'opera, un progressivo svilimento dell'autore (del quale è anche preannunciata la morte, nei casi più estremi), e prende il posto dell'opera la nozione di processo, o di lavoro. Per molto tempo ritenuta una sorta di statica inumazione monumentale dell'Autore nella sua tomba-tempio di gloria, oggi l'idea di opera parrebbe però riprendere piede, per quanto essa consente di appurare, in chiave storico-sociologica, di un percorso visto nella sua globale evoluzione stilistico-diacronica.

Dialetticamente articolato in tre parti, lo studio di Pintueles ha il merito di mettere in relazione la riflessione genetica sulla nascita del testo e la sua comunicazione al pubblico con le dinamiche para-testuali della sua ricezione e con la mediazione culturale che vi presiede in quella che è qui chiamata «la circulation sémiotique» (p. 460). Nella «Première Partie. Singularité de l'*Œuvre poétique*. Une nouvelle *Dépoilure du Minotaure en costume d'Arlequin*» (pp. 19-174), attraverso la preziosa testimonianza di Jean Ristat, viene ricostruita l'interessante e travagliata avventura dell'edizione delle opere complete di Aragon, anche alla luce del particolare contesto dell'edizione di area «comunista» di quel periodo, dall'editore Alphonse aux Éditions sociales e a Messidor (che qui Pintueles definisce «une complexe nébuleuse», p. 29, la quale entra in crisi, secondo Julien Hage, attorno al 1978); la sottoscrizione ha comunque successo, le copie vendute saranno 16.003 alla fine del 1986, il pubblico pare apprezzare l'ambizioso progetto di riproporre sessantquattro anni di poesia, nel contempo fornendo in modo quasi enciclopedico tutta una serie di chiarimenti d'ordine biografico, storico e filologico. Storia culturale e storia dell'opera dialogano costantemente in queste pagine, riproponendo nella sua complessità, la «situazione» di Aragon rispetto al surrealismo, allo stalinismo e ai

rapporti con il PCF; viene in particolare approfondita la nozione di «circonstances», ovvero la tendenza a scrivere testi direttamente legati a temi di attualità, fra opportunità e opportunismo, come fu per le celebri e fortunate raccolte d'epoca resistenziale. La scelta del singolare e maschile l'*Œuvre poétique* (nel senso di «un Œuvre»), da Barthes contestata – Aragon lo definisce un «singulier viril» (p. 68) – fa pensare al «Grand Œuvre» mallarmeano (p. 129), ma qui esso designa un'opera che mischia testi eterogenei di varia natura, dalla poesia alla critica e alla cronaca giornalistica, conformemente a un'idea di poesia che secondo il poeta va ben al di là della mera distinzione fra verso e prosa per abbracciare estensivamente tutte le modalità del *poëin* attraverso ciò che egli chiama la porosità dei generi. Questa ambiguità s'estende anche alla datazione delle opere e alla loro cronologia, che Aragon «vettorializza» attraverso assi tematici che associano al testo i documenti e i commenti ad esso relativi. Ne risulta una sostituzione dell'autore all'opera che Pintueles enuncia nei termini seguenti: «La figure de l'auteur semble remplacer pour le lecteur la notion d'«œuvre» comme facteur de cohérence et d'unité» (p. 130).

La «Deuxième Partie. Ce que le commentaire fait à l'œuvre» (pp. 175-294) affronta gli aspetti strutturali relativi all'architettura d'assieme, nonché il paratesto; è noto che questa struttura para-testuale dell'*Œuvre poétique* aragoniana poco piacque a Genette, che in *Seuils* la definì «triste gâchis» (p. 177); ciò nonostante Aragon tende ad esaltare l'autonomia di questi paratesti, fino a farne dei testi autonomi. La «Troisième Partie. L'Œuvre et ses médiations» (pp. 295-388) studia l'incorporazione del *Journal* (non inteso come «diario», ma come «giornale», lavoro giornalistico) nell'opera poetica, della quale è, per le tematiche affrontate, spesso l'ipotesto. Aragon mostra l'importanza dei giornali come occasioni di pre-pubblicazione di libri, spazi di critica e informazione letteraria, fino a vedere nell'opera poetica una sorta di «dernière tribune» (p. 302).

Nella «Conclusion» (pp. 389-394), Pintueles sottolinea il carattere insostituibile dell'*Œuvre poétique*, malgrado i suoi limiti e le sue lacune, che indussero Jean Ristat a pubblicarne una seconda versione, e che la successiva, recente edizione delle *Œuvres complètes* nella «Bibliothèque de la Pléiade» a cura di Olivier Barbarant non ha potuto sostituire né superare. L'*Œuvre* rimane quindi «un nouveau roman inachevé».

In appendice un'interessante e ricca sezione di «Annexes» (pp. 395-428), una «Bibliographie» (pp. 429-448) e un «Index des noms de personnes» (pp. 449-456).

[FABIO SCOTTO]

JOYCE MANSOUR, *Œuvres complètes. Prose et poésie*, préface de Paul LOMBARD, Parigi, Michel de Maule, 2014, pp. 640.

Tra il 2014 e il 2015, Joyce Mansour (1928-1986) riesce finalmente a occupare il posto che le spetta agli occhi della critica letteraria e artistica internazionale: una mostra è stata organizzata in suo onore al museo parigino del Quai Branly (*Joyce Mansour, poétesse et collectionneuse*, 18 novembre 2014-1 febbraio 2015); la sua biografia, che lega indissolubilmente la sua storia a quella di André Breton e del movimento surrealista, è pubblicata da Marie-Francine Mansour presso le edizioni France-Empire (*Une Vie surréaliste, Joyce Mansour complice d'André Breton*, 2014); e la riedizione delle sue opere complete (ormai introvabile nella

prima edizione del 1991 di Actes Sud) è uscita grazie all'editore Michel de Maule nel 2014. Occorre felicitarsi per tali iniziative, perché l'opera di questa poetessa dalle tinte erotiche e scure sa imporsi al lettore odierno, così come aveva saputo ammaliare Breton, che le scriveva: «J'aime Madame, le parfum de l'orchidée noire – ultra-noire – de vos poèmes».

Il presente volume riprende dunque i testi contenuti nelle seicento pagine della prima edizione di Actes Sud, intitolata *Prose & Poésie*. Vengono riprese le quattro opere in prosa: *Les Gisants satisfaits* (1958), *Jules César* (1958), *Ça* (1970) e *Histoires nocives* (1973); una *pièce* teatrale, *Le Bleu des fonds* (1968); e sedici raccolte di poesia, da *Cris* (1953) a *Trous noirs* (1986), senza dimenticare la serie di poesie postume o pubblicate in riviste e cataloghi.

L'istinto da poeta che caratterizza la scrittura di Joyce Mansour emana fin nella sua prosa. I suoi maestri e ispiratori sono Sade, Lautréamont, Bataille, senza trascurare l'impronta lasciata da Artaud. Il suo senso dell'immagine, la sua cultura artistica e la forza delle sue metafore sono legate al gruppo surrealista, che frequenta attivamente a Parigi a partire dagli anni Cinquanta. Nell'antologia curata da Penelope Rosemont, *Surrealist Women* (Londra, The Athlone Press, 1998, p. 203), veniva già descritta come uno dei tre poeti francofoni più importanti per il surrealismo nel secondo dopoguerra: «With her deep-sea insolence, mountain-high erotic rage, and bitter, insect-leggy laughter, Joyce Mansour gave the world an astonishing body of poetry such that no woman had ever written».

Nata da un'agiata famiglia britannica coloniale in Egitto, Mansour arriva alla lingua francese in seguito al suo secondo matrimonio con Samir Mansour, nel 1949. Il suo rapporto con il francese, come scrive Paul Lombard nella sua breve prefazione al volume, è quello di una sradicata, di un'esiliata, passata attraverso prove identitarie che lasciano una traccia palpabile nella sua opera (la morte della madre quando aveva quindici anni e del primo marito quando ne aveva diciannove, in entrambi i casi per cancro): «Chez elle, la virginité de son français traduit l'urgence de ses messages» (p. 9). L'ultimo racconto de *Les Gisants satisfaits* s'intitola per l'appunto «Le Cancer», e ripercorre in chiave fittizia la sua vicenda biografica, segnando in qualche modo la consapevolezza della sua condanna all'urlo e alla violenza: «Les journaux déclarèrent que ma maîtresse était morte d'un cancer; personne ne s'occupe de moi malgré la déposition peu favorable de Satan; la maison fut vendue, la bosse enterrée. Depuis lors, je vis tranquillement avec ma douleur, ma langue enfin déliée et le petit crabe trouvait incompréhensiblement près du cadavre; certains jours j'ai l'impression qu'il me ressemble» (p. 84).

[TANIA COLLANI]

Lectures de Marguerite Yourcenar. "Mémoires d'Hadrien", sous la direction de Bruno BLANCKEMAN, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 280.

Sedici studiosi, alcuni dei quali già noti ai cultori di Marguerite Yourcenar, hanno dato vita a una miscelanea che, pur inserendosi in una bibliografia già molto abbondante, non mancherà di costituire un apporto originale. Il volume è suddiviso in quattro sezioni: nella prima, «Figure d'Hadrien, structure des *Mémoires*», l'opera è analizzata sotto l'aspetto strutturale e stilistico. Aurélie ADLER («Le graphique d'une vie humaine»,

pp. 21-33) sottolinea la peculiarità dei *Mémoires* rispetto al genere autobiografico e la sua natura di opera *in fieri*, simile in questo agli *Essais* di Montaigne. Frank WAGNER (*Hadrien, ou la première personne*, pp. 35-51) mette in luce, attraverso una fine e articolata analisi narrativa, la "modernità" dell'opera. L'articolo di Rémy POIGNAULT (*L'Oratio togata* dans "*Mémoires d'Hadrien*", pp. 53-66), la cui prima versione è apparsa in *Marguerite Yourcenar, écriture, réécriture, traduction* (Tours, SIEY, 2000), descrive lo stile dei *Mémoires* come quello di un discorso organizzato razionalmente, caratterizzato da un registro lessicale alto. Secondo Stéphane CHAUDIER (*La comparaison a ses raisons...: Hadrien-Yourcenar et la manie évaluative*, pp. 67-80) la similitudine è, nella scrittura di Marguerite Yourcenar, uno strumento per dare un senso alla realtà descritta.

I *Mémoires d'Hadrien* come romanzo storico dalle forti valenze filosofiche sono oggetto della seconda sezione, intitolata «Envisager/dévisager l'Histoire». Nicolas DI MÉO (*L'Empire dans "Mémoires d'Hadrien"*, pp. 85-98) affronta alcuni degli interrogativi sollevati dal romanzo, compreso il presunto antisemitismo della sua autrice. Jean-Yves CÉLO (*Guerre et paix dans "Mémoires d'Hadrien"*, pp. 99-111) analizza il modo in cui il protagonista narratore giustifica l'uso della forza e il ricorso alla guerra. Nelly WOLF (*Un roman humaniste?*, pp. 113-123) s'interroga sull'esistenza di tematiche comuni ai *Mémoires* e agli *Essais*. Per Yvon HOUSAIS (*"Mémoires d'Hadrien" ou le pari de l'éternité*, pp. 125-138) lo scopo della scrittrice non è rievocare il passato, ma far riflettere il lettore sul di esso.

La terza parte, «Du culturel et du pulsionnel», si apre col contributo di Laurent DEMANZÉ («Un homme qui lit», pp. 143-155), in cui si mostra come nella formazione di Adriano si conciliano il letterato e l'imperatore. Secondo May CHEHAB (*Figures et questionnements philosophiques dans "Mémoires d'Hadrien"*, pp. 157-182) il "pluralismo filosofico" di Adriano risente dell'influsso esercitato sull'autrice dal pensiero di Nietzsche. Marc-Jean FILAIRE-RAMOS (*Antinoüs, es-tu là? Présence, résonance et sens de l'absence*, pp. 183-197) mette in rilievo la presenza del giovane favorito anche al di fuori di *Sæculum aureum*, la sezione del romanzo dedicata alla sua vicenda. La funzione degli animali nei *Mémoires* e le analogie tra animali ed esseri umani sono, invece, l'argomento del contributo di Pierre-Louis FORT («Appartenir au même règne»; *vies animales et humaines dans "Mémoires d'Hadrien"*, pp. 199-209).

L'analisi intertestuale accomuna i contributi presenti nell'ultima sezione del volume, intitolata «Du livre à l'œuvre». *D'une œuvre à l'autre, une traversée* (pp. 215-229) di Sylvie JOUANNY è uno stimolante confronto fra i *Mémoires d'Hadrien* e la trilogia *Le Labyrinthe du Monde*, incentrato sui problemi della scrittura autobiografica. Anne-Yvonne JULIEN (*Les Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien": protocoles de lecture des Mémoires*, pp. 231-244) prende le mosse dai *Carnets* per evidenziare nel romanzo l'interferenza di due generi: il saggio alla Montaigne e la tragedia raciniana. Gli ultimi articoli appartengono a due percorsi di ricerca ancora poco battuti nell'ambito degli studi yourcenariani, la critica genetica e lo studio della corrispondenza: ci riferiamo, rispettivamente, a *Marguerite Yourcenar et la politique du texte brûlé* (pp. 245-254) di Elyane DEZON-JONES e a «En faveur de l'exact et du nu»: "*Mémoires d'Hadrien*" dans la correspondance de Marguerite Yourcenar (pp. 255-274) di Bruno BLANCKEMAN. Il volume si chiude con alcune Notizie sugli autori dei contributi.

[VITTORIO FORTUNATI]

ARNAUD GENON, *Roman, journal, autofiction: Hervé Guibert en ses genres*, Paris, Mon petit éditeur, 2014, pp. 104.

Nell'ambito degli studi guibertiani ad Arnaud Genon spetta certo il posto d'onore. Quest'ultimo libro è la rielaborazione di una parte della sua tesi di dottorato e intende esplorare l'opera dello scrittore dal punto di vista dei generi letterari, o meglio della problematizzazione e "perversione" che Guibert fa subire loro. Se è vero che la tassonomia tradizionale sembra non avere presa sulla letteratura del XX secolo, dominata dal genio e dal carattere inclassificabile e trasgressivo delle opere (e quella di Guibert non fa eccezione), è vero pure che molte di queste opere aperte risultano debitorie dei generi che intendono soppiantare o neutralizzare. Genon conduce una caccia meticolosa nella brughiera Guibert e vi scopre gli indizi del *roman d'aventure* («*Les Lubies d'Arthur et Vous m'avait fait former des fantômes: la fiction à part entière*», pp. 17-43), la perversione del genere diaristico («*Le Journal*, un genre déconstruit: *Fou de Vincent et Voyage avec deux enfants*», pp. 45-70) e il suo correlato della scrittura non mediata che si fa riscrittura, vertigine della verità, impostura. Le esperienze umane vengono trascritte; a loro volta, quando si fanno scrittura, ri-tracciano e ri-disegnano i confini di quelle esperienze. Guibert ha spinto alle estreme conseguenze questa elementare verità, tale almeno dai tempi di Montaigne, e Genon ha l'indubbio merito di mettere in luce la "verità" guibertiana. Nell'ultimo capitolo («*Fictionnalisation de l'expérience vécue: aux limites de l'autofiction*», pp. 71-97) a essere messa in discussione è la nozione di *autofiction*, parola con la quale si è preteso di qualificare la scrittura guibertiana. Se con questa parola intendiamo la ricreazione del vissuto all'interno dello spazio testuale, la costruzione della parola come avventura, allora *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, l'enorme successo di Guibert, ci impone di interrogarci sui limiti stessi dell'*autofiction* all'interno della sua scrittura. A ragione Genon sostiene che Guibert ci chiama ad aderire alla sua verità, ad accogliere il suo racconto come squisitamente autobiografico mentre nelle stesse righe ci confronta con la vertigine della menzogna, del ritocco, del gioco di specchi, tra fantasmi più veri di qualsiasi verità fattuale. Ma un'ombra si staglia sui colori fin qui mostrati: l'AIDS, con la sua urgenza, il suo carattere irreversibile, la sua verità, irrompe nella vita di Guibert e nella sua opera; il processo di svelamento subisce un'accelerazione imprevista, la scrittura guibertiana è allo zenit. Genon ricostruisce la genesi di questo passaggio, da *L'Incognito* alla mostruosa verità sapientemente rielaborata fino a farla apparire finzione pura; il colpo di genio di Guibert, il canto del cigno. Non vi è dubbio per Genon che la grandezza di Guibert risieda nell'essere riuscito non a dire la malattia ma a dire esteticamente, cioè in una forma bella, la "sua" malattia, la sua realtà ultima e non dissimulabile. Guibert tenta attraverso la *fausse autofiction* di sottrarsi alla sua fine, perlomeno di allontanarla e il genere gli offre l'opportunità di riscrivere alcune scene, di appropriarsi di alcune parole, certo non di sfuggire al suo destino, come Genon nelle efficaci conclusioni ribadisce.

[FABIO LIBASCI]

YONA HANHART-MARMOR, *Des pouvoirs de l'ekphrasis. L'objet auratique dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2014, pp. 314.

Fin dall'apparizione del Nouveau Roman, l'oggetto e lo sguardo sono emersi come i due elementi nei quali si condensa la novità narrativa introdotta dal gruppo. È a una rilettura di questi due punti cardine che approda la monografia su Simon, entrambi centrali nella figura dell'ecfrasi. L'autrice supera la vasta bibliografia che ha trattato dei rapporti fra la scrittura di Simon e la pittura puntando la sua attenzione sulla consapevolezza acuta della frattura che separa queste due arti. A questo paradosso preliminare si aggiunge la peculiarità della scrittura di Simon, autonoma e autoreferenziale rispetto a qualsiasi immagine preesistente. Per quanto paradossale, la presenza massiccia dell'ecfrasi suggerisce all'autrice di chiedersi quale sia «sa place et sa fonction dans l'économie romanesque», e per rispondere ricorre a due strumenti metodologici: la teoria della fotografia di Barthes e il concetto della dimensione auratica dell'opera d'arte elaborato da Walter Benjamin.

Dopo aver definito con dovizia di esempi le caratteristiche dell'*ekphrasis* simoniana, figura ambivalente che è motore più che pausa nella scrittura, l'autrice passa a considerare la natura di un'ecfrasi che più che descrivere ha la capacità di trasformare oggetti insignificanti in opere d'arte. Ciò che permette questa trasformazione è lo sguardo, simile al *punctum* barthesiano, ma contrario ad esso: mentre per Barthes è l'oggetto che casualmente possiede caratteristiche che lo rendono affettivamente interessante, nel caso di Simon sono la memoria e l'immaginazione del soggetto a conferirgli un potere affettivo legato a ricordi, fantasmi o esperienze vissute dal protagonista. Ancora più incongrua appare la sua iscrizione nel tempo: invece di tentare di dissimularli, Simon insiste sugli elementi che mettono l'immagine in movimento, e così i quadri diventano meno rappresentazione statica che momento colto all'interno di una temporalità non immobilizzata: invece di «picturaliser la peinture», Simon sceglie di «narrativiser les tableaux» (p. 150). E questo nei due sensi: sia la descrizione di un quadro o di una fotografia pian piano si mette in movimento e l'immagine statica si trasforma in azione, sia un'immagine apparentemente parte della narrazione si scopre in seguito essere la descrizione di una cartolina.

Anche quando l'azione del tempo è così radicale da trasformare l'oggetto in rovina, e lasciar emergere la morte che è in esso, la scrittura ha il potere di riportare in vita, attraverso il racconto stesso della scomparsa o la descrizione dell'immagine che l'attesta. E ciò che riesce a riesumare non è mai legato all'istante, ma si dipana nel tempo e nello spazio, dimensioni plurali che acquisiscono taluni oggetti chiamati «auratici». Sono proprio questi, cartolina, tubo, tenda, cammeo, opera lirica o altro, a consentire un dialogo fra le diverse dimensioni temporali nelle quali si strutturano i romanzi simoniani.

[LAURA BRIGNOLI]

Le montage comme articulation. Unité, séparation, mouvement, Jonathan DEGENÈVE et Sylvain SANTI (éds), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, pp. 227.

È innanzitutto sul piano teorico che questa raccolta presenta un notevole interesse, nonché come esempio metodologico di coesione interdisciplinare, malgrado la diversità degli oggetti di studio. Inteso sia come tec-

nica complessa che come principio estetico, il montaggio costituisce un insieme di procedimenti compositivi che consentono di entrare nella *fabrique* della creazione artistica se pensati, sottolineano i curatori nel commentare il titolo del volume (*Introduction*, pp. 9-14), in termini non solo di funzionamento ma anche di articolazione, vale a dire di configurazione di un movimento unitario a partire da elementi separati, se non disparati. Onnipresente eppure storicizzabile, il montaggio viene concettualizzato tra il secondo Ottocento e le avanguardie storiche. Se Laurent JENNY mette in relazione questo fenomeno col paradigma sensoriale e immaginativo che, per moltiplicazione, dissociazione e sovrapposizione di impressioni scomposte e disarmoniche, si afferma con la modernità urbana, da Baudelaire a Huysmans (*Esthétique décadente et montage perceptif*, pp. 125-134), è ad Adorno, Benjamin, Brecht e Lukács che fa appello Jonathan DEGENÈVE nel passare in rassegna *Cinq caractéristiques du montage* (pp. 15-26). Le tensioni tra eterogeneità e interpenetrazione, frammentarietà e coerenza, giustapposizione e variazione, sequenzialità e manipolazione, materialità e implicazione soggettiva guidano dunque una riflessione che ruota intorno ad alcune parole chiave eloquentemente distribuite nei titoli delle quattro sezioni in cui il libro è suddiviso: «Bipolarité. Tensions poétiques: écrire le temps, un sujet, des tableaux», «Point de vue. Observations sur le travail textuel, l'événement énonciatif, le mouvement des formes: figures, images, pensées, perceptions», «Recyclage et composite. Mises en scène de l'hétérogène», «Mise en rapport».

Della varietà dei temi affrontati rende conto il DVD che integra il volume e che contiene quattro interviste: con i registi Bruno DUMONT e Claire DENIS, autrice del film *L'Intrus*, ispirato al testo in cui Jean-Luc Nancy torna sul trapianto di cuore che ha subito, un testo al quale è dedicato l'intervento di Anaïs FRANTZ (*Montage ou pudeur? L'intimité en question dans "L'Intrus" de Jean-Luc Nancy*, pp. 39-48); con Georges DIDI-HUBERMAN e con il poeta, prosatore e saggista Christian PRIGENT, sulla cui *Morale du cut-up* si sofferma Bénédicte GORRILLLOT mostrando come la ricezione di Burroughs si traduca in una pratica autonoma del *cut up & down*, una pratica che risente di influssi svariati, dai collage dadaisti fino agli assemblaggi di Maurice Roche (*Prigent monte: une parenthèse cut-up?*, pp. 191-203), e che illustrano nel DVD le lecture-performance a due voci di testi di Prigent.

Ai contributi di argomento cinematografico o televisivo – Bertrand ROUGÉ, *À quoi tient une figure? Montage, énergie, réflexivité*, pp. 95-104, sul montaggio come operazione retorica e plastica ossimorica, dove la movimentazione di figure è dettata dall'accostamento di contrari; Térésa FAUCON, *Énergie de l'intervalle*, pp. 105-113, sull'importanza degli scritti di coreografi, musicisti e filosofi del primo Novecento nell'elaborazione di una teoria dell'intervallo in quanto passaggio da un movimento all'altro, come formulata da Vertov; Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *Les théories du non-montage n'existent pas*, pp. 115-124, su André Bazin e altri teorici; Stéphane LOJKINE, sulla serie «*Mad men*», *saison 1, épisode 3, "Les Noces de Figaro"*, *Montage, démontage, dispositif*, pp. 175-188 – si affiancano quelli di argomento teatrale: da Corneille (Marc VUILLERMOZ, *Un foisonnement ordonné. "Clitandre", ou l'art du montage*, pp. 137-145) alla scena contemporanea. In *Conjoindre le(s) réfractaire(s): du montage selon Michel Vinaver* (pp. 161-173) Catherine BRUN si sofferma sulle fonti *coupées et collées, dysposées*, secondo il termine di Didi-Huberman, per corrispondenze e attrazioni più che su

basi logiche. In *Déliation, tension, variation: pratiques du montage chez François Tanguy et le Théâtre du Ra-deau* (pp. 147-160), Christophe BIDENT e Christophe TRIAU parlano della ricerca di una «*xétérogénéité continuïssée*» (p. 153) perseguita, in chiave non narrativa e anti-rappresentativa, tramite il *ré-agencement* sincronico e diacronico, spaziale, musicale e percettivo, dei materiali drammaturgici: immagini, suoni, parole, oggetti, luci e colori.

Sul versante più strettamente letterario, Marie-Hélène BOBLET mostra la transizione dalla scrittura diaristica al romanzo in *Le Temps immobile e Le Temps accompli* di Claude Mauriac lettore del *journal* di Leiris (*Des traces à la trame: de la mémoire et de l'oubli dans le montage claude-mauriacien*, pp. 29-38), mentre Alain CANTILLON, in *À quoi ça tient, la Relation, dans les écrits d'Édouard Glissant* (pp. 85-94), tratta delle implicazioni poetico-filosofiche e socio-politiche della nozione di *Relation*, con particolare attenzione all'*adresse* a Barack Obama intitolata *L'Intraitable beauté du monde*. Se Irène FENOGLIO espone *Ce que les manuscrits nous apprennent du geste d'écriture et des opérations de montage* (pp. 63-84) riproducendo avantesti di Saussure, Benveniste e Pascal QUIGNARD, quest'ultimo si rifà alle *Noctes Atticae* di Aulo Gellio per descrivere il lavoro della citazione e della scrittura in quanto associazione di elementi mutilati, ritagliati ed espianati durante il processo di lettura (*Excerptio et cut-up*, pp. 205-208). In *Claude Simon ou l'imagination verticale. Nécessité du disparate* (pp. 49-60), Mireille CALLE-GRUBER evidenzia il valore euristico che il montaggio assume in seno a una «morpho-logique» (p. 54) eminentemente rapsodica e ritmica, secondo la quale compresenza e combinatoria di elementi verbali e non verbali, mescolanza di generi e accorgimenti tipografici confluiscono in una «*démarche polytechnique ou polytropicque*» (p. 58) che assimila letteratura, pittura e cinema conferendo al testo una credibilità svincolata dalla verosimiglianza, bensì fondata su una magmatica percezione sensoriale ed emotiva dell'insieme di frammenti: «Il faudra que ça tienne comme un tableau» (p. 53). Viene così evidenziata l'interazione tra le arti che il discorso sul montaggio comporta e stimola.

[STEFANO GENETTI]

JEAN BESSIÈRE, *Inactualité et originalité de la littérature française contemporaine*, Paris, Champion, 2014 («Unichamp Essentiels», 34), pp. 232.

Partendo dalla resistenza che la letteratura e la critica francesi sembrano opporre alle categorie di «post-moderno» e «postcoloniale», Bessière propone una visione d'insieme in chiave paradossale del periodo che va dagli anni Settanta ad oggi. La narrativa e la poesia francesi rappresenterebbero un caso isolato sulla scena internazionale poiché si sarebbero mostrate a un tempo attuali e inattuali: caratterizzate, cioè, da un lavoro teorico-critico costante che ha comportato un distacco dalla pura fattualità, ma sorretto da una ferma ambizione di lettura del contemporaneo. Un contemporaneo che è da intendersi nell'ottica di Marc Augé, come attualità messa costantemente in prospettiva: una giustapposizione temporale che contiene un'interpretazione del passato che è anche un'ipotesi o una proposta di futuro – un tempo paradossale, per l'appunto. Con il piglio combattivo che reggeva *Qu'est-il arrivé aux écrivains français?*, Bessière descrive e interpreta la dualità irriducibile che sarebbe presente nella lettera-

tura francese contemporanea: da un lato, una corrente fedele a quella «*tradition du nouveau*» di cui parlava il critico d'arte Harold Rosenberg già alla fine degli anni Cinquanta, una letteratura di spirito avanguardistico, totalizzante, che ambisce a inglobare il mondo ed è votata a mimarne il funzionamento, la meccanica; dall'altro, una corrente che rifiuta le ambizioni olistiche di quel tipo di tradizione e, pur veicolando una riflessione sulla dialettica tra «*poïesis*» e «*autopoïesis*» che fonderebbe la creazione letteraria, rifiuta di pensare la letteratura come «*mémeté*». Da una parte, quindi, una «*littérature puissances*» che manifesta una fiducia sconfinata nell'esercizio stesso della scrittura (esemplari, in questo senso, sono *L'Invention du monde* di Olivier Rolin e *Les Ruines de Paris* di Jacques Réda); dall'altra una volontà tenace di svincolarsi da questa prospettiva (Littell, Houellebecq, il giallo, la fantascienza, la letteratura della Shoah, della colonizzazione, dell'identità sessuale e dell'identità di genere, ma anche Chevillard e Novarina).

Il saggio è organizzato in tre sezioni: la prima propone un'analisi contrastiva di queste due modalità attraverso cui la letteratura tenterebbe di situarsi in un contesto in cui il flusso di informazioni ha la meglio sul referente. Nella seconda sezione Bessière mette in luce il «*malaise de la modernité*» che emergerebbe dalle contraddizioni inerenti alla «*tradition du nouveau*» (ambizione universalistica – dichiarazione di marginalità; descrizione del presente – pretesa di transtemporalità), polemizzando apertamente con il discorso degli scrittori e dei critici legati, anche inconsapevolmente, a questo tipo di tradizione. Nella terza sezione viene infine analizzata quella parte della letteratura francese che, rifiutando di ricercare il nuovo ad ogni costo, riesce a proporre sia una riflessione sulla rappresentazione e sulla temporalità che un'interpretazione delle proprie condizioni d'esistenza nel nostro tempo.

[FRANCESCA LORANDINI]

MAXIME DECOUT, *Écrire la judéité. Enquête sur un malaise dans la littérature française*, Seyssel, Champ Vallon, 2015, pp. 304.

Lo studio di Maxime Decout ripercorre la storia intellettuale e letteraria del concetto di *judéité*, termine coniato da Albert Memmi per indicare la relazione soggettiva con l'identità ebraica, al di fuori di ogni dimensione religiosa. Il critico analizza le differenti ripercussioni e risonanze della «*question juive*» a partire dall'inizio del xx secolo, in primo luogo nell'opera di scrittori di origine ebraica, quali André Spire, Albert Cohen, Elie Wiesel, Romain Gary, Edmond Jabès, Georges Perec e Patrick Modiano; tuttavia, egli non dimentica di mostrare come le differenti visioni dell'identità ebraica siano rielaborate in un contesto complesso, fatto di dialoghi e di scambi, nel quale trovano il loro posto anche scrittori antisemiti come Céline, o filosemiti come Marguerite Duras e Maurice Blanchot.

In questo modo, non solo Decout dà forma a una sintesi delle scritture della *judéité* finora assente nel panorama critico, ma rimette coraggiosamente in discussione l'intero canone letterario francese alla luce di una questione disturbante ma continuamente presente. In particolare, due snodi storici mettono al centro la problematica dell'identità e della memoria ebraica nei suoi rapporti etici e politici con la Francia e più in generale con l'umanità: l'Affaire Dreyfus e Auschwitz.

Il primo capitolo è dedicato alla «renaissance juive» degli anni Venti, «qui ne fut pas un mouvement littéraire à proprement parler, mais un regroupement de sensibilités» (p. 51), che riunì diversi scrittori in una riappropriazione dell'identità ebraica in seno alla nazione francese. Spire, Cohen, Fleg e altri cercarono così di trovare una conciliazione tra una *judéité* finalmente emersa sulla scena politica con l'Affaire Dreyfus e l'universalismo repubblicano francese che non volle rinnegare.

Molto diverso è lo scenario post-genocidario al quale Decout dedica la maggior parte del suo studio, con alcuni brevi capitoli monografici sui differenti autori, ma soprattutto con analisi comparate che sovrappongono costantemente all'esame dei testi letterari una contestualizzazione storica e filosofica. La memoria ebraica è al centro di costanti riconfigurazioni, poiché non è forgiata solo dai testimoni, ma vi si confrontano anche scrittori che non sono reduci dai campi e la cui eredità culturale ebraica è pressoché assente: infatti, come afferma Decout, la «judéité n'est en effet, pour ces générations d'écrivains, ni religieuse, ni spirituelle. Elle est tout simplement historique» (p. 163).

Lo studio di Decout dimostra la sua originalità soprattutto nello studio degli scrittori filosemiti, veri e propri «passagers clandestins» (p. 171) dell'identità ebraica, spesso influenzati da una visione essenzialista della *judéité*, legata ai concetti di alterità e di erranza, centrali nel pensiero di Levinas, di Derrida, di Lyotard.

Il lungo capitolo conclusivo traccia infine una sintesi dei mutamenti nel campo storico e intellettuale negli ultimi decenni, in particolare legati all'emergere di nuove forme di antisemitismo, più subdole e meno riconoscibili. Inoltre, la letteratura della *judéité* deve confrontarsi con un «dovere di memoria» divenuto invadente e trovare nuovi percorsi per mettere in scena la propria ricerca identitaria.

Cosa hanno apportato la memoria e l'identità ebraica a un secolo di letteratura e di pensiero, scandito da eventi storici che le hanno rimesso di volta in volta in discussione? La scommessa riuscita del saggio di Maxime Decout è quella di fornire una risposta a questa domanda mostrando i diversi percorsi intrapresi dalle scritture della *judéité* e definendone allo stesso tempo il radicamento in un'epoca storico-letteraria ben determinata, secondo uno sforzo di sintesi diacronica. Il critico ha così fornito una nuova prospettiva sulla letteratura francese del XX secolo, che si rivela costantemente attraversata dalla questione della memoria ebraica.

[ELENA QUAGLIA]

ELISA BRICCO, *Le Défi du roman. Narration et engagement oblique à l'ère postmoderne*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2015 («Littératures de langue française», 22), pp. 207.

Come si legge nell'«Avant-propos», il titolo del volume allude «aux deux lignes directrices qui s'entrecroisent dans le roman au présent, de la fin du XX^e au début du XXI^e siècle: celle d'une poétique dite "post-moderne" qui interroge la création et la met en rapport avec d'autres formes artistiques, et celle sociocritique, qui témoigne d'une certaine emprise de la vie contemporaine et de sa complexité sur les œuvres romanesques» (p. 2). Due approcci ugualmente rivelatori e della vivacità attuale della creazione in prosa e del suo profondo ancoraggio nel presente.

La prima parte introduce ai recenti sviluppi del romanzo e presenta, oltre ai dati sul suo stato di salute odierno e le motivazioni dei lettori, una panoramica di testi teorici sulla lettura e sull'evoluzione della produzione narrativa a partire dal 1980, dalla poetica del postmoderno e dagli aspetti formali e tematici del nuovo paradigma letterario all'*engagement* sociale o etico e allo sguardo critico sulla realtà.

Nei tre capitoli della seconda parte si considerano gli elementi dell'estetica postmoderna riconoscibili nell'opera di tre autori contemporanei. Di Alain Naudaud si analizzano in particolare *Auguste fulminant* e *La Fonte des glaces*, mettendo in evidenza la ricerca di una problematica verità a livello diegetico, la frammentazione dell'enunciazione che accresce il senso di incertezza e la riflessione metatestuale che indaga le potenzialità etiche e estetiche della scrittura. Di Sylvie Germain si prende in esame la «totalité en pièces» (p. 70) della struttura musiva di *Éclats de sel* dal punto di vista strutturale, simbolico e intertestuale, per riconoscere nella Storia del XX secolo l'elemento imprescindibile di una scrittura che illustra la frammentazione del mondo moderno e della coscienza dell'uomo. Di Antoine Volodine si delinea il *post-exotisme* che definisce il suo universo letterario, dal cronotopo alla tematica politica, dalla struttura narrativa dell'interrogatorio alla dimensione metatestuale di un'opera *déstabilisante* che confronta il lettore con la «permanente barbarie humaine» (p. 100) e richiede un «acte de lecture problématique qui défie les idées reçues des récepteurs» (p. 99).

La terza parte, incentrata sull'*engagement* della scrittura (*oblique* perché non dichiarato esplicitamente dagli autori), si apre con le «Femmes en marge» (p. 117) protagoniste di *Rose Mérie Rose* di Marie Redonnet, *Rosie Carpe* di Marie NDiaye, *La Chanson des mal-aimants* di Sylvie Germain e *Leur histoire* di Dominique Mainard, che denunciano la «perte de repère de la part de l'individu contemporain laissé seul avec lui-même dans une époque où le narcissisme prime sur l'esprit de communauté» (p. 129) e prosegue con «Deux héroïnes pour un malaise commun» (p. 131) attraverso la lettura incrociata di *Mon cœur à l'étroit* di Marie NDiaye e *Le Ciel des chevaux* di Dominique Mainard. Da questa prima rappresentazione della «condition de l'être humain dans le temps hypermoderne» (p. 131) si passa quindi alle «Recettes pour faire face à la crise», o strategie letterarie adottate per apportare «des tentatives de réponse aux questionnements modernes» (p. 115) in una prospettiva «sinon optimiste, du moins ouverte à la possibilité d'un apaisement» (p. 141). Da una parte, il fantastico e il meraviglioso cristiano dei romanzi di Sylvie Germain; dall'altra, lo sguardo ironico e umoristico con cui due autori così diversi e lontani come Christian Oster e Antoine Volodine creano una distanziazione critica rispetto alle problematiche della condizione dell'uomo contemporaneo. Segue un ultimo capitolo dedicato ai testi di Jean Rolin (*Zones* e *La Clôture*) e di Philippe Vasset (*Un livre blanc. Récit avec cartes*) che interrogano la città e le trasformazioni del suo tessuto urbano e sociale, mostrando, con uno stile sobrio e privo di commenti, una realtà *inconfortable, refoulée e dérangeante* secondo «cet engagement contemporain fait d'éthique plutôt que de politique, d'éthos plus que de pathos» (p. 190).

Completa il volume una Bibliografia critica sugli autori e i testi analizzati e sul romanzo francese contemporaneo (pp. 195-207).

[ANNA BUCARELLI]

Il ritorno dei sentimenti, a cura di Matteo Majorano, Macerata, Quodlibet studio, 2014 («Ultracontemporanea», 2), pp. 201.

Il volume, curato e introdotto da Matteo Majorano, che ha il merito di far parlare l'«immateriale affettivo» in letteratura dopo l'ostracismo critico dei passati decenni, raccoglie interventi di Marie-Thérèse JACQUET (*Pour une définition du "sentiment"*, pp. 23-50), Philippe ADAM (*L'adieu aux larmes*, pp. 51-60), Pierre SENGES (*Comment composer ses états d'âme*, pp. 61-76), Marinella TERMITE («*Du plus loin des sentiments*» chez P. Modiano, pp. 77-100), Salvatore PEPE (*C. Oster, sentimentale per vocazione*, pp. 101-112), Marinella SOLDI (*C. Angot: un'esplorazione fisica dell'amore*, pp. 113-130), Giusi Alessandra FALCO (*Sentimenti di scarto. V. Ravalec o dell'esclusione. Da "Cantique de la racaille" a "Wendy"*, pp. 131-148), Valeria GRAMIGNA (*L'écriture-monde: M. de Kerangal*, pp. 149-160), Valerio ROTA (*Disegnare i sentimenti: i romanzi grafici di Edmond Baudoin*, pp. 161-182). La ricchezza degli scritti è tale che sarebbe imprudente provare a restituirla in poche righe; basterà notare l'impegno degli autori nel ricavare una cartografia sentimentale nella letteratura francese contemporanea. M.T. JACQUET rende conto del gioco complesso tra le parole e le cose, tra uso e abuso di concetti. Da uno spoglio attento di alcune voci come *sentiment*, *émotion*, *passion*, deduce l'importanza della potenza evocativa delle parole, dell'indissolubile legame tra immaginazione e memoria nella rappresentazione dei sentimenti. M. TERMITE, P. ADAM e G.A. FALCO ci portano nello spazio testuale di alcuni prolifici autori come Modiano e Ravalec, Chevallard e Carrère; nelle loro opere si assiste a un ritorno esponenziale del sentimento, dalla parola alla sua muta rappresentazione. Se in Ravalec la ricerca dei sentimenti può condurre alla morte, allo scacco, alla certezza di una vita umana priva di sentimenti, in Modiano questa ricerca equivale all'acquisizione di uno spazio di profondità, di riflessione. La paura, nella produzione più recente del premio Nobel, è costantemente evocata forse perché, come nota assai bene M. TERMITE, essa nasce dal peso della storia e contro questa pare lottare. P. SENGES, ricorrendo ad alcune intuizioni di Calvino nelle *Lezioni americane*, pone l'accento sul carattere "costruito", letterario, delle emozioni ma, al pari dei grandi riti, in grado di emozionarci se ben costruite. PEPE scandaglia con minuziosa attenzione la produzione di Christian Oster; nello spazio testuale dell'autore, egli sembra riconoscere la costante impossibilità di decifrare il sentimento, la difficoltà di viverlo. Gli antieroi osteriani tacciono i sentimenti, vi passano accanto o li vivono in solitudine. Forse li tacciono perché le parole mancano loro. Christine Angot, nel denso contributo di M. SOLDI, sembra confermare questa tendenza: è il corpo a parlare, è il corpo che chiede l'azzeramento della parola, l'assimilazione fisica di ogni sentimento. In altri casi il corpo diventa la sede dell'assenza di ogni sentimento, della fuga, del limite. V. GRAMIGNA ci regala un appassionante viaggio nella scrittura di Maylis de Kerangal. I suoi protagonisti si ritrovano schiacciati dal peso della Storia, con essa fanno i conti fino a sviluppare un sentimento di solidarietà comune a tutti rivelando come i sentimenti si costruiscano nella lingua e attraverso di essa. L'ultimo scritto, di V. ROTA, ci porta nel mondo del romanzo grafico di E. Baudoin, sottolineando l'estrema difficoltà che il mezzo grafico ha nel rappresentare i sentimenti. Il testo non è più il veicolo dell'espressione dei senti-

menti; il disegno ha il compito di narrare il difficile rapporto con gli altri confermandoci la tendenza positiva di un ritorno ai sentimenti, di un bisogno di esprimere quell'immateriale affettivo che rivendica il suo spazio nella produzione letteraria francese contemporanea.

[FABIO LIBASCI]

MARINELLA TERMITE, *Le Sentiment végétal. Feuilles d'extrême contemporain*, Macerata, Quodlibet Studio, 2014 («Ultracontemporanea», 3), pp. 224.

Il volume di Marinella Termite si legge con la stessa curiosità con la quale si scopre un giardino popolato da piante e fiori sconosciuti. Un'introduzione (*Entre les feuilles*, pp. 7-12), a firma di Marie-Thérèse JACQUET, ripercorre l'itinerario rigoroso con il quale l'A. ha meticolosamente costruito il suo testo, sottolineando il carattere apparentemente frammentario di questo lavoro che, al contrario, unisce coerentemente una serie di analisi di alcune tra le più significative opere che costituiscono il panorama letterario dell'*extrême contemporain*.

Nel primo capitolo («*Racines*», pp. 15-41), Termite esplicita l'approccio e la motivazione della sua opera: il regno vegetale riveste un ruolo di particolare importanza nella letteratura contemporanea, ponendosi come forma di resistenza alla velocità, rimodellando i confini del presente, mettendo in discussione, insomma, le dimensioni di tempo e spazio e costringendo il lettore a ripensare la proteiforme nozione di vivente. Nel secondo capitolo («*La main verte de l'écrivain*», pp. 43-55), la pagina del libro diventa una terra fertile e lo scrittore un giardiniere, attraverso l'analisi di romanzi di autori come Véronique Bizot, Richard Millet, Agota Kristof e Pierre Senges. In un parallelismo tra pluralità del vegetale e pluralità del sentire, il terzo capitolo («*Herbier*», pp. 57-129) si costruisce come un vero e proprio erbario dei sensi: l'intento dichiarato dall'autrice è quello di classificare le caratteristiche di quelli che chiama «*végétaux scripturaux d'aujourd'hui*» (p. 60). I cinque sensi sono così il pretesto per entrare nei dettagli di opere quali *Celui qui court derrière l'oiseau* di Marie Nimier, *Tobie des Marais* di Sylvie Germain e *La Traversée de l'Europe par les forêts* di Alain Fleischer, solo per citarne alcune. Concluso l'erbario dei sensi, Termite compone il suo quarto capitolo come fosse un mazzo di fiori («*Bouquet*», pp. 131-186). L'autrice accosta così gli alberi-libri che attraversano le pagine di *Vies minuscules* di Pierre Michon all'acacia dell'omonima opera di Claude Simon e alla magnolia della *Comédie classique* di Marie Ndiaye. Nel quinto capitolo, intitolato «*Clairière*» (pp. 187-206), prendendo le mosse dalla scrittura di autori quali Jean Echenoz e Jean-Philippe Toussaint, la studiosa sviluppa un'analisi del vegetale letterario intorno alla suggestiva immagine di quel deserto non arido che è la radura. Marinella Termite tira le fila di tutti i *romans botaniques* da lei analizzati nell'ultimo capitolo («*Branches*», pp. 207-209): romanzi del presente, della fragilità e della lentezza, che testimoniano l'esistenza, da una parte, di un *sentiment végétal* letterario, in grado di rendere le situazioni «vegetali» e, dall'altra, di una vera e propria scrittura vegetale, capace di esprimere la parzialità e la complessità del reale.

[EVA FEOLE]

Le goût des langues, les langues à l'œuvre, coordinatrici Isa VAN ACKER et Adina BALINT-BABOS, 2014, «Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio», n. 7, pp. 236.

Il settimo numero della rivista «Cahiers J.-M. G. Le Clézio», pubblicata a Parigi dalle Éditions Complicités, propone una lettura dell'opera di Le Clézio a partire dal tema della lingua, o meglio, delle lingue, come recita il titolo *Le goût des langues, les langues à l'œuvre*. Obiettivo dichiarato del volume è infatti quello di valorizzare la polifonia e gli elementi di alterità che costellano la lingua di Le Clézio così da portarne alla luce la natura marcatamente meticcia. Ma questo numero si pone sotto il segno della pluralità linguistica anche per l'ampio e ricco spazio riservato alla pratica della traduzione. Proprio i contributi che aprono la prima sezione del volume affrontano il viaggio dell'opera lecleziana verso altre lingue. Il saggio di Naömi MORGAN (*Traduire L'Africain en afrikaans: J.-M.G. Le Clézio en terre inconnue*, pp. 23-35), dedicato alla traduzione del romanzo *L'Africain* in afrikaans – il solo testo di Le Clézio di cui esista una traduzione in questa lingua –, si sofferma tanto sulle sfide traduttive (la traduzione del titolo, tra le altre) quanto sulle fortunate coincidenze che hanno favorito la sua pubblicazione. Nel secondo contributo Oh BOBAE e Kang GEEYE (*Réception de l'œuvre de Le Clézio en Corée du Sud*, pp. 37-47) spiegano le ragioni del successo riscosso rispettivamente dai romanzi *Le Déluge* e *Poisson d'or* in Corea del Sud, per poi addentrarsi in un'analisi puntuale di alcune scelte traduttive. Ancora alla traduzione è dedicato l'intervento di Celeste BRONZETTI (*La Ronde et autres faits divers: des nouvelles polyphoniques et une langue de frontière*, pp. 91-103) che, alla luce della sua esperienza, richiama l'attenzione sulle difficoltà incontrate nel restituire in italiano la lecleziana “lingua di frontiera” – zona di incrocio tra più idiomi e dunque intrinsecamente polifonica. Su questi fecondi intrecci – di lingue e di saperi – si concentrano i saggi di Raymond MBASSI ATEBA (*Africanismes et créolismes dans la prose leclezienne*, pp. 63-78) e Jean Claude ABADA MEDJO (*Langues et savoirs dans l'œuvre de Le Clézio*, pp. 105-117) volti a indagare la scrittura eterolingua di Le Clézio; sia che si manifesti attraverso l'inserimento di africanismi e creolismi – che si insinuano e penetrano nel francese – sia che si realizzi tramite la mescolanza di lingue e immaginari diversi, l'eterolinguisimo del testo lecleziano sottende una presa di posizione per una coesistenza possibile fra lingue, linguaggi e culture. Anche il saggio di Maryam SHEIBANIAN (*Effet de l'onomastique exotique dans la réception de la littérature de Le Clézio: "Histoire du pied et autres fantaisies"*, pp. 49-61) pone l'attenzione sulla presenza di lingue straniere, concentrandosi però in modo specifico sull'onomastica esotica allo scopo di illustrare l'effetto che i nomi propri sconosciuti producono sul lettore. Con Cécile KOSTLER (*L'île des Cygnes, l'île Maurice. Isla Cisneros: J.M.G. Le Clézio – oiseau migrateur et tisseur de mots*, pp. 79-89) il plurilinguismo lecleziano viene affrontato a partire da una dettagliata analisi di una enigmatica frase chiave pronunciata dal narratore alla fine del romanzo *Ritournelle de la faim*. Questa frase esemplifica efficacemente il modo in cui Le Clézio «manie la langue multiple en tant que voyageur-traducteur» (p. 79). Segue il contributo di Christophe PREMAT (*Retrouver les voix autochtones: l'hommage de Jean-Marie Gustave Le Clézio à Rita Mestokosho*, pp. 119-133) volto a studiare il legame tra Le Clézio e la poetessa di lingua innu Rita Mestokosho, a cui lo scrittore rende omaggio nel discorso tenuto in

occasione della consegna del premio Nobel. Questo intervento chiude la prima parte e insieme conduce alla successiva, interamente dedicata alla creazione, in cui vengono presentati una poesia inedita di Rita Mestokosho e due testi della scrittrice franco-canadese Lise Gaborou-Diallo. Conclude il numero la sezione dal titolo «Témoignages», che raccoglie una serie di interviste condotte dalle curatrici ad alcuni traduttori dell'opera lecleziana (tedesco, svedese, giapponese e cinese); qui gli «artisans de l'ombre» (p. 148) escono allo scoperto: si raccontano e raccontano la “miseria” e lo “splendore” del tradurre Le Clézio.

Il volume, coniugando voci diverse e complementari (studiosi, poeti, traduttori), consente al lettore di penetrare nella lingua di Le Clézio a più livelli e di seguirne le migrazioni verso altre lingue. In queste pagine – piace rimarcarlo – viene offerto spazio e visibilità alla traduzione e a chi la pratica; riesce difficile immaginare una scelta più felice per un testo concepito in movimento fra le lingue.

[CHIARA DENTI]

Les Lieux de Pascal Quignard, sous la direction d'Agnès COUSIN DE RAVEL, Chantal LAPEYRE-DESMAISON et Dominique RABATÉ, Paris, Gallimard, 2014 («Les cahiers de la NRF»), pp. 256.

A una mappatura dell'opera di Pascal Quignard, tra tracce di vissuto e cartografia immaginaria, concorrono gli Atti del convegno svoltosi presso l'Université du Havre il 29 e 30 aprile 2013: luoghi dell'esperienza e del sapere, luoghi geografici – Le Havre, certo (Sonia ANTON, *Pascal Quignard et la géocritique du Havre*, pp. 21-25), ma anche Parigi e Sens, Ischia e l'Oriente – e luoghi testuali, luoghi perduti e «lieux intercesseurs» (Chantal LAPEYRE-DESMAISON, Agnès COUSIN DE RAVEL, *Préface*, pp. 7-13; p. 8) si intersecano nelle tre sezioni che compongono il volume: «Ruines», «Mémoires» e «Sources».

A partire dalla tavola rotonda *L'origine est-elle un lieu?*, condotta da Dominique RABATÉ e cui ha partecipato anche l'autore (pp. 90-104; si vedano anche le *Notes pour une table ronde à l'intention d'Agnès Cousin de Ravel* di Jacques HENRIC, pp. 85-89), si diramano le riflessioni sulle immagini spazio-temporali ricorrenti in una scrittura radicata nella «détresse originaire» (a usare l'espressione è Pascal QUIGNARD, p. 98). In *Variations sur le lieu perdu* (pp. 105-118), Chantal LAPEYRE-DESMAISON interroga sulla scia di Foucault «l'essence même du lieu perdu, au cœur de toute expérience de l'espace» (p. 105): di utopie in eterotopie, si approda alla centralità del corpo come luogo. In *À l'origine du vide. Réfractions du "Dernier Royaume"* – l'insieme giunto con *Mourir de penser* (Grasset, 2014) al nono tomo – Yves OUALLET sonda, tra vanità e pienezza, le implicazioni fisiche, etiche ed estetiche dell'esperienza del vuoto (pp. 143-161). In merito a vari testi – il trattato conclusivo della *Leçon de musique* in Guilherme MASSARA, *Musique et origine* (pp. 162-176), *La Voix perdue* e altri contes in Lea VUONG, *Pascal Quignard et le non-lieu du conte* (pp. 220-232) – e da angolazioni diverse – in riva all'acqua e nelle profondità marine si situano gli interventi di Arlette FARGE (*L'eau, la voix et l'ailleurs*, pp. 183-185), di Irène FENOGLIO (*L'eau, le lien*, pp. 186-207, sugli avantesti di *Boutès* pubblicati in *Sur le désir de se jeter à l'eau*) e di Sarah BARBEDETTE («Mais il y a la mer – et qui l'épuiserà?». *Sur "Les Solidarités mystérieuses"*, pp. 208-219, con un suggestivo parallelo orientaleggiante tra le descrizioni quignardiane

ne della costa bretone e le stampe del pittore e incisore Henri Rivière) – si disegnano i movimentati contorni di una psicogeografia letteraria. I romanzeschi *Noms de pays (à partir du "Salon du Wurtemberg")* su cui proustianamente si sofferma Dominique RABATÉ (pp. 119-131), così come i toponimi germanici e le cadenze del tedesco (Agnès COUSIN DE RAVEL, *L'Allemagne de Pascal Quignard. «L'appel pur» de la langue*, pp. 132-142), vi assumono un ruolo tanto rilevante quanto gli innumerevoli riferimenti storici e libreschi (Nathalie PIÉGAY-GROS, *Les lieux de l'érudition*, pp. 233-245).

Al confluire di spazio e tempo, di biografia e scrittura, di letterale e metaforico, si colloca il *topos* delle rovine, del quale PASCAL QUIGNARD stesso sottolinea l'importanza nel suo *Entretien* con Philippe PINTORE (pp. 177-185). Dai resti di Pompei (Bénédict GORRILLOT, *Pompéi ou la rhétorique spatialisée de Pascal Quignard*, pp. 51-68, su *Le Sexe et l'effroi*) – al sisma di Fukushima e alla crisi nucleare di Fukushima, di riva devastata in deriva della memoria si cimenta il nesso che l'autore stabilisce tra la propria infanzia nell'immediato dopoguerra in un porto bombardato (Pierre LEPAPE, *Pascal Quignard au Havre*, pp. 29-34; Jean-Louis PAUTROT, *Les havres de Pascal Quignard*, pp. 35-50) e l'occupazione americana alla quale sotteraneamente reagisce in Giappone la danza butoh incarnata da Carlotta Ikeda, al cui fianco Quignard ha portato in tournée, da Parigi a Tokyo, la sua *Medea*, l'ultima rappresentazione avendo avuto luogo proprio a Le Havre, a coronamento del presente convegno (Carlotta Ikeda è mancata il 24 settembre 2014). Ed è sul dispositivo teatrale di questa *pièce* che sfocia l'intensa meditazione di Mireille CALLE-GRUBER (*Au commencement la ruine du commencement*, pp. 69-84) sulla ferita come origine e sulla rovina come fondamento, da *Sarx* (1977) fino a *L'Origine de la danse* (2013). Le rovine della Storia sono le macerie dalle quali rinasce una scrittura infranta ed eterogenea, che veglia sui morti ed evoca fantasmi, ombre sottratte alla deportazione dell'oblio. È la spiaggia desolata, colma di detriti, sulla quale viene ricostruita la città "assente" dove l'autore è cresciuto, uno spazio urbano catalizzatore e generatore di immagini in cui Pascal Quignard riconosce una matrice della sua scrittura nel testo *L'Estuaire*, contenuto nel catalogo, a cura di Dominique ROUET, della mostra fotografica allestita per l'occasione (*Pascal Quignard: une enfance barvaie*, Nolléal, Éditions l'écho des vagues, 2013, pp. 6-11).

[STEFANO GENETTI]

Pascal Quignard. Littérature hors frontières, sous la direction de Irène FENOGLIO et Verónica GALÍNDEZ-JORGE, Paris, Hermann, 2014, pp. 212.

Bordi, margini, soglie: tra linee di demarcazione e sconfinamenti si muovono gli atti del convegno tenutosi a San Paolo del Brasile il 7 e l'8 ottobre 2013. È stata tra l'altro l'occasione per presentare il programma di traduzioni in portoghese di testi di Quignard (Ruth SILVANO BRANDÃO, *Traduire "Le Nom sur le bout de la langue"*, pp. 169-176) e per sottolineare la centralità, nella pratica quignardiana, dell'attività traduttiva, nonché dell'idea di traslazione – vale a dire di "metafora" etimologicamente intesa – non solo come scambio linguistico-culturale ma anche come perdita dei confini spazio-temporali dettata dall'indissociabilità di lettura e scrittura (Verónica GALÍNDEZ-JORGE, *Lec(ri)ture*, pp. 73-89). A questo proposito, volentieri si coglie l'opportunità di segnalare, sul versante italiano, la

traduzione di *Bute* firmata da Angela Peduto e pubblicata, nel dicembre 2014, dalla casa editrice astigiana Analogon.

Incentrati sulla porosità delle frontiere tra i generi letterari (Mireille CALLE-GRUBER, *Passages des genres. Stases et extases dans les récits de Pascal Quignard*, pp. 91-107), le categorie estetiche (Chantal LAPEYRE-DESMAISON, *Pascal Quignard, un baroque contemporain*, pp. 109-129) o le istanze psicanalitiche (Yolanda VILELA, *Les "sordidissimes" et la question de l'objet*, pp. 153-167, sulla nozione lacaniana di *objet*), gli interventi di San Paolo sono incorniciati da un inedito di Pascal QUIGNARD (*Le hors frontière*, pp. 9-17), dove la meditazione sulla letteratura come secessione «hors cité» (p. 13) e dis-integrazione sociale assume accenti «politici» che risuonano anche in *Sur l'idée d'une communauté de solitaires* (variazioni sulle rovine di Port-Royal edite nella collana «Arleá-Poche» nel marzo 2015), e dalla stimolante sezione «S'initier à la lecture de Pascal Quignard», che riunisce i commenti di quattro studenti e le relative reazioni dell'autore.

Se in *La singularité hors les frontières de l'identité* (pp. 43-71), Irène FENOGLIO si interroga, sulla scia di Benveniste e dello psicanalista britannico Adam Phillips, sull'espressione di una soggettività, al tempo *solitaire* e *solidaire*, svincolata dalla definizione di un'entità identitaria univoca, in *Humain-animal: l'ultime frontière* (pp. 21-41), Jean-Louis PAUTROT ripercorre un'ampia tradizione poetico-filosofica che da Descartes arriva fino a Nietzsche, ai Surrealisti, a Bataille e Derrida: tramite un'efficace ricapitolazione dei motivi – memoria antropozoologica e bestiario, predazione e *anthropomorphose* – che in Quignard concorrono a destabilizzare il logo-antropocentrismo, sottolinea le molteplici «figures de vivance» (p. 24) di cui la valorizzazione dell'animale nell'umano è portatrice.

Un cenno a parte merita la riflessione metacritica intitolata *Le visage troué du critique quignardien* (pp. 131-151) dove Camilo BOGOYA traccia il profilo – o, meglio, i profili – del commentatore dell'opera di Quignard distinguendo tre tipologie: il «critique obéissant», il «critique transgresseur» e il «critique artiste». Mobilizzando i concetti di autorità e autorialità, di circolo emeneutico e «sidération de la lecture» (p. 135), egli individua nella sottomissione o identificazione, nella distanziamento e nella ri-creazione tre modelli ricorrenti di ricezione. Mette così in rilievo il rischio del mimetismo interpretativo, se non della ripetizione, insito in un'opera che, tra autoreferenzialità e riscrittura, forgia e dispiega un lessico speculativo che anticipa e deprogramma il discorso critico cui pure fa appello, la frontiera e lo sconfinamento in questione essendo, in questo caso, quelli tra discorso e metadiscorso letterario all'interno dell'opera stessa e nel dialogo che si instaura con il lettore, a iniziare dal lettore «professionista».

[STEFANO GENETTI]

BERNARD MARIS, *Houellebecq économiste*, Paris, Flammarion, 2014, pp. 153.

Questo saggio rischia di essere ricordato perché l'autore, Bernard Maris, economista, giornalista, scrittore, fu una delle vittime dell'attentato alla rivista satirica «Charlie Hebdo». È bene dunque rammentare che si tratta di un *pamphlet* contro la maniera di vivere di un Occidente succube delle politiche dettate dall'astrazione e dalle cifre dell'economia. Sin dalle prime pagine è chiaro il bersaglio di Bernard Maris: «L'économiste est celui qui est toujours capable d'expliquer

ex post pourquoi il s'est, une fois de plus, trompé» (p. 14). È un libro suddiviso in cinque capitoli preceduti da un prologo e chiusi da un capitolo mascherato da epilogo. Ogni parte descrive un tema economico e le relative teorie di grandissimi economisti: «Le règne absolu des individus ou Alfred Marshall»; «L'entreprise et la destruction créatrice ou Joseph Schumpeter»; «L'infantilisme des consommateurs ou John Maynard Keynes»; «L'utile et l'inutile ou Marx et Fourier»; «Au bout du capitalisme ou Thomas Robert Malthus»; «Qui mérite la vie éternelle? Ou (de nouveau) John Maynard Keynes». L'autore sottolinea a più riprese che l'economia non è una scienza, anzi, non è nulla, sostiene persino che tra un secolo circa ci si stupirà di come una civiltà abbia potuto concedere tanta importanza «à une discipline non seulement vide mais terriblement ennuyeuse» (p. 14).

Per dare più forza al proprio pensiero, Bernard Maris si affida ai romanzi di Michel Houellebecq. Quest'ultimo, nelle sue opere, affronta il tema del denaro, del lavoro parassitario e di quello utile, della produttività, della competizione, della distruzione creatrice. In *Extension du domaine de la lutte* la narrazione ruota attorno all'argomento del liberalismo e della competizione, nelle *Particules élémentaires* si parla di consumismo e di individualismo assoluto, *Plateforme* affronta la questione della domanda e dell'offerta in ambito sessuale, *La Possibilité d'une île* racconta di una società post-capitalista che ha realizzato il sogno dei consumatori, la vita eterna. Infine, *La Carte et le territoire* esamina il lavoro, l'arte e la distruzione creatrice. Tutti temi economici, che trattati dagli esperti della materia risulterebbero di difficile comprensio-

ne per i non iniziati; mentre Houellebecq, in quanto scrittore, li presenta meglio, mettendo in evidenza in particolare la guerra umana per preservare la propria solitudine egoista.

È la battaglia voluta dal liberalismo economico, una lotta di tutti contro tutti ben descritta nel primo romanzo di Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, «qui ne pourrait plus être publié aujourd'hui. Parce que nos sociétés en sont maintenant arrivées à ce stade terminal où elles refusent de reconnaître leur mal-être» (p. 143). Bernard Maris sottolinea come Houellebecq illustri da una parte un mondo, quello degli economisti, dove esistono solo egoismo, crudeltà e cinismo, dall'altra un punto di vista opposto, dove al primo posto vi sono la bontà e l'amore, parole che nell'epoca economica contemporanea sono inconcepibili, astratte. Invece per lo scrittore l'amore è il vero desiderio, ma le litanie ripetute a oltranza dalla società di mercato hanno infantilizzato il desiderio dei consumatori, destinato a restare sempre inesaudito. Pertanto alla fine per Houellebecq sopravvivranno solo i sognatori, i poeti, le donne, poiché più altruiste dei loro compagni, e chi non si sottomette agli stimoli del denaro. In altre parole, quello che Maris definisce «anti-homo-oeconomicus» (p. 67). In conclusione Maris riprende la domanda del romanzo *La Possibilité d'une île*, «Qui mérite la vie éternelle?», che per Houellebecq ha una sola risposta: coloro che sono capaci di bontà. Ancora una volta un saggio che ci presenta l'opera di Michel Houellebecq sotto una luce differente da quella normalmente evidenziata dai media, limitata il più delle volte al suo lato pruriginoso.

[ARON VERGA]

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

EFSTRATIA OKTAPODA (sous la direction de), *Mythes et érotismes dans les littératures et les cultures francophones de l'extrême contemporain*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2013, pp. 316.

Già a partire dal titolo, il volume coordinato da Efstratia Oktapoda manifesta la sua attenzione per una tematica che è spesso al centro degli interessi di quella che viene definita, con l'etichetta discussa e discutibile, di letteratura *de l'extrême contemporain*. L'eroticismo è, in effetti, una componente pervasiva della nostra quotidianità e un numero crescente di opere critiche lo pongono al centro della loro attenzione. La peculiarità di questo volume risiede nell'ampia introduzione critica che offre un'impalcatura teorica molto precisa dell'orientamento che guida gli articoli riuniti nel volume. Pur trattandosi di una collettanea, la curatrice intende proporre una diversa modalità di approccio al tema dell'eroticismo e fornire delle basi teoriche che aiutino a chiarire le scelte estetiche dei diversi autori convocati. Lo scopo del volume è proprio quello di colmare le lacune metodologiche in grado di spiegare la scrittura erotica e la rappresentazione dell'eros attraverso testi scritti e film. Il titolo della collettanea mette in luce anche il fatto che il fulcro dell'attenzione è la letteratura dell'estremo contemporaneo. Tale definizione, coniata da Michel Chaillou a metà degli anni Ottanta, designa

quelle opere scritte nell'epoca successiva al post-moderno. L'estremo contemporaneo è dunque un'etichetta che ingloba nuove forme di scrittura frammentaria, esigente, portatrice di esperienze individuali che, al tempo stesso, richiamano questioni collettive. Proprio nei testi che appartengono a questo nuovo movimento storico e letterario, l'eros rappresenta una componente fondamentale che si declina con realizzazioni plurime: la strumentalizzazione del corpo, la rappresentazione dell'intimità, lo sguardo pornografico. L'altro aspetto importante che desumiamo dal titolo corrisponde al fatto che l'eros viene trattato alla stregua di un mito dal momento che è proposto come un'immagine ossessiva. Dopo aver tracciato un breve profilo di Eros in quanto divinità positiva della cosmogonia greca, Oktapoda mette in evidenza come il corrispettivo romano del dio dell'amore, ossia Cupido, sia un personaggio duplice. È proprio quest'ultima caratteristica che corrisponde all'immagine di Eros che ritroviamo nell'estremo contemporaneo. L'eroticismo rappresenta, da un lato, l'origine della creazione e, dall'altro, la spinta che conduce alla distruzione e segna la fine dell'uomo (Thanatos). L'eroticismo diventa mito se consideriamo la sua presenza e la sua persistenza nel tempo. Non solo a livello teorico e critico (Oktapoda rintraccia le interpretazioni elaborate da Freud, Bataille, Foucault, Barthes, Bruckner e Finkelkraut), ma anche a livello estetico.

Proprio nell'estremo contemporaneo assistiamo a delle rappresentazioni finzionali dell'eroticismo e a forme di trasgressione che meritano una particolare attenzione. Se l'eros non è solo un mito, ma la raffigurazione di un corpo e la valorizzazione della sua bellezza, il testo francofono si presenta addirittura come «un corps de toutes les souffrances, de toutes les projections» (p. 8).

Seguono questa lunga introduzione storica e teorica, una serie di saggi che forniscono delle esemplificazioni puntuali e specifiche del tema esaminato. Nel primo, *La crise de l'éternel féminin: la littérature érotique féminine dans la francophonie contemporaine* (pp. 47-76), Gaëtan BRULOTTE analizza una quarantina di testi scritti da donne. L'esplosione della scrittura femminile è uno degli aspetti fondamentali dell'estremo contemporaneo. Da questi romanzi emerge una letteratura sovversiva che scuote il genere e lo rinnova sul piano storico, sociale e morale. Segue il contributo di Christa STEVENS, *Pour en finir avec l'obscénité féminine: mythes sexuels et politiques érotiques dans "Pornocratie" de Catherine Breillat* (pp. 77-95) che analizza la nozione di osceno, i riferimenti impliciti e espliciti alla mitologia classica a partire dal «récit-pamphlet» di Breillat. Karin SCHERDTNER, *Désir et relation. "L'usage de la photo", Annie Ernaux/Marc Marie* (pp. 97-111) descrive l'opposizione tra uomo e donna e la condizione passiva di subordinazione di quest'ultima. Il desiderio fisico è paragonato all'avidità fotografica dei protagonisti del romanzo ed è legato a tutto ciò che produce sofferenza (la malattia, la perdita, la morte). Anche il contributo di Metka ZUPANČIĆ, *Marie-Sissi Labrèche et l'exploration des limites (érotiques) de l'être* (pp. 113-129) si basa sull'opposizione eros/thanatos e riflette, dunque, sull'eroticismo che porta all'autodistruzione. In questa dinamica non è prevista la pietà, ma una nascente tenerezza verso se stessi che possa portare a una speranza di conciliazione e di dialogo con ciò che è più difficile da raggiungere. Efstratia OKTAPODA, *Michel Houellebecq. Entre représentation obsessionnelle de scènes de sexe et déni de l'amour* (pp. 131-147), mette in evidenza come le categorie dell'amore tradizionale, ossia il sentimento idealizzato e la passione fisica, siano prive di fondamento nell'ottica di Houellebecq. Attraverso un gioco multiplo di decostruzione dell'individuo, lo scrittore affronta i temi che maggiormente lo ossessionano: la sessualità, la vecchiaia, la morte, il piacere e il desiderio. Con il contributo successivo, *Expression sexuelle dans le texte féminin au Maroc* (pp. 149-174), Najib REDOUANE ci offre uno sguardo sulla realtà marocchina. Il critico rileva che il tema della sessualità, pur scontrandosi con gli obblighi morali e religiosi, soprattutto se affrontato da una prospettiva femminile, è trattato da alcune scrittrici (come El Hadj Nasser, Rita El Khayate, Bahaa Trabelsi e Nedjma) proprio per combattere l'ipocrisia e per costruire una nuova forma di soggettività. Il contributo di Alison RICE, *Hybridités et sexualités: le corps et la sensualité dans l'écriture des femmes d'Algérie* (pp. 175-193) si sposta in Algeria. Ancora una volta le donne sono protagoniste e, nei loro romanzi, considerano il corpo come un luogo di scrittura segnato dalla storia e dalla forza di una parola che si dimostra fonte di innovazione letteraria al contempo stilistica e tematica. Susan MOONEY, invece, con *Empreintes paternelles sur la masculinité et la féminité chez Nina Bouraoui et Michel Houellebecq* (pp. 195-216) ci offre un'ulteriore analisi delle opere di Houellebecq e le mette in relazione con i testi di Nina Bouraoui. Secondo Mooney, i due autori rintracciano visioni maschili e femminili che riflettono sulle forme di sessualità influenzate dalla paternità fondatrice. Sebbene

i loro personaggi manifestino una profonda ribellione nei confronti dei padri, ne restano comunque condizionati. Con il contributo *Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi et le (post)féminisme. La vengeance de viol dans (le film) "Baise-moi"* (pp. 217-235), July MONTY si occupa del film che ha suscitato un forte dibattito e di cui è stata vietata la proiezione in molte sale francesi. Il motivo è da ritrovarsi nella violenza e nel desiderio di vendetta di due donne vittime di stupro in un film che intende cambiare le modalità di rappresentazione della sessualità femminile e valorizzare le donne per ciò che sono, senza preconcezioni e cliché. Safoi BABANA-HAMPTON, *Pérégrinations mythiques et érotiques chez Nancy Huston et Milan Kundera: "L'Empreinte de l'ange" et "L'Ignorance"* (pp. 237-260), analizza la mescolanza dei registri erotico e politico per esprimere un'identità nata dall'esperienza del viaggio nei testi di Huston e Kundera. Entrambi di origine straniera, i due autori considerano le minoranze straniere in Francia come corpi estranei della realtà sociale francese e ipotizzano la ricostruzione dell'identità a partire da una prospettiva pluriculturale e da esperienze erotiche. Murielle Lucie CLÉMENT, in *Gabriel Osmonde. Métaphysique des gros seins et Troisième naissance* (pp. 261-281), analizza i testi di Andréi Makine, scritti con lo pseudonimo di Gabriel Osmonde, e individua la dimensione erotica, sensuale e carnale che è propria dell'autore. Rabia REDOUANE, *"Femme nue, femme noire" de Calixte Beyala: pour une mythologie de l'érotisme africain* (pp. 283-297) si sofferma su un romanzo della scrittrice camerunese e rintraccia una sorta di «erotismo africano» che presenta la sessualità come un'estetica della trasgressione in grado di sconvolgere i tabù e le regole stabilite dall'alto che impediscono alla donna la piena emancipazione e l'accettazione della propria identità femminile. L'ultimo saggio, *Le manque et l'excès: la sexualité dans la littérature antillaise* (pp. 299-314), ci offre uno sguardo sulla letteratura caraibica. Arzu ETENSEL ILDEM ricostruisce a livello storico e letterario il rapporto degli antillani con l'eroticismo. Le parole-chiave per comprendere questa evoluzione sono la mancanza, intesa come assenza di eroticismo, e l'eccesso. La prima è associata all'epoca della schiavitù e alla violenza perpetrata dai bianchi sulle donne nere che sono costrette a subirla pur di avere la vita salva. Con il passare del tempo, l'opposizione diviene meno tragica, ma l'uomo caraibico resta associato ad un profonda sensualità e istintualità. Il critico utilizza, in questo secondo caso, il termine eccesso.

La colletanea si situa all'interno di un filone di successo, rivisitandolo in una prospettiva originale, soprattutto per quanto riguarda la scrittura femminile dell'eroticismo e la sua mitizzazione.

[EMANUELA CACCHIOLI]

ALPHONSE TONYÉ (sous la direction de), *Critique et réception des littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 340.

Nel novembre del 2006, all'università di Yaoundé in Camerun, si è tenuto un convegno dal titolo «Critique et réception des Littératures francophones 33 ans après», i cui interventi sono stati ora riuniti in volume. L'indicazione temporale riferita ai 33 anni mostra la volontà di porsi in continuità tematica e euristica con un altro convegno che si era tenuto nel 1978 e che ruotava sempre attorno alla ricezione critica della letteratura africana. Lo scopo del convegno del 2006

è quello di interrogarsi sui testi letterari “del Sud” e di considerarli per la loro portata poetica, i saperi che veicolano, la mediazione che viene compiuta durante la lettura e la ricezione da parte di pubblici diversi.

Il volume è suddiviso in tre sezioni. La prima contiene alcuni contributi generali che inquadrano, a livello teorico, la questione della ricezione critica delle letterature francofone. Richard Laurent OMGBA, *Existe-t-il une littérature francophone? Statut et ambiguïté de l'écriture en francophonie* (pp. 13-22), si concentra sulla definizione di un campo letterario francofono che esiste come spazio dialettico, ma che è difficile da circoscrivere attraverso altre categorie. Le letterature francofone si caratterizzano per una pluralità di codici estetici e di lingue (parliamo di diglossia o addirittura di poliglossia). Anche le infrastrutture letterarie faticano a rendersi autonome da Parigi, intesa come luogo simbolico catalizzatore. L'unico modo per svincolarsi da queste dinamiche consiste nell'approcciare le letterature francofone per mezzo dell'etnocritica, ossia con una modalità che intende analizzare e interpretare le similitudini e le differenze tra culture diverse. Segue l'articolo di Désiré NYELA, *Littérature africaine? Certes, mais de quelle littérature parle-t-on?* (pp. 23-38), che esamina le varie etichette applicate alle letterature africane e individua la modalità comparativa circoscritta a un corpus limitato di testi al fine di cogliere le analogie estetiche. Paul ZANG ZANG, con *La question linguistique chez les écrivains francophones africains* (pp. 39-62), prende in considerazione la questione linguistica e la produzione letteraria a partire da tre momenti storici: prima dell'indipendenza, dopo tale evento e dopo il Duemila.

La seconda parte è centrata su considerazioni estetiche. Alphonse TONYE, *Généricité et transgénéricité dans “Les arbres en parlent encore” de Calixthe Beyala* (pp. 65-82), si focalizza sul romanzo della scrittrice camerunense e ne analizza il contesto dell'enunciazione, dell'enunciato e del significato. Il contributo di Jean-Claude AZOUMAYE, *La lecture déconstructive d'une allégorie héroïque, de “L'Ounbangui Chari à la Rochelle” de Pierre Sammy Mackfouy* (pp. 83-96), esamina la decostruzione del modello occidentale dell'eroe e la sua ricontestualizzazione africana. In *Narrativité et mondialisation adverbiale dans “Brouillons de vie” de Angéline Solange Bonono* (pp. 97-108), Christiane Félicité EWANE analizza l'uso dell'avverbio in relazione alle altre parti del discorso e come vettore di informazione all'interno della strategia narrativa. Gérard-Marie NOUMSSI, *La poétique de l'ambivalence dans “L'aventure ambiguë” de Cheick Hamidou Kane* (pp. 109-132), si sofferma sull'originalità dello scrittore senegalese e sul suo testo che sfugge alle categorizzazioni ascrivibili alle grammatiche classiche. Con *De la langue des auteurs au discours des critiques: la littérature camerounaise locale en devenir* (pp. 133-141), Charles BELINGA B'ENO constata che, fino ad ora, la critica ha approcciato le letterature del Sud in modo improvvisato, come avviene sempre di fronte a un nuovo fenomeno letterario. Il passaggio successivo è quello di definire una direzione e di trovare una propria coerenza interna. Dal canto suo, Alpha Noël MALONGA, *Migritude et auctoreférentialité ou la littérature africaine francophone entre l'Afrique et l'Occident* (pp. 143-156), rileva l'importanza della biografia e della psicologia degli autori e le ripercussioni di questi aspetti sulle loro opere. Il critico vuole mettere in luce come la letteratura africana sia frutto di esperienze individuali e non solo di prese di posizioni collettive. Con l'articolo *“Le corps, le sexe et l'amour”: l'érotisation de*

l'écriture poétique dans “Boulevard de la liberté” de Dati, d'Almeida, Perri, et Yamguen (pp. 157-170), NDE analizza un'opera nata dalla collaborazione di diversi autori che si sono accordati per trattare lo stesso soggetto all'interno della medesima opera e a partire da scelte estetiche comuni. Patricia BISSA ENAMA, *La poétique du “regard” dans “Trop de soleil tue l'amour” de Mongo Beti* (pp. 171-191), invece, rintraccia la metamorfosi del soggetto narrante attraverso l'analisi dello sguardo che lui stesso scambia con gli altri personaggi.

La terza parte, dedicata agli snodi letterari, si apre con il contributo di Joseph DONG AROGA, *Du statut d'auteur en littérature orale* (pp. 195-207). Il critico riflette sul cambiamento di statuto dell'autore quando ci muoviamo all'interno della letteratura orale: da co-autore, esecutore, oggi è divenuto autore a tutti gli effetti e rivendica la paternità delle sue opere. In *Les voix du silence dans “La Mémoire amputée” de Were Were Liking* (pp. 209-225), Alice Delphine TANG analizza il romanzo della scrittrice camerunense che rompe il silenzio per colmare i vuoti che segnano la storia del suo paese. Le nozioni di spazio fisico, spazio evocato e la rappresentazione dell'universo rurale e urbano sono gli argomenti del saggio di Marie-Rose ABOMO-MAURIN, *Le roman camerounais: topographie, espace physique et espace vécu* (pp. 227-244). Con *Poésie camerounaise et critique en francophonie: le cas de “Balafon” d'Engelbert Mveng* (pp. 245-249), Mathilde ZOA dedica la sua attenzione alla poesia e alle forme estetiche che ha assunto nelle letterature africane. Anche il contributo di Désiré ATANGANA KOUNA, *L'immigration, l'ici et l'ailleurs chez quelques romanciers camerounais postcoloniaux* (pp. 251-262), si sofferma sull'individuazione di tendenze comuni. Il suo studio prende in esame il genere narrativo e le nozioni di “ici” e “ailleurs”. Con *L'état postcolonial africain dans l'œuvre dramatique d'Aimé Césaire* (pp. 263-293), Gérard-Marie MESSINA sceglie invece il genere teatrale e, nello specifico, le opere di Césaire e ne mette in rilievo la portata storica e poetica. Antoine-Guillaume MAKANI, *Le chronotope de l'enfer dans le roman francophone d'Afrique centrale* (pp. 275-293), analizza la dimensione spazio-temporale, la simultaneità dei due aspetti e la loro interazione reciproca. L'articolo di Joseph ABAH ATANGANA, *“Fils de prêtre” d'Armand Claude Abanda: une astuce éditoriale* (pp. 295-305), esamina la scrittura innovatrice e sovversiva dello scrittore camerunense. Anche Elodie Carine TANG si sofferma sull'originalità estetica della scrittura di una giovane autrice nel suo contributo dal titolo: *L'exorcisme comme prétexte de dévoilement des réalités des familles africaines dans “Ménages d'Afrique” de Ch. Julie Nlënd* (pp. 307-316). Chiude la collettanea Emmanuel KAMDEM FOPA, *Réception des littératures francophones en classe de “french” au Cameroun: fortunes diverses des genres* (pp. 317-324), che sceglie una prospettiva inedita. Il critico si sofferma infatti sulla ricezione anglofona (e la mediazione discorsiva che ne viene fatta) di testi francofoni.

Sebbene il volume si presenti come uno studio della ricezione critica delle letterature francofone, l'attenzione dei contributi si focalizza quasi esclusivamente sulle letterature africane e, all'interno di queste, soprattutto sulla letteratura camerunense, la cui ricezione può comunque offrire uno spunto di riflessione importante per l'intero fenomeno.

[EMANUELA CACCHIOLI]

«ElFe xx^e et XXI^e siècles», *Continents francophones*, sous la direction de Sabrina PARENT, Anne DOUAIRE-BANNY et Romuald FONKOUA, 2014, n. 4, pp. 187.

Per il dossier riunito in questo numero della «Revue annuelle de la Société d'étude de la littérature de langue française des xx^e et XXI^e siècles» si è scelto un titolo, almeno apparentemente, abbastanza vago da risultare quasi banale, *Continents francophones*, ma se si fa attenzione all'intero frontespizio della rivista ci si rende conto che quell'etichetta così generica non deve essere stata scelta a caso, perché fa da perfetto contrappunto alla definizione «littérature de langue française», al singolare, scelta invece per indicare l'oggetto di studi della rivista e della Società che la pubblica. Il solo accostamento dei due titoli fa, infatti, subito esplodere le contraddizioni e le ambiguità che caratterizzano il mondo francofono e che hanno fatto tanto discutere in questi anni. Come si coniuga l'idea di una letteratura in lingua francese, che sembra presupporre un'unità, con la molteplicità legata all'immagine di «continents francophones»? Una delle aporie o almeno uno dei grandi interrogativi che fanno fatica a trovare risposte adeguate, nonostante i fiumi di inchiostro che hanno fatto versare. Qualche goccia è caduta anche nelle pagine di questo volume, ad esempio nell'intervista che lo conclude, fatta da Sabrina PARENT a Marc QUAGHEBEUR: «*Franco-phones*», le mot qu'il s'agit d'habiter enfin (pp. 171-181), in cui si recuperano in chiave decisamente positiva la tanto vituperata etichetta e le sue diverse declinazioni.

Se il titolo del dossier è vago, ma, come si è visto, perfettamente funzionale e dirompente nel suo rapporto simmetrico con quello della rivista, l'introduzione (*Allers-retours théoriques et méthodologiques dans les continents francophones*, pp. 9-13), firmata dai tre curatori, tutti noti studiosi dei «fenomeni» francofoni, precisa invece bene il contenuto molto più puntuale ed omogeneo del volume e le sue finalità: «Les littératures francophones invitent naturellement à repenser le «fait littéraire» – qu'il s'agisse de ses production, réception, diffusion, institutionnalisation ou historiographie – hors du cadre strictement national. La discussion sur ce sujet est en pleine ébullition [...] C'est dans ce contexte stimulant que la revue [...] s'est interrogée sur les phénomènes de type «osmotique» – transferts et échanges – opérant entre champs littéraires français et francophones, du Nord comme du Sud. En engageant un dialogue entre littératures francophones (Nord/Sud), littérature française et théorie/méthodologies, les contributeurs de ce numéro se sont livrés à un véritable décloisonnement des domaines et à un désenclavement des systèmes de pensée» (p. 9). A prima vista potrebbe sembrare una di quelle prefazioni un po' altisonanti cui seguono frutti spesso modesti, ma bisogna riconoscere che in questo caso il progetto di rottura è in buona misura rispettato, in una miscelanea che pur affrontando argomenti disparati, trova una sua unità nella reinvenzione di vecchi canoni o nella rilettura comparativa di testi erroneamente canonizzati in formule che non reggono di fronte alle più approfondite conoscenze storiche o al cambiato contesto culturale. Per esempio, il primo saggio di Chloé CHAUDET, *Le renouveau de l'engagement littéraire, de Sartre aux littératures francophones. L'exemple de «La Femme sans sépulture» d'Assia Djebar* (pp. 15-33), recupera in chiave positiva un concetto sartriano che sembrava ormai desueto nelle nostre letterature occidentali, quello di letteratura impegnata, per rimodularlo nella formula di «dénonciation d'un inacceptable», perfettamente funzionale in area francofona, ed in particolare maghrebina,

come dimostra la sua applicazione al romanzo di Assia Djebar. Bisogna dire che in questo dossier le quotazioni di Sartre sono in rialzo, come conferma anche il saggio di Dominique COMBE, «*Situation d'«Orphée noir»: Sartre et Césaire*» (pp. 133-141), che non solo riconosce a Sartre un ruolo chiave nella ricezione delle letterature «nere» di lingua francese, ma ne fa uno dei capostipiti degli studi postcoloniali: «Aujourd'hui encore la critique américaine continue à lire «Orphée noir» comme un texte fondateur – avec *Les Damnés de la terre* de Fanon et le *Portrait du colonisé* d'Albert Memmi, également préfacés par Sartre, qui demeure l'un des penseurs français de référence pour les études post-coloniales» (p. 141). Scendono invece le quotazioni di Gide, il cui *Voyage au Congo* (1927) viene ridimensionato sia per quanto riguarda la sua presa di posizione anticolonialista che la sopravvalutata attenzione ai popoli e ai luoghi che attraversa. Certo, non bisogna cedere alla tentazione di letture decontestualizzate, ma Robert FOTSING MANGOUA, nel suo saggio *André Gide, l'anticolonialisme revisité* (pp. 93-110), dimostra, attraverso la sua analisi puntuale, come Gide non fosse anticolonialista, ma si sia limitato a criticare le disfunzioni e pertanto le negatività del sistema, e come sia in fondo rimasto chiuso nel suo mondo: «Il est apparu que Gide, en emportant en Afrique une bibliothèque volumineuse, s'enfermait dans sa propre culture au lieu de s'ouvrir à l'ailleurs [...] sa représentation du continent noir reste conforme aux préjugés racistes élaborés par l'Occident depuis les années d'esclavage» (p. 109). Letto dall'altra sponda e in contesto postcoloniale il saggio di Gide mostra le corde. Ma non bisogna dimenticare che, all'epoca in cui è apparso, ha svolto un'inevitabile funzione di critica del sistema coloniale o almeno di un modello di colonizzazione finalizzata al solo sfruttamento dei popoli colonizzati.

Il secondo saggio del dossier, di Anthony MANGEON, intitolato *Crimes d'auteur. Ou comment lire les littératures françaises et francophones façon série noire* (pp. 35-67), non riguarda, o solo marginalmente, il romanzo poliziesco, perché i crimini di cui si tratta in questo saggio, crimini reali, non concernono una vittima qualunque, ma lo scrittore, evacuato dall'opera attraverso l'uso di uno pseudonimo, come è il caso di Romain Gary/Émile Ajar in *Pseudo* (1976), o attraverso lo scontro fra autore, narratore e personaggio che si disputano la paternità della storia in *Banal oubli* (2008) dello scrittore haitiano Victor Gary. Particolarmente interessante, in questo saggio, tutta la parte introduttiva in cui, attorno alla tematica indicata, quanto mai attuale in ambito postcoloniale, emergono molti dei problemi che concernono il dibattito attorno alle letterature di lingua francese. Segue un saggio che si sofferma su alcuni aspetti dello specifico letterario quebecchese, a partire dal concetto di «hétérolinguisme» creato da Rainier Grutman agli inizi degli anni '90 (Myriam SUCHET, *De l'imaginaire hétérolingue à la lecture indiscipline. Propositions théoriques et méthodologiques à partir de quelques textes écrits en «québécois»*, pp. 69-91), ma per allargarne poi la portata al più vasto ambito della letteratura, attraverso la teorizzazione, non so quanto convincente, di una «lecture indiscipline».

Completano il volume due lavori molto importanti sul piano del dibattito teorico e, per certi versi, complementari: Maxime DEL FIOL, *Les «occidentalismes» de la littérature arabo-musulmane d'expressions arabe et française depuis l'expédition d'Égypte. Pour une problématisation et une acclimation du concept en critique littéraire* (pp. 111-132), e Guillaume BRIDET, *Pour une histoire littéraire écrite du point de vue cos-*

mopolite. *Éléments à partir de la circulation de l'œuvre de Tagore à travers le monde* (pp. 143-169). Entrambi, avendo come punto di riferimento l'opera di Edward Said, si interrogano sulla lettura speculare dell'Occidente da parte dell'Oriente e viceversa, tentando di andare oltre le barriere geografiche, linguistiche, ideologiche, senza però cadere nella trappola di un «mondial décontextualisé», senza cioè perdere il contatto con il reale: «saisir les textes littéraires au plus près de leur singularité comme également les auteurs dans leur plus grande autonomie: faits de ci et de ça, insoumis peut-être, certainement ouverts sur ce qu'on n'attendait pas» (p. 169).

Un numero davvero importante di questa giovane rivista, che cerca di rinnovare il dibattito teorico/metodologico sulle letterature di lingua francese e, più in generale, sulle letterature postcoloniali, fondandosi però sempre, rigorosamente, sulle opere, gli autori e il loro contesto di riferimento.

[CARMINELLA BIONDI]

CLAIRE JOUBERT (sous la direction de), *Le postcolonial comparé anglophonie, francophonie*, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris 8, Saint-Denis, 2014, pp. 288.

Le postcolonial comparé anglophonie, francophonie, relève le défi d'ouvrir un dialogue inter et transdisciplinaire rassemblant les études de spécialistes de disciplines différentes, de la littérature à l'anthropologie, de la linguistique à l'histoire et aux sciences humaines au sens large. Brisant les cloisonnements disciplinaires, mais aussi linguistiques et nationaux, cet ouvrage se propose de frayer de nouvelles pistes pour la compréhension des rapports entre la littérature, la production culturelle et la politique dans la mondialisation actuelle. Les études qui y sont réunies, prenant comme point de départ les *postcolonial studies* anglophones, s'interrogent sur l'histoire connectée des empires coloniaux britannique et français et entament une réflexion sur les différentes approches intellectuelles et idéologiques qui ont fondé leurs histoires comparées.

La riche bibliographie qui clôt le volume met en évidence l'essor que les études sur ce sujet ont eu dans les premières années du troisième millénaire, en particulier entre 2009 et 2013. En effet, exception faite pour les rares ouvrages de référence produits dans les années soixante et soixante-dix du siècle dernier par des pionniers du débat sur les enjeux du colonialisme et du post-colonialisme tels que Léon-Gontran Damas, Frantz Fanon, Edward Saïd, Aimé Césaire ou Léopold-Sédar Senghor, il faut attendre les années quatre-vingt-dix pour que cette problématique commence à émerger assez impérativement dans les milieux intellectuels et académiques. Un changement de perspective entraîné par l'avancée de la globalisation qui soulève de nouveaux problèmes sociaux mais aussi de nouvelles mises en cause.

Émilienne BANETH-NOUAILHETAS et Claire JOUBERT, dans l'avant-propos du volume, définissent les contours de l'ouvrage qui se présente tel un «chantier de recherche» (p. 5). Mettant en relation des histoires nationales et intellectuelles différentes et des cultures universitaires n'ayant pas les mêmes traditions, ce volume met en avant une série de questions qui ont trait au comparatisme, à la littérature comparée, à la critique littéraire, à l'histoire, à l'anthropologie, à la sociologie afin d'explorer le postcolonial – entendu comme espace disciplinaire – dans toute sa complexité. La re-

lation des cultures nationales métropolitaines (anglaise et française d'abord mais aussi espagnole et néerlandaise) avec leurs émanations coloniales et postcoloniales, se révèle complexe et changeante. Son analyse contraint le chercheur à dépasser les frontières entre les disciplines et à s'ouvrir à des réalités plurielles où production littéraire et situations historiques entrent nécessairement en osmose.

L'ouvrage, introduit par une étude de Claire JOUBERT intitulée *Le «postcolonial» à la différence des langues: culture, politique et enjeu de monde*, se compose de deux parties. La première, intitulée «*Les Postcolonial studies* et l'épreuve comparatiste» réunit différentes expériences de lecture comparatiste conduites à partir des concepts, problèmes, thématiques et corpus propres aux *Postcolonial studies* développés dans le monde anglophone. La deuxième, consacrée aux «Caraïbes: lieu critique du postcolonial», rassemble en revanche des études visant à sonder selon différents points de vue la situation tout à fait particulière de cette zone du monde, caractérisée par les multicolonialismes et les créolisations linguistiques.

Dans son étude introductive, Claire Joubert présente les modèles intellectuels qui ont marqué les recherches postcoloniales dans les multiples univers nationaux et transnationaux. La difficulté de l'Europe à se repositionner culturellement dans un univers mondialisé où la compétition économique prévaut sur la réflexion intellectuelle est ici mise en cause. Quelle conception de la connaissance reste valable dans une société qui fonde ses bases sur des perspectives jusqu'ici inédites voire refusées dans le vieux continent? Voilà la question à laquelle Joubert essaie de répondre, ouvrant d'abord le débat sur les modèles intellectuels développés en Inde, dans les Caraïbes et, plus largement, en Amérique. La prise de conscience que les univers culturels de l'anglophonie et de la francophonie ont été dépassés par l'Histoire en faveur d'une conception plus généralement postcoloniale et mondialisée, a focalisé la réflexion intellectuelle de ces dernières années. Analysant les développements critiques du postcolonial, Joubert propose une série de définitions qui le dépassent en faveur du transcolonial, du transnational et du multilinguisme; ces définitions mettent en cause les relations complexes entre colonialismes, esclavagismes, anticolonialismes, décolonisations, postcolonialités et encore néocolonialismes et mondialisation. Joubert veut ainsi marquer la difficulté, voire l'impossibilité d'inscrire la problématique traitée dans ce volume dans des limites figées et la nécessité donc d'adopter une perspective plus ouverte.

La première section du volume s'ouvre avec l'étude de Robert J.-C. YOUNG, traduite en français par Hélène Quiniou, intitulée *Littérature anglaise ou littératures en langue anglaise?* Young développe, à travers une approche historique et institutionnelle, la question de la définition de la littérature en langue anglaise qui inclut à l'heure actuelle des œuvres littéraires produites par des auteurs nés dans les anciennes colonies ou dans les pays du Commonwealth. Il observe que toute tentative de définition mène à une impasse: soit elle inscrit ces productions dans des bornes géographiques trop étroites, soit elle évacue toute référence à une langue particulière, soit elle contient un jugement de valeur ou une approche politico-idéologique, soit encore elle est trop neutre, donc difficile à utiliser. Comment s'en sortir alors? Après avoir fait le tour des définitions, Young retourne à celle de «littérature postcoloniale», telle qu'elle ressort des «postcolonial studies». Il ne s'agit plus de littérature au sens strict mais bien plutôt

d'une politique du savoir qui connecte la littérature au monde tout en allant bien au-delà des limites de cette même littérature. Adhérer à cette approche signifie encore une fois sortir des frontières entre les disciplines mais aussi entre les langues.

Christine LORRE-JOHNSTON aborde la question des *whiteness studies* et de l'impact problématique du concept de *whiteness* sur les études littéraires post-coloniales, à travers le cas de la critique littéraire canadienne. Retraçant d'abord l'émergence de ce nouveau champ de recherche aux États-Unis – société multiraciale qui a connu les tensions liées à la ségrégation –, elle analyse ensuite son évolution au Canada, pays socialement très différent où ce concept est adopté par les Canadiens français dans leur lutte identitaire au cours des années soixante. L'évolution de la démographie canadienne à la suite des modifications de la politique d'immigration qui a ouvert les frontières du pays à des populations très variées a remis à l'honneur cette question identitaire, qui émerge dans les lois sur la citoyenneté. Pour sortir des débats assez stériles autour des mots à utiliser, les intellectuels proposent la notion de multiculturalisme qui renvoie à une société composite où on ne classe pas les personnes selon leurs origines et qui ne doit plus être ancrée sur la promotion des valeurs anglo-européennes mais adopter envers elles une approche critique.

Jean-Marc MOURA, avec son étude *Critique francophone du postcolonial et critique postcoloniale de la francophonie*, ouvre un volet sur les études postcoloniales dans le champ francophone. Il relève d'abord l'accueil sceptique et réticent que l'université française a réservé à la notion de postcolonial, le liant au regard singulier que la France porte sur la colonisation, passage historique faisant encore l'objet de questionnements problématiques. Il développe ensuite l'analyse de la francophonie dans le cadre institutionnel de l'Organisation internationale née de la volonté conjointe de la métropole et des anciennes colonies, qui donne un statut particulier à la perspective postcoloniale française. La relation du français à la francophonie est à la fois institutionnalisée et universaliste mais n'en reste pas moins centrée sur une perspective qui fait de la métropole le centre d'où la langue rayonne. Le débat repose donc sur l'opposition nécessaire entre une littérature française/francophone liée à un système culturel traditionnel, désormais anachronique, et une littérature-monde en français, ouverte et transnationale. Après des années de questionnements qui ne sont pas parvenues à délimiter et à définir sereinement ce domaine de recherche, on assiste à l'heure actuelle à un développement très net des études francophones dans la recherche et dans l'enseignement universitaires qui adoptent dans ce domaine une perspective transnationale et pluriculturelle. Beaucoup de travail de recherche reste donc à faire sur les implications coloniales, voire postcoloniales au sein des lettres francophones.

Alice GOHENEIX-POLANSKI adopte une perspective historique pour approfondir la relation entre langue française et francophonie dans son étude consacrée à *L'argument civilisateur dans la doctrine coloniale de la langue française*. L'auteur veut souligner comment l'argument civilisateur, qui liait l'apprentissage de la langue française au progrès des individus colonisés, constitue une ambiguïté dans la francophonie contemporaine. Cette ambiguïté ne vient d'ailleurs pas seulement des intellectuels métropolitains mais est également affirmée par les principaux représentants de la francophonie tels que Léopold-Sédar Senghor. L'ins-

titutionnalisation de la francophonie se révèle donc de plus en plus comme une arme à double tranchant.

Dominique COMBE consacre sa contribution à l'œuvre critique d'Edward Saïd, en particulier aux ouvrages *Orientalism* (1978) et *Culture and Imperialism* (1993) où cet intellectuel «international» théorise le «décentrement» du regard, une prise de distance critique par rapport au phénomène de la colonisation qu'il a pourtant vécu de l'intérieur. Dans ses écrits la culture européenne, notamment la culture académique française, est la référence principale, au détriment des manifestes et des textes programmatiques de l'anticolonialisme et des principaux représentants de la lutte contre la colonisation: Senghor et Damas d'abord mais aussi un contemporain tel que Glissant. Les figures de Frantz Fanon et d'Aimé Césaire occupent en revanche une place centrale dans la réflexion de Saïd et forment un trio «tricontinental» et bilingue avec C.L.R. James. Selon Combe, s'il démontre bien connaître l'œuvre de Fanon, qu'il considère une sorte d'humaniste européen que l'on peut lier à Foucault dans sa critique radicale du pouvoir, Saïd connaît assez mal les écrits de Césaire, exception faite pour le *Cahier d'un retour au pays natal* et le *Discours sur le colonialisme*. Le *Cahier* fait en particulier l'objet d'une analyse approfondie, faite à travers la lecture croisée de Fanon et de James qui permet de démarquer le poème des bornes de l'anticolonialisme et de la négritude et d'en relever l'élan universel.

Martin MÉGÉVAND développe une intéressante étude sur *Théâtre, terreur et mémoire en contexte postcolonial*. Partant d'une analyse critique du phénomène de la terreur et de la fascination qu'il exerce sur la société occidentale depuis le théâtre grec, en passant par le romantisme et ses romans historiques pour parvenir aux théorisations d'Antonin Artaud sur le «théâtre de la cruauté», Mégevand s'interroge sur la façon de repenser la terreur en contexte postcolonial et sur la manière de mieux la représenter. Elleke Boehmer et Stephen Morton ont publié sous leur direction, en 2009, un ouvrage qu'on peut considérer une référence à ce sujet, *Terror and the Postcolonial*, où les chercheurs essayaient de repenser le phénomène de la terreur en le rattachant aux conditions d'exercice de la mondialisation. Robert Eaglestone y mettait en doute le fait que les formes fictionnelles du roman et de la nouvelle fussent en mesure de transmettre la terreur au lecteur. Il reviendrait donc au théâtre, pratique artistique collective fondée sur la répétition et la performance – et qui relève des arts de la mémoire – de prendre le relais, ce qui est arrivé, en effet, à l'ère de la lutte anticoloniale avec l'algérien Kateb Yacine mais aussi en contexte postcolonial avec *Rwanda 94* du Groupov ou *11 septembre 2001* de Vinaver.

La deuxième partie, consacrée aux Caraïbes, débute avec une étude qui nous ramène au contexte anglophone, *L'institution de la littérature caribéenne anglophone* de J. DILLON BROWN traduit par Hélène Quiniou. On reprend ici le problème de la définition d'une littérature caribéenne anglophone, qui – tout en la circonscrivant – se rapproche de la question plus générale présentée par Robert Young au début du volume sur la définition à donner aux différentes littératures en langue anglaise. Partant de l'analyse et de la définition de la production littéraire de la génération Windrush, à travers un parcours historique et critique autour des principaux ouvrages qui se sont occupés de cette question et de deux auteurs de référence (Mittelholzer et Phillips), Dillon Brown propose d'analyser la littérature caribéenne en langue anglaise sans la réduire aux

catégories critiques traditionnelles liées à la colonisation et à la décolonisation pour en faire ressortir toute la complexité.

J. Michael DASH mise sur le phénomène de l'émigration, de la *diaspora*, lié à la mondialisation. Il choisit, en guise d'exergue, le *Traité du tout-monde* d'Édouard Glissant où l'intellectuel martiniquais, reprenant le néologisme créé par Marc Augé, théorise la mondialisation comme un non-lieu, un espace interchangeable où l'être humain reste anonyme. L'époque postcoloniale est une époque de mouvement, de déplacement, de mutation et de cosmopolitisme, donc forcément de contact et d'échange. L'hybridité, la créolisation et la transculturation sont ses mots d'ordre, ce qui conduit nécessairement, dans les Caraïbes, à la redéfinition d'une identité – selon la formulation de Stuart Hall, puis de Paul Gilroy – diasporique, composée de toutes les présences (africaine, européenne et américaine) de cette partie du monde. Cette nouvelle identité transnationale est cependant mise en question par les poètes et les artistes. Dash analyse la perspective adoptée par Glissant dans son *Discours antillais* puis dans *Introduction à une poétique du divers* où l'écrivain oppose au modèle abstrait des critiques le drame de la traite et de l'esclavage qui restent sous-entendus à l'identité diasporique et insulaire.

Sandra MONET-DESCOMBEY HERNÁNDEZ ouvre un volet sur Cuba, à travers l'œuvre de Nancy Morejón. La situation sociale et intellectuelle de cette grande île caribéenne est bien différente de celle du reste des Caraïbes. Cuba a fondé son discours intellectuel sur une opposition très nette au capitalisme globalisateur et sur l'exaltation des concepts libérateurs de la décolonisation et du marronnage culturel. Dans ce cadre Morejón devient porte-parole, dans une perspective féministe, du passé occulté et oublié de l'esclave noir(e) et du nègre marron, que l'histoire officielle a écartés de la reconnaissance nationale.

Kathleen M. GYSSELS consacre son article à l'œuvre de Léon-Gontran Damas et d'Albert Helman. Guyanais le premier, Surinamais le second, ils représentent deux univers proches mais deux langues différentes, le français et le hollandais, la première jouissant d'une diffusion et d'un prestige culturel qui lui donnent un indéniable avantage sur la deuxième. Objectif commun à ces deux intellectuels: rétablir un lien entre toutes les littératures de la diaspora noire du Nouveau Monde, à travers leur promotion par des anthologies, des revues, des traductions. Voici donc l'anthologie de Damas *Latitudes françaises: poètes d'expression française, 1900-1945*, œuvre pionnière publiée en 1947, qui fait émerger une tradition diasporique noire mais qui est encore trop en avance sur son époque et *Adyosi, Afscheid*, paru en 1996 où Helman bâtit à un moment bien plus favorable des passerelles entre les poètes provenant des différents espaces de la Caraïbe et de l'Amérique de la diaspora.

Claire HENNEQUET analyse les relations entre poésie et identité nationale dans l'œuvre de Walt Whitman, José Martí et Aimé Césaire. Elle essaye de comprendre s'il existe un lien entre la figuration de la modernité selon le modèle états-unien que l'on retrouve chez ces trois poètes et l'image de la nation. Hennequet se concentre ensuite sur José Martí. L'intellectuel cubain, qui a passé toute sa vie d'adulte en exil, oppose dans ses écrits le peuple nord-américain, matérialiste et superficiel, aux peuples de l'Amérique latine, prisonniers de leur idéalisme. Il se bat pour que l'Amérique latine trouve enfin son identité, dépassant le sentiment d'infériorité envers

l'Amérique du Nord et le désir d'imiter les cultures étrangères (américaines et européennes).

Myriam COTTIAS et Madeleine DOBIE mettent en relation deux cas de migration des Amériques vers la France qui concernent deux femmes: Joséphine Baker, icône de la danse et du chant universellement connue, arrivée à Paris en 1924 et Mayotte Capécia, écrivaine martiniquaise, émigrée en 1946. Elles ont toutes les deux participé de l'effervescence de la culture noire à Paris et répondu à des stéréotypes de représentation, Baker personnifiant la figure primitive de la sauvage sexuelle, Capécia la mulâtresse antillaise, séduisante mais tragique. Le souci de Cottias et Dobie est cependant celui de comprendre comment et dans quelle mesure ces deux femmes se sont servies de ces représentations conventionnelles pour atteindre leurs propres objectifs. Déplaçant l'attention de la représentation que Baker fait de son corps, les chercheuses se concentrent sur ses *Mémoires* où la danseuse reconnaît se sentir prise dans un piège, étant partagée entre son image stéréotypée et le refus de cette image en faveur d'une identité plus vraie et complexe. Dans l'analyse de la biographie de Capécia et de ses romans *Je suis Martiniquaise* et *La Nègresse blanche*, elles relèvent comment l'utilisation de modèles figés n'empêche pas l'écrivaine martiniquaise d'aborder les facteurs qui interviennent sur le statut de l'individu dans la société: des facteurs socioéconomiques mais aussi le fait d'être colonial ou métropolitain.

Le volume se termine par une série d'annexes, parmi lesquelles on a déjà signalé la riche bibliographie. Complexe et ambitieux, élargissant les horizons de la recherche aux histoires et aux littératures coloniales espagnoles et néerlandaises, cet ouvrage constitue une nouvelle référence, destinée à repousser le point de départ des développements ultérieurs.

[ELENA FERMI]

«Expressions maghrébines», vol. 13, n.2, hiver 2014, *Nouvelles expressions judéo-maghrébines*, dossier coordonné par Guy DUGAS et Sonia ZILITNI FITOURI, pp. 187.

Il dossier si apre con un omaggio di Denise BRAHIMI à Guy Dugas, giustamente considerato come il padre degli studi sulla letteratura giudaico-maghrébina che, a partire dagli anni '90 del secolo scorso, data di pubblicazione della sua tesi sull'argomento, non ha mai smesso di battersi perché ne fosse riconosciuta la specificità all'interno della letteratura maghrébina di lingua francese. Una battaglia vittoriosa, come conferma anche questo importante dossier, che si apre con un'introduzione della co-curatrice Sonia ZILITNI FITOURI, dal titolo *Expressions judéo-maghrébines: "Une force qui demeure"* (pp. 5-11) e si chiude con un aggiornamento bibliografico a cura di Guy DUGAS: *Trente ans de littérature judéo-maghrébine* (1982-2013) (pp. 53-171), che, con i suoi quasi cinquecento titoli, ne indica la vitalità, malgrado la difficile situazione attuale degli ebrei in quei territori musulmani in cui hanno vissuto in pace da secoli.

Sonia Zilitni Fitouri apre la sua introduzione cercando di riassumere gli elementi che costituiscono la specificità della letteratura giudaico-maghrébina e che giustificano, almeno in parte, le scansioni del dossier, che indicheremo in seguito: «Marquée des thèmes constants tels que l'Histoire, l'exil, l'identité, la mémoire, la nostalgie, la littérature judéo-maghrébine de langue française aspire désormais à une forme de pluralisme qui «raconterait les mille et une façons d'être

juif que les écrivains et les artistes vont inscrire dans leurs œuvres; les mille et une façons de vivre la judéité, de la rejeter, de la vivre obliquement, de la tenir à distance, de la mimer, de la stimuler, de la représenter, de la déconstruire, de la réinventer, de l'imaginer. Pas plus d'identité juive stabilisée que les autres, mais une mouvance, une fluidité». La citazione, tratta dal saggio di Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cyber soi* (Montréal, XYZ, 1997, p. 29), sottolinea la ricchezza di una scrittura che si è liberata degli schemi fissisti di un'identità ebraica monolitica, per modellarsi sulla complessità di un vissuto che ha comportato e comporta traumi, diaspora, contaminazioni. Alle caratteristiche indicate da Zliti Fitouri, che nel complesso non sembrano poi davvero molto diverse da quelle che si potrebbero usare per definire la letteratura maghrebina di lingua francese, e forse tante altre letterature contemporanee, Guy DUGAS, nel suo articolo di chiusura (*Fantaisie, littérature mémoriuse, iconophilie... Retour sur quelques concepts discutables*, pp. 139-152), ne aggiunge una che sembra meglio connotare questa letteratura: la *dimension fantaisiste*, la dimensione ludica, il gusto del paradosso, dell'*humour*, della parodia, surrogata da un'iconofilia che, mentre sembra ancorare al reale, all'oggettività, permette in realtà infiniti giochi della memoria e della scrittura.

Dicevo che gli elementi individuati come caratterizzanti di questo tipo di letteratura, spiegano anche in larga misura la scansione del dossier, che si divide in quattro parti: «Négocier une nouvelle identité»; «Marcher sur l'oubli»; «Supports visuels, supports mémoriels»; «Conceptualisation». I due articoli che compongono la prima parte si concentrano su due autori che rappresentano molto bene la ricerca e, allo stesso tempo, la difficoltà di una ricollocazione identitaria da parte di personaggi che non trovano più un loro contesto di riferimento o che cercano di riadattarlo al loro processo di trasformazione. Si tratta dei saggi di Debbie BERNARD, *Ironie, altérité et racisme dans "Le café de Madame Ben Djamil" de Claude Kayat* (pp. 15-27) e di Mohamed CHAGRAOUI, *Tunisianité, judéité et égalité dans les écrits de Gilbert Naccache* (pp. 29-44). La seconda parte, composta, come la prima, di due articoli, si focalizza sul tema della memoria e della sua perdita (dovuta ai processi di assimilazione) e sul suo rapporto con la storia: Wafa BEN AZIZA, *Nouvelles expressions judéo-maghrébines entre mémoire et histoire: une écriture en évolution* (pp. 47-60); Danielle DAHAN-FEUCHT, *Marlène Amara: du silence à l'expression revendiquée d'une mémoire* (pp. 61-75). La terza parte si compone di tre articoli che non analizzano testi scritti, ma fenomeni visivi, che vanno dalla permanenza di una piccola sinagoga alla periferia di Tunisi, all'iconografia utilizzata sulle pagine di copertina nei testi giudaico-maghebini, passando per l'analisi di un film che racconta l'esperienza negativa di ebrei marocchini trasferitisi, negli anni Sessanta, in Israele, dove non si riconoscono e non sono riconosciuti: Dora CARPENTER-LATIRI, *Visites de la sinagogue de La Goullette. La synagogue Beith Mordechai, rue Khaznadar, témoin et miroir d'une minorité de Tunisie* (pp. 79-98); Denise BRAHIMI, *A propos des judéo-berbères marocains, un film: "Tingbir-Jérusalem"* (pp. 99-103); Ewa TARTAKOWSKY, *Littérature des auteurs d'origine judéo-maghrébine. Les couvertures, masques à visage découvert* (pp. 105-121). L'ultima parte, sulla concettualizzazione, contiene il già citato articolo di Guy DUGAS, che cerca di enucleare uno specifico giudaico-maghebino, pur nelle infinite varianti e trasformazioni di questa letteratura, specifico che individua, come si è detto, nell'aspetto ludico, nella sua

volontà di sovversione e nel suo amore per l'iconofilia che alimenta la memoria. Mentre il saggio di Zakharia FATIH, *The Aesthetics of Fragmentation, or a Way to Read El Maleh* (pp. 125-137), propone un nuovo approccio critico all'opera di El Maleh, modellato sul procedimento frammentario della sua scrittura.

Un dossier importante, che cerca di fare il punto sulla scrittura giudaico-maghebina, sia pure in maniera non sistematica, ma attraverso una serie di indagini su autori, opere o orientamenti culturali rappresentativi che ci permettono, comunque, una visione abbastanza esaustiva di questo fenomeno letterario. La bibliografia delle opere dell'ultimo trentennio che chiude il dossier e completa le bibliografie dei periodi precedenti, curate anch'esse da Guy Dugas, è quanto mai preziosa per qualsiasi tipo di ricerca si intenda intraprendere su questa letteratura.

[CARMINELLA BIONDI]

MATHIEU LABEAU, *Une nouvelle génération de romanciers africains? Débats et enjeux (2000-2010)*, Paris, Anibwe, 2014, pp. 153.

Ce volume en petit format de poche aborde la question de la nouvelle génération de romanciers francophones issus des anciennes colonies (Afrique, Caraïbes, Océan Indien) qui, depuis une quinzaine d'années désormais, a fait son apparition sur la scène littéraire du vieux continent et qui a fait l'événement lors de la rentrée littéraire 2014. C'est plus précisément sur les romanciers africains que l'auteur, Mathieu LABEAU, se focalise dans ce petit ouvrage: il affirme vouloir poser un regard global sur la nouvelle génération afin de mettre en relief à la fois son positionnement par rapport à la littérature africaine et mondiale, sa relation avec ses prédécesseurs et ses démarches esthétiques spécifiques. L'approche adoptée étant celle d'ouvrir un débat que l'auteur sait être complexe, donc susceptible d'ulérieurs développements, l'analyse se focalise sur quelques écrivains considérés comme des modèles: le franco-djiboutien Abdourahman Waberi, les togolais Kossi Efoui et Sami Tchak, le congolais Alain Mabanckou et le camerounais Eugène Ebodé. L'étude de quelques œuvres de référence de ces auteurs, basée sur les théories littéraires plus récentes énoncées par Dominique Maingueneau, offre aux lecteurs un simple outil de consultation.

Le volume s'ouvre avec un panorama rapide de l'évolution du champ littéraire africain. Labeau y relève les changements de perspective que la littérature de ce continent a subis à partir des années trente et du mouvement de la Négritude – lorsque les intellectuels étaient encore des colonisés et que, voulant se démarquer du discours du colonisateur, ils trouvaient leur autonomie dans la référence continue à leur terre d'origine – jusqu' à aujourd'hui, où les récits africains sont engagés dans l'épopée du monde contemporain, en instance de mondialisation, dont ils brossent les contours, les failles et les promesses. Les romanciers de la nouvelle génération rejettent l'engagement en tant que composante obligatoire de leur écriture, prennent leur distance du continent africain pour s'ouvrir à une perspective universelle et adoptent dans leurs œuvres une approche intertextuelle ouverte à des auteurs d'origines, d'époques, de genres tout à fait différents. Ils ont pris confiance en eux, ont conscience de la valeur de leur œuvre dans le panorama mondial et veulent ainsi se légitimer. Leur production se caractérise par ailleurs du fait d'être une littérature de la diaspora, de l'exil, de

l'émigration, car la plupart d'entre eux ne vit plus en Afrique. L'exil est cependant vécu et représenté par ces auteurs de manière apaisée par rapport à leurs aînés; il représente une opportunité, une occasion enrichissante plutôt qu'un événement tragique. La nostalgie du «pays natal», la nécessité d'un retour aux sources ne leur appartient plus. Ils ne sont pas non plus centrés sur la métropole et sur Paris comme sur les centres d'où la nouvelle littérature doit forcément rayonner mais, déclarant la mort de la francophonie telle qu'elle était conçue et institutionnalisée, proclament la naissance d'une «littérature mondiale en langue française» caractérisée par le multilinguisme. Par ailleurs, il est évident que quelques questions se posent par rapport au rôle joué par les maisons d'édition (parisiennes pour la plupart), dans les choix faits par les auteurs, ainsi que sur le poids du lectorat (pour la plupart occidental ou africain occidental), visé par les auteurs. Cependant, l'évolution des rapports culturels entre l'Afrique et l'Occident est indéniable et cette relation se bâtit sur des bases inédites auparavant: celles de l'hybridité, d'identités non figées, sans cesse en changement.

Les sujets des romans et des récits ont eux aussi subi des modifications au cours des décennies. Si, à l'époque coloniale, le sujet privilégié était la dénonciation de la colonisation, avec l'indépendance les écrivains ont plutôt ressenti le besoin de mettre l'accent sur les pouvoirs qui en étaient issus pour enfin se focaliser sur la critique de la tradition africaine et des conditions d'immigration; les textes romanesques étaient donc des miroirs de la société africaine et, de ce fait, ils adoptaient une perspective réaliste qui a été mise de côté par la nouvelle génération. Beaucoup de jeunes romanciers choisissent de parler à la première personne, donnant toute sa place à l'instance narrative où le rêve, l'imaginaire, font souvent intrusion pour brouiller les pistes de compréhension, pour faire sauter les frontières avec la «réalité». L'Afrique reste, même chez eux, protagoniste avec ses malheurs, l'écriture n'abandonne pas le «style oral» ni la recherche de la tradition comme base d'une identité mais tout cela est filtré à travers un regard subjectif qui finit par s'affirmer sur la réalité objective et par faire ressortir l'incapacité des mots à dire la douleur du monde. Cependant, le discours littéraire ne peut pas faire abstraction du contexte dans lequel il se développe et doit nécessairement se définir par rapport à des enjeux du champ. Ceci est d'autant plus vrai pour les romanciers africains qui sont encore contraints de se définir non seulement par rapport à leurs prédécesseurs mais aussi par rapport aux écrivains occidentaux.

Ce petit volume s'adresse à tout type de public. Tout en étant écrit par un spécialiste des littératures francophones, il n'a pas la prétention d'être exhaustif, ni celle de fournir des outils spécifiques aux chercheurs. Il permet une lecture rapide, utile pour se faire une idée générale des enjeux de cette thématique. Il aurait peut-être fallu ajouter, en conclusion du volume, une bibliographie essentielle qui aurait facilité la tâche aux lecteurs désirant approfondir leurs connaissances à ce sujet.

[ELENA FERMI]

AMADOU OUEËDRAOGO, *L'univers mythique d'Ahmadou Kourouma. Entre vision et subversion*, Paris, L'Harmattan, 2014 («Critiques littéraires»), pp. 236.

Les termes de «vision» et de «subversion» rappelés dans le sous-titre de cette étude sont déterminants pour

comprendre le point de vue adopté par l'auteur pour aborder l'œuvre d'Ahmadou Kourouma et son rapport avec le mythe. Amadou OUEËDRAOGO, professeur de Littératures et cultures francophones d'Afrique et de la Caraïbe à l'université de la Louisiane à Lafayette (États-Unis), conçoit l'œuvre romanesque de l'écrivain ivoirien comme «l'émulation, sinon le reflet» (p. 18), de la culture malinké (à laquelle Kourouma appartenait), donc comme une porte d'accès privilégiée pour pénétrer à l'intérieur de ce monde, pour «dévoiler et [...] saisir l'imaginaire collectif malinké dans sa complexité» (p. 23). L'univers mythique d'Ahmadou Kourouma serait alors, dans la perspective d'Ouédraogo, la manifestation littéraire de l'univers mythique malinké et, plus en général, de la culture de cet espace géoculturel. L'œuvre littéraire serait une *vision* dans le sens qu'elle permettrait au lecteur de mieux connaître son contexte de production, à l'instar d'un document historique ou d'une pièce archéologique. Ce but est affiché sans équivoques: «par-delà l'élucidation de l'œuvre, il s'agira d'appréhender un peuple et une culture de la manière la plus totale possible» (p. 25).

Dans quel sens faut-il alors parler de «subversion»? Pour Ouédraogo l'œuvre de Kourouma se fait reflet du monde malinké aussi bien dans sa version traditionnelle et vénérable que dans sa dégénérescence successive à l'ère des Indépendances (c'est-à-dire après 1960, quand les colonies françaises de l'Afrique occidentale devinrent politiquement indépendantes). L'on comprend alors que la «subversion» évoquée dans le titre ne décrit pas tellement ou principalement l'attitude de Kourouma face au mythe, mais qu'elle serait plutôt le trait distinctif d'une époque qui se caractérise par le perversissement et le dévoilement des traditions ancestrales, des mythes et des pratiques rituelles. L'œuvre de Kourouma serait subversive surtout dans la mesure où elle raconterait une époque de subversion.

Dans le but de conférer à son étude «des bases théoriques et le contenu ethnologique qui s'imposent» (p. 24), Ouédraogo s'appuie sur les travaux d'ethnologues et d'anthropologues ayant étudié la société mandinka tels que Sory Camara, Youssouf Cissé, Dominique Zahan, Marcel Griaule et autres, tandis que le modèle pour une définition générale du mythe est offert par Mircea Eliade. L'analyse de Ouédraogo se connote ainsi comme un perpétuel va et vient entre l'œuvre romanesque de Kourouma et la réflexion ethnographique et anthropologique. Cependant, on a souvent l'impression que l'œuvre littéraire est convoquée pour justifier, confirmer, illustrer le récit anthropologique et ethnographique qui sert de paradigme pour interpréter l'œuvre elle-même, et c'est précisément dans cette démarche qu'il nous semble voir la principale limite de l'étude. Il arrive de rencontrer, en guise de commentaire à des extraits tirés de quelques romans de Kourouma, de Camara Laye et de Massa Makan Diabaté, une phrase comme celle-ci: «Voilà donc l'image du sang telle qu'elle apparaît dans la conscience mythique du peuple mandinka, et plus généralement dans la culture négro-africaine» (p. 76). L'œuvre littéraire devient conscience mythique d'un peuple, elle reproduit une vision déjà établie du monde. Pour Ouédraogo il n'est pas question de mettre en évidence l'imaginaire personnel de l'auteur mais de montrer les correspondances entre son œuvre et le contexte de production dont elle est issue. Quelques dizaines de pages plus loin on peut lire: «la présence de l'espèce animale dans l'œuvre de Kourouma est particulièrement remarquable, et s'inscrit parfaitement dans la conception du monde du peuple malinké» (p. 105),

ou encore: «L'œuvre romanesque de Kourouma fait ressortir l'une des caractéristiques les plus saillantes de la culture mandenka» (p. 132). Une démarche qui devient cercle vicieux dans un passage comme celui que nous rapportons ci-dessous: «Se situant au cœur du mode de pensée négro-africain, l'expression symbolique se trouve être le parfait substrat de la vision du monde telle qu'elle se dégage de l'œuvre de Kourouma. Au reste, le sens du symbole, tel que Kourouma nous donne de l'appréhender, vient confirmer la perception que révèlent à souhait l'histoire des religions, l'anthropologie, et l'ethnologie» (p. 90).

L'ouvrage de Ouédraogo se compose de quatre chapitres. Le premier, «Le mythe et le sacré: essence et présence» (pp. 29-88), commence par une définition du concept de mythe («l'irruption du sacré, du surnaturel, ou encore de "l'au-delà" dans le monde sensible», p. 30). L'auteur fait ensuite une sorte de recensement des manifestations du sacré et du numineux dans l'œuvre de l'écrivain ivoirien. L'abondante présence de sorciers, féticheurs, marabouts, devins, divinités, génies, totems, prières, sortilèges, sacrifices propitiatoires, etc. dans l'œuvre de Kourouma s'inscrit dans la conception du monde négro-africain qui, étant fondamentalement unitaire, abolit la distance entre le visible et l'invisible, les humains et les morts, l'existence terrestre et l'au-delà. Pour Ouédraogo, dans l'œuvre de Kourouma le mythe aurait une nette prédominance par rapport au récit romanesque, car «loin de remplir une fonction accessoire ou périphérique, [il] se trouve être le pilier central autour duquel se construit la narration» (p. 44).

Le deuxième chapitre, «Aspects d'un symbolisme cosmique» (p. 89-115), se propose d'examiner, dans l'œuvre de Kourouma, les contours de l'attitude de l'homme face au monde. L'aspiration à la symbiose avec l'invisible et la réalité transcendante, caractéristique de la pensée négro-africaine, «va plus loin pour englober les forces cosmiques, l'environnement naturel, le bestiaire, les conditions atmosphériques» (p. 90), c'est-à-dire autant de forces avec lesquelles l'homme entre en relation et qu'il exploite «pour percer certains mystères qui l'entourent» (p. 102). Bien qu'il admette la nécessité de considérer avec circonspection le traitement du mythe chez Kourouma, on a néanmoins l'impression que Ouédraogo sous-estime le rôle de l'ironie dans le récit kouroumien, surtout quand elle vise certaines croyances ancestrales et pratiques rituelles. Il lui arrive par exemple d'écrire que Birahima et Yacouba, les deux personnages principaux de *Allah n'est pas obligé*, «doivent leur salut à l'interprétation que le féticheur sait faire des nombreux messages émis par les animaux qu'ils rencontrent sur leur chemin» (p. 103), comme si Kourouma avait conçu ce personnage doué de pouvoirs incantatoires, comme si son roman était réellement le reflet passif d'une mentalité mythique.

Le troisième chapitre, «Esotérisme traditionnel et substrat mythique» (p. 117-161), se veut une analyse des différentes «figures occultes qui sont légion dans l'univers romanesque de Kourouma» (p. 119), telles que le chasseur, le forgeron, le devin et le féticheur, tous censés détenir des pouvoirs mystiques. «Appréhender ces figures, écrit Ouédraogo, c'est cerner bien des aspects et contours de la pensée mythique dans le contexte culturel qui sous-tend l'œuvre de Kourouma» (p. 118). On voit assez bien que Ouédraogo traite souvent les personnages romanesques comme des données anthropologiques qui permettraient de saisir le substrat culturel qui fonde l'œuvre de Kourouma, selon un schéma qui est très proche, comme on

l'a déjà remarqué, du cercle vicieux: le personnage romanesque me permet d'approfondir ma connaissance de la réalité extralittéraire, qui est à son tour indispensable pour saisir pleinement le sens du texte (et donc du personnage).

Parfois Ouédraogo semble reconnaître que l'œuvre littéraire est une *transfiguration* de la réalité et du monde, mais c'est une idée dont il s'éloigne aussi rapidement que possible pour rétablir une vision du roman comme voie d'accès privilégiée à des contenus ethnographiques et anthropologiques: «Il serait malencontreux de toujours prendre au pied de la lettre les portraits que l'auteur dresse de ces figures [...]. Cependant, le seul fait de ces portraits témoigne du vif intérêt que l'auteur porte aux valeurs culturelles qui sous-tendent ces figures. [...] par-delà le degré de circonspection qu'il convient d'observer quant à l'examen des figures relevant des phénomènes métaphysiques ou surnaturels, l'opportunité et l'intérêt de la réflexion en eux-mêmes demeurent entiers, tant il est indéniable qu'ils nous instruisent sur un ensemble de valeurs culturelles et les visions qui les fondent» (p. 120). Une fois de plus il apparaît clairement que le but de l'auteur n'est pas celui de discuter la valeur de l'œuvre littéraire mais, par le biais de celle-ci, d'explorer «un ensemble de valeurs qui méritent d'être explorées au même titre que tout autre système de valeurs et de croyances» (p. 121).

Le dernier chapitre, «Extinction et subversion des mythes» (p. 163-205) est probablement le plus intéressant du point de vue de l'analyse littéraire car l'auteur se met davantage à l'écoute des contradictions qui résonnent à l'intérieur de l'œuvre de Kourouma: les figures mystiques dont Ouédraogo a longuement parlé dans les trois chapitres précédents sont enfin montrées dans leur ambiguïté, «des desseins subversifs de l'auteur vis-à-vis du mythe et des croyances traditionnelles» (p. 181) sont reconnus pour tels, tout en précisant que «les réprobations de Kourouma portent moins sur les traditions elles-mêmes que sur les agents chargés de leur mise en pratique» (p. 201). En général, l'œuvre de Kourouma est toujours soumise à une opération qui vise à la rendre autant que possible aseptique et impartiale: «Au regard du traitement que Kourouma fait des traditions africaines, il est loisible d'affirmer qu'il porte sur celles-ci un regard jamais empreint de subjectivité ou de partialité» (p. 183). Comment concilier, alors, l'ironie kouroumienne avec cette prétendue absence de subjectivité? Peut-on être ironique sans exprimer un point de vue personnel? Peut-on être objectivement ironique? Peut-on être, tout simplement, un romancier dépourvu d'un regard personnel, partiel et subjectif?

En conclusion, on peut dire que probablement cette étude rencontrera plus facilement la faveur des lecteurs intéressés à approfondir le thème de la culture malinké que celle des lecteurs qui attendaient de ce livre une nouvelle perspective critique sur l'œuvre romanesque de Kourouma.

[ALEXANDRE CALVANESE]

JEAN-CHRISTOPHE DELMEULE, *Les mots sans sépultures. L'écriture de Rabarimanana*, «Documents pour l'Histoire des Francophonies/ Afriques», n. 29, Bruxelles, Peter Lang, 2013, pp. 227.

Les mots sans sépultures è anche il titolo scelto da Delmeule per l'ultimo paragrafo della conclusione del suo saggio, in cui si spiega il senso di un'espressione che ben riassume la trama profonda di tutta l'ope-

ra dello scrittore malgascio Jean-Luc Raharimanana, un'opera che vede intrecciarsi, in maniera drammatica, il vissuto personale e quello di un popolo: «Les mots sont à l'image des corps errants, brisés, marqués par cette amnésie de la parole. [...] Les mots eux-mêmes sont peut-être morts. Souvent, Jean-Luc Raharimanana le dit. Impuissants, détachés de toute racine, ils planent et volent dans un brouillard sans début ni fin [...] ils réclament une sépulture qui ne leur sera jamais accordée, car il est de leur mission d'accompagner les fantômes à la recherche d'un tombeau» (pp. 211-212). A Madagascar, non avere sepoltura, come lo stesso Raharimanana precisa in un'intervista concessa a Boniface Mongo Mboussa («Africultures», n. 43, dicembre 2001 <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=73#sthash.SnBOZ7ZB.dpuf>), a proposito del romanzo *Nour* 1947, che racconta la vita di un discedente di schiavi, è la cosa più brutta che possa accadere, perché significa spezzare i ponti con la tradizione: «...on présentait l'esclave comme un membre à part entière de la famille. Néanmoins, il n'a pas droit au tombeau alors que celui-ci joue un rôle hautement symbolique à Madagascar: quand on meurt, c'est grâce aux funérailles qu'on devient un ancêtre, ancêtre protecteur, ancêtre de référence à qui on destine un culte». Questa frattura con il passato, frutto certamente della colonizzazione ma anche di amnesie e silenzi colpevoli degli abitanti dell'isola, e la volontà, impotente, di riannodare a un presente vitale i brandelli di questo passato, troppo spesso costruito su miti e menzogne, costituisce l'ossatura di tutta l'opera di Raharimanana (romanzi, novelle, poesia, teatro, saggistica), uno dei grandi scrittori malgasci dell'"ultima generazione", dopo Jean-Joseph Rabearivelo, Michèle Rakotonson, Jacques Rabemananjara...

L'anno simbolo di questa frattura, che si è ovviamente prodotta nel tempo, è il 1947. Si può anche fissare una data precisa, il 29 giugno, il giorno del grande massacro da parte dei Francesi (ma anche delle autorità locali) che non solo sedano la rivolta dei malgasci nel sangue (nessuno riesce a stabilire il numero di morti), ma li brutalizzano in maniera totalmente disumana: vengono infatti imprigionati in vagoni, lasciati senza acqua e senza cibo sotto il sole cocente, con le carni che cadono a brandelli... Coloro che si sono salvati si sono sempre rifiutati di parlare di questo evento "indicibile". I Francesi non amano ovviamente parlarne, i responsabili malgasci ancora meno... Non è pertanto strano che Raharimanana, che nascerà solo venti anni più tardi, tenti di dar voce al silenzio che circonda questo evento, un evento che lo condiziona come uomo e come scrittore, perché è un po' il simbolo della storia del Madagascar, con morti che non hanno ricevuto la loro sepoltura, che non possono pertanto essere antenati e dunque dar luogo a un'epopea in cui un popolo possa riconoscersi. Una mancanza grave, spesso surrogata da miti fasulli. L'autore ha dedicato all'evento tre opere importanti: il romanzo *Nour* 1947 (2001) e due volumi corredati di fotografie *Madagascar* 1947 (2007) e, con il fotografo Men Pierrot, *Portraits d'insurgés. Madagascar* 1947 (2011). A questi si può aggiungere un editoriale del 2010, per la rivista «Interculturel» (Lecce), dal titolo: *Madagascar 1947: censure d'État pour une pièce de théâtre*. Questo non significa che Raharimanana sia uno scrittore nostalgico del passato, perché quel passato spesso è da lui riletto, o ricostruito, alla luce di un presente che ne fa esplodere le contraddizioni: «...contrairement à Ahmadou Kourouma qui [...] déclare: "Nous écrivons une littérature d'une mauvaise conscience, la littérature de la mauvaise conscience de

l'Occident et de la France", lui écrivait plutôt une littérature de toutes les mauvaises consciences y compris et en premier lieu la sienne, en particulier une littérature de l'héritage impossible quand celui-ci sature l'être des falsifications et des fabulations historiques» (p. 24).

Il saggio di Jean-Christophe Delmeule è il primo importante lavoro critico consacrato allo scrittore malgascio, che ne analizza puntualmente l'intera opera. È diviso in quattro parti, a loro volta divise, in maniera molto libera, in capitoli (suddivisi in brevi paragrafi). Una scelta dettata dalla volontà di modellare la struttura del saggio non su un'astratta armonia dell'insieme, ma sulla materia trattata. Così, la prima parte intitolata «La poétique de la blessure» è composta di un solo capitolo che porta lo stesso titolo, mentre la seconda, «La trilogie des abîmes», è composta di tre capitoli, la terza, «L'engagement paradoxal», di sei e la quarta, «Le partage des signes: écriture et photographie», di quattro. Le parti sono precedute da un'introduzione che presenta brevemente l'opera e lo scrittore, anche in rapporto ai probabili autori che hanno contribuito alla sua formazione. Vi troviamo un primo riferimento allo stile di Raharimanana e alla sua *quête* della parola per dire l'indicibile, e quindi l'aporia che consiste nel tentativo, irrealizzabile, di dire il silenzio. «Alors sans doute ne reste-t-il qu'une forme de silence [...]». Comment ne pas penser à Munch à cette panique devant l'insupportable?» (p. 22). La conclusione, divisa in quattro paragrafi, tira le fila del discorso che precede e apre sull'immagine di un caos che la parola non riesce a disciplinare e, dunque, su prospettive per certi versi apocalittiche sul futuro di un'opera ancora in piena ascesa. Chiude il volume, una bibliografia delle opere dell'autore e della critica che lo concerne, a cui si aggiungono lavori di critica generale e lavori specifici su Madagascar.

[CARMINELLA BIONDI]

F. BART MILLER, *Rethinking Négritude through Léon-Gontran Damas*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. «Francopolyphonies», 2013, pp. 316.

Sulla Négritude si è già detto e scritto veramente molto. Eppure questo movimento continua ad affascinare numerosi critici e il presente volume ne è un'ulteriore dimostrazione. L'attenzione di Bart Miller si focalizza su Léon-Gontran Damas, uno dei maggiori teorici del movimento insieme a Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor. Il critico si propone di enucleare le specificità ideologiche e letterarie che lo scrittore e politico della Guyana ha portato al movimento della Négritude, ma anche di indagare l'evoluzione del concetto all'interno della sua opera letteraria. Il volume è suddiviso in cinque parti: si apre con una ricca introduzione che situa Damas in un quadro teorico ben preciso e dettagliato; seguono quattro capitoli, dedicati a altrettante opere dello scrittore, costruiti come saggi indipendenti (con introduzione, sviluppo e conclusione) pur inserendosi nella totalità del lavoro. Le quattro sezioni forniscono un'analisi delle singole opere mantenendo uno sguardo attento sulle diverse modalità di intendere la Négritude nel corso del tempo.

L'introduzione ha lo scopo di situare la particolare visione di Damas all'interno del quadro generale del movimento e di delucidare il punto di vista del teorico che spesso viene relegata in posizione subordinata rispetto a Senghor e Césaire. Pur offrendo un quadro completo (anche se non esaustivo) della relazione che si intreccia tra gli approcci dei tre teorici, tale conte-

stualizzazione si presenta come un ottimo strumento per tutti i neofiti e per coloro che non possiedono vaste conoscenze sull'argomento e intendono approfondire il movimento della Négritude. Bart Miller muove dagli studi critici già elaborati da altri teorici per caratterizzare poi la particolare visione di Damas e giungere infine a considerazioni più generali: «Damasian Négritude is essential to the understanding of Négritude as an anti-colonial ideology with the considerable ramifications for postcolonial thought» (p. 18). Il fatto che la nozione di Négritude in Damas sia instabile è un'esemplificazione della sua continua ricerca e sperimentazione che si concretizza, sia a livello ideologico che letterario, attraverso diverse forme di resistenza al colonialismo. Nell'introduzione, Bart Miller offre una panoramica degli studi critici effettuati, soprattutto in ottica post-coloniale, a partire dalla metafora del viaggio, intesa come circolazione di idee e luogo di incontro. *L'errance* di Damas si è manifestata, infatti, anche con una sperimentazione di generi letterari volta a individuare quella che può divenire la forma migliore per contestare il razzismo coloniale e l'assimilazione.

Il primo capitolo del volume è dedicato a *Pigments* (1937): si tratta della prima opera importante di Damas e, soprattutto, della raccolta poetica che inaugura la Négritude. I componimenti che completano il volume manifestano l'anti-colonialismo nascente del poeta che si sviluppa durante il suo soggiorno a Parigi mentre è a contatto con gli altri teorici del movimento, in particolare con Césaire. In *Pigments*, Damas utilizza la poesia come forma di resistenza ideologica al colonialismo e all'imperialismo. Nel secondo capitolo, Bart Miller si sofferma su *Retour de Guyane* (1938). Il genere testuale adottato, questa volta, è il saggio, cui si aggiungono elementi di studi etnografici. Scritto di ritorno a Parigi, dopo un periodo trascorso nel suo paese natale, Damas si prefigge lo scopo di svegliare le coscienze dei suoi concittadini e di spingerli a una contestazione nei confronti della Francia al fine di riprendere il controllo amministrativo e economico della propria terra. La terza sezione è dedicata a *Veillées noires* (1943), una raccolta di novelle tradizionali. In questi testi, Damas coniuga la memoria storica e personale e la sua creatività letteraria. Il teorico della Guyana intende infatti portare avanti un processo di resistenza che passa attraverso il recupero della tradizione culturale e una rappresentazione di valori che vengono offerti come alternativa al colonialismo francese moderno. Il poema *Black-Label* (1956) costituisce il filo conduttore del quarto capitolo. Damas considera questo testo come la sua opera più riuscita. Si tratta di una lunga riflessione del narratore che si muove lungo la Senna e assume alcool per trovare la forza di ricordare le tappe drammatiche della sua storia e di quella del suo popolo: schiavitù, colonialismo e neocolonialismo. Lo stato di alterazione alcolica viene da un lato ricercato proprio per la facoltà di rendere sensibile e ricettiva l'immaginazione. Tuttavia, l'alcool ricorda all'uomo anche il suo stato miserevole e, non a caso, il narratore si suiciderà proprio nell'ultima parte del poema. Il suo gesto può essere equiparato a una sfida nei confronti dei limiti imposti dall'assimilazionismo.

Il saggio di Bart Miller è uno strumento utile per gli studiosi che intendono approfondire la personalità umana e artistica di Léon-Gontran Damas, ma anche per gli studenti che si avvicinano per la prima volta all'autore e al movimento della Négritude. L'analisi condotta da Bart Miller segue, infatti, un percorso lineare che si dipana tra considerazioni specifiche e riflessioni di carattere generale, per ricostruire il profilo

di uno scrittore inserito nel contesto storico-ideologico in cui ha operato.

[EMANUELA CACCHIOLI]

Chamoiseau: Nomadismes et intranquillité, «Présence Francophone», Revue internationale de langue et de littérature, n. 81, 2014, pp. 181.

Dans son numéro 81, la revue «Présence Francophone» consacre son dossier à l'œuvre de Patrick Chamoiseau; Célestin MONGA et Samia KASSAB-CHARFI en signent la présentation. La professeure de l'université de Tunis a précédemment publié en 2012 un texte intitulé *Patrick Chamoiseau* (Paris, Gallimard/Institut français), entièrement centré sur la production de l'écrivain martiniquais. Ces travaux qui se suivent montrent bien comment ce dernier constitue actuellement le cœur des recherches de Kassab-Charfi. Le titre du dossier explicite le fil conducteur qui relie les différentes réflexions soumises au lecteur. Le Nomadisme (soulignons le pluriel employé dans le titre) doit être considéré à la fois comme la condition des habitants des Caraïbes, toutes les Caraïbes, dans leur parcours historique et dans leur présent contemporain, la condition des grands personnages créés par l'auteur, la clef d'une esthétique et d'une poétique qui se veulent à la fois refléter et interpréter, problématiser et questionner sur un monde, notre monde, devenu fluide, mouvant, difficile à appréhender. Dans son intervention qui ouvre le recueil, Samia KASSAB-CHARFI examine l'œuvre de Chamoiseau à travers le concept de «nomadisme circulaire» qui semble – c'est l'hypothèse qui est mise en place – agir comme un fil rouge, en particulier dans les derniers récits de l'écrivain *Biblique des derniers gestes* (2002), *Les neuf consciences du malfini* (2009) et *L'Empreinte à Crusoe* (2012). Un nomadisme circulaire, et c'est le point de départ du travail de réflexion, qui définit la géographie de la Caraïbe, le rapport à l'espace éclaté, interrompu, haché au sein des îles antillaises, qui définit aussi le rapport à l'Histoire et à la langue. Nous assistons à une mise en place à la fois d'un nomadisme circulaire vécu par les héros chamoisiens – en particulier Balthazar Bodule-Jules, protagoniste de *Biblique des derniers gestes* – mais aussi à un nomadisme circulaire de l'écriture romanesque qui s'exprime par «des dyspnées du récit, de la syntaxe et de ses rythmes, dyspnées et altérations qui ne sont pas sans évoquer les 'souffrances du jazz'» (p. 11). Le lecteur avisé reconnaît bien sûr dans cette idée d'un déplacement qui ne se fait plus sur le mode de la conquête, selon le schéma européen qui fait suivre à un lieu de départ, un lieu d'arrivée à soumettre, les analyses théoriques qu'Édouard Glissant a, entre autres, développées dans *Poétique de la Relation* (1990). Dans cette analyse des déplacements et des départs, des retours en arrière et du sur-place que font les personnages chamoisiens, l'étude de *L'Empreinte à Crusoe* acquiert une importance fondamentale – les autres auteurs de ce recueil y reviennent souvent. L'île sur laquelle a échoué le Robinson de Chamoiseau est le lieu d'un nomadisme mental où se met en place l'intranquillité du personnage. Le concept de nomadisme est aussi appliqué à la lecture de l'ouvrage *Écrire en pays dominé* (1997) où Chamoiseau livre les secrets de sa «sentimenthèque», des lectures qui ont nourri son écriture et sa pensée: «S'affranchissant de la référence univoque à un auteur unique, Chamoiseau 'ameute' le peuple diversel des écrivains, reconnaissant nommément sa dette intellectuelle à leur égard, savourant et

célébrant leurs poétiques ou leurs combats» (p. 21). Dans le deuxième article, *Géotropisme de Chamoiseau*, nous plongeons avec Jean-Louis CORNILLE, dans le récit *Bible des derniers gestes*, dans sa matière narrative qui, par son aspect foisonnant et emmêlé, rappelle la luxuriance de la végétation martiniquaise, en particulier de la mangrove, mais surtout se révèle être tissé d'une multitude de relations avec d'autres œuvres d'écrivains majeurs de la littérature mondiale comme Perse, García Márquez, Glissant, Césaire, etc... Au sein de cette richesse de références et de points de contact, Cornille trouve la trace du personnage de l'esclave révolté Benito Cereno, mis en scène par Herman Melville dans le récit homonyme. Les affinités et les ressemblances qui sont soulignées sont effectivement surprenantes et laissent entrevoir des réseaux intertextuels qui sont le propre des grandes narrations. La troisième contribution *Archéologie du cachot* de Lydie MOUDILENO s'attarde sur *Un dimanche au cachot* et approfondit les rapports entre écriture, prison et mémoire dans l'un des derniers romans de Chamoiseau. Le lecteur pourrait être surpris par la présence d'une étude sur un lieu aussi circonscrit et aussi limité au sein d'un recueil qui s'interroge sur les nomadismes mais en réalité le cachot dont le narrateur devra tirer la jeune fille qui s'y est enfermée, en refusant tout contact avec l'extérieur, est un vestige de l'époque esclavagiste, un des lieux antillais que Chamoiseau veut sortir de l'oubli en le superposant à tous les autres cachots de l'Histoire auxquels les esclaves ont été contraints. Éric HOPPENOT, dans son article *Le miel de l'alphabet. L'autobiographie archipélique de Patrick Chamoiseau, renfleur d'existence* s'intéresse en particulier au premier des trois volets de l'autobiographie de l'écrivain, *Chemin d'école* (1994). Il s'agit pour Hoppenot de montrer comment Chamoiseau opère une subversion de l'écriture autobiographique qui ne se limite pas à mettre en scène des souvenirs, à dire le passé, à fixer par l'écriture des événements qu'il faut sauver de l'oubli mais serait plutôt tournée vers l'avenir, un avenir où les anciennes oppositions qui charpentaient la société coloniale sont définitivement déclarées obsolètes. Dans *Chemin d'école*, Chamoiseau met en place une nouvelle chronologie, un nouveau temps, un nouveau rythme qui diffère considérablement des rythmes imposés par l'institution scolaire de la métropole et il offre au lecteur la saveur d'une nouvelle langue. Guillaume PUGEARD DE GUBERT travaille, lui aussi principalement sur deux œuvres qui sont maintes fois reprises et objet d'analyse dans ce recueil de travaux critiques. Dans *La parole et ses impossibles* sont examinés *Un dimanche au cachot* et *L'Empreinte à Crusoé* même si les renvois à d'autres récits sont présents. Deux romans pour exprimer trois impossibles: l'impossible à décrire, l'impossible à dire et l'impossible à exprimer qui constituent les titres des différents paragraphes de l'étude. Dans *Un dimanche au cachot*, Chamoiseau explicite la difficulté à décrire l'horreur de l'esclavage, symbolisé par ce lieu, ce trou noir où étaient enfermés les rebelles, ceux qui osaient s'enfuir. Il s'agit pour lui de trouver au-delà de cette obscurité totale, à partir de ce gouffre insondable, des traces de lumières, des pistes de clarté auxquelles l'écriture va donner forme et consistance. «L'œuvre de Chamoiseau est une liane tendue au-dessus d'un gouffre et d'un abîme: l'indescriptible obscurité du déshumain et l'indicible opacité du vivant. Elle repose sur ces deux impossibilités: nommer l'indescriptible du déshumain vomi par la cale et réciter l'indicible du vivant retrouvé. La parole se décline ainsi en hoquets et en traces, en cris et en chants» (p. 87). Avec

L'Empreinte à Crusoé, l'écrivain se heurte à l'obscur de ce qui a été recouvert par une taie de silence, au cours des siècles; le défi est autre. Il s'agit de reprendre une histoire, celle de Crusoé, pour laquelle tout semble avoir déjà été dit depuis Defoe jusqu'à Tournier. Le récit de Chamoiseau s'insère dans les interstices laissés par les autres pères de Robinson. Cilas KEMEDJO, dans *Généalogie de l'errance*, revient sur les rapports, maintes fois examinés, entre les signataires d'*Eloge de la créolité* (Chamoiseau, Bernabé et Confiant) et les deux grands intellectuels martiniquais que sont Aimé Césaire et Édouard Glissant. L'enquête s'avère ici particulièrement intéressante car elle est menée à travers l'analyse de la représentation urbaine dans l'œuvre de Chamoiseau. Dans l'*En-ville* des romans *Texaco* et *Chronique des sept misères*, l'écrivain martiniquais suit la trace indiquée par Édouard Glissant d'une saisie du réel de la Martinique qui toutefois ne doit pas s'enfermer dans une vision limitée, excluant le monde alentour. C'est en particulier la mise en scène de personnages tels que les pacotilleuses qui assurent les échanges du petit commerce des îles de la Caraïbe qui contribuent à forger une vision archipélique. La dernière contribution, *La condition postmétisse* de l'économiste Célestin MONGA sort des sentiers battus de la littérature et ouvre sur des perspectives stimulantes. Monga y analyse l'évolution de la pensée théorique de Chamoiseau qui s'est sensiblement modifiée au fil des années. «Il a subrepticement faussé le pas à la créolité métisse, militante et minimaliste de ses débuts (créolité énoncée surtout par opposition à la négritude) pour embrasser une humanité bien plus large car infinie, postmétisse en quelque sorte» (p. 135). Cette condition postmétisse, dont Monga trace les grands traits, a définitivement dépassé les limites exigües de la créolité; elle ne s'affirme pas seulement comme une transformation des théories chamoisiennes mais peut se lire aussi dans une œuvre qui change, dans une écriture qui cherche de nouvelles issues.

La richesse de ce numéro de «Présence Francophone» réside bien dans la diversité des approches à l'œuvre de Chamoiseau mais ces travaux ont aussi le mérite de montrer comment se pencher sur un grand écrivain convoque nécessairement des problématiques qui concernent la littérature de façon générale.

[ELENA PESSINI]

DANY LAFERRIÈRE, *L'Art presque perdu de ne rien faire*, Paris, Grasset, 2014, pp. 419.

Ce texte de Laferrière a vu le jour à Montréal en 2011 aux Éditions Boréal mais n'est arrivé en France qu'en 2014, publié chez Grasset. Ce livre ne déçoit pas les lecteurs assidus de l'écrivain, ils y retrouvent la fragmentation interne qui détermine l'écriture de l'auteur (rappelons entre autres les textes comme *L'Odeur du café* (1991), *Le Goût des jeunes filles* (1992) ou encore *Pays sans chapeau* (1996) et *Le Charme des après-midi sans fin* (1997); il les a, en effet, habitués à cette écriture rapide, faite d'instantanés. *L'Art presque perdu de ne rien faire* est composé de 23 sections dotées d'un titre, qui à leur tour, selon le sujet abordé, sont divisées en paragraphes dont la longueur varie et qui portent un sous-titre. Chaque section principale est intercalée par une composition en prose poétique (25 au total) dont l'intitulé anaphorique scande le rythme de l'ouvrage: *L'art de manger une mangue*, *L'art d'aimer*, *L'art de voyager*, etc... Une sorte d'art de vivre que le nar-

rature se plaît à nous rappeler. Dany Laferrière nous entraîne dans un parcours qui, comme il nous le suggère lui-même, est une «biographie de [ses] idées». De nombreuses réflexions animent ces pages et les thèmes affrontés sont le reflet d'une vie, d'une carrière, d'intérêts divers, de sensazioni che le narrateur dissèque. Les titres des sections ne laissent pas toujours accéder le lecteur instantanément à ce qui va lui être proposé, il devra suivre la pensée de celui qui écrit dans ses multiples variétés, dans ses contradictions, au sein d'une logique qui lui est propre.

Avec la première section, le narrateur nous invite à «savourer» un monde au ralenti où il énonce les plaisirs de la sieste qu'il a appris à connaître et surtout à pratiquer en arrivant au Canada: «La sieste est une courtoisie que nous faisons à notre corps exténué par le rythme brutal de la ville» (p. 20). Dans un monde en continu mouvement, il s'applique à observer, à apprivoiser le temps, à appréhender l'existence différemment, son «mot d'ordre: ralentir. Ce qui est merveilleux, c'est qu'en ralentissant on parvient enfin à mieux apprécier le paysage et à s'intéresser à autre chose qu'à nous-mêmes» (p. 22).

Dans *L'Art presque perdu de ne rien faire*, l'auteur puise dans les thèmes qui n'ont cessé d'alimenter ses romans depuis le premier titre *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*: l'enfance, la société, la mémoire, la littérature, le temps, l'amour, l'amitié, le nomadisme, la sédentarité, la guerre, le voyage... L'impossibilité de rendre compte de toutes les réflexions que l'écrivain couche sur papier implique de ne s'arrêter que sur quelques aspects qui reviennent comme un leitmotiv dans l'ensemble de ses textes.

En premier lieu, l'enfance auquel le narrateur ne consacre pas une section à proprement parler, il l'introduit souvent dans ses narrations; c'est une référence dont il ne peut se passer. Non seulement la sienne mais aussi l'enfance comme saison de la vie qui nous interpelle tous: «Il reste cette scène qui traîne dans ma mémoire encore éblouie: celle d'une grand-mère et de son petit-fils figés dans l'éternel été de

l'enfance» (p. 23), «Mon enfance est faite de désirs inassouvis» (p. 39), «Quand j'étais petit» (p. 254), «Quand j'avais trois ans» (p. 263), «Quand j'étais enfant et que j'avais toujours les fourmis dans les jambes» (p. 373). L'enfance devient un temps auquel l'auteur ne peut renoncer, c'est le centre autour duquel gravite, s'articule et s'amorce le «je» qui raconte. Le narrateur dans la section intitulée *Un lecteur dans sa baignoire* dévoile sa sentinenthèque (terme que nous empruntons à Patrick Chamoiseau dans son essai *Écrire en pays dominé*) et se concentre sur les livres ou les écrivains qui ont, d'une façon ou d'une autre, laissé une trace chez l'homme de lettres: des livres comme *Pedro Páramon* de Juan Rulfo, *L'Attrape-cœurs* de Salinger, *Les Liaisons dangereuses*, *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov; mais aussi des écrivains comme l'Haïtien Jacques Stephen Alexis, Basho, Tanizaki, Mishima, Hemingway, et surtout Borges pour lequel Laferrière se demande comment il est «possible de ne pas succomber au charme d'un pareil esprit» (p. 367). D'autres n'apparaissent pas dans cette section mais sont cités dans l'ouvrage, nous pensons à Réjean Ducharme ou encore à Nelligan.

La matière que brasse Laferrière est hétérogène, certains l'ont d'ailleurs accusé d'avoir repris dans ce texte ses chroniques matinales de Radio-Canada dans l'émission *C'est bien meilleur le matin* sans les avoir trop retouchées. Grief injuste et peu probable pour les connaisseurs de son œuvre qui se sont depuis longtemps familiarisés avec ces déambulations mentales où le promeneur n'a pas un parcours tracé, il flâne dans ses pensées et les remet aux lecteurs dans un désordre qui n'est qu'apparent.

Cet art de vivre et de penser est d'une certaine façon contagieux, on ne ressort pas indemne de cette lecture, elle nous invite à tenter des réflexions et surtout on prend son temps. La lenteur, conseillée par l'auteur, est le meilleur moyen de profiter de la vie mais surtout d'«une montagne de choses minuscules» (p. 233).

[ALBA PESSINI]

Opere generali e comparatistica a cura di Gabriella Bosco

ELISABETH SCHULZE-BUSACKER, VITTORIO FORTUNATI (dir.), *Par les siècles et par les genres. Mélanges en l'honneur de Giorgetto Giorgi*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 830.

Per la cura di Elisabeth SCHULZE-BUSACKER e di Vittorio FORTUNATI, convergono in questo volume – nato dal desiderio di colleghi e amici di una vita di tributare onore alla poliedrica attività di Giorgetto Giorgi – quarantotto interventi che si propongono di restituire le cadenze di una voce culturale ricca di autorità non solo nella francesistica, disciplina nella quale Giorgi è stato fin da molto presto e continua ad essere centrale, ma della letteratura tout court. I curatori di questo settantottesimo volume della collana *Rencontres* presentano il bouquet di articoli redatti da una serie di specialisti (per la quasi totalità italiani e francesi) in ordine alfabetico, optando per una brevissima presentazione in cui la diversità dei contributi viene intesa come «écho aux

vastes intérêts de notre ami pour la littérature française des derniers siècles». La curatela si muove agilmente lungo i due assi proposti nel titolo, quello cronologico e quello di genere: per orientarsi lungo i quarantotto contributi la divisione per secoli sembra essere la scelta più interessante al fine di apprezzare la distribuzione, l'eterogeneità e le inaspettate comunanze tematiche tra gli interventi.

L'unico contributo di orbita non-letteraria *stricto sensu* è quello di Annalisa BAICCHI (pp. 23-50), scritto in inglese, che discute di modelli cognitivi e *speech acts*. Il resto degli interventi si rivolge alla letteratura, oscillando tra close-reading e analisi socio-culturale, in due casi senza vincoli temporali: Dario GIBELLI (pp. 349-368) analizza la dissimulazione operata da testi che mettono in crisi le massime conversazionali di Grice; Jacqueline RUSSET (pp. 603-616) rintraccia il mito dell'Odissea in, tra gli altri, du Bellay, Ronsard, Montaigne, Fénelon, Marivaux e Blanchot.

L'epoca più lontana analizzata è il primo Umanesimo francese, grazie a Dario CECCHETTI (pp. 165-188) che ci guida nella ricca poesia in latino di Jean Gerson, Nicolas de Clamanges e Laurent de Premierfait; subito successivo è il contributo di Anna Maria FINOLI (pp. 301-314) che descrive il colto ambiente dei Borgogna attraverso due *biographies chevaleresques* della biblioteca di Filippo II. Il Cinquecento per Nerina CLERICI BALMAS (pp. 189-193) è riscoperta delle parole enigmatiche di Salomé in un *mystère*; Daniela MAURI (pp. 435-455), invece, ne enfatizza l'eclettismo di taglio rinascimentale restituendo il «carattere multiforme» della grotta nei romanzi di Béroalde de Verville.

Il fulcro cronologico del volume è, come detto, il Seicento. Si discute molto dell'influenza greco-latina: con Emmanuel BURY in relazione a Madeleine de Scudéry (pp. 103-115); con Francesco FIORENTINO (pp. 315-322) e quel *Cinna* di Corneille uscito a ridosso di due congiure contro Richelieu (1641-42); con Marie-Gabrielle LALLEMAND (pp. 383-397), contributo innestato sull'analisi di Giorgi circa l'influenza delle *Éthiopiques* di Eliodoro sulle forme lunghe; con Benedetta PAPASOGLI (pp. 525-536), che, scrivendo di Mnemosine, scopre dei «restes de platonisme» in d'Urfé e de Sales; con Philippe SELLIER (pp. 723-733) che legge *Les Aventures de Télémaque* attraverso la «grille d'analyse» derivata da Boileau, Rapin, Le Bossu, Bernard Lamy. Ma vi sono, inoltre, le rifrazioni epistolari tra «récit de fiction» e «fiction du récit» dell'intervento di Magda CAMPANINI (pp. 117-133); il triangolo tra realtà, finzione e rappresentazione tracciato da Alberto CASTOLDI (pp. 153-163) a partire dalla *Carte de Tendre*; le responsabilità etiche (nella fattispecie di Fedra nell'*Hypolite* di Gilbert) analizzate da Daniela DALLA VALLE (pp. 233-244); la creazione romanzesca in *Les États et Empires de la Lune et du Soleil* con Patrick DANDREY (pp. 245-257); la relazione tra tradizioni culturali francese e italiana nell'*Astrée* con Delphine DENIS (pp. 273-283); i tre trattati sul *roman* del Du Plaisir del 1683 con Camille ESMEIN-SARRAZIN (pp. 285-300). Nello scandagliare questo secolo si esplorano anche l'innestarsi di missive nel *Roman comique* di Scarron (Vittorio FORTUNATI, pp. 323-332), le dinamiche di ricezione e i lettori ideali ai tempi di La Calprenède, Mme de Sévigné e Du Plaisir (Philippe HOURCADE, pp. 369-381), le strategie di legittimazione letteraria per generi come il conte de *fées* (Jole MORGANTE, pp. 471-490), le componenti antropologiche che Paul PELCKMANS individua in *La Duchesse d'Estramène* (pp. 537-551), le commissioni di «littérature légère et élégante» e «prose et [...] vers» in *Le commerce galant* tracciate da Franco PIVA (pp. 553-570); il rapporto tra fonti storiografiche e *invenio* autoriale e il confronto con il realismo stendhaliano intavolato da Giorgio SALE nel *Dom Carlos* di Saint-Réal (pp. 647-662). Al criticamente trascurato genere degli *ana*, infine, si dedica Francine WILD (pp. 771-785).

Il Settecento è rappresentato in maniera più snella. François-Xavier CUCHE ci parla de *Les Trois Cousines* di Dancourt (pp. 213-232), mentre Elisa BIANCARDI (pp. 51-72) confronta due trasposizioni italiane del *Magasin des enfants* di Madame Leprince de Beaumont. Benedetta CRAVERI (pp. 195-212), ritrae Louise-Honorine Crozat du Châtel tramite le sue splendide epistole e Letizia NORCI CAGLIANO (pp. 511-524) situa il suo contributo tra i Guarani, a partire dal celebre apologo di Montesquieu, abbracciando e l'utopia e la ricerca di modelli concreti.

Un trittico di articoli guida la transizione verso il diciannovesimo secolo: Carminella BIONDI (pp. 73-88) affronta le ragioni storico-culturali della «figure du

mulâtre»; Michel DELON (pp. 259-272) tocca l'immaginazione sotterranea tra geologia e letteratura, da Diderot a Stendhal. Lo spazio utopico (soprattutto pastorale) nella prosa tra 1790 e 1810 è l'argomento scelto da Jean-Marie ROULIN (pp. 617-629) in quel clima che portò Chateaubriand ad affermare: «Tandis que la tragédie rougissait les rues, la bergerie fleurissait au théâtre». Il ritratto delle influenze su quest'ultimo centrale pensatore da parte delle *Confessions* di Rousseau è ciò che propone Aurelio PRINCIPATO (pp. 571-591), da un certo punto di vista parallelamente al compianto Lionello SOZZI (pp. 735-749), che qui affrontava il problema dell'identità del poeta in autori italiani e francesi. Di *Bien loin d'ici*, sonetto *unicum* nelle *Fleurs du mal*, e di predecessori ed epigoni, leggiamo in Valerio MAGRELLI (pp. 419-433). Sugli stessi fiori si concentra Mario RICHTER (pp. 593-602), sceverando, nel linguaggio del poeta, «l'allusion symbolique [...] et l'ambiguïté (ou bisémié)». Sempre di poesia tratta il contributo di Alain NIDERST (pp. 491-494), dedicato a *Fêtes galantes* di Verlaine «à la fois baigné de nostalgie et destructeur de toute nostalgie». La bibliofilia e i rapporti editoriali tra Jouaust e Uzanne sono il soggetto di Maria Giulia LONGHI (pp. 399-417), mentre del piacere di lasciarsi catturare «dans les méandres et les arabesques de *La Canne de jaspe*» di Henri de Régnier discute Liana NISSIM (pp. 495-510); ancora, Giovanni Saverio SANTANGELO (pp. 663-704) ricostruisce l'influenza culturale di André Dacier sulla cultura europea di inizio Ottocento.

La sfera della contemporaneità è nutritamente rappresentata, tra contaminazioni e formazione culturale di Antonio Machado in Francia – con Giovanni CARAVAGGI (pp. 135-152) –, dimensione gnomica e ricezione in Raymond Radiguet – Stefano GENETTI (pp. 333-347) –, utilizzo della storia e scenografie milanesi in Giono – André-Alain MORELLO (pp. 457-469) –, e scrittura del sé in biografie di individui non illustri – Gianfranco RUBINO (pp. 631-645). Fede che «guastò il piacere dei sensi», bellezza che rese «imperfetta la vocazione religiosa»: ecco le due polarità di cui Eleonora SPARVOLTI (pp. 751-769) si serve per parlare del *Léviathan* di Julien Green. E, ancora, quel *Parade* del 1917 di Picasso, Satie, e Cocteau, e il ricordo di Cocteau su Apollinaire scoperto da Sergio ZOPPI (pp. 787-794) in un numero della rivista espressionista «Der Querschnitt» del 1922. A due scrittori tutt'ora in vita si dedicano, infine, Fabio SCOTTO (pp. 705-721) – che ci parla dell'influenza della traduzione (Shakespeare, Petrarca) sui sonetti di Yves Bonnefoy – e Laura BRIGNOLI (pp. 89-102) che indaga sul rapporto tra scrittura del sé e autobiografia nel prismatico narratore di *Écrire sur Tamara* di Bénabou.

[ALESSIO MATTANA]

AA. VV., *Les Héritages littéraires dans la littérature française (xvi^e-xx^e siècle)*, sous la direction de Franziska MEIER, Brigitte DIAZ et Francine WILD, Paris, Classiques Garnier, 2014, série «Civilisation médiévale», pp. 318.

Dans son *Avant-propos* (pp. 7-16), Franziska MEIER invite le lecteur à la réflexion sur l'héritage, phénomène littéraire qui sera abordé du point de vue du destinataire de la transmission. Le corpus analysé se compose de textes choisis pour leur significativité dans l'analyse des différentes attitudes des héritiers du xvi^e au xx^e siècle. Il s'agirait donc de proposer des outils aptes à réorienter le regard vers le passé pour mieux se situer dans la crise actuelle. Le volume est organisé en

cinq parties: «Sous l'Ancien Régime: l'héritage comme réception»; «Après la Révolution: la contre-révolution en héritage»; «Après la Révolution: construire une tradition»; «Au XX^{e} siècle: construire ses racines» et «Au XX^{e} siècle: le poids de l'histoire», auxquelles s'ajoutent une bibliographie (pp. 283-298), un index des noms de personnes (pp. 299-307), des résumés des articles (pp. 309-314) et une table des matières (pp. 315-317).

Enrica ZANIN, dans *La "Poétique" d'Aristote: un héritage contesté* (pp. 19-36), prend en considération la réception de la *Poétique* d'Aristote en Italie, Espagne et France aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles. D'après l'auteur, l'*autoritas* de cette œuvre ayant lourdement influencé la production des nations prises en examen, elle a pu être surmonté seulement pendant le XVII^{e} siècle. À cette époque, la *Poétique* a effectivement commencé à être considérée un héritage littéraire et les modernes ont pu revendiquer l'autonomie de leur propre poétique.

Corneille, Rotrou et l'héritage des modèles espagnols, à propos de quelques personnages de fils rebelles (pp. 37-51), par Francine WILD, analyse quelques pièces françaises inspirées par la production dramatique espagnole pendant la première moitié du XVII^{e} siècle. La question de l'héritage y est représentée en tant que nœud moral de la succession familiale: le refus de l'héritier lui permettra de renouveler la dynastie sans perpétuer les fautes des pères.

Marie-Gabrielle LALLEMAND propose une étude intéressante sur la *Princesse de Clèves*, roman qui entame symboliquement la période des histoires courtes à la fin du XVII^{e} siècle. Refuser l'héritage du long roman. Les histoires insérées dans "*La princesse de Clèves*" de Madame de Lafayette (pp. 53-67) a donc l'objectif de montrer que, même si l'enchaînement des histoires courtes rappelle la structure des longs romans, la fonction des histoires est ici indice d'un changement radical qui refuse la filiation propre à l'épopée.

Fanny MAILLET fournit une analyse intéressante des enjeux implicites dans le travail de restauration des fabliaux mené par la *Bibliothèque universelle des romans*. Les fabliaux dans la "*Bibliothèque universelle des romans*", ou comment s'accommoder d'un lourd héritage (pp. 69-88), consacré à une particularité de la production médiévale du XVIII^{e} siècle, révèle ainsi comment la transmission d'un héritage soit partie fondante dans la construction d'un genre.

La Révolution française est souvent considérée comme un moment de rupture décisif dans l'histoire de l'homme occidental. Dans *La révolution française et ses héritages* (pp. 89-103), Claire GASPARD s'interroge sur l'évolution du concept de patrimoine culturel, voire sur l'héritage esthétique entre le XVIII^{e} et le XIX^{e} siècle.

Une nouvelle conscience de la mort et un regard plus sélectif vers le passé marquent donc le passage à la deuxième partie de ce volume, qui s'ouvre avec "*L'esprit des anciennes races*". La notion d'héritage chez Chateaubriand et Tocqueville (pp. 107-121), par Franziska MEIER. L'auteur analyse la façon dont Chateaubriand et Tocqueville se rapportent à l'hérédité de leur propre noblesse. Les deux étant issus de familles aristocrates, leur situation sociale les place hors-la-loi après les faits de la Révolution.

D'un autre côté, l'héritage contre-révolutionnaire est mis en évidence par Gérard GENGEMBRE dans *Présence fictionnelle d'un héritage contre-révolutionnaire. L'exemple du "Médecin de campagne" de Balzac* (pp. 123-131). Le roman de Balzac représenterait une vision modernisée de l'héritage, acquise à travers l'appro-

priation et l'évaluation successive des thèses du monarchiste Bonald.

Julie ANSELMi offre un aperçu sur le travail de Sisyphe entrepris par Barbey d'Aurevilly dans *L'impossible héritage de Jules Barbey d'Aurevilly* (pp. 133-148). L'auteur, converti aux idées anti-révolutionnaires au mépris de la société à lui contemporaine, confie son héritage à l'imagination et à l'écriture littéraire. Son style littéraire et la façon de se représenter marquent bien la volonté, chez Barbey, de cristalliser un idéal esthétique appartenant à des temps révolus.

Brigitte DIAZ entame la troisième partie du volume avec sa contribution, *Héritages épistolaires: la lettre au grand écrivain* (pp. 151-165). L'article suggère une lecture critique des lettres adressées aux grands écrivains par les jeunes auteurs affiliés au Romantisme. La casure avec le passé souhaitée et revendiquée par les révolutionnaires n'aurait pas eu lieu car la référence aux pères fondait encore toute légitimation artistique.

Dans *Le grotesque: un héritage difficile à la fin du XIX^{e} siècle* (pp. 167-180), Virginie LECLERC analyse la réception dynamique du grotesque entre la Renaissance et le Romantisme. Selon l'auteur, la volonté de réappropriation du legs passerait initialement à travers le refus d'un modèle, de ce fait poussant certains auteurs du XIX^{e} siècle dont notamment Victor Hugo à créer par la suite une propre filiation et donc un propre héritage littéraire.

Richard TRACHSLER remet en question le lieu commun de la critique qui a indiqué dans Chrétien de Troyes le fondateur absolu d'un genre, de ce fait réduisant tous les auteurs arthuriens à de pures épigones. *Héritiers et épigones. Les auteurs des romans arthuriens en vers après Chrétien de Troyes* (pp. 181-196) retrace les études de médiévistes qui portent sur les spéculations nées autour de la naissance du roman.

La quatrième partie prend en examen les rapports des écrivains du XX^{e} siècle à la tradition. Dans *Les francités anglo-saxonnes d'Alain-Fournier* (pp. 199-214), à partir de l'analyse du *Grand Meaulnes*, inspiré aux modèles d'outre-canal, Jean-Paul ROGUES montre comment l'homme et l'œuvre deviennent moyens pour consolider un héritage de valeurs à caractère nationaliste.

Le rapport ambivalent des avant-gardes à la tradition est le sujet de *Entre tradition et anti-tradition futuriste: l'héritage façon Cendrars* (pp. 215-235), par Marie-Paule BERRANGER. L'auteur confronte le rejet de tout héritage d'Apollinaire, promoteur d'une poétique profondément innovatrice, à la production de Cendrars, dont le nom suggère déjà la velléité pour résurrection des cendres du passé pour fonder une nouvelle lignée.

Situé entre la Suisse romande, pays de campagnes, et la France, berceau culturel auquel il se rapporte en faisant une référence constante aux classiques de l'Antiquité, Ramuz construit son œuvre dans l'effort de déclencher une tradition à partir de sa propre production littéraire. *Charles-Ferdinand Ramuz face à deux héritages. Des histoires locales, des pans de la littérature française* (pp. 237-248) de Gérard POULLOIN montre comment la tentative de l'auteur ne parvient pas, finalement, à concilier définitivement les deux héritages.

Le passé, tel qu'il est vécu par les auteurs appartenant au XX^{e} siècle, est le thème abordé dans la cinquième et dernière partie du volume. Marie HARTMANN esquisse les enjeux de la ré-élaboration d'un passé traumatique tel que celui de la seconde guerre mondiale dans *Éclats du passé. Claude Simon, "Le Jardin des Plantes"* (pp. 251-265). La volonté de transmettre

un héritage intacte dans toute sa portée de douleur et d'indicible, mène Simon à expérimenter des formes nouvelles.

L'article de Dominique DIARD, *Quatre continents pour créer une «désiderade». Blessures d'histoire en héritage et poétique d'archipel au-delà de l'héritage* (pp. 267-282), clôture le volume en proposant une réflexion sur la dérive déterministe qui semble s'imposer déjà aux populations colonisées mais qui s'applique bien à toutes sociétés. Héritage des principes libertaires de la Révolution, la figure de l'*homo hereditans* semblerait condannée à se reproduire dans un cerchio eterno et génétiquement prédisposé.

[MARTA BARAVALLE]

CORINNE BAYLE, *La Poésie hors du cadre. Nerval, Baudelaire, Reverdy, Char. Poésie, prose et peinture*, Paris, Hermann, 2014, pp. 362.

Che cosa cerca la poesia quando sceglie di guardare al regno vicino ed estraneo della pittura?

Questa è la domanda alla base della monografia di Corinne BAYLE, che si addentra nell'opera di Nerval, Baudelaire, Reverdy e Char alla luce di un'ipotesi: la meditazione del poeta riguardo alla pittura e la scrittura poetica del dipinto costituiscono il teatro per un altro tipo di riflessione, quella della poesia su se stessa e sulla necessaria ridiscussione dei propri confini a fronte dell'ingerenza della prosa. Nella densa introduzione (pp. 13-35) suddivisa in quattro parti, Corinne Bayle chiarisce il contesto storico e culturale illustrando le diverse forme di convergenza tra letteratura e arti grafiche nel diciannovesimo e ventesimo secolo e individuando nel dialogo tra le due arti una delle cifre fondamentali della modernità (*Littérature et peinture*), per poi porre le basi teoriche della discussione (*Deux modes d'expression spécifiques; Les «Deux Soeurs»: poésie et peinture*) e infine affrontare *La question de l'image et de l'imaginaire* osservando come il discorso della superiorità creatrice dell'*image* sulla *pittura* implichi una riflessione più ampia riguardo al rapporto tra l'immagine – testimonianza presente di un'assenza – e la morte, il tempo, la verità.

Per condurre la sua analisi l'A. sceglie il principio del confronto con il diverso, osservando i testi selezionati nei loro rapporti reciproci e nelle relazioni che instaurano con altri generi, altre forme espressive, altri artisti (poeti e pittori, francesi e stranieri): il risultato è, osserva Jean ROUDAUT nella *Préface* (pp. 7-12), uno studio che nel suo non volersi esaustivo ha il merito di elevarsi a modello strutturale e teorico per letture che esulano dal corpus proposto.

Osservando che Nerval fu assai più curioso in fatto d'arte di quanto gli scarsi riferimenti contenuti nella sua opera lascino pensare, il primo capitolo (*Gérard de Nerval. La peinture rêvée*, pp. 37-87) convoca la pittura italiana ma anche Théophile Gautier e Prosper Marilhat, il cui contrappunto aiuta a chiarire il rapporto del poeta con l'Oriente, e poi Watteau, riferimento importante per le immagini della *Cythère* nervaliana.

Nel secondo capitolo (*Charles Baudelaire. La passion des images*, pp. 89-131) un'attenta lettura di *Les phares* mostra come per Baudelaire il rapporto con l'arte sia inscindibile dalla riflessione sulla scrittura, riflessione che è poi analizzata tramite puntuali riferimenti all'opera di Stendhal e Gautier, nonché di Delacroix, modello per la ricerca di una «poésie picturale idéale».

In *Nerval et Baudelaire. Un dialogue secret* (pp. 133-169) Corinne Bayle individua nei due poeti una

comune fiducia nella poesia come strumento per decrittare il reale, eredità del romanticismo tedesco; un confronto tra *Vers dorés* e *Correspondances* le permette poi di avvicinare la poetica dei due autori rispettivamente al fiore blu oggetto della quête di *Heinrich von Ofterdingen* e al garofano scarlatto della *Kreisleriana* di Hoffmann, mentre l'analisi di *Un voyage à Cythère* e di *Le Port* introducono la riflessione conclusiva in cui la poesia è vista attraverso un gioco di specchi con la pittura e con la prosa.

Pierre Reverdy. *Dans la mouvance du cubisme* (pp. 172-208) pone la scrittura del fondatore di *Nord-Sud* a confronto con quella di Apollinaire, con lo scopo di meglio comprendere la sua postura rispetto alla pittura cubista e di addentrarsi poi nella sua riflessione sull'arte, definita «une rêverie critique» o, quando rapportata a Matisse, una «critique synthétique», sviluppando un discorso articolato che comprende anche Juan Gris e Picasso e che si conclude con una lettura di *Le Hachischin* in cui la presenza della figura di Modigliani riaffiora con forza.

Il quinto capitolo (*René Char. La «conversation souveraine» du poète et des peintres*, pp. 209-245) si addentra nei paesaggi natali di Char, elevati a mito dallo sguardo del poeta, si sofferma sulla figura di Orione in *Aromates chasseurs*, autorappresentazione dell'autore come personaggio mitologico e pittore del cosmo, fa riferimento all'opera di Nicolas de Staël, osserva come la «double filiation» di Char con il paesaggio provenzale e con la pittura esprima e nutra il gusto del poeta per i colori e, dopo essersi soffermato su *La nuit talismanique*, si chiude sulla figura di Van Gogh vista come «ultime miroirs» del poeta.

Intitolato *Miroitements. D'un siècle à l'autre, d'un art, l'autre*, l'ultimo capitolo (pp. 247-296) fa dialogare autori fino a qui considerati separatamente. Reverdy e Char, definiti «poètes de la lucidité», si incontrano sulla comune ammirazione per Baudelaire e sul punto estetico essenziale della verità dell'opera, differente dal realismo e dalla verosimiglianza; entrambi sono poi considerati nei rispettivi rapporti con la pittura di Braque e di Picasso e nella rilettura poetica di Baudelaire. La reinterpretazione di Char del romanticismo tedesco, mediato dalla lettura di Baudelaire e Nerval, termina la sezione.

Nelle conclusioni (*Conclusions. La poésie et son 'autre'*, pp. 297-307) Corinne Bayle osserva come la questione della poesia, in un contesto che le nega una posizione di rilievo, si avvicini alla situazione della pittura in un momento in cui la riproduzione meccanica rimette in causa l'immagine artistica. Alla minaccia di sparizione la poesia reagisce cercando un'altra via in cui trovare forza espressiva: l'arte visiva costituisce allora un'alterità alla quale rapportarsi per un rinnovamento del linguaggio poetico che porta in sé la ridiscussione della nozione di frontiera del genere espressivo.

Chiudono il volume una raccolta di alcune tra le immagini evocate, un'estesa bibliografia (pp. 307-349) e un indice dei nomi citati (pp. 351-359).

[ROBERTA SAPINO]

JEAN-FRANÇOIS PLAMONDON (dir.), *Émoi, émoi, émoi. Le discours autobiographique francophone comme espace conflictuel*, Olschki Editore, Primavera 2014, «Francofonia», n. 66, pp. 252.

Come in un rapporto amoroso, anche nella scrittura «l'altro è necessario», ci dice Adriana Cavarero in un

suo bellissimo saggio degli anni Novanta. Il soggetto interagisce con l'altro, si rivolge continuamente a esso in un rapporto che gli permette di affermarsi. Come si potrebbe, d'altronde, immaginare la presenza del soggetto senza lo sguardo dell'altro? Cosa sarebbe il *moi* senza l'*autre*? – «personne», risponde Jean-François PLAMONDON riprendendo il pensiero di Kaufmann nel primo contributo che funge da introduzione al volume collettivo (*Émoi, émoi, émoi. Le conflit comme producteur du moi*, pp. 3-20). Nella nostra epoca il soggetto è proiettato verso l'esterno, si apre ai ritmi della collettività abbracciando una serie di valori e di problematiche sociali. La presenza dell'altro è necessaria; non siamo mai soli, nemmeno quando creiamo uno spazio intimo e privato come potrebbe essere considerato il diario, dove il soggetto si lascia andare, senza freni inibitori, ai movimenti della propria anima. Attraverso il diario il soggetto si esprime, si afferma; il diario diviene l'interlocutore ideale che permette di creare quello spazio «conflittuale» – di cui ci parla Plamondon – attraverso il quale l'io esiste. Conflittuale, perché l'interazione con l'altro non è mai semplice: è una relazione complessa ma funzionale alla costruzione e alla liberazione del *moi*. Conflittuale, perché l'autore si scontra con la società, con le usanze, con gli eventi politici, ma anche con se stesso attraverso tensioni continue e moti di ribellione. Conflittuale, perché nello spazio del testo lo scrittore esprime la propria verità.

La conflittualità è particolarmente evidente nel patto di lettura che si instaura nell'*autofiction*, di cui si fa portavoce, secondo Yves BAUDELLÉ, la scrittura di Camille Laurens, come ci viene spiegato nel contributo "*Romanesque Nerveuse*" di Camille Laurens: *une satire clinique de «l'exubérance irrationnelle»* (pp. 21-38). Prosegue con il genere *autofictif*, ma inserendo note di *gender studies*, Valeria SPERTI con l'analisi della scrittura della quebecchese Nelly Arcan, in *L'émoi douloureux du regard divergeant chez Nelly Arcan, de «Putain» à «Burqa de chair»* (pp. 39-54). La conflittualità nel contributo di Enrico GUERINI (*Il faut que le public sache. L'aveu (homo)sexuel dans l'autobiographie de Julien Green*, pp. 55-74) si esprime nella lotta interna tra l'anima e la carne, nella difficoltà cioè, da parte di Julien Green, a coniugare le proprie pulsioni sessuali con la morale cristiana. La passione emerge in maniera differente ma altrettanto forte nel diario di Marie Bashkirtseff morta di tisi all'età di 24 anni (Brigitte DIAZ, *Le "Journal" de Marie Bashkirtseff ou les mémoires d'une jeune fille enragée*, pp. 75-92). Troviamo invece il conflitto, ma inteso in termini politici, nelle opere di Stendhal, come ricorda Cécile MEYNARD in *Le 'moi' en émoi. Le rôle des conflits dans la construction identitaire de Stendhal*, pp. 93-110. Sulla stessa scia si può considerare l'articolo successivo (Louis-Serge GILL, *De l'unité à la fragmentation: la pratique diaristique dans le "Journal, 1948-1971" d'Hubert Aquin*, pp. 111-128), poiché l'autore studiato, Aquin, intreccia la prima persona narrativa con i conflitti internazionali degli anni '60 del secolo scorso. Segue uno dei contributi più interessanti e completi del volume: lo firma Véronique MONTÉMONT (*Visages du conflit dans le journal personnel: journaux de jeunes filles sous l'Occupation*, pp. 129-146). Qui vengono studiati alcuni diari tenuti da giovani donne – future scrittrici o donne ordinarie – durante l'Occupazione, diari che diventano una vera e propria testimonianza delle tensioni interiori nate dal rapporto instaurato con il nemico e tenute spesso segrete, rivelatrici della difficoltà ad accordare principi ed azioni, di cui la carta si fa depositaria. Da sottolineare anche il contributo di Françoise SIMONET-

TENANT, *La guerre d'Algérie: les voix camusiennes d'un déchirement intime*, pp. 147-162: la guerra d'Algeria crea in Camus una tensione intima espressa soprattutto nei *Carnets* e in *Le Premier Homme*. Seguono un'analisi del conflitto interiore espresso attraverso il lirismo tipico delle opere di Bauchau (Régis LEFORT, *De l'intime dans le poème d'Henry Bauchau*, pp. 163-176), e lo studio della religiosa quebecchiana Marie de l'Incarnation in *Les récits personnels de Marie de l'Incarnation ou de l'écriture autobiographique détournée* di Alessandra FERRARO (pp. 177-192). Chiude il volume la lettura dei *Mémoires* di Madame Roland, opera che coniuga autobiografia e politica: *La guerre des Mémoires. Conflit et apologie de soi dans les "Mémoires" de Madame Roland* di Luba MARKOVSKAIA (pp. 193-207).

La seconda sezione di questo numero di «Francophonie» è dedicata ai *comptes rendus* e alle notes de lecture di alcuni studi contemporanei (pp. 209-252).

[FRANCESCA FORCOLIN]

MICHEL COLLOT, *Pour une géographie littéraire*, Corti, Paris, 2014, pp. 280.

Depuis 1990, les travaux portant sur le rôle de l'espace en littérature se multiplient, mais c'est à partir du début du xx^e siècle que la géographie littéraire s'est constituée en discipline universitaire. Le propos de Michel Collot est de parcourir les différentes approches abordées jusqu'à présent et de les mettre en œuvre dans les études monographiques qui clôturent son étude.

Concernant la structure du volume, après une introduction de l'auteur (pp. 7-11), on retrouve deux macro-partitions, intitulées respectivement «Orientations» (pp. 13-129) et «Explorations» (pp. 131-270), suivies d'une note bibliographique (p. 271) et d'un index.

La première partie présente les approches géographique, géocritique et géopoétique dans leur complémentarité. En guise d'introduction, *Le tournant spatial* (pp. 15-37) ouvre ainsi sur la mutation épistémologique qui affecte les sciences humaines depuis au moins un demi-siècle. En analysant les domaines de l'histoire, de la philosophie, de la géographie, de la critique et des créations littéraires et des arts, l'A. veut ainsi offrir un compte rendu du déclin d'un modèle historique fondé sur l'idée d'un progrès linéaire et continu.

Quelques précurseurs (pp. 39-57) nous propose un portrait des auteurs qui ont contribué à développer cette discipline. À partir du déterminisme géographique de Taine, cette étude nous mène à explorer les frontières du régionalisme littéraire aussi. Ce n'est qu'avec Thibaudet que le paysage s'inscrit dans un espace essentiellement littéraire, mais, d'après Collot, cet auteur ne parvient pas à lui donner un contenu théorique précis. L'apport du contexte culturel, social et économique à la création littéraire est pris en compte seulement à partir des études de Ferré, qui s'adonne à la création de «cartes géographiques». Tout en ayant l'intérêt de mettre en relief le rapport entre les lieux et la vie des écrivains, cependant elles reposent encore sur la nécessité de références géographiques précises, ce qui souvent est un obstacle insurmontable.

À partir des années 1980, les méthodes et les instruments de la géographie ont été adoptés par la critique littéraire dans l'analyse de l'inscription de la littérature dans l'espace et des représentations de l'espace dans les textes. *Approches géographiques* (pp. 59-85) aborde ces tentatives de cartographier la littérature pour en développer une réflexion ponctuelle sur l'apport de

différents cadres de production et de réception de la littérature. En passant à travers la poésie grecque antique et la production littéraire des anciennes colonies, Michel Collot propose une analyse des effets de la mondialisation sur la diversité culturelle. L'œuvre exemplaire de Moretti, qui se focalise sur les apports sociologiques dans l'analyse de l'espace urbain, permettrait notamment de visualiser l'aller-retour entre la carte et le texte sans toutefois proposer une solution satisfaisante au risque d'abstraction auquel les paysages imaginés par les auteurs sont soumis.

D'après l'A., la géo-critique met en crise la vision du monde et les instruments de la géographie savante en appelant un acte critique. L'espace étant conçu toujours et déjà à travers un filtre culturel, elle vise à mettre en évidence l'interaction entre le réel et sa représentation littéraire. Selon Westphal, cette approche ne rendrait pas justice aux espaces imaginaires qui font d'ailleurs l'objet des études de Jourde. Selon ce dernier, la subjectivité serait au centre de toute conception de l'espace et engendrerait une création de la part du lecteur aussi. En s'opposant à une exactitude strictement référentielle de la vérité littéraire, Bayard et Richard, de leur côté, théorisent l'existence d'une relation indissociable entre l'individu et le monde. *Approches géocritiques* (pp. 87-104) introduit donc une lecture psychanalytique qui mène à considérer la co-construction de la part de l'auteur et du lecteur d'un espace littéraire changeant. *Approches géopoétiques* (pp. 105-129) ouvre sur la définition de géopoétique, qui met l'accent sur le lien entre le rapport au monde et la création poétique. Revendiqué par Deguy et White, ce terme offre l'occasion à Michel Collot de revenir sur l'étude de l'espace et les formes et genres littéraires. Au lieu de chercher des repères géographiques, l'A. situe sa démarche dans la quête de structures spatiales (une *topologie* s'oppose à une *topographie*). En empruntant la notion de chronotope à Bakhtine, la structure narrative est de ce fait corrélée à l'organisation spatiale. Le progrès de la focalisation interne et de la nouvelle au sein de l'histoire littéraire serait donc directement lié à une évolution de la conception de la relation entre espace littéraire, référent, image et sens, ce dernier convoyé par la sus-dite relation.

En introduisant la deuxième partie de l'étude de Collot, *Explorations* se compose d'une analyse de quelques œuvres pour lesquelles serait envisageable de prendre en compte la complémentarité des orientations proposées auparavant.

Dans *Du charme des landes au rideau cramoisi* (Barbey d'Aurevilly) (pp. 135-152), l'A. opère une comparaison entre deux œuvres de Barbey d'Aurevilly choisies pour la description de paysages mystérieux dont se caractérise la production de l'écrivain: le roman *L'Ensorcelée* et la nouvelle *Le Rideau Cramoisi*. C'est surtout la corrélation entre les genres et les cadres représentés à retenir particulièrement l'intérêt de Collot. Au roman correspond effectivement un extérieur rural qui fait appel au surnaturel, alors que dans la nouvelle on retrouve un intérieur urbain. Ici, c'est le langage réaliste à se faire porteur du «fantastique de la réalité».

Jules Supervielle entre l'Amérique et l'Europe (pp. 153-172) présente une réflexion sur le liens entre l'Uruguay, pays de naissance de Supervielle, et la France, pays d'adoption de l'auteur. La distance entre les deux continents n'est pas seulement géographique puisqu'elle se fait symbole d'une déchirure existentielle pour cet écrivain en quête d'une place au monde. L'écriture se fait alors outil de recherche d'une identité qui ne se situe nulle part avec exactitude. En Europe comme en Amé-

rique, les milieux culturels s'inspirent réciproquement et Supervielle en retiendrait l'étrangeté foncièrement existentielle de l'être humain.

Y a-t-il un paysage africain? (pp. 173-189) est une interrogation qui repose sur l'étude du rapport à l'espace dans les littératures africaines. La notion du paysage comme «image du pays» étant issue d'une vision anthropocentrée du monde, elle reflète un point de vue qui place l'homme en position de supériorité sur la nature. À la soumission culturelle et technologique des pays colonisés, Collot oppose l'existence d'une influence de matrice africaine et notamment post-coloniale sur la modernité occidentale, qui revendique le paysage comme lieu d'exercice d'une pensée dans l'espace.

La géographie littéraire de Michel Butor est le sujet de *Le Génie des lieux* (pp. 191-213). Non seulement toute l'œuvre de Butor est parsemée de références aux lieux réels et imaginaires, mais son exploration se répand à l'espace de la page et du livre aussi. Véritable théoricien de la discipline, sa production prend différentes formes, dont le trait unitaire serait paradoxalement donné par son caractère itinérant et fouineur. La définition du Génie des lieux reposant sur les éléments qui ont une emprise particulière sur chaque individu, le monde extérieur n'est donc aucunement séparé de l'homme, mais il contribue à en dévoiler le monde intérieur.

L'intérêt de Simon pour les lieux est occasion, dans *Géographie du Grand Nord* (Claude Simon) (pp. 215-235), pour analyser le caractère des descriptions pour lesquelles son œuvre est souvent rappelée, notamment dans le cadre de *Archipel* et *Nord*. Dans un jeu d'illusions d'optique et d'équivoques sémantiques et symboliques à saveur phénoménologique, la littérature de Simon réfléchirait en effet une réalité poussant le lecteur à interroger ses habitudes à travers une mise en page fragmentée et spatialisée.

Silvia Baron Supervielle entre deux rives (pp. 237-248) nous invite à interpréter l'exil volontaire de l'auteur comme l'expérience de l'écriture, véritable pont entre l'Argentine, sa terre natale, et la France. L'horizon, le paysage et la vision sont des images recourantes dans sa production poétique pour laquelle le mouvement se fait d'abord sur la page. La ré-écriture de son passé permettrait de revivre plus intensément les événements, désormais situés à une distance qui donne lieu à leur évocation et à leur signification.

Le paysagisme abstrait de Pierre-Yves Soucy (pp. 249-257) traite des paysages souvent désolants qui hantent l'écriture de Soucy, voyageur dont les poèmes sont dépourvus de références à ses nombreux déplacements. Cependant, l'espace demeure un aspect essentiel de son œuvre autant au niveau des images déployées que de la mise en page. Sa poésie serait donc du paysagisme abstrait puisqu'elle surgit des sensations et des émotions éprouvées à contact du monde physique.

Le dépaysement (Jean-Christophe Bailly) (pp. 259-270) est présenté par Collot comme un exemple de ce que la géographie littéraire peut apporter au renouvellement des formes et des genres. À partir d'une expérience directe des lieux qu'il décrit, Bailly écrit sur son propre pays, la France. Son dépaysement est renforcé par le caractère fragmentaire du texte, qui répond aux caprices de sa sensibilité et à sa conception rhizomateuse de l'identité nationale. Le message final de l'auteur est donc à la fois politique et philosophique, et laisse au lecteur le choix de composer son propre itinéraire tracé grâce à une écriture complexe mais unitaire dans la création du sens.

[MARTA BARAVALLE]

DIDIER COUREAU (dir.), *Un cinéma de poésie*, Grenoble, ELLUG, 2014, Recherches & Travaux, n. 84, pp. 220.

Con il presente volume Didier COUREAU prosegue un lavoro di ricerca sulle relazioni tra cinema e poesia intrapreso insieme al gruppo di ricerca «Traverses 19-21» dell'Université Stendhal Grenoble Alpes e inaugurato nel 2010 con l'organizzazione delle giornate di studio «Cinéma, Arts vidéo, Poésie: les images au miroir des images». Pur riferendosi al «cinema di poesia» teorizzato da Pasolini, il titolo raccoglie sotto di sé interventi piuttosto eterogenei per forma e contenuto che talvolta debordano dal senso primo della formula pasoliniana affrontando – riassume Coureau nell'agile introduzione (*Un cinéma de poésie, interrogations premières*, pp. 5-11) – le diverse forme di commistione e influenza tra i due linguaggi, i punti di frattura e gli effetti d'eco, le manifestazioni visuali e verbali di un certo «esprit de poésie» che è innanzitutto uno sguardo sul mondo.

La prima sezione, «Le cinéma et les poètes», si apre con il contributo più corposo del volume (Esra AYKIN, «Was it a vision, or a walking dream?», *Constellations intérieures, incandescences du sensible: "Bright Star" de Jane Campion ou la nuit étoilée de Keats*, pp. 15-53), volto a mettere in luce come la neozelandese Jane Campion riesca a sottrarsi alle convenzioni della biografia d'autore dando vita a un'opera in cui il «regard poétique» di Keats affiora in un accordo intimo, intuitivo, che supera la sfera della citazione. In *Des fragments intranquilles: le cinéma d'Oliveira à la lumière de Pessoa* (pp. 55-69), Guillaume BOURGOIS dapprima smentisce l'idea che l'opera di Pessoa sia totalmente estranea all'ambito cinematografico, per poi mostrare come la sua estetica trovi un prolungamento nei film di Oliveira, in cui il gioco sulla moltiplicazione delle identità testuali e il costante dialogo tra mito e realtà contribuiscono a fare del cinema, come della poesia, «un art du rapport».

Intitolato *Cinéma poétique, poétique du cinéma*, il secondo capitolo si interroga sulle modalità con cui il linguaggio filmico, rielaborato dall'interno, si confronta con le proprie frontiere per generare nuove forme poetiche. Il contributo di Thomas de DAVYDOFF (*Le «parti pris des choses»: Ozu et la poésie "Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif"*, pp. 73-87) mostra come la consapevolezza dell'insufficienza del linguaggio comune si concretizzi nei film di Ozu non sotto forma di silenzio, bensì come ricerca di una lingua nuova, poetica, fatta di spazi vuoti e tempi sospesi, metonimie e immagini evanescenti, e in cui allo sguardo dell'uomo sull'altro si affianca quello, maestoso e temibile nella sua immobilità, delle cose sulle futilità umane. Olivier SALAZAR-FERRER si sofferma su *Maya Deren et la transfiguration filmique du temps* (pp. 89-106), leggendo nell'opera teorica e filmica dell'artista una manifestazione del «poétique» inteso come tensione tra una funzione disorganizzatrice, che scardina il linguaggio codificato, e una funzione creatrice, che elabora forme nuove in grado di agire sullo spettatore attraverso l'emozione. In chiusura, Didier COUREAU (*«Correspondances» d'Eugène Green. La poésie probablement*, pp. 107-124) guarda a *Correspondances* di Green come a un «poème filmique», un'opera poetica fondata sulla visione e nutrita dall'intreccio di diverse corrispondenze: epistolari, ma anche – in senso baudelairiano – corrispondenze tra oggetti, materie, parole, immagini, arti.

La terza sezione inverte la prospettiva articolandosi intorno alle possibilità di generare «Une poésie

cinématographique». In *Kinoptique du ciel d'encre* (pp. 127-142) Christophe WALL-ROMANA propone l'idea che la poesia moderna sia caratterizzata da una ricerca di resa letteraria della visione in movimento e del movimento, che egli osserva concentrandosi sull'opera di Mallarmé e Valéry e in particolare sulle immagini dell'universo astronomico e del volo degli uccelli, luoghi privilegiati per la sperimentazione di una «nouvelle écriture mobile». Catherine SOULIER (*Une poésie 'sous influence'? (Ou quand la poésie fait son cinéma)*, pp. 143-157) propone poi di riconsiderare le definizioni di «cinélittrature», «cinégraphie» e «cinéfiction», modificandole ove necessario, per render conto della complessità di operazioni come *Une histoire passera ici* di Ariane Dreyfus e *Flip-Book* di Jérôme Game, in cui l'influenza del cinema contribuisce a ridefinire la nozione di poesia attraverso il confronto con un'alterità capace di scardinare i clichés idealizzanti ed estetizzanti ancora spesso legati al genere.

All'impronta accademica della prima parte del volume fa da contrappunto il capitolo conclusivo *Poète spectateur, poète filmeur, cinéaste poète*, in cui la creazione artistica accoglie e guida il discorso critico: Jacques LAURANS (*Le marcheur et son ombre*, pp. 161-165) propone una visione-narrazione di *Le Marcheur*, film documentario in forma di *autoportrait* di Jean-Noël Christiani, Gérard LEBLANC (*Vicinéma*, pp. 167-182) riflette sulla propria pratica video-filmica ripercorrendo poeticamente una relazione amorosa, mentre Frank SMITH (*Poésie hors-champ: "Eureka"*, pp. 183-200) condivide il testo del suo film *Eureka* facendolo precedere da un'introduzione critica in forma di abbecedario, un'analisi del proprio lavoro in cui le diverse voci emergono «comme autant de forces en devenir». Chiude il volume un contributo composito (*"Asientos" (1995) de François L. Woukoache*, pp. 201-213), nel quale il testo delle voci fuori campo di *Asientos*, ad opera di François L. WOUKOACHE e Claire JAUMAIN, è preceduto da un'introduzione a cura di Didier Coureau e da un *Texte de présentation* dello stesso Woukoache, e seguito poi da una poesia di Coureau intitolata *Temps tissage (Asientos)*.

Muovendosi agilmente in un'area geografica e culturale di notevole estensione (dall'Inghilterra al Portogallo al Giappone agli Stati Uniti all'Africa), il volume segue piste relativamente poco battute, propone nuove strade, rileva connessioni tra mondi artistici anche lontani, proseguendo con cura un lavoro di ricerca che, afferma Coureau, è destinato a estendersi in pubblicazioni future.

[ROBERTA SAPINO]

MAGALI NACHTERGAEL et LUCILLE TOTH (dir.), *Danse contemporaine et littérature. Entre fictions et performances écrites*, Centre National de la danse, Pantin, 2015, pp. 237.

Questo è un volume collettivo che parla di un passo a due: quello tra la letteratura e la danza, l'incontro/scontro tra due forme d'arte diverse, opposte, che sembrerebbero estranee l'una dall'altra, due sistemi semiotici divergenti come il corpo e lo spirito ma che si cercano, si scoprono, si toccano. È un legame che affiora all'inizio del secolo scorso con la nascita della danza moderna, quando, ad esempio, Isadora Duncan affermava di danzare seguendo la musicalità di alcuni testi poetici, o quando Martha Graham incorpora nei suoi balletti la scrittura di Emily Dickinson. Oggi, un gran numero di coreografie si appoggia a testi di diversa natura

(filosofici, romanzeschi), reinterpretando, attraverso il gesto, la scrittura. Nel volume di Magali NACHTERGAEEL et Lucille TOTH (*Introduction*, pp. 7-15), sono raccolti studi di specialisti di varie discipline che spaziano tra le differenti culture, con l'obiettivo di sottoporre al lettore un panorama eterogeneo e variegato, in un'opera che si dichiara essere la prima a concentrarsi esclusivamente sul rapporto tra danza e letteratura. È suddivisa in quattro sezioni: la prima, «La littérature dansée», si concentra sulla rappresentazione coreografica di alcune opere letterarie, proponendo prima una sorta di quadro generale e poi entrando via via nello specifico con l'analisi di singoli adattamenti (*Mise en corps, mise en voix: le texte et ses apparitions sur la scène chorégraphique contemporaine* di Lucille TOTH, pp. 17-22; *Pourquoi la littérature mobilise-t-elle le corps dansant?*, Alice GODFREY, pp. 23-30; *La littérature sur un plateau: Dominique Bagouet à l'écoute d'Emmanuel Bove*, Cécile SCHENCK, pp. 31-41; *La poésie dans l'art chorégraphique contemporain*, Biliana VASSILEVA, pp. 42-50; *Faustin Linyekula: dynamiques postcoloniales de l'adaptation. "La Création du monde (1923-2012)" et "Pour en finir avec Bérénice"*, Carole MACCOTTA, pp. 51-62).

Il secondo capitolo, «Écrivains en scène», si concentra sul Festival Concordan(s)e (*Le festival Concordan(s)e: jeux d'influences entre texte et danse* di Judith MAYER, pp. 83-87), giunto questa primavera alla sua nona edizione, e che si presenta come «une aventure singulière où un écrivain rencontre un chorégraphe»: è rivelatore di un lavoro complesso, in cui lo scrittore collabora con il coreografo entrando in scena ed esprimendosi con le parole, con i gesti, con la musica, come nel caso di Célia Houdart (*Entretien avec Célia Houdart* di Judith MAYER, pp. 88-93) o Olivia Rosenthal (*Le pas de deux d'Olivia Rosenthal* di Nancy MURZILLI, pp. 94-100) che ha riconosciuto nel lavoro della coreografa Carlotta Sagna il tema comune della follia, espresso nell'opera a quattro mani *Petite pièce avec Olivia*.

Il terzo capitolo, «L'auto-: s'écriture sur et hors scène», esplora la presa di parola del danzatore/coreografo sul web, sui social, perché, pur non essendo nuova la pratica della scrittura in coloro che praticano la danza, nell'ultimo decennio questa ha preso piede in maniera significativa divenendo un'espressione di sé molto diffusa (*Coming Out* di Enora RIVIÈRE, pp. 127-134; *L'autobiocorégraphie* di Laura SOUDY,

pp. 135-140; *Blogs de danseurs: enjeux croisés* di Alice GÉRAIS-RAGU, pp. 141-146; *Narration en mouvement: I AM 1984* di Barbara Matijevic et Giuseppe Chico di Katja SIMUNIC, pp. 147-151; «An account of an ongoing personal discourse: la portée kinésique de l'écriture chez Simone Forti» di Marie CANET, pp. 157-161).

La quarta sezione, «Écrire le mouvement: au-delà de la littérature», si sofferma sull'avant-texte, sugli schizzi, bozze, appunti, su tutti quei segni che esprimono il processo della creazione coreografica, testimoniando che il lavoro di scrittura è anche alla base della danza (*Danser – Écrire: sur l'écriture du mouvement* di Raphaël COTTIN, pp. 183-190; *Jan Fabre et Anne Teresa De Keersmaecker: asymétries du document* di Magali NACHTERGAEEL, pp. 191-197; *Du théâtre à la danse: Roberto Zucco par Christian et François Ben Aim* di Lenaig LE YEUC'H, pp. 198-205).

Alle prime tre sezioni si aggiungono tre *Carnets* monografici che ampliano con ricerche e interviste l'intero volume, mettendo l'accento su alcuni degli incontri più significativi tra danza e scrittura: il primo analizza il lavoro di Maguy Marin (*Carnet Maguy Marin*, pp. 63-81), che si è ispirata in particolar modo alla scrittura di Beckett mettendo in scena *May B* a partire da *Fin de Partie* e *En attendant Godot*. Troviamo successivamente l'intervento di Stefano GENETTI su Pascal Quignard (*Carnet Pascal Quignard*, pp. 103-125), che oltre a riportare la pratica scritturale dell'autore restituisce la sua parola diretta grazie a una approfondita intervista. L'ultimo *Carnet* è dedicato alla coreografa Mathilde Monnier (pp. 163-181), la quale concepisce il proprio lavoro dall'incontro con altri artisti: dalla collaborazione, ad esempio, con Christine Angot sono nati spettacoli che si presentano come un dialogo tra donne che condividono il fascino e il rigetto per l'ambiente sociale in cui sono nate e cresciute.

L'ultimo capitolo (*Un livre: un chorégraphe*, pp. 207-214) riunisce brevi dialoghi con alcuni coreografi (Chouinard, Gérard, Grandville, Rizzo) che delineano l'importanza della scrittura per il proprio lavoro. Chiu-de la *Post-face, le danseur meurtri (extraits)* di Daniel DOBBELS (pp. 215-222), a suggello di un interessantissimo volume collettivo, di piacevole lettura e ricco di spunti.

[FRANCESCA FORCOLIN]