

Medioevo a cura di Maria Colombo Timelli

VALERIA RUSSO, *Archéologie du discours amoureux. Prototypes et régimes de l'amour littéraire dans les traditions galloromanes médiévales*, Genève, Droz, 2024, «Publications romanes et françaises» 280, 507 pp.

L'amour médiéval dans les littératures d'oc et d'oïl vante une très longue tradition critique. Ce volume, issu de la thèse de l'A., a le mérite de s'y inscrire par le biais d'une approche archéologique redevable aux spéculations de Michel Foucault. Structuré en trois parties, il identifie les *noyaux de fond* du discours amoureux et les *prototypes* qui en découlent, en permettant ainsi de suivre tant son irradiation diatopique que son évolution diachronique tout au long du Moyen Âge.

La première partie (*Une archéologie de l'expression amoureuse dans le Midi*, pp. 43-124) porte sur l'analyse des *noyaux de fond* de la production lyrique occitane, en soulignant que ceux-ci résultent de deux notions de référence: la sagesse et la chasteté. L'antithèse lumière/obscurité – synthétisée autour de la métaphore solaire et témoignée par quelques œuvres des origines comme le *Sponsus* et le *Boeci* – établit un espace d'action où le poète peut exprimer son oscillation entre deux polarités (positif/négatif). À ce pivot majeur du discours, l'A. ajoute: la dimension chrono-topique, qui rend compte de l'état d'immobilité et d'espoir du sujet lyrique; la maladie amoureuse et ses conséquences sur les rapports humains (respect d'un code de comportement, souci de purification et de perfectionnement); le service amoureux de matrice féodale, qui caractérise les poèmes de Bernard de Ventadorn et marque spécialement l'époque «classique» de la poésie en langue d'oc. Ces quatre *noyaux* sont à la base de deux *prototypes* lyriques différents: l'état euphorique, où la figure de la dame n'est que rarement représentée, et l'état dysphorique, où le poète-amant est subordonné à la dame et glisse vers la polarité négative.

La deuxième partie (*L'écho septentrional*, pp. 125-306) est consacrée au repérage des couches qui constituent le discours amoureux en langue d'oïl. L'enquête de l'A. commence bien avant que les *noyaux de fond* et les *prototypes* codifiés par les troubadours influencent la littérature du Nord, en s'attachant à observer les thèmes constitutifs des chansons de geste, du substrat légendaire celtique et des romans d'Antiquité. Contrairement à la production du Midi, la tradition septentrionale pré-courtioise s'inscrit dans une visée communautaire régie par le modèle conjugal, comme le montre la *Chanson de Roland*, où le mariage du

héros et d'Aude constitue le préalable nécessaire à ce qu'un *noyau* tel que la mort du chevalier et l'éclipse de la dame puisse se manifester. L'intégration des mythes de Lancelot et de Tristan dans la tradition narrative comporte néanmoins l'incorporation dans le discours amoureux du *prototype* de la relation adultérine qui, malgré une première phase de refoulement, finit par s'imposer. Par ailleurs, le *Roman de Thèbes* et le *Roman d'Enéas* jouent un rôle considérable dans l'émergence et la fixation de plusieurs *noyaux de fond* que la courtoisie recombine dans ses propres discours à partir des années 1170. Bien que ces œuvres appartiennent à des traditions stylistiques et rhétoriques partiellement distinctes, elles se font toutes les deux les interprètes d'idéaux amoureux hérités, remaniés et parfois variables d'un témoin à l'autre au sein de la même tradition textuelle. Parmi les *noyaux de fond* du *Roman de Thèbes*, l'A. relève l'*innamoramento*, le cadre guerrier, la création de portraits sur le modèle de la *descriptio puellae*, la présence d'intermédiaires inanimés et le *placatus*. Le *Roman d'Enéas* est légèrement différent, car les médiateurs du rapport amoureux sont animés et l'*innamoramento* suit des dynamiques particulières; de plus, il se distingue du *Roman de Thèbes* par la présence d'autres *noyaux de fond* comme la maladie amoureuse, l'aveu des sentiments, l'obstacle à la relation et son accomplissement charnel ou spirituel. Le *Roman de Troie*, troisième composant de la triade d'Antiquité, montre en revanche comment les *prototypes* originaires appliqués par *Thèbes* et *Enéas* – à savoir celui ovidien romanesque et celui romanesque symétrique – peuvent s'harmoniser entre eux.

La troisième partie (*Hériter l'art d'amour, ou l'art de pratiquer l'amour*, pp. 307-414) se focalise sur la dernière période du discours amoureux dans la littérature médiévale (fin du XII^e-début XIV^e siècle), après le moment où les *prototypes* lyriques et narratifs du Midi entrent en contact avec ceux du Nord. Les *noyaux de fond* ne sont pas altérés de façon essentielle, mais les écrivains s'engagent à les adapter à de nouveaux contextes énonciatifs et sociaux, comme le montrent deux poètes «mineurs» du Nord, Jacques de Cysoing et Watriquet de Couvin. Par ailleurs, les saluts et les complaintes – dont l'A. étudie le corpus transmis par le ms. Paris, BnF, fr. 837 – s'avèrent des cas exemplaires de conservation des quatre *noyaux de fond* originaires de la poésie lyrique occitane, qui sont interprétés de façon différente par rapport à leur emploi primaire et réadaptés à travers la mutation du genre littéraire.

Parallèlement, un discours amoureux de matrice clérical et didactique commence à s'imposer à partir d'ouvrages tels que le *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival et le *Roman de la Rose* de Jean de Meun; les textes appartenant à cette catégorie revendiquent la présence d'une science amoureuse passant par la légitimation de l'amour humain et charnel à travers la théologie, l'aspect pratique de ce savoir en tant que partie d'un système encyclopédique, la reprise des thèmes de la tradition courtoise classique et la relecture d'Ovide.

Ce volume, qui par son attention aux traditions manuscrites des œuvres examinées peut intéresser tant les littéraires que les philologues, s'achève sur des outils de consultation efficaces: un répertoire présentant sous forme schématisée les résultats des recherches de l'A. (pp. 415-435); une vaste bibliographie (pp. 437-488); trois index (auteurs antiques, médiévaux et œuvres; auteurs modernes et contemporains; manuscrits; pp. 489-503).

[ELISABETTA BARALE]

"Encomia" 45, 2023, 173 pp.

Cette dernière issue, consacrée aux «Varia», contient quelques articles pouvant intéresser nos lecteurs.

Aurélien BERSET étudie le roman *Le Vieux de la Montagne* de Judith Gautier (1893), qu'il aborde comme une réinterprétation du mythe des Assassins. Après avoir retracé l'origine de cette légende et ses principales variantes, il s'arrête sur plusieurs textes – *La Chanson d'Antioche*, *La Vie de saint Louis* de Joinville, *Le Devisement du monde* de Marco Polo, etc. – avant d'analyser la description, les relations et l'évolution des trois protagonistes du roman du XIX^e siècle: le comte Hugues de Césarée, la princesse sarrasine Gazileh et le Vieux de la Montagne, Raschid ed-Din. Il en ressort le caractère novateur de l'œuvre, où l'auteur recourt à l'ironie et valorise le désir féminin, proposant ainsi une relecture de la courtoisie médiévale (*"Le Vieux de la Montagne"* de Judith Gautier et le mythe des Assassins, pp. 11-41).

Yuning CHENG analyse deux figures de demoiselles railleuses pour mettre en évidence un comique féminin qui transgresse les normes de l'étiquette courtoise. Dans le *Tristan en prose*, une demoiselle médisante, animée par l'orgueil et la colère, engage une joute verbale avec Palamède – bientôt rejoint par Tristan et Dinadan – qui aboutit à sa propre ridiculisation. Dans la *Suite Vulgate*, une autre demoiselle, accompagnée d'un nain (en réalité un prince transformé), réclame l'adoubement de celui-ci, en suscitant ainsi le rire de l'assemblée. Ce «couple incongru» remet en question les conventions courtoises, en particulier le lien entre semblance et essence, au cœur des interrogations de Guenièvre et Merlin (*Les demoiselles railleuses et la (dis)courtoisie. Les deux facettes d'un comique arthurien féminin*, pp. 55-74).

En s'appuyant sur un corpus de cinq romans des XII^e et XIII^e siècles (*Tristan* de Béroul, *Amadas et Ydoine*, *Jehan et Blonde*, *Cligès*, *Le Bel Inconnu*), Sára HORVÁTHY analyse différentes séquences de discours rapportés à la lumière de la théorie linguistique de Catherine Kerbrat-Orecchioni, afin d'évaluer dans quelle mesure le langage respecte ou transgresse le code courtois. L'étude prend ainsi en compte l'arrivée à la cour royale de personnages de genres et d'origines sociales variés, les formules d'adresse aux femmes selon leur rang, ainsi que les manifestations linguistiques de la moquerie, de

l'insulte et de la colère. S.H. conclut que les comportements ou les propos des personnages peuvent, selon les cas, s'accorder ou non aux préceptes de bonne conduite en vigueur à l'époque (*"Dex, ja est la parole bele!"* (*"Cligès"*, v. 1376). *Approches énonciative et pragmatique de la parole romanesque courtoise*, pp. 75-101).

Melita LAJOI étudie les noms propres des Saxons dans la *Suite Vulgate* du *Merlin*. Si la plupart semblent avoir été créés *ad hoc*, trois noms – Rion, Hengist et Hargadabran – se distinguent par leur importance, chacun étant au centre d'un réseau de noms secondaires (66 sur 144 occurrences totales), qui contribue à la cohérence narrative. M.L. établit une liste fondée sur les index de M. Gaggero (2020) et G.D. West (1978), croisés avec ses propres relevés dans les versions alpha et bêta de la *Suite*. Elle conclut sur une mise en garde méthodologique concernant les choix des éditions critiques qui servent de base aux index, lesquelles ne tiennent pas toujours compte des variantes graphiques des noms propres (*"From the Roche aux Sesnes" to our indexes of proper names. Naming Saxons in the "Vulgate Merlin Continuation"*, pp. 103-132).

En analysant les dits moraux – notamment le *Dit dou Dragon* – de Baudouin de Condé, Pauline QUARROZ met en lumière la réflexion méta-poétique que le ménestrel développe autour des mauvaises langues. Elle souligne un paradoxe au cœur de son œuvre: fondée sur la rhétorique de la louange et du blâme, la parole de Baudouin semble inévitablement vouée à la médisance. Pour dépasser cette aporie, le poète associe à sa parole – mesurée – le *bien faire*: le travail formel, particulièrement manifeste dans le genre du dit, vient ainsi parfaire la poésie tout en en garantissant la justesse (*De l'aporie du "mesdire" à l'esthétique courtoise du "bien dire" chez Baudouin de Condé*, pp. 151-167).

[CHIARA TAVELLA]

BERNARD RIBÉMONT, *«Car me jugez le dreit»*. *Droit et justice dans l'épopée médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2023, 699 pp.

Pleinement conscient des risques que comporte le sujet interdisciplinaire au cœur de sa recherche – droit et littérature épique – Bernard Ribémont souligne d'entrée de jeu son approche, qui consiste en la mise en place d'un «jeu de miroir» (p. 33) entre la fiction littéraire et la réalité historique; surtout, son but ne sera pas de rechercher «ce que la chanson de geste nous apprend du droit et des pratiques judiciaires de la société féodale [...], mais bien de comprendre ce que la littérature épique nous dit de l'imaginaire du droit et de la justice» (p. 32).

Ces prémisses déterminent le développement d'un ouvrage très dense, où deux corpus richissimes, juridique d'une part, littéraire de l'autre (la bibliographie compte exactement cent pages), se croisent sans cesse mais ne se confondent jamais. Les questions abordées sont organisées en deux parties: *«Faire droit»*. *Le souverain et son entourage* (I). *La faute, le crime, la vengeance, le châtiment* (II). Dans la première, le prince est au cœur de la réflexion, qui s'articule sur les principes qui gouvernent la justice, sur le fonctionnement des assemblées, sur le rôle des conseillers auprès du roi, sur les interventions des femmes, sur le roi «souverain juge» et ses différentes fonctions. Chaque chapitre approfondit la réalité historique des procédures judiciaires et montre le reflet éventuel de celles-ci dans

l'épopée, sans jamais tomber dans le piège d'une lecture historiciste du produit littéraire. La seconde partie insiste encore davantage sur le fait que, même lorsque la chanson de geste semble reproduire quelques pratiques réelles, elle nous révèle plutôt ce qu'est l'imaginaire juridique des auteurs, des jongleurs et des destinataires de cette littérature. La simple liste des sujets permet de mesurer l'ampleur des questions abordées: essai de définir «faute» et «crime», modalités pour «juger», puis pour décider et exécuter les punitions possibles.

La conclusion ne laisse pas de place au doute: sans être entièrement séparé des pratiques judiciaires, le «droit épique» médiéval est résolument «une construction littéraire» (p. 571); il suit par conséquent les règles de ce genre particulier qu'est la chanson de geste, un genre qui est à la fois regard sur le monde contemporain et réminiscence du passé. Dans l'ensemble – et on nous pardonnera de résumer en simplifiant ce que chez B.R. est bien plus approfondi –, l'épopée française est le produit d'auteurs informés sur le droit, qui réélaborent des questions capitales dans le monde féodal, à savoir la trahison, l'honneur, la vengeance, tout en visant le goût de leur public. Sans reproduire le droit ou la justice «réels», auteurs et jongleurs construisent des œuvres ayant pour but de distraire en exploitant des données réelles d'une part, mémorielles de l'autre, et en tout cas en les idéalisant. En d'autres termes, les questions de droit telles qu'elles sont traitées dans la production épique nous informent autant sur l'horizon d'attente des destinataires du temps que sur la culture des auteurs.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Il Ciclo di Guiron le Courtois, VII *Suite Guiron*, a cura di Massimo DAL BIANCO, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2023, «Archivio Romanzo» 46, 1113 pp.

Ce volume poursuit l'édition de *Guiron le Courtois*, conçue et dirigée par Lino Leonardi et Richard Trachsler, et qui occupe un groupe imposant de chercheurs, jeunes et moins jeunes, depuis une quinzaine d'années; elle est basée sur des critères novateurs, établis en quelque sorte *ad hoc* pour rendre compte d'une tradition manuscrite des plus complexes: on verra le volume de *Prolégomènes à l'édition intégrale du corpus* (Paris, Classiques Garnier, 2018, «SF» 191, pp. 374-375), puis les volumes parus aux Edizioni del Galluzzo («SF» 196, pp. 144-145; 197, p. 388; 201, p. 675; 202, p. 162) et mis en ligne en libre accès sur le site <https://galluzzo.mirabileweb.it>.

La grosse portion de texte publiée par Massimo Dal Bianco, appelée *Suite Guiron* sans que ce titre soit attesté dans la tradition manuscrite, est de fait divisée en deux parties: la première transmise par deux manuscrits (Arsenal 3325 et Torino, BNU, L.I-9, celui-ci *descriptus* de l'autre), une copie partielle (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 123) et deux fragments conservés respectivement à Mantoue et à Modène; la seconde, appelée *Continuazione della Suite Guiron*, par un manuscrit unique (BnF, n.a.fr. 5243). La méthode adoptée suit les mêmes critères que dans les volumes précédents, tout en prenant en compte les problèmes soulevés par les textes à tradition unique, ce qui a amené l'éditeur, fort justement, à ne pas exclure entièrement le *descriptus* turinois dans les cas d'erreurs inadmissibles présentes dans le manuscrit de l'Arsenal.

L'*Analisi letteraria* situe d'abord la *Suite* et la *Continuazione* dans le «cycle», les événements qui y sont narrés s'inscrivant de fait entre *Meliadus* et *Guiron*; y sont ensuite discutés les relations avec les textes «de raccord», la fonction par rapport aux deux *Romans* principaux et le poids des nombreux récits rétrospectifs qu'elles contiennent. La *Nota al testo* présente très clairement la tradition manuscrite et les rapports entre les copies, sans qu'il soit possible, bien entendu, de proposer un *stemma codicum*. Le choix des manuscrits de base va de soi: Arsenal pour la *Suite*, 5243 pour la *Continuazione*.

La *Nota linguistica* rappelle que les deux manuscrits proviennent du Nord de l'Italie, Arsenal ayant été copié à Gènes entre 1270 et 1290 ca, 5243 à Milan un siècle plus tard environ, et offre une analyse approfondie des traits les plus caractéristiques; on retiendra surtout la présence d'occitanismes dans la copie de l'Arsenal, «la caratteristica più difficile da spiegare», comme le souligne l'Éditeur p. 76.

Le résumé n'occupe pas moins de quatre-vingts pages, ce qui permet au lecteur de mieux se repérer dans la lecture d'une œuvre où la narration n'est pas toujours linéaire. Le texte est divisé en 32 chapitres et 1032 paragraphes sur la base des interruptions visuelles présentes dans les manuscrits, initiales enluminées et lettrines. Il est accompagné d'un appareil en pied de page qui signale les variantes éventuelles, et suivi d'un Appendice où sont enregistrées les interventions opérées par les copistes ou par des mains ultérieures.

Les *Note di commento filologico e letterario* offrent souvent des informations essentielles pour la bonne interprétation du texte, par exemple lorsque les leçons des manuscrits conservés s'avèrent ambiguës ou – sur un autre plan – lorsque des toponymes demeurent des hapax dans l'ensemble de la tradition. Glossaire, Index des noms et Bibliographie complètent ce septième volume, en attendant la publication annoncée de la *Continuazione du Roman de Meliadus*.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

MARGHERITA BISCEGLIA, *Personaggi e motivi arturiani nella poesia di trovatori e trovieri*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2024, «Filologia classica e medievale» 9, 360 pp.

Inserendosi nel solco di una ricca tradizione di studi riguardanti l'intertestualità arturiana nella lirica gallo-romanza (dalla pionieristica analisi di Joseph Anglade fino al più recente contributo di Simon Gaunt e Ruth Harvey), questo volume indaga e confronta la presenza e la funzione di personaggi e motivi arturiani nella produzione di trovatori e trovieri. Lo studio è fondato su un'ampia ricognizione delle citazioni onomastiche e dei riferimenti intertestuali, capaci di rivelare divergenze anche significative tra i due ambiti letterari.

Sul versante della lirica trovierica, l'Autrice analizza inizialmente l'influenza della leggenda di Tristano e Isotta nei primi trovieri francesi (*Le più antiche citazioni nella lirica d'oïl*, pp. 60-69), ove l'eroe appare come simbolo della coincidenza fra amore, dolore e morte. Tale ricezione alimenta un vero e proprio «dibattito cifrato sull'amore» (p. 62), su cui si confrontano autori come Conon de Béthune, Le Châtelain de Coucy, Gace Brulé, Gilles de Viés-Maisons e Blondel de Nesle. Attraverso il richiamo a episodi specifici della tradizione (*la Salle aux images*, il *repentir* dinanzi a Ogrin), i trovieri riflettono sui fondamenti etici dell'amor

cortese: la possibilità di sottrarsi al vincolo amoroso, la distinzione tra amore imposto dal destino e scelta consapevole, la dialettica fra ortodossia cortese e rivendicazioni eterodosse.

Un capitolo successivo affronta le citazioni arturiane nei trovieri del Duecento (*Le allusioni nella lirica d'oïl durante il XIII secolo*, pp. 99-144), dedicando una specifica attenzione ad alcuni dei più noti, come Moniot d'Arras. È ad esempio nella sua canzone "Amours me fait renvoyer de chanter" (L 185,3) che si trova un'allusione a Tristano e Isotta, ove l'autore riutilizza il verbo *desevrer* recuperandolo, probabilmente, dal *Tristan* di Thomas. Tale ripresa pare del resto rafforzata dalla strofe VI della succitata lirica, che ricalca i vv. 1243-1252 dell'opera di Thomas – il riferimento è all'episodio dell'addio nel giardino – insistendo sull'imperitura forza del vincolo amoroso. Un secondo componimento di Moniot, "Nus n'a joie ne soulas" (L 185,13), propone invece una «comparazione iperbolica» (p. 101) tra il poeta e l'eroe arturiano, giacché l'io lirico maschile dichiara di amare meglio di Tristano stesso che risulterebbe sopraffatto dalla bellezza dell'amata (*sospris*): tale termine qualifica, anche in Thomas, l'effetto del filtro. Un secondo autore indagato è Thibaut de Champagne. Nella canzone "Chançon ferei, que talent m'en est pris" (L 240,6), l'allusione a Tristano compare nella IV strofe, ove la gioia dell'amata potrebbe donare all'io lirico quella mai ottenuta dall'eroe di Cornovaglia. Il componimento mostra rimanti e formule affini a Thomas (come le coppie *pesance: venjance*, *dolor: jor*) e affronta temi canonici dell'eredità tristaniana, quali la scelta amorosa attraverso gli occhi o la *penitance* inflitta dall'amante. Ancora, Jehan Bretel, troviero arasiano, mostra una maggiore affinità verso l'universo romanzesco di Chrétien: il *jeu-parti* con Adam de la Halle ("Adan, vous devés savoir", L 133,19) chiama in causa Tristano come emblema di sofferenza, collegando il suo nome all'etimo di 'tristezza', mentre nel secondo *jeu-parti* con Lambert Ferri ("Ferri, se ja Dieus vous voie", L 133,61), Tristano è citato come *exemplum* negativo («n'est preus qui sert de Tristan»), in quanto incapace di un vero *servitium amoris*. Sempre Jehan Bretel, nella canzone "Jamais nul jour de ma vie" (L 133,1), introduce l'immagine dell'*Arc qui ne faut*, arma introdotta da Tristano nella versione di Béroul: il poeta si paragona all'arco infallibile, metafora della costanza amorosa. Il medesimo capitolo affronta inoltre in maniera puntuale il motivo del filtro tristaniano nella lirica d'oïl, per poi soffermarsi sulle citazioni tristaniane di altri trovieri, anonimi e non (Eustache le Peintre, Raoul de Soissons, Gillebert de Berneville).

Un terzo capitolo analizza le citazioni più generiche-arturiane nella lirica oitanica fra Due e Trecento (*I più antichi riferimenti nella lirica d'oïl, tra fine XII e inizio XIII secolo*, pp. 154-167), ove un rilievo particolare è dato al motivo dell'*espoir breton*, ossia l'attesa del ritorno di Artù, inteso come *pendant* dell'attesa amorosa: così Gace Brulé, in "Quant je voi la noif remise" (L 65,64), paragona la propria speranza alla vana attesa dei Bretoni per il sovrano; ancor più diretti sono i riferimenti di Gontier de Soignies in "Doleureusement comence" (L 93,1), che accosta la propria attesa amorosa a quella dei Bretoni entro un «parallelismo tramite la rima equivoca fra *atente* v. 41 («attesa»): *atente* v. 45 («servizio d'amore»)» (p. 167). Diverso è il caso della coppia Lancillotto-Ginevra, più raramente attestata nella lirica oitanica. Essa compare nella *chanson de croisade* "Aler m'estuet la u je trairai paine" (L 89,2), attribuita a Hue le Châtelain d'Arras: qui l'autore ricorda come «del gentil cuer Genievre la roïne l'fu

Lanselos plus preus et plus vaillans» (V, vv. 33-34), sottolineando come l'amore della regina fosse la causa delle imprese eroiche del cavaliere. La canzone stabilisce quindi un legame causa-effetto fra valore militare e amore, in linea con il *Chevalier de la Charrette* (e le canzoni dello stesso autore), dove Lancillotto agisce in funzione del desiderio della *reïne*: nella lirica di Hue questo paradigma è traslato sull'esperienza amorosa personale che mira al servizio della dama con la speranza di un analogo *guerredon*.

Pur analizzando approfonditamente le modalità di riuso dei personaggi e dei motivi arturiani nella lirica galloromanza, il volume non si limita ad una mera interpretazione del dato testuale e intertestuale, ma impiega sovente gli strumenti dell'analisi filologica (*recensio* e discussione delle varianti, sondaggi mirati sulla tradizione manoscritta) e linguistica. L'Autrice ha insomma dato forma ad uno strumento agile e aggiornato, assai utile per chiunque intenda affrontare questo complesso terreno della lirica medievale europea.

[MATTEO CAMBI]

CLARA DE RAIGNIAC, *Du roi guerrier à la folie des armes. L'image de Charles VI dans les "Chroniques" de Froissart*, "Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes" 46, 2023/2, pp. 343-359.

L'étude prend en compte l'ensemble des *Chroniques* dans leurs différentes rédactions pour préciser l'image que Froissart offre de Charles VI. Le roi est caractérisé par la «viguer guerrière de la jeunesse», s'exprimant notamment dans la chasse, ce qui le rapproche d'Edouard III et l'oppose à Richard II. Le chroniqueur est fasciné par cette dimension, mais il a en même temps un regard critique sur l'idéal chevaleresque excessif, résultat d'un défaut d'éducation, dont elle est l'expression. À la lumière de cette analyse, l'A. reconsidère la scène de la première crise de folie du roi et formule d'hypothèse d'un syndrome de stress post-traumatique» (p. 356).

[G. MATTEO ROCCATI]

Marco Polo. *Storia e mito di un viaggio e di un libro*, a cura di Samuela SIMION ed Eugenio BURGIO, Roma, Carocci, 2024, «Studi Superiori / 1431. Lingue e letterature romanze medievali», 535 pp.

Publié à l'occasion du septième centenaire de la mort du célèbre voyageur vénitien (1324), cet ouvrage est une vaste synthèse composée de dix-huit contributions qui explorent les questions textuelles, philologiques et culturelles, gravitant autour du *Devisement dou monde* et de ses nombreuses rédactions.

Le volume est organisé en cinq sections, précédées d'une introduction de Samuela SIMION et Eugenio BURGIO (pp. 19-24). La première section, «Il contesto», contient les contributions de Marina MONTESANO (pp. 27-42) et de Paolo CHIESA (pp. 43-61), qui dressent un état des connaissances sur l'Orient avant le milieu du XIII^e siècle et sur les relations écrites par les chrétiens européens lors des expéditions vers les territoires mongols aux XIII^e et XIV^e siècles. La deuxième section, intitulée «Gli uomini», rassemble les articles de Marcello BOLOGNARI et Samuela SIMION (pp. 65-91), Alvaro BARBIERI (pp. 93-112) et Fabrizio CIGNI (pp. 113-128); les auteurs abordent les éléments historiques et fictifs liés respectivement à la famille Polo,

à Marco Polo et à Rustichello da Pisa, en présentant aussi le contexte de production et de circulation des manuscrits pisano-génois. La troisième section, «Il testo», contient six contributions concernant les différentes rédactions dont nous ne signalons pour la *rassegna* que celles qui touchent plus particulièrement aux rédactions F (franco-italienne) et Fr (française): Alvisé ANDREOSE et Giuseppe MASCHERPA, *Il "Devisement dou monde" come problema filologico* (pp. 131-163), offrent une synthèse critique des rédactions et de leurs rapports mutuels; Marina BUZZONI (pp. 165-179) présente le modèle de données pour l'édition numérique de l'ensemble de la tradition du texte (DEDM - *Digital Edition of Devisement dou Monde*); Chiara CONCINA (pp. 201-219) étudie la genèse et l'évolution de certains erreurs et malentendus; Marcello CICCUTO, *Le meraviglie di Marco Polo: aspetti della vicenda illustrativa del "Devisement dou monde"* (pp. 253-274).

La quatrième partie, «La realtà», se compose de trois articles, dont les deux premiers étudient dans quelle mesure l'économie politique de l'Empire mongol (Hans Ulrich VOGEL, pp. 277-308) et l'altérité de l'Asie (Eugenio BURGIO, pp. 309-338) trouvent un écho dans le récit de Marco Polo. La cinquième partie, «Il mito, ancora», contient quatre contributions qui, de la littérature missionnaire du XVI^e siècle jusqu'au cinéma contemporain, retracent la survivance du mythe du voyageur Marco Polo. Viennent ensuite deux annexes qui se révèlent fort utiles: «Documenti, codici, oggetti cartografici non poliani» (pp. 433-435); et «Censimento dei codici del *Devisement dou monde*» (pp. 435-444); une vaste bibliographie (pp. 445-509), l'index des noms (pp. 511-532) et la présentation des auteurs (pp. 533-535) clôturent le volume.

[GRAZIELLA PASTORE]

GAVINO SCALA, *Le livre du gouvernement des roys et des princes di Henri de Gauchy. Studio filologico – Edizione critica (I libro)*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2024, «Romanica Helvetica» 145, 442 pp.

È sufficiente prendere tra le mani e sfogliare il volume di G. Scala per rendersi conto del lavoro filologico qui presentato. Delle 320 pagine d'introduzione all'edizione critica del libro I della traduzione francese del *De regimine principum* di Egidio Romano, tuttavia, non va considerata soltanto la mole, ma la qualità, che ne fa uno studio sicuro ed esaustivo del testo vernacolare, solida base per futuri approfondimenti e per il completamento del lavoro di edizione.

Procedendo con ordine, l'A. fa il punto sulla figura di Egidio e sul testo latino, commissionato da Filippo III l'Ardito e subito tradotto (talora con parafrasi e riscritture) per lo stesso re di Francia da Henri de Gauchy. La valutazione del lavoro di Henri sul testo latino non può prescindere dall'individuazione della versione del *De regimine principum* che questi aveva sotto gli occhi, prova cui l'A. non si sottrae. Vengono così esaminate (e scartate dal novero delle possibili fonti dirette) le versioni compendiarie del testo latino. Particolare attenzione è prestata alle modalità di traduzione di Henri de Gauchy: in special modo vengono analizzate omissioni, scorciatoie e riscritture compendiarie che costituiscono una delle caratteristiche principali del lavoro del traduttore; ma ci si sofferma pure su fenomeni di micro-riscritture (sostituzione di animali, ad es.), cui si cerca sempre di trovare una spiegazione. Né viene tralasciato l'ambiente culturale in senso largo in cui l'opera viene a inserirsi: a livello letterario il genere

degli *specula principum* (e le altre traduzioni del testo di Egidio), a livello storico il *milieu* della corte di Francia di Filippo l'Ardito, in cui Henri opera.

La seconda parte dello studio presenta i manoscritti del testo francese, di cui è data una descrizione precisa (pp. 86-157): si apprezza particolarmente l'onestà intellettuale dell'A., che segnala di volta in volta se la descrizione è desunta dalla bibliografia o effettuata sulla base di un esame di prima mano del testimone in questione). Segue lo studio della tradizione manoscritta, che è il vero e proprio cuore del lavoro dell'A. È presentata e passata al vaglio l'ipotesi dell'esistenza di un archetipo (un solo errore, nella traduzione di un passo dagli echi apocalittici) e si procede all'analisi per *loci critici*, che porta a riconoscere una tradizione bipartita, con una famiglia *p* («statica» e conservativa) contro una famiglia *y* («amgmatica»), a sua volta tripartita in tre rami, *z* (la più numerosa in termini di testimoni), *α*, *z*.

Il «manoscritto guida» dell'edizione è scelto all'interno della famiglia *p* in base alla sua posizione stemmatica. In apparato si dà conto della *varia lectio* di una selezione di testimoni rappresentativi delle famiglie o sottofamiglie individuate precedentemente. Ogni scelta è ampiamente spiegata nella nota filologica che introduce il testo. Questo è editato per capitoli e ogni capitolo è seguito dall'apparato critico corrispondente (una scelta pragmatica), nonché accompagnato da note di commento a piè di pagina. In tali note trova anche spazio la citazione di formulazioni latine originarie, che spesso permettono sinteticamente di comprendere appieno il senso del passaggio francese cui si riferiscono.

Ciò che preme sottolineare, comunque, è il lungo lavoro di preparazione a questo saggio di edizione, cui si spera possa far seguito la stampa dell'intero *Livre du gouvernement*, stabilito sulla base dei criteri qui definiti e ormai sicuri. Proprio grazie a ciò, il testo potrà essere, come qui, accompagnato da un apparato critico leggero ma rappresentativo dell'intera tradizione manoscritta. Dopo questo studio esaustivo, il pubblico potrà così leggere per intero un'opera tra le più importanti della produzione prosastica del secolo XIII.

[PIERO ANDREA MARTINA]

ÉVRART DE CONTY, *Livre des problèmes de Aristote*. Édition de la partie I d'après le manuscrit autographe. Éd. Françoise GUICHARD-TESSON et Michèle GOYENS, Paris, Honoré Champion, 2024, «CFMA» 205, 774 pp.

Après avoir fréquenté pendant de longues années l'œuvre d'Évrart de Conty, F.G.-T. et M.G. offrent ici l'édition de la première des trois parties qui composent le *Livre des problèmes de Aristote*, consacrée à la médecine. D'origine picarde, mort en 1405, Évrart fut à la fois professeur à la Faculté de médecine de Paris et praticien, médecin de Charles V, mais aussi homme de science, écrivain et poète; ne comptant que trois titres, sa production est néanmoins abondante: on lui doit en effet les *Eschès amoureux* (dont l'attribution repose sur des éléments paléographiques; le poème compte quelque 30 000 vers), le *Livre des Eschès amoureux moralisés*, commentaire du même poème, et les *Problèmes de Aristote* (ca 1380). L'*Introduction*, qui ne compte pas moins de 300 pages, constitue une présentation exhaustive de l'homme et du contexte culturel où il a vécu et exercé son activité – notamment le milieu de la cour, particulièrement effervescent vers la fin du XIV^e siècle – ainsi que de ses œuvres. Le «genre»

tout médiéval des «problèmes», à savoir d'une science exposée selon le schéma question-réponse et accompagnée d'explications, fait aussi l'objet de quelques pages bienvenues, car les Éditrices y encadrent la traduction d'Évrart dans la filière allant du (pseudo-)Aristote à Barthélemy de Messine (qui traduit les *Problemata* de grec en latin), et au commentaire de Pietro d'Abano, qui fournit la base pour la version française. La structure du texte, organisé en trois parties pour un total de 38 «chapitres», le contenu de chacun comportant une partie «texte» et une partie «glose», est aussi amplement illustrée.

Huit manuscrits des *Problemes* nous sont parvenus, tous réalisés entre la fin du XIV^e et le début du XV^e siècle, auxquels s'ajoutent deux copies fragmentaires; en présence du manuscrit autographe (BnF, fr. 24281-24282, numérisé dans Gallica, malheureusement en noir et blanc), le choix du texte de base ne pose pas de problème, mais les Éditrices ne renoncent ni à fournir une description détaillée de chaque manuscrit, ni à proposer une étude des rapports entre ces copies: sans pouvoir aboutir à un stemma, ce travail s'avère précieux, car il prouve que les liens des copies avec l'autographe sont étroits. En effet, sans être un brouillon, les deux volumes de la BnF gardent la trace de très nombreuses interventions successives de l'auteur, qui s'est corrigé parfois en interligne, parfois dans les marges, mais qui a surtout rempli celles-ci de notes, de renvois aux sources, de références (pour en avoir une idée, on se reportera à Gallica ou à la planche 3, p. 131, qui reproduit le f. 17r).

L'analyse linguistique, très abondante, aurait pu être allégée en négligeant les traits du moyen français commun au profit des régionalismes – picards pour l'essentiel – et des archaïsmes; on comprend bien le respect quasi religieux que les Éditrices manifestent à l'égard d'un manuscrit droit sorti des mains de l'auteur, mais certains traits (hésitations entre soudre et absence de soudre pour les mots composés, alternances entre consonnes doubles et simples, usage abondant de *y* toutes positions confondues...) sont si communs à la date où Évrart écrit qu'ils ne semblent pas mériter un relevé systématique. Il est en revanche plus intéressant d'observer que le traducteur se corrige lui-même afin de respecter une déclinaison nominale manifestement peu spontanée, au point de produire parfois des hypercorrections (définies comme un «excès de zèle» p. 246). Le lexique constitue bien évidemment un des intérêts majeurs des *Problemes*: tout comme son contemporain Nicole Oresme, Évrart est confronté aux lacunes du lexique scientifique français et n'hésite pas à forger des néologismes de forme et de sens: quelques pages analysent ce phénomène, dont rendent compte abondamment le *Glossaire* et les notes en fin de texte. En revanche, rien n'est dit de la ponctuation du manuscrit, sauf pour les signes (pieds-de-mouche, lettrines) marquant la structure du texte; cette lacune nous paraît dommageable, car, d'après ce qui est dit p. 272 à propos de la syntaxe (une incise est isolée entre deux barres obliques afin d'assurer l'association d'un pronom sujet au verbe qui suit), Évrart semble avoir été sensible à l'usage des signes de ponctuation afin de rendre son texte lisible et correctement interprétable.

Les *Problemes* sont très clairement édités, en suivant les *Conseils* de l'École des chartes; le choix de reproduire très exactement la séparation des mots se comprend, mais nous paraît somme toute peu justifié (voir p. 296); nous ne fournirons qu'un exemple: sous la plume d'Évrart *pour ce et pource* alternent de manière

tout à fait aléatoire, alors que pour les lecteurs que nous sommes la différenciation entre *pour ce* et *pource (que)* éviterait des ambiguïtés en permettant de comprendre plus rapidement un texte qui n'est pas toujours facile d'accès; somme toute, si on n'hésite pas à introduire les apostrophes – et donc à intervenir sur la soudure / séparation des mots –, le même critère pourrait être adopté pour l'ensemble des mots sans encourir en un délit de lèse-majesté. On remarquera aussi, ce qui nous paraît peu habituel, le choix d'indiquer, outre les changements de feuillets, les lignes de l'autographie, numérotées par cinq (32r50, 32r55, 32v, 32v5 etc.). Les notes, particulièrement riches, fournissent une information abondante tant pour la *varia lectio* que pour les références aux sources mentionnées, parfois sous une forme abrégée ou incomplète, par Évrart; en l'absence d'une édition critique du texte de Pietro d'Abano, on admirera l'effort assumé par les Éditrices, qui se sont reportées à un incunable produit à Mantoue en 1475.

Aux compléments attendus – une *Bibliographie* très fournie (une quarantaine de pages en petits caractères) et un *Glossaire* dont on a déjà dit l'intérêt – on ajoutera un *Index des termes médicaux conservés en français moderne* moins attendu mais permettant de mesurer la part de continuité entre la terminologie médicale en moyen français et la nôtre.

Ne reste qu'à remercier F.G.-T. et M.G. pour le travail accompli jusqu'ici en attendant la parution de la suite: il ne fait nul doute que les *Problemes*, volet important de la transmission du savoir scientifique à la fin du XIV^e siècle méritaient bien d'être mis à la disposition des médiévistes, historiens, historiens de la littérature, historiens de la science en langue française.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Anglo-Norman Verse Psalter (British Library, Harley MS 4070), edited by Daron BURROWS, Vol. I – *Text* (1-7266), Oxford, Anglo-Norman Text Society, 2024, «Anglo-Norman Texts» LXXXIX-LXXX, 244 pp.

Quella che Daron Burrows qui pubblica è la più antica traduzione anglo-normanna in versi del Salterio, le cui prime strofe sono note fin dal 1866 nella trascrizione che ne procurò Paul Meyer secondo il ms. Arundel 230 (A, il c.d. salterio di Arundel, in cui la versione è una traduzione interlineare, cui i primi 42 versi del presente testo sono aggiunti a mo' di prologo). Il Salterio in versi, identificato con il numero Dean-Boulton 449, è conservato nei manoscritti BL Harley 4070 (H, sec. XII ex. - XIII in.), manoscritto base per l'edizione di cui si dà conto, e BL Add. 50000 (O, «conventionally dated to 1265-1270», p. v). L'editore segue la lezione di H, integrando grazie a O i punti in cui il testimone non è leggibile. Due fasce di apparato accompagnano il testo: la prima registra i luoghi in cui l'edizione si discosta da H, la seconda le varianti. Il testo del Salterio latino quale compare in H accompagna la versione francese qui edita, in una *mise en page* elegante e leggibile.

Al di là del fascino dell'antichità che investe tutta la produzione del sec. XII, e in particolare le versioni anglo-normanne dei salmi, il Salterio che qui si presenta è interessante per l'andamento della versificazione e per la scelta metrica (strofe di 'esasilabi', AABCCB, schema rimico – ma non con questo metro – attestato altrove nella produzione anglo-normanna di fine XII), che lo rendono un testo autonomo rispetto a quello latino. Il presente volume contiene la prima parte

dell'edizione, corrispondente ai salmi 1-75, il secondo volume ne conterrà il seguito (salmi 76-150, vv. 7267-14487), il terzo l'introduzione, le note, il glossario e l'indice dei nomi. Dando qui notizia dell'inizio della pubblicazione, se ne attende il completamento per una segnalazione più completa, una discussione delle scelte editoriali e delle circostanze di produzione e circolazione del testo.

[PIERO ANDREA MARTINA]

CHARDRI, *Barlaam et Josaphat, Les Sept Dormants et Le Petit Plet*, Édition bilingue, établie, traduite, présentée et annotée par Baptiste LAÏD, Paris, Honoré Champion, 2024, «Champion Classiques. Moyen Âge» 61, 642 pp.

Ce volume propose l'œuvre complète de Chardri (sans doute anagramme de Richard), poète anglo-normand de la fin du XII^e siècle dont seul le nom est connu. Trois poèmes en octosyllabes nous sont parvenus dans deux mss. du XIII^e siècle: *L* (London, BL, Cotton Caligula A.IX.) et *O* (Oxford, Jesus Coll., 29); le ms. V (Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1659) ne transmet que *Le Petit Plet*. Après l'édition du corpus entier fournie par J. Koch à la fin du XIX^e siècle (Heilbronn, 1879), les trois textes ont été réédités séparément dans les années 1970: *Barlaam et Josaphat* par T.J.S. Rutledge (Toronto, 1973; cette thèse n'est pas «indisponible ailleurs qu'au Canada», comme il est affirmé p. 33, puisqu'elle est consultable en entier sur *ProQuest*), *Le Petit Plet* et *Les Sept Dormants* par B.S. Merrilees pour la collection des Anglo-Norman Texts (respectivement en 1970 et en 1977); une traduction en anglais de l'ensemble a été fournie par N. Cartlidge (Tempe, 2015). B. Laïd ne justifie pas la nécessité d'une nouvelle édition critique des trois textes (d'autant plus qu'il choisit le même manuscrit de base que ses prédécesseurs, *L*), mais leur publication dans une collection largement diffusée, la traduction en français moderne en regard et des notes qui ne portent pas seulement sur les aspects linguistiques ou philologiques, permettront certainement à un public plus vaste que celui des spécialistes d'avoir accès à une œuvre intéressante et originale; sa cohérence est assurée par une thématique inhabituelle dans la littérature de l'époque: celle de la «lutte intergénérationnelle» (p. 18) où ce sont les jeunes qui triomphent sur les figures paternelles, et avec eux le christianisme qui s'affirme sur le paganisme.

L'Introduction donne les informations essentielles (pp. 9-50): elle situe l'auteur et sa production dans l'influence culturelle des Plantagenêts et illustre le choix de Chardri de traduire des textes conformes aux goûts littéraires du temps, comme l'hagiographie et le dialogue moral, tout en essayant de concilier «des deux impératifs aristotéliens du *docere* et du *placere*» (p. 17). Sont ensuite analysés les différents aspects du travail du traducteur, notamment son traitement des sources latines et l'influence exercée par le roman et, surtout, par la chanson de geste. Après une brève présentation des trois manuscrits, B. Laïd reprend les conclusions de B.S. Merrilees et N. Cartlidge à propos du *stemma codicum* et confirme le choix de *L* comme manuscrit de base (qu'il ne corrige qu'en cas d'erreurs évidentes). Dans l'exposition des critères suivis pour l'établissement du texte, une attention particulière est réservée à la résolution de la grande variété d'abréviations et à la polysémie de certains signes. Le dernier chapitre est consacré à une analyse de la langue de Chardri concernant surtout la phonétique et la morphosyntaxe;

comme dans les éditions précédentes, le lexique n'est pas pris en considération et la versification est traitée assez rapidement. La Bibliographie occupe les pages 51 à 59. Les textes sont accompagnés d'un appareil critique en bas de page qui enregistre les interventions sur le manuscrit *L* (pp. 63-465), alors que la *varia lectio* est présentée en annexe (pp. 547-567). La traduction en prose est fidèle sans renoncer à la lisibilité et se lit avec plaisir. Deux autres pièces enrichissent le dossier: les sources latines (avec traduction en regard) des *Sept Dormants* (pp. 467-509) et du *Petit Plet* (pp. 511-545). Le volume comprend enfin un Glossaire sélectif mais assez riche (pp. 569-636), qui réunit les mots des trois textes, ainsi qu'un Index des noms propres (pp. 637-640).

L'édition est très soignée; la lecture des 500 premiers vers de chaque poème n'a donné lieu qu'à très peu d'observations: v. 6 des *Sept Dormants* («De ceo n'um merveille la gentz»); corriger la leçon du ms. en *n'unt m.*, comme le fait Merrilees (1977, p. 21); la désinence *-um/-un* pour la 3^e p. plur. du verbe *avoir* ne semble pas attestée; v. 260 du *Petit Plet* («Si sui a mun quor bien porter»): je corrigerais *sui* en *sai* en suivant Merrilees (1970, p. 9); à la p. 378 du même texte, la correction signalée dans l'apparat concerne le v. 411 et non le v. 410 (cf. Merrilees 1970, p. 14). Deux petites remarques sur la traduction des *Sept Dormants*: au v. 32 («Trop i delitum, seinnurs, muser»), la trad. «songer» pour *muser* ne correspond pas à la définition du Glossaire («perdre son temps, rester sans rien faire»); aux vv. 149-151, suite à l'ordre de l'empereur de pourchasser partout les chrétiens, les païens se lancent à leur poursuite: «La veïsez la gent armer | Et paens ferement *desruter* | E sa e la e loin e près!»; *desruter* ne peut donc pas avoir une valeur transitive (trad. «disperser sauvagement les païens», Gloss. «mettre en fuite»), il aura plutôt le sens intransitif de «partir en toutes les directions» (cf. ce même exemple *s.v. desruter* dans l'AND). Bien que le Glossaire soit attentif à la phraséologie, on peut signaler quelques compléments: *Barlaam*, v. 133 «[faire] de dreit le tort» (ajouter à l'article *dreit*) et v. 304 «(Ne tint plet) que vaille un denier»; un autre renforcement affectif de la négation, «ne prisent une alie» (*Sept Dormants*, v. 268) manque au Glossaire mais est commenté en note, ainsi que les expressions «Por lanterne vus vent vessie» (*Barlaam*, v. 137), «Vus mangez poree pur la jute» («faire un mauvais choix», *Barlaam*, v. 144). Seule l'édition du *Petit Plet* de Merrilees comprend une table des proverbes réunissant une cinquantaine d'items; un index des expressions proverbiales de l'œuvre complète aurait permis de mettre mieux en relief la richesse de la langue de Chardri.

[BARBARA FERRARI]

ABDERRAZAK HALLOUMI, «*Le Livre de l'Eschiele Mahomet*», un manuel d'islamologie au XIII^e siècle, Paris, Classiques Garnier, 2024, 551 pp.

Abderrazak Halloumi offre aux lecteurs, avec ce précieux essai sur *Le Livre de l'Eschiele Mahomet*, conçu dans une perspective comparatiste, une œuvre d'une richesse exceptionnelle, qui apporte une contribution fondamentale à la connaissance d'un texte majeur de la culture arabe médiévale, ainsi qu'à celle de sa réception dans le monde chrétien. Parallèlement, la reconstruction de l'histoire du *Livre* et de sa traduction, ainsi que les hypothèses formulées sur le sens général de cette entreprise, élargissent notre compréhension

du vaste mouvement de transfert culturel promu par Alphonse X le Sage dans l'Espagne de la Reconquête.

Traduit de l'arabe en castillan au XIII^e siècle à la cour du roi, ce texte fut ensuite retraduit en latin, puis en français par Bonaventure de Sienne en 1264. L'ouvrage, fondé sur des sources arabo-musulmanes, se développe autour d'un épisode de la vie de Mahomet, «important dans les traditions musulmanes» (p. 22): le voyage nocturne de la Mecque à Jérusalem (*l'isr*) et l'ascension céleste (le *mi'raj*) du prophète. De plus, la traduction française témoigne d'une transformation littéraire de l'histoire du *mi'raj*, qui dépasse le simple statut de *hadith* et se configure comme un «récit complet» amalgamant et synthétisant «des sources canoniques et des apports de l'imaginaire populaire» (p. 24). Or, comme l'A. le souligne dans son introduction et l'argumente tout au long de son ouvrage, il y a lieu de s'interroger sur «les véritables raisons qui ont amené à la traduction, dans plusieurs langues européennes, de ce récit particulièrement puisqu'il a été sélectionné par Alphonse X le Sage lui-même» (p. 25). D'autant plus qu'une incohérence apparaît entre les déclarations du prologue – où l'intention affichée est de dénoncer les mensonges de Mahomet et de la nouvelle religion, en confirmant ainsi la vérité du message du Christ – et le résultat final – le *Livre* étant «la première œuvre qui présente l'islam et son prophète avec bienveillance», tellement que «la polémique antimusulmane passe au second plan» (p. 455). Une visée didactique semble l'emporter sur l'intention originarie, peut-être même sans que les traducteurs en aient conscience.

L'ouvrage d'Abderrazak Halloumi s'articule en trois parties, précédées de deux brèves *Préfaces* signées par Éric Palazzo, professeur d'histoire de l'art du Moyen Âge à l'Université de Poitiers, et Martin Aurell, professeur d'histoire médiévale dans la même Université, ainsi que d'une *Introduction* de l'auteur. La première partie retrace l'histoire du *Livre*, de ses manuscrits et de ses éditions modernes, puis examine les liens entre *Le Livre de l'Eschiele Mahomet* et la littérature du *mi'raj*, ce qui comporte une reconnaissance détaillée des sources et montre que les «traducteurs du *Livre de l'Eschiele Mahomet* ont pu combiner et développer» des «cycles narratifs précédents pour produire une œuvre nouvelle», en donnant ainsi «la version complète du voyage de Muhammad» (p. 86). Un espace particulier est consacré à la controverse sur les modèles arabo-musulmans de la *Comédie* de Dante et aux travaux de Miguel Asín Palacios, *Le Livre de l'Eschiele Mahomet* pouvant constituer «la preuve formelle» d'un «lien direct entre le récit du *mi'raj* et Dante» (p. 38) que celui-ci n'avait pas eu entre les mains. Halloumi se penche ensuite, de manière plus ponctuelle, sur les figures des traducteurs du *Livre* et sur la traduction de Bonaventure de Sienne, tout comme sur le positionnement de cette traduction dans la polémique islamo-chrétienne et sur le public visé.

La deuxième partie analyse les rapports entre le *Livre* et l'imaginaire apocalyptique arabo-musulman, notamment pour ce qui concerne le déroulement de la visite guidée dans l'au-delà de la part du prophète, à travers les deux étapes du trajet nocturne vers Jérusalem et de l'ascension céleste, rendue possible par une échelle (d'où le titre du *Livre*). Une attention particulière est réservée à la figure du guide de Mahomet, l'archange Gabriel, et à l'illustration de l'imaginaire angéologique qui résulte de la description de l'ascension à travers les sphères célestes. À ce sujet, le *Livre* donne accès à une meilleure connaissance de l'imaginaire musulman, dont il met en lumière les points com-

muns avec les traditions juive et chrétienne. «Le travail promu par les traducteurs» tend en effet à présenter une vision de l'islam «qui le rattache et l'ancre dans la tradition monothéiste abrahamique autant que le judaïsme ou le christianisme» (p. 452).

La troisième partie illustre la dimension eschatologique du *Livre* et la manière dont celui-ci véhicule «une présentation quasiment complète de l'eschatologie musulmane» (p. 453). En abordant la question de la mort et de la prédestination, les traducteurs ont pu traiter du jugement dernier et apporter «un éclairage spécifique [...] sur la question de la vision de Dieu au moment du tribunal final» (p. 28). Le compte rendu de l'ascension du prophète permet également une représentation exhaustive de la vision musulmane du paradis, avec ses caractéristiques et son architecture, et apporte des précisions sur la nature des plaisirs paradisiaques, qui ne sont pas exclusivement sensuels et matériels, mais aussi spirituels. Ce faisant, l'un des mérites du *Livre* «est peut-être de montrer que, dans ses grandes lignes, le paradis promis aux croyants musulmans n'est pas si éloigné de la conception chrétienne» (p. 406). Un second volet de cette partie finale est consacré à la représentation de l'enfer dans le *Livre* et aux sources, issues de diverses traditions musulmanes, que les traducteurs ont fusionnées afin d'offrir au lecteur une vision globale de l'imaginaire infernal musulman.

Ces trois parties formant le corps de l'ouvrage de Halloumi sont suivies de dix *Annexes* d'un très grand intérêt, qui mettent à la disposition du lecteur un aperçu vaste des sources évoquées, ainsi que d'une *Bibliographie* et deux *Index* – des noms de personnes et des termes et des notions – qui s'avèrent d'une grande utilité pour une consultation même non systématique de ce volume exceptionnellement riche.

[GIULIANO ROSSI]

ISABEL IRIBARREN, *Expériences visionnaires tardo-médiévales et construction du 'fait révélé'*. Jean Gerson et le cas de Brigitte de Suède, «Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes» 46, 2023/2, pp. 361-390.

L'expérience visionnaire dans le contexte du Grand Schisme est étudiée ici en tant qu'objet historique. L'article s'attache d'abord à clarifier les enjeux épistémologiques du discours la concernant – la «mise en forme discursive d'une connaissance suprationnelle et intime» (p. 364) – et examine «l'outillage conceptuel de la théologie spéculative pour donner une forme rationnelle à une expérience directe de l'âme par Dieu – une expérience intérieure, donc, et de prime abord non transmissible», outillage dépendant de «l'héritage paulinien et [de] ses prolongements dionysiens» (p. 364) qui ont influencé tout autant les récits des visionnaires que leur traitement savant ultérieur. Pour cela l'A. procède à une analyse ponctuelle de quelques textes de Gerson pour définir l'encadrement théorique dans lequel se situe la pratique du discernement des esprits dont le but est «l'évaluation de l'authenticité des témoignages» (p. 374), pratique qui «fait ressortir une catégorie mitoyenne entre le savant trop détaché et le dévot fourvoyé, qui est celle de l'homme instruit à la fois par l'intellect et par l'affect» (p. 371) et dans laquelle «à l'impératif épistémologique d'une mise en forme discursive, s'allie le besoin institutionnel d'une mise en norme doctrinale» (p. 371). Elle s'appuie sur «la confiance qu'on place en ceux qui ont fait l'expérience comme fondement et condition de possibilité

du développement d'un savoir théorique ultérieur» (p. 377) et cette confiance est issue de la *certitudo moralis*, une notion forgée par Gerson, qui «fournit l'assise morale de la justification des témoignages et règle par conséquent la mise en pratique des critères d'évaluation dans l'analyse circonstanciée au cas par cas» (p. 379).

Ce cadre étant défini, l'A. étudie la construction du «fait révélé»: l'évaluation de la fiabilité du témoignage qui le rend donc recevable. L'expérience visionnaire est appréciée à l'aune des exemples bibliques, en particulier le modèle marial, et les lieux bibliques sont instrumentalisés en fonction des buts poursuivis. L'A. souligne la tension, et le rapport de force, qui s'instaure entre les différents acteurs: le (plutôt la) visionnaire, l'intermédiaire (le confesseur), l'institution représentée par l'expert. Elle met également en évidence comment dans le contexte de l'époque «des instrumentalisation des lieux bibliques n'étaient pas inusuelles et permettaient de cristalliser les alliances politiques ou les formes d'organisation sociale au sein de l'Église. Les verdicts rendus par les autorités doctrinales sur la véracité des expériences visionnaires avaient donc non seu-

lement une portée épistémologique, mais étaient aussi des moyens d'apporter des solutions aux problèmes politiques, en l'occurrence le schisme ecclésiastique» (p. 382).

La focalisation finale sur le cas de Brigitte de Suède, que Gerson a traité à la demande des Pères conciliaires à Constance dans son *De probatione spirituum* (1415), permet «de mettre en évidence les stratégies rhétoriques et sociales au moyen desquelles les témoignages visionnaires étaient construits pour être soit récusés comme illusoire ou suspects, soit validés comme authentiques» (p. 381). Gerson reprend des expressions utilisées par Alphonse Pecha, défenseur de Brigitte, dans son *Epistola solitarii*. L'A. relève «des parallèles significatifs en matière de choix lexical et dans l'organisation du discours» (p. 387) et explicite la stratégie gersonienne pour récuser le caractère prophétique des visions de Brigitte. Une prise de position qu'il faut apprécier également au niveau des enjeux politiques (la restauration du Saint-Siège à Rome, promue par Brigitte) comme à celui de la régulation sociale.

[G. MATTEO ROCCATI]

Quattrocento a cura di Maria Colombo Timelli e Paola Cifarelli

JEAN-PAUL CHAUVÉAU, *Compléments occidentaux au lexique du moyen français*, in «Pour ce que l'histoire est encoires de longue narration». *Mélanges de langue et de littérature médiévales en l'honneur du professeur Gilles Roussineau*, Paris, Classiques Garnier, 2025, pp. 203-230.

Un recueil de procès-verbaux judiciaires rédigés en Basse-Bretagne au *xv*^e siècle offre un abondant matériel lexical tout à fait digne d'attention et souvent ignoré. L'analyse menée par J.-P. Chauveau prend en compte tant des graphies non enregistrées dans le *Dictionnaire du moyen français* que des sens non documentés, et encore des mots et locutions qui permettront d'élargir encore la nomenclature de cette précieuse base de données. Indirectement, cela confirme le trilinguisme des écrivains bretons de la fin de la période médiévale ainsi que l'intérêt des documents administratifs pour notre connaissance du moyen français.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

SYLVIE BAZIN-TACHELLA, *Épidémie, peste et mortalité. Dire la peste en français (1348-1630)*, in *Le Discours sur la peste. Autorités, expériences, expérimentations sous l'Ancien Régime*, dir. Brenton HOBART et Véronique MONTAGNE, Paris, Classiques Garnier, 2025, pp. 21-44.

Spécialiste de littérature médicale en ancien et en moyen français, Sylvie Bazin-Tacchella analyse ici les désignations de la peste entre 1348 – date de la première grande épidémie qui sévit en Europe – et 1630: une longue durée où les termes ont alterné et où, en contrepartie, à la continuité de ceux-ci peuvent correspondre des réalités différentes. L'intérêt de cette étude consiste

entre autres dans l'ampleur du corpus exploité (corpus *Moyen Français* de la base *Frantext*), qui couvre des œuvres de genres très différents: textes didactiques, moraux, scientifiques (originaux ou traduits du latin), mais aussi littéraires, en vers et en prose; parmi ces derniers on retiendra le *Jugement du roi de Navarre* de Guillaume de Machaut, deux ballades d'Eustache Deschamps, dont une fut reproduite à la fin du *Régime contre la peste des médecins de Bâle* (début *xvi*^e siècle), une ballade de Charles d'Orléans, où la thématique de la peste est associée à celle de l'amour dont il faut se protéger dans sa vieillesse, jusqu'aux *Mémoires* de Philippe de Vigneulle, qui évoque la maladie à maintes reprises. Les mots relevés vont de *pestilence* à *épidémie* à *mortalité*, de *boce* à *apostème* à *bubon* et à leurs dérivés; S.B.-T. doit enfin constater que le substantif *peste* n'apparaît que tardivement, au dernier quart du *xv*^e siècle, et qu'il faudra attendre la fin du *xvi*^e pour relever *contagion*.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

ROBERT MARTIN, *Pour un lexique de "Perceforest"*, in «Pour ce que l'histoire est encoires de longue narration». *Mélanges de langue et de littérature médiévales en l'honneur du professeur Gilles Roussineau*, Paris, Classiques Garnier, 2025, pp. 287-299.

NOËMI CHARDONNENS, *Variations herméneutiques autour du "Lai secret" du "Perceforest"*, pp. 605-620.

JOËLLE DUCOS, *Comment dire la mutation matérielle. La matière dans "Perceforest"*, pp. 621-638.

CÉCILE ROCHELOIS-LE CORNEC, *Comment offrir un poisson? Le don de poisson dans la littérature médiévale*, pp. 773-795.

Nous avons réuni dans une seule et même notice quatre articles portant sur *Perceforest*, roman-fléuve

dont Gilles Roussineau a fourni l'édition en neuf volumes publiés entre 1987 et 2014.

Dans le premier, c'est l'intérêt d'un «glossaire des glossaires» de *Perceforest* qui est souligné: R. Martin en donne un aperçu, en proposant les notices d'une vingtaine de mots commençant par *fl-*; ce sont surtout les faits sémantiques qui retiennent son attention, preuve à la fois de l'intérêt lexicographique du texte et de la sensibilité de l'éditeur établissant ses glossaires.

N. Chardonnens montre quant à elle l'attention que l'auteur de *Perceforest* réserve à son lecteur réel pour ce qui a trait à l'interprétation des insertions lyriques, en l'occurrence du *Lai Secret* dans le livre III. Le poème est en effet évoqué plusieurs fois dans le texte: au moment de sa composition, puis de sa lecture à la cour du protagoniste, et trois fois encore lorsque les trois destinataires internes – Lyonnell, Estonné, Le Tor – essaient de l'interpréter. De fait, seul le lecteur externe du roman possède les clés pour pénétrer le sens de cette réflexion lyrique sur l'amour courtois.

Spécialiste de la littérature scientifique médiévale, météorologique en l'occurrence, J. Ducos repère dans *Perceforest* quelques représentations de la nature – tempêtes, comètes, signes célestes, pluie, brouillard, marées – qui confirment la culture cléricale de l'auteur. Le personnage de Zéphir en particulier, dont le nom même reflète la nature aérienne et donc constamment muable, devient «le parangon de la mutation matérielle» (p. 637) évoquée dans le titre.

Le don de poisson constitue un épisode relativement rare dans la littérature narrative du Moyen Âge; après avoir rappelé quelques mentions dans les coutumes et livres de compte jusqu'au XIII^e siècle, C. Rochelois le retrouve dans des œuvres aussi diverses que l'*Histoire de Guillaume Le Maréchal*, la chanson de geste *Doon de Mayence*, et encore dans les *Prophecies de Merlin* et dans *Richard li Biaus*. C'est dans ce cadre qu'elle peut situer et reconnaître l'originalité du don du petit poisson rouge dans *Perceforest*: qu'il s'agisse ou non d'un rouget, c'est sa valeur symbolique qui prime, tant par l'évocation du miracle évangélique que par la fonction qu'il assume en annonçant la royauté de Béthidès.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

La mise en prose de la Geste des Loberains dans le manuscrit Arsenal 3346, Nouvelle édition entièrement refondue par Jean-Charles HERBIN, Paris, SATF, 2025, 458 pp.

Le manuscrit Paris, Arsenal 3346 est l'unique témoin de l'une des trois mises en prose connues de la *Geste des Loberains*, long poème cyclique qui, dans sa forme la plus complète, se compose de six noyaux pour un ensemble d'environ 68000 vers; la prose de l'Arsenal ne concerne que le texte de trois poèmes (*Garin le Loberain*, *Gerbert de Metz* et *Anseïs de Gascogne* version longue, connu aussi comme *Anseïs de Metz*) et elle a fait l'objet d'une première édition critique par J.-Ch.H. en 1995. La publication de cette nouvelle édition a été rendue indispensable, d'une part, par les recherches récentes menées sur les versions des *Loberains* en vers et en prose et, d'autre part, par la publication des éditions critiques de *Garin le Loberain* (1996) et d'*Anseïs de Gascogne* (2018), par J.-Ch.H. lui-même en collaboration avec Annie Triaud).

En effet dans l'Introduction, qui s'ouvre sur la description du manuscrit unique suivie de la datation et

d'une présentation succincte du contenu, la section consacrée à la recherche du modèle versifié et aux rapports avec les sources est considérablement enrichie et précisée. Les codex conservant les versions les plus proches avaient déjà été identifiés en 1995 avec les manuscrits Q (Bruxelles, KBR, 9630) et surtout S (Paris, BnF, fr. 4988, daté par Herbin et Triaud dans leur édition d'*Anseïs* entre la fin du XIII^e et le début du XIV^e siècle); cependant, la possibilité de fonder la confrontation sur les éditions critiques de toutes les sources en vers rend plus aisé le travail de comparaison, et partant, les éléments fournis pour prouver cette parenté sont plus nombreux et fondés sur des portions de texte plus étendues.

L'étude linguistique (pp. 18-42) est une autre partie de l'introduction qui a été abondamment retravaillée et approfondie dans le but de contribuer à mieux situer le texte à travers les caractéristiques de la langue; l'A. prend en compte les aspects grapho-phonétiques, la morphologie, la morpho-syntaxe et les régionalismes, qui confirment tant la localisation de la copie et de la rédaction de la prose dans le Centre-Ouest de la France, que leur datation, située au XV^e.

La présente édition contient aussi une étude littéraire, absente dans celle de 1995; comme l'A. l'a montré dans un article de 2014 auquel il est fait référence ici (*Trois conceptions de la mise en prose. L'exemple de la Geste des Loberains*, in *Pour un nouveau répertoire des mises en prose*, éd. M. Colombo, B. Ferrari, A. Schoysman, Paris, Classiques Garnier, 2014 pp. 165-194), cette mise en prose se fait remarquer par la qualité du travail du traducteur, qui a considérablement réduit la matière épique du modèle sans pourtant nuire à la cohérence. Les résultats d'autres études menées par l'A. après 1995 sur des aspects particuliers du texte et de ses sources sont également intégrés dans cette partie de l'introduction; l'A. met en évidence les traits stylistiques de la mise en prose et la «fidélité intelligente» du traducteur (p. 55), qui réussit à concilier souci de clarté et conservation des traits typiques de l'épopée. En outre, la confrontation serrée avec les sources versifiées fait ressortir les passages ayant fait l'objet d'innovations ou d'approximations, compte tenu de la prudence nécessaire dans l'évaluation de ces phénomènes. Dans une conclusion très dense, l'éditeur met en relief l'intérêt de ce texte.

Les Principes d'édition ont été précisés par des observations détaillées sur les traits typiques de la graphie du copiste, dont la spécificité des abréviations, la polyvalence de quelques signes graphiques et la particularité de la forme de certaines lettres; la présence d'images tirées du ms Arsenal 3346 soutient efficacement les partis pris éditoriaux en rendant compte des nombreuses difficultés paléographiques. Dans cette partie de l'introduction la description des normes suivies pour la transcription est plus détaillée, tandis que les choix effectués pour la présentation du texte améliorent le confort des lecteurs, notamment dans la consultation des notes, en raison de la numérotation des paragraphes et des unités textuelles plus petites. Les rares énoncés parémiologiques sont indiqués dans un paragraphe à part.

Comme il a été dit, le texte de la mise en prose de l'Arsenal, transcrit ici avec le plus grand soin, n'est pas sans poser de nombreux problèmes, que l'éditeur discute tour à tour dans les notes. Par rapport à l'édition précédente, celles-ci ont fait l'objet d'un travail approfondi de refonte à plusieurs niveaux; en effet, presque la moitié d'entre elles sont révisées, étoffées, reformulées ou ajoutées pour améliorer la compréhension du

texte. Les compléments d'information concernent en premier lieu les aspects paléographiques et linguistiques susceptibles d'éclairer le sens et, parfois, de justifier des modifications dans la transcription antécédente (cf. par exemple *Ga.* 16.66-68 à propos de la lecture *elide* contre *clide*, ou *Ge.* 36.45 pour *seroit/feroit*); souvent ces changements ont été introduits sur la base des suggestions formulées par les auteurs de comptes rendus parus lors de la publication de la première édition (ex. p. 249, *Ge.* 36.32), mais les cas où l'A. prouve la bonté des choix effectués en 1995 ne sont pas rares (ex. p. 247, *Ga.* 35-4 à propos de *Poitevin*).

Ailleurs, c'est la confrontation plus systématique avec les sources en vers ou les autres proses du même cycle qui permet de mieux argumenter le choix de conserver une forme rare (ex. p. 240 à propos du substantif *cornere*, 'territoire ayant une conformation semblable à une corne'), ou bien de suggérer des corrections pour des lectures problématiques et des intégrations pour les lacunes (ex. p. 275, *An.* 52-36 pour un passage retouché sur la base des sources); dans d'autres cas, cette comparaison rend possible l'identification de personnages évoqués de manière vague (*Ge.* 39-17) ou de lieux cités sous une forme erronée. Dans ce dernier cas, le recours à des informations de type encyclopédique s'avère précieux (ex. *Ge.* 36.69 pour *Roye*). Enfin, des renvois bibliographiques supplémentaires sont parfois intégrés dans les notes afin de fournir des instruments pour aller plus loin (*Ge.* 36-115 et 37-5 à propos de deux épisodes particuliers de *Gerbert de Metz*). L'éditeur a également étoffé les annotations qui concernent des particularités de la prose (ex. *An.* 54-22/23) ou qui formulent des propositions pour l'interprétation de passages présentant une structure syntaxique complexe, voire obscure (ex. *Ge.* 37-42, 45-24, *An.* 52-6/7 à propos d'une répétition apparemment suspecte).

L'espace restreint de cette fiche signalétique ne permet pas de s'attarder sur les nombreuses solutions convaincantes qui ont été proposées pour les *loci* faisant difficulté dans l'édition critique de 1995; on remarquera néanmoins qu'elles prouvent la grande érudition de l'éditeur, sa perspicacité dans la lecture du texte et sa parfaite connaissance du cycle des *Lobersains* dans toutes ses formes. Les quelques passages qui restent problématiques (comme la lecture de *Ga.* 16-29, «Quant Beggon sceut leur retraite, si saillit hors de Belins et leur fit forte *exçoumage*»: plutôt que de le faire remonter à *asomage*, 'abattage', ne faudrait-il pas supposer l'oubli d'un tilde et interpréter ce mot comme une forme du subst. fém. *escoumenge*, 'anathème, imprécation' suivant FEW B.3, p. 279, s.v. *excommunicare*?) ne font que prouver la complexité et l'intérêt, non seulement littéraire, de cette mise en prose.

Le glossaire, riche et exhaustif, ainsi que l'index des personnages et une bibliographie sélective très utile complètent cette nouvelle édition, exemplaire pour la rigueur méthodologique, la précision et la richesse de l'annotation.

[PAOLA CIFARELLI]

LÉONARD DAUPHANT, *René d'Anjou, prince en Lorraine. Espace, pouvoir et coutume entre France et Empire au x^v siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2024, «Bibliothèque d'Histoire médiévale» 36, 744 pp.

Cet ouvrage historique consacré à l'espace lorrain dans ses rapports avec l'Europe angevine entre 1430 et 1480 mérite d'être signalé à l'attention des spécialistes de littérature parce qu'il permet de saisir un aspect

de l'activité politique de René d'Anjou qui complète son portrait d'écrivain; il fournit également un outil efficace pour comprendre les rapports de force entre France, duché de Bourgogne et Europe angevine à une époque cruciale pour le processus d'étatisation et dans un territoire considéré comme un laboratoire des formes du pouvoir princier en raison de sa situation géographique et de la culture politique de ses habitants, axée sur les principes d'autonomie et de privilège. Il contient enfin des observations très intéressantes sur la langue des documents d'archives qui pourront être utiles aux linguistes. Dans l'*Introduction* L.D. souligne d'ailleurs la nécessité de considérer poésie, science et politique comme des savoirs qui s'intègrent dans l'exercice du pouvoir monarchique à l'époque considérée et qui contribuent en égale mesure à former le portrait du bon roi; le renouveau d'intérêt des historiens pour les études angevines et la portée européenne des réflexions récentes sur la seconde maison d'Anjou fournissent le cadre dans lequel s'insèrent ces recherches, menées dans le but d'écrire une histoire politique de la Lorraine médiévale au sein d'une monarchie composite et d'une Europe «aux élites connectées» (p. 18), sans négliger l'influence exercée par l'Empire.

Le retour aux sources archivistiques est l'un des fondements méthodologiques de cette étude articulée en sept chapitres, consacrés respectivement à la reconstruction des archives dispersées de Lorraine et Barrois et à leur organisation, aux formes des documents lorrains en rapport avec l'évolution de la diplomatie et du gouvernement angevin, au personnel politique et administratif en Lorraine et à l'idéal de service qui sous-tend leur travail, à l'exercice de la justice, aux instruments destinés à la résolution des conflits, aux finances et aux identités régionales.

Dans le premier chapitre, par-delà la masse imposante des données fournies à propos de la reconstruction des épaves survécues à la dispersion et à la destruction, le non-spécialiste retiendra la rigueur méthodologique et le souci constant de rester à l'abri des risques d'anachronismes et d'illusions d'optique, ainsi que le principe selon lequel l'histoire des archives est une porte de l'histoire sociale en ce que leur organisation, tout comme le choix des documents à conserver, se fait en fonction de l'idée qui est à la base de l'activité du pouvoir.

Le deuxième chapitre («*En témoignage de veriteis. L'écrit angevin en Lorraine*») est sans doute le plus intéressant pour les littéraires et les linguistes, car les documents lorrains sont étudiés dans leur matérialité et dans leur forme. Le paragraphe consacré aux langues dans lesquelles les documents sont rédigés, par exemple, s'attarde sur les choix délibérés des scribes à propos de l'utilisation de traits colorés dialectalement ou d'une langue plus neutre selon la nature des documents et leur fonction; cela est utile pour saisir les connotations liées à l'emploi du vernaculaire, ainsi que pour évaluer la conscience linguistique des rédacteurs. Les données fournies à propos des compétences dans les deux langues en contact en Lorraine que possèdent les officiers et les membres du conseil, dont le roi René lui-même, ainsi que les raisons qui justifient le choix du français, de l'allemand et du latin sont elles aussi précieuses et pourront fournir l'occasion d'études ponctuelles, tout comme le vocabulaire hybride qui affecte les notions administratives. De même, le paragraphe consacré aux chartes «comme œuvre d'art» (p. 109), à leur aspect formel et graphique et aux couleurs de la cire pour les sceaux, signes d'un langage diplomatique codé, sont très utiles pour comprendre l'attitude

de René d'Anjou face au modèle de royauté française et l'évolution des modalités de son exercice du pouvoir, ainsi que pour affiner l'interprétation de l'utilisation des couleurs dans les décorations de manuscrits. Enfin, la rhétorique de l'acte ducal et ses implications par rapport au milieu d'écriture du duché de Lorraine donnent lieu à une analyse qui permet de saisir le rôle respectif de l'épée et de la plume dans l'exercice du pouvoir, notamment dans le cadre des tentatives pour construire une chancellerie et pour diffuser des pratiques communes de l'écrit, malgré la volonté des Lorrains de garder leurs spécificités. L'identification des membres du conseil du prince pourra également être utile indirectement aux littéraires.

Dans le troisième chapitre, le milieu dirigeant lorrain est étudié comme expression de la société politique du duché, dans ses réseaux et dans ses fonctions. Le paragraphe le plus intéressant pour les littéraires est celui où l'idéal de service est analysé en tenant compte aussi du témoignage fourni par le *Petit Jehan de Saintré* d'Antoine de la Sale, surtout quant à la formule «proceder de bien en mieux»; loin d'être occasionnelle, cette expression revient constamment dans les documents d'archives pour «distinguer une élite du service et l'encourager par la faveur du prince» (p. 241), en rapport étroit avec l'idéal courtois poursuivi par la monarchie angevine et contre le discours anti-curial que l'on trouve dans maintes œuvres littéraires contemporaines. Cela n'empêche pourtant qu'en Lorraine, dans les années 1450 surtout, les ambitions princières se heurtent à des luttes de faction et à des conceptions politiques opposées, malgré le temps de stabilité. Les sous-chapitres consacrés à la présence de Lorrains dans les autres domaines du règne de René d'Anjou et de son neveu René II, ainsi que d'angevins en Lorraine, au conseil du roi de France et en Bourgogne permet de compléter la reconstruction de l'histoire politique de l'espace lorrain.

Les chapitres suivants, plus techniques, contiennent des sections utiles pour les littéraires à propos de la rhétorique de la souveraineté utilisée par René d'Anjou et ses successeurs, avec une étude intéressante du style formulaire utilisé dans les actes et les documents pour exprimer la notion de seigneurie (ch. 4, *Justice et «custume de pays»*, pp. 287-312) et une analyse des lettres missives, entre fidélité et trahison, expression de l'amitié et hiérarchie entre souverain et sujets, idéal chevaleresque de l'honneur, violence et pouvoir princier (ch. 5, *Aimer, haïr, trahir. L'État, la violence et l'honneur*, part. pp. 386-397, 422-439).

Le portrait de René d'Anjou qui ressort de cet ouvrage nuance quelques-unes des idées reçues sur sa manière d'exercer le pouvoir, et notamment son désintérêt présumé à l'égard de l'espace lorrain, en montrant que le type de gouvernement élaboré par le roi poète et par ses successeurs devait tenir compte des pouvoirs particuliers de ces pays; l'expression «état-mosaïque» semble bien adaptée au contexte angevin, où les hommes de pouvoir ont dû également faire face aux ambitions absolutistes croissantes de l'État royal et des ducs de Bourgogne.

[PAOLA CIFARELLI]

MARC-ÉDOUARD GAUTIER, *«Le Livre des tournois» du Roi René et l'exaltation du prince*, in *«Pour ce que l'histoire est encoires de longue narration»*. Mélanges de langue et de littérature médiévales en l'honneur du pro-

fesseur Gilles Roussineau, Paris, Classiques Garnier, 2025, pp. 815-840.

FRÉDÉRIQUE LE NAN, *De la «pastoreta» occitane à l'allégorie princière. L'exemple de «Regnault et Janneton», pastorale de René d'Anjou*, pp. 841-861.

René d'Anjou a pratiqué des genres divers, ce qui suscite l'intérêt des critiques de plusieurs points de vue. Dans le premier de ces deux articles, M.-E. Gautier revient sur un des traités les plus célèbres du roi René, *Le Livre des tournois*, dont les peintures originales sont aujourd'hui attribuées à Barthélemy d'Eyck. Réalisé sur papier, le ms BnF, fr. 2695, à dater de ca 1460, présente des particularités qui méritent d'être relevées: tout d'abord le rapport strict entre texte et images – au point que celles-ci remplacent parfois des descriptions –, puis la réalisation de scènes occupant la double page, ce qui est exceptionnel à cette époque; encore, la fonction didactique du texte et enfin, ce qui est l'enjeu essentiel de cet article, le pouvoir que le roi René attribue aux princes de son temps en tant que régulateurs de la noblesse.

L'étude de la pastourelle médiévale et de son évolution en langue d'oc et en langue d'oïl à partir du XII^e siècle permet de mieux situer le poème de René d'Anjou, composé comme on le sait en 1457, après l'union avec Jeanne de Laval. F. Le Nan montre bien comment le roi René connaît les codes du genre de l'ancienne pastourelle, ses motifs, ses topoï: de la rencontre avec la bergère à l'expression du sentiment amoureux, de la description printanière de la nature au dialogue, qui constitue la véritable marque du genre. Cependant, ce qui fait l'originalité de *Regnault et Janneton*, c'est bien le fait que le poème de René d'Anjou clôt le cycle médiéval de la pastourelle tout en ouvrant vers la pastourelle allégorique du XVI^e siècle.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

ANNE SALAMON, *Sébastien Mamerot, auteur du traité des «Trois Grands»?*, in *«Pour ce que l'histoire est encoires de longue narration»*. Mélanges de langue et de littérature médiévales en l'honneur du professeur Gilles Roussineau, Paris, Classiques Garnier, 2025, pp. 443-471.

La question de l'attribution éventuelle du traité dit des *Trois Grands* (Alexandre, Pompée, Charlemagne) à Sébastien Mamerot s'avère complexe, dans la mesure où le texte français peut très vraisemblablement lui revenir, mais où celui-ci ne correspond que partiellement à la version latine conservée dans le seul manuscrit BAV, Ottob. lat. 793. A.S. vérifie encore, après David J.A. Ross, les deux alternatives possibles: soit Mamerot est l'auteur du texte, soit il a traduit et remanié un témoin non conservé du texte latin. Malgré l'intérêt de l'analyse, fondée essentiellement sur les noms propres, leurs variantes et quelques fautes qui les concernent, la conclusion n'en demeure pas moins ouverte, ainsi que l'hypothèse d'une attribution du texte latin à l'humaniste Jean Jouffroy (1412-1473). L'édition des *Trois Grands* sur la base du ms BnF, fr. 5594, est donnée en annexe.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

HÉLÈNE BIU, *«L'Arbre des batailles» de David Aubert. De la copie à l'édition*, in *«Pour ce que l'histoire est*

encoires de longue narration». *Mélanges de langue et de littérature médiévales en l'honneur du professeur Gilles Roussineau*, Paris, Classiques Garnier, 2025, pp. 95-173.

Les réflexions que nous livre H. Bui dans ces pages, dont presque la moitié (pp. 135-173) présentent les exemples objets de ses commentaires, sont le résultat de longues années de recherches sur le traité d'Honorat Bovet et sur sa tradition, qui s'avère aussi riche que complexe et partiellement toujours inaccessible: 84 manuscrits conservés de la version courte auxquels s'ajoutent encore cinq manuscrits de la version longue. Ayant eu accès à la plupart de ces copies, H.B. a pu «esquisser les contours de trois familles» (p. 98) et y situer la copie que David Aubert a exécutée pour Philippe le Bon en 1461.

Elle s'interroge ici sur le(s) modèle(s) qu'Aubert a pu utiliser – sans doute la copie, non conservée, que Bovet avait offerte à Philippe le Hardi, et un autre témoin qui lui était accessible – et surtout sur sa «méthode», qui a consisté à utiliser au moins un manuscrit de contrôle: appuyée sur de nombreux passages convaincants, ainsi que sur des indices externes au texte (entre autres, l'enluminure qui inaugure *L'Arbre des batailles*), la démonstration d'Hélène Bui nous révèle un David Aubert «éditeur» des textes qu'il copiait, choisissant des modèles de bonne qualité, les corrigeant le cas échéant, et en retouchant ci et là la langue et le style afin de les adapter aux goûts de son commanditaire.

La publication de ce volume de *Mélanges* ayant attendu dix ans, on ne reprochera pas à H.B. de se référer aux inventaires édités par Barrois et par Doutréont au lieu de se reporter au catalogue publié par Thomas Falmagne et Baudouin Van den Abeele en 2016 (Leuven, Peeters) et qui fait maintenant référence pour les bibliothèques des ducs de Bourgogne.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

CHIARA TAVELLA, RICHARD TRACHSLER, «*L'Asie à votre porte*». *Les Troyens et leurs alliés dans la "Destruction de Troie la Grant" de Jacques Milet – avec un échantillon d'édition*, "Encomia" 46, 2024, pp. 133-159.

Bien que la *Destruction de Troie la Grant* de Jacques Milet (1450-1452) soit le premier texte dramaturgique en français inspiré de la matière troyenne et qu'il constitue donc un témoignage important pour l'histoire du théâtre médiéval, ce mystère demeure encore inédit. Il nous est transmis par 25 témoins, dont 13 manuscrits et 12 imprimés anciens.

En se fondant sur les études pionnières d'Edmund Stengel, Marc-René Jung et Graham Runnalls, les AA. contextualisent le texte, fondé sur l'*Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, et ils examinent les procédés d'acclimation des *realia* antiques, ainsi que la question de l'organisation de l'espace scénique. Ils fournissent également en annexe l'édition des vv. 3106-3169 contenant le combat entre Diomède et un Sagittaire, d'après le ms Paris, BnF, fr. 24333 (P5) avec les variantes de 9 manuscrits et 11 imprimés, premier échantillon d'un travail de plus grande envergure qui est en chantier.

[PAOLA CIFARELLI]

FLORENCE TANNIOU, *Le temps nouveau des automates: les statues dans le "Recueil des histoires de*

Troyes" de Raoul Lefèvre, "Romania" 142, 2024, pp. 383-402.

Dans le *Recueil des histoires de Troie*, œuvre qui combine, vers 1464, des sources latines et hispaniques, Raoul Lefèvre fait d'Hercule un fondateur de villes et un bâtisseur de statues, ce qui le rattache à une tradition littéraire qui comprend les quatre automates de la «Chambre de Beauté» dans le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, puis les statues de Dédale dans l'*Histoire ancienne jusqu'à César*. Cependant, et c'est là le but de cet article de Fl.T., l'Hercule bourguignon se démarque profondément de cette production, dans la mesure où ses propres automates se situent en dehors du temps qui mènera nécessairement à la destruction de Troie, et se projettent en revanche vers l'avenir.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

MAXIME KAMIN, «*Comment l'estat du monde puet estre comparé au jeu des eschez*» (*Arsenal*, ms. 3521, f. 264v-267r). *Édition critique*, "Romania" 142, 2024, pp. 313-339.

Gros recueil réuni vers la fin du xv^e siècle (pour le contenu, on pourra se reporter à Arlima), le manuscrit Arsenal 3521 est le seul à transmettre ce poème moralisant de 190 octosyllabes à rimes plates consacré au jeu des échecs. Maxime Kamin en offre l'édition critique, en situant la composition au sein de la vaste tradition médiévale, en latin déjà, consacrée à l'interprétation métaphorique du jeu lui-même. Il souligne néanmoins ce qui fait l'originalité de ce texte, dont l'auteur anonyme n'établit aucun parallélisme entre les pièces des échecs et les états de la société qu'il énumère pour autant; son attention porte en revanche sur le rôle joué par Fortune – qui distribue aveuglément ses bienfaits et ses maux, quitte à renverser la roue quand bon lui semble –, et par la mort, qui égalise tout. L'échiquier en vient ici à représenter plutôt «le terrain d'une lutte entre les divers représentants de la société civile» (p. 319). M.K. fournit, comme attendu, une description rapide du manuscrit, qui a fait partie des collections du Marquis de Paulmy, sans s'attarder, ce qui nous paraît un peu dommage, sur l'homogénéité d'un recueil dont la marque «bourguignonne» paraît reconnaissable (voir p. 324 en particulier); quelques traits linguistiques, énumérés très clairement aux p. 325-329, semblent indiquer un copiste picard, peut-être responsable aussi de la conservation de quelques archaïsmes. Le texte est accompagné de notes qui discutent en particulier des interprétations douteuses et d'un glossaire essentiel; quant à la rime fautive aux vv. 151-152 («S'est bien drois que nous *retourniesmes* / À la terre de qui nous *sommes*», signalée p. 329 mais non corrigée dans le texte), ne pourrait-on pas supposer une faute pour une forme ancienne que le copiste aurait mal lue ou n'aurait pas comprise (*estiesmes*, *veniesmes*)? Signalons enfin que la locution *d'une course* (v. 156: «Tous ensemble et tout *d'une course*») se lit aussi bien dans l'ancienne édition du *Dictionnaire des locutions* de Giuseppe Di Stefano (Montréal, 1991, la seule utilisée ici: voir p. 211a), que dans le *Nouveau dictionnaire des locutions* (nouvelle édition: Turnhout, 2015, p. 418c, avec la glose 'd'affilée').

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

ANNE SALAMON, "L'Istoire des neuf preux princes et seigneurs": A Fifteenth-century Compilation in French from the Low Countries?, in *Medieval French on the Move. Studies in Honour of Keith Busby*, Ed. by Leah Tether, Patrick Moran and Anne Salamon, Berlin / Boston, de Gruyter, 2025, pp. 77-92 (open access).

Le manuscrit fr. 12598 de la BnF est l'unique témoin d'une *Istoire des neuf preux princes et seigneurs* copiée au XVIII^e siècle à partir d'un manuscrit perdu, de la fin du XV^e ou du début du XVI^e. A.S. propose ici les premiers résultats d'une enquête visant à resituer l'«original» dans son milieu culturel, géographique et linguistique, vraisemblablement les anciens Pays-Bas. Si la source principale de l'*Istoire* est la *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes* (appelée le *Tresor de toutes istoires* dans le ms fr. 12598), l'examen des Vies d'Hector et d'Alexandre révèle des traits linguistiques – lexicaux notamment – rattachés à l'ancien néerlandais, des noms déformés qui pourraient renvoyer aux *Alexanders Geesten* de Jacob van Maerlant ainsi que des emprunts aux *Faiz et conquestes d'Alexandre le Grant* de Vasco de Lucena. Dans l'ensemble, l'hypothèse d'un auteur-copiste trilingue (français, latin, néerlandais), actif dans les Pays-Bas bourguignons, paraît plus que vraisemblable.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

JEAN-BENOÎT KRUMENACKER, *Entre manuscrits et imprimés, Lyon et ses livres (1470-1520)*, Lyon, ENS Editions, 2025, 254 pp.

On ne saurait trop recommander la consultation, si ce n'est la lecture suivie, de ce livre, issu de la thèse que J.-B. Krumenacker a soutenue à l'université de Lyon 2 en 2019. L'ouvrage a en effet le mérite de faire la synthèse sur une période clé dans la transmission des textes et sur la possession et production de livres dans un des centres majeurs de l'imprimerie en Europe. L'originalité de ces pages tient principalement à l'attention portée à l'«objet livre» en tant que tel, quelle qu'en soit la forme, manuscrite ou imprimée; mais aussi au dépassement de la frontière – toujours infranchissable pour certains spécialistes – entre incunables et éditions anciennes, pour ne rien dire de la division tout universitaire entre Moyen Âge et Renaissance.

Les chapitres 1 à 4 sont centrés sur les bibliothèques rattachées aux institutions de ecclésiastiques: celle du chapitre de Saint-Jean (1), de Saint-Just (2), des autres bibliothèques religieuses lyonnaises (3), les «bibliothèques personnelles» des laïcs, moins documentées, faisant l'objet d'une section à part (4). À partir des chapitres 5 (*L'objet livre*) et 6 (*L'ancien et le nouveau monde*), tout cloisonnement tombe: J.-B. K. montre parfaitement comment les deux mondes, celui du livre manuscrit et celui du livre imprimé, coexistent, les professionnels, copistes et imprimeurs, obéissant certes à des commandes provenant de milieux différents, mais travaillant les uns à côté des autres pendant les décennies à cheval entre XV^e et XVI^e siècle. La seconde partie de l'ouvrage (chapitres 7 à 11) porte sur le livre imprimé et sur le contexte économique dans lequel celui-ci s'installe: sont abordés tour à tour les foires de Lyon et leurs retombées sur la fabrication et le commerce des livres (7), les coûts de fabrication (8), mais aussi le système de datation des imprimés (le nouveau style s'imposant chez les imprimeurs dès les débuts, 9), les langues et formats (10).

Il est rare que les thèses deviennent, comme c'est le cas ici, de véritables références: les coupes, parfois

draconiennes, que J.-B. K. a dû opérer pour n'exposer que l'essentiel de ses enquêtes, ont sans doute été douloureuses; mais ce travail aura eu pour résultat un livre à recommander à tous les lecteurs intéressés au monde du livre dans une période de transition si proche de la nôtre, basculant du livre imprimé vers le livre «virtuel».

On soulignera encore l'intérêt de la bibliographie réunie aux pp. 233-241 et de l'Index des noms (pp. 243-247); ainsi que l'absence, qui nous paraît regrettable, d'un Index des titres.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

HELWI BLOM, "L'Histoire de Pierre de Provence et la belle Maguelonne". Un "long seller" européen vu au travers de ses éditions «populaires» (c. 1475-c. 1800), in *Ephémères, ordinaires, populaires? Usages et circulation des imprimés à grande diffusion (XV^e-XX^e siècle)*, Genève, Droz, 2025, pp. 91-107.

Le succès de *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, roman composé au XV^e siècle, a été – comme on le sait – aussi durable que diversifié. Deux versions en sont connues d'abord: une version «longue» transmise par quatre manuscrits, puis une version «abrégée» (deux manuscrits). Le passage à l'imprimé, à Lyon, sans doute chez Guillaume Le Roy, vers 1475-1477, fut à l'origine d'une fortune européenne qui se prolongea jusqu'au XX^e siècle et qui compte quelque 240 éditions en quinze langues différentes, entre ca 1475 et ca 1800. Le mérite de cet article d'H.B. est d'offrir un panorama et une présentation critique de ce succès, en dégageant les étapes principales dans l'évolution du récit et de sa présentation matérielle. En gros, dans la réception du roman deux courants se dessinent: une tradition française, qui se propage dans l'Europe occidentale (péninsule ibérique, Italie, Belgique, Pays-Bas, à des moments différents toutefois), et une tradition allemande, à partir de 1535, de matrice protestante; celle-ci se diffusa vers l'Europe centrale et septentrionale, là encore avec des différences et à des moments successifs. Si le contenu du récit demeure relativement stable, malgré certaines interventions de la censure, des mises à jour se constatent surtout à partir du XVIII^e siècle: le texte est allégé et abrégé, le format est plus petit, le nombre des illustrations diminue au profit de gravures passe-partout. Deux remarques sont à retenir: d'une part les allers-retours entre transmissions manuscrite et imprimée (avec des éditions établies justement sur la base de copies manuscrites), d'autre part le rôle essentiel joué par les libraires et imprimeurs en tant qu'«agents culturels» (p. 106), auxquels on doit la conservation d'un roman «médiéval» jusqu'à l'époque moderne.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

NAOMI KANAOKA, *Note sur la datation et la localisation du "Mystère de saint Pierre et saint Paul"*, in «Pour ce que l'histoire est encore de longue narration». *Mélanges de langue et de littérature médiévales en l'honneur du professeur Gilles Roussineau*, Paris, Classiques Garnier, 2025, pp. 253-285.

JEAN-PIERRE BORDIER, *Brouettes, charrettes, sacs et civières. Le transport vers l'au-delà dans quelques mystères baguignoliques*, pp. 865-885.

XAVIER LEROUX, *Angers et le bon roi René dans le "Mystère de saint Vincent" (Angers, 1471)*, pp. 887-902.

Quelques contributions dans les *Mélanges* offerts à Gilles Roussineau portent sur le théâtre du xv^e siècle, notamment sur le corpus des mystères.

Revenant sur le texte qui a fait l'objet de sa thèse (Sorbonne, 2007), N. Kanaoka mène une analyse linguistique approfondie afin de proposer une date approximative et un lieu de composition pour ce *Mystère*, qui n'est transmis que par l'édition Paris, Veuve Trepperel – Jean Janot, inter 1512-1519. Un mystère au même titre représenté à Compiègne en 1451, dont le texte n'est pas conservé, a pu constituer le noyau pour un remaniement ultérieur (dans l'imprimé, la pièce compte presque 17000 vers); les éléments utiles à la datation portent aussi sur des emprunts importants à la *Passion* d'Arnoul Gréban (1452) et sur des détails qui nous semblent moins probants (la citation de la *Légende dorée* selon la version de Jean de Vignay ou celle de la devise de Jacques Cœur, mort en 1456, et attestée dans les textes après 1464: «À cœur vaillant riens impossible»), alors que d'assez nombreux traits phonétiques et morphologiques appuient une localisation nord-occidentale, les picardismes relevés orientant vers une région proche de l'Oise. Nous nous permettons une petite mise en garde quant à l'usage fait ici du DMF: si un mot tel que *deputaire* (commenté p. 278) paraît attesté jusqu'à la fin du xv^e siècle, c'est que ce dictionnaire se donne 1500 comme *terminus ad quem*; de fait le même adjectif se lit trois fois dans *Perceval le Gallois* de 1530 (f. 134r^b, 165r^r, 210v^r): certes, s'agissant d'une mise en prose, ce roman garde des traits archaïsants, mais cela confirme la survivance, si ce n'est la vitalité, de l'adjectif. D'autres vérifications, au moins pour les «Mots ou acceptions attestés pour la dernière fois vers 1500» (pp. 278-280)

ne seraient donc pas de trop et enrichiraient encore notre connaissance du moyen français *post* 1500.

Le transport des êtres humains vers l'enfer impose, tout au moins dans les mystères hagiographiques, le recours à des moyens de transport dont J.-P. Bordier dresse ici l'inventaire: sur les tréteaux sont ainsi utilisés tour à tour sacs, civières, charrettes, chariots, traîneaux, brouettes... ce qui suppose que des corps soient transportés, et non seulement les âmes, par définition immatérielles. D'ailleurs, les textes sont explicites: le couple *corps et âme*, ainsi que les verbes *trainer* et *charger*, reviennent souvent, et soulignent – de même que certaines didascalies – que les diables emportent vers l'enfer l'être tout entier des damnés. Ces images ne sont pas sans rapport avec le charivari et la *mesnie Hellequin*, qui, de même que les mystères, semblent gommer la distance entre la vie et la mort, celle-ci séparant justement le corps de l'âme jusqu'au Jugement dernier.

Éditeur du *Mystère de saint Vincent*, X. Leroux met en relief ici quelques allusions incontestables à Angers et au roi René lui-même. Il s'agit d'abord d'une liste d'auberges qui pourraient accueillir Dacien dans la ville espagnole de Valence: la plupart de ces enseignes se retrouvent en effet à Angers à la fin du xv^e siècle; d'autre part, l'évocation d'un «cueur d'argent / de gouttes de sable semé» n'est pas sans renvoyer à deux œuvres de René d'Anjou: *Le Livre du Cœur d'amour épris* et *Le Mortifiement de Vaine Plaisance*. On retiendra aussi le fait que, dans un cas comme dans l'autre, des messagers sont sur scène, à savoir des personnages dont la fonction est justement de «créer un lien entre l'univers dramatique et celui du public» (p. 901).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Cinquecento a cura di Paola Cifarelli e Francesco Montorsi

OLIVIER MILLET, *Le Discours de la Renaissance (xv^e-xvii^e siècles). Mythes, concepts et topiques*, Genève, Droz, 2023, «Les seuils de la modernité» 27, 278 pp.

Nous tenons à signaler, bien qu'avec un peu de retard, ce bel ouvrage d'O.M. qui formule une hypothèse stimulante sur la construction de la notion de Renaissance par les savants et les lettrés du xvi^e siècle.

L'essai liminaire (*La combinaison des mythes, des concepts et des topiques dans le discours de la Renaissance*, pp. 7-36) esquisse les traits majeurs d'une topique dont O.M. essaie de dégager «une cartographie et les modes de développement chronologique» (p. 11); l'A. met en évidence la difficulté, pour les lettrés français, de concilier un rapport au passé renouvelé, marqué par l'invention d'un Moyen Âge servant d'intermédiaire entre l'Antiquité et le présent, et l'absence de toute idée de progrès au sens où l'entendront plus tard les Lumières. À défaut d'une orientation téléologique du temps, les intellectuels auraient recours à un certain «bricolage» intellectuel (p. 14), retracé ici en identifiant les typologies différentes de ces nouvelles représentations; elles sont fondées sur les concepts de *translatio*, *renovatio*, *restitutio* et *reformatio*, qui constituent les outils mentaux de la pensée renaissante.

Deux autres plans d'analyse structurent cette étude: les mythes, tels que celui de l'Âge d'or, servant à définir l'originalité de l'époque à la fois comme épanouissement et retour à l'Antiquité grecque, romaine ou hébraïque, et les *topoi* anthropologiques ou moraux, comme la perspective générationnelle ou l'*invidia*, qui permettent d'établir le cadre d'une culture commune; le projet culturel qui sous-tend ces représentations se veut politique, autant que religieux, suivant le modèle de la lettre d'Érasme à Capiton (1517).

Les dix chapitres qui suivent constituent autant d'études, en partie déjà publiés entre 2019 et 2022, destinées à illustrer les différents aspects que prend la construction intellectuelle de la Renaissance dans l'espace francophone du xvi^e siècle, suivant une perspective qui s'ouvre à l'humanisme européen.

Le premier chapitre (*Ad Fontes! Traditions et ambiguïtés d'un mot d'ordre humaniste*, pp. 37-58) explore la signification de cette devise emblématique de l'humanisme. Après avoir rappelé l'apparition de la formule chez Érasme (1512), l'A. en examine la polysémie: les sources désignent à la fois les vestiges du passé et leur étude critique. Fondée sur la métaphore du texte comme parole vivante, cette injonction au retour à la pureté des origines, opposée à la corruption

des époques postérieures, soutient le programme philologique et théologique de restitution de la *hebraica* et de la *graeca veritas*. Ainsi, le mot d'ordre *ad fontes* possède une valeur mythique et programmatique: il justifie l'édition des textes antiques et l'apprentissage précoce du grec et de l'hébreu, au cœur des débats universitaires du xvi^e siècle, tout en fondant de nouvelles valeurs sur le plan religieux et moral.

Le deuxième chapitre (*La Renaissance en poésie française: Du Bellay, des origines troyennes au triomphe de la jeunesse* (*La Défense, La Musagnoeumachie*), pp. 59-84) étudie le discours des poètes français du début du siècle. Alors que chez Jean Lemaire de Belges et Marot, l'exaltation du renouveau des lettres ne s'accompagnerait pas encore d'une rupture avec le Moyen Âge, Du Bellay est présenté comme le rénovateur du motif de l'Âge d'or: l'image de la rouille recouvrant les trésors anciens devient le symbole d'une culture à restaurer et les jeunes générations de poètes sont envisagées comme les chevilles ouvrières d'une «entreprise de rénovation radicale de la poésie française» qui en exalte la dimension «épique et conquérante».

Le chapitre III (*Le mythe de la Renaissance et le topos des trois générations dans l'œuvre de Rabelais*, pp. 85-102) interroge la manière de penser le changement à une époque structurée par une temporalité chrétienne centrée sur l'avènement du Christ. À partir de l'analyse des *Œuvres* de Rabelais, l'A. montre que le schéma des trois générations, incarné par Grandgousier, Gargantua et Pantagruel, permet de concevoir une continuité légitimant les innovations culturelles, en consonance avec les lignes directrices de la philosophie ficinienne.

Le chapitre IV (*Le transfert de l'humanisme selon les réformateurs protestants* (*Melanchthon, Bèze, 1520-1580*, pp. 103-120) fait la transition vers l'étude de la manière dont les courants réformateurs ont conçu le concept de 'renaissance'. En effet, l'A. étudie d'abord le rôle du mouvement humaniste dans la généalogie de la Réforme à travers quelques œuvres ressortissant de l'historiographie protestante; si Melanchthon, dans sa leçon inaugurale de 1526, s'inspire du récit italien exaltant le rôle de Florence, il l'oriente vers une condamnation de Rome et une exaltation de Byzance; «conservateur des études grecques», Bèze, dans ses *Icones* (1580), inscrit la Réforme dans une généalogie germanique tout en reconnaissant l'apport de l'humanisme italien. Les trois chapitres suivants sont centrés sur les notions de *restitutio* et *renovatio*; le chapitre V (*L'édition de l'Opera omnia de Budé (1556-1557)*, pp. 121-144) replace l'édition des œuvres de Budé dans le contexte bâlois des grandes entreprises éditoriales humanistes, qui se distinguent par leur œcuménisme intellectuel et par la réflexion sur la division disciplinaire des savoirs. Les chapitres VI (*Penser et agir à la Renaissance: Michel Servet et Jean Calvin*, pp. 145-164) et VII (*L'Antichrist dans la "Christianismi restitutio" de Michel Servet*, pp. 165-184) confrontent les notions de *reformatio* et de *restitutio* chez Calvin et Servet, qui élaborent deux théologies de l'histoire opposées: la réforme de l'Église pour le premier, la restitution du christianisme originel pour le second.

Les chapitres VIII (*La notion de restitutio chez Postel*, pp. 185-204) et IX (*L'âge de la Renaissance selon Postel*, pp. 205-228) sont consacrés à la conception postellienne de *restitutio*, inscrite dans une temporalité étendue; la Renaissance, conçue comme un processus historique de diffusion universelle de la vérité chrétienne, correspond pour lui à la quatrième ère de l'humanité, moment de clarté et de réunification, bien qu'encre marqué par les divisions religieuses.

Enfin, le dixième chapitre (*Montaigne et son époque, ou la Renaissance contrariée. Dernier regard rétrospectif sur la Renaissance*, pp. 229-257) s'attarde sur la contre-lecture offerte par Montaigne, témoin de «l'automne de la Renaissance»: critique de l'accumulation du savoir et des guerres de religion, il oppose au mythe humaniste de l'Âge d'or l'image d'un «siècle de plomb». Son scepticisme à l'égard des lettres, son attention à la sensibilité et à l'imagination, ainsi que son regard ambigu sur la découverte du Nouveau Monde, constitueraient autant de signes d'une désillusion moderne.

Dans son ensemble, l'ouvrage d'O.M. propose une lecture érudite et profondément originale du discours renaissant. Par l'examen attentif des mythes, des concepts et des *topoi* créés par les lettrés au cours du siècle, il renouvelle la compréhension de la Renaissance comme construction discursive.

[PAOLA CIFARELLI]

MATHILDE VIDAL, «Bon jour, bon an». *Poétique de l'éternne en vers de Marot à Scarron*, Paris, Classiques Garnier, 2025, 637 pp.

Il volume, tratto da una tesi di dottorato discussa dall'A. nel 2019, si presenta come un ampio e approfondito studio sulla definizione e sulla circolazione dell'*éternne* poetica nel Rinascimento – un Rinascimento inteso in senso estensivo, poiché l'analisi parte dagli anni 1530 con Marot e si spinge fino a circa il 1650, comprendendo la produzione "salonniera" di Voiture. L'*éternne* – poema offerto il 1° gennaio come dono augurale di inizio anno – non viene assunta come genere definito a priori, ma è costruita progressivamente dall'A. in modo pragmatico e descrittivo, via via che l'indagine si articola. Grazie all'ampiezza del corpus e all'accuratezza dell'analisi, il volume risulta estremamente ricco e sarà un punto di riferimento sicuro per gli studiosi di lirica francese del Cinque e Seicento.

Dopo un'introduzione generale (pp. 9-32), il lavoro è suddiviso in tre parti. La prima (*L'éternne: pratique sociale, pratique poétique*, pp. 35-223), ricostruisce dapprima i riti e le celebrazioni legati al nuovo anno a partire dall'antichità romana, mostrando come, nonostante l'esistenza di calendari regionali che nel Cinquecento collocavano l'inizio dell'anno a Pasqua o al primo aprile, il 1° gennaio conservasse comunque un forte valore simbolico e culturale (pp. 59 ss.). Questo almeno fino al 1564, quando l'editto di Roussillon di Carlo IX fissò ufficialmente l'inizio dell'anno al 1° gennaio (pp. 54-56). Il secondo capitolo ricostruisce l'origine della tradizione di offrire versi per il nuovo anno, risalendo a Marziale e seguendo l'evoluzione fino alla fine del Medioevo. In questo modo vengono poste le basi per comprendere il xvi secolo, centro dell'indagine successiva. Prima di giungere al vero nucleo dell'analisi, dedicato alle *éternnes* a stampa a partire dal 1530, l'A. analizza i versi per il nuovo anno apparsi nelle pubblicazioni musicali, tra cui quelle di Pierre Attaignant (pp. 105 ss.), e in seguito quelli diffusi per via manoscritta. Questa distinzione è teoricamente fondata: dal momento che il libro di poesia, con Marot, acquisisce uno statuto autonomo, è comprensibile separare ciò che nasce a stampa da ciò che circola in forma manoscritta. Tuttavia, si potrebbe osservare che la trasmissione manoscritta della lirica occasionale non viene meno anche in epoca avanzata, soprattutto per testi destinati alla *performance* orale (l'*éternne* è spesso recitata al destinatario, essendo prima di tutto un gesto sociale oltre che letterario), o nel

caso di manoscritti dedicati a personaggi importanti, come il ms. di Chantilly dello stesso Marot. Una volta censite le *étrennes* rimaste manoscritte, sarebbe forse stato utile tentare una prima interpretazione della loro trasmissione. Per esempio, si sarebbe potuto valutare il successo delle singole *pièces* in base al numero di codici che le conservano: come nel caso delle ristampe di raccolte poetiche, la presenza di un poema in più manoscritti può costituire un indizio della sua ricezione e fortuna. Se prendiamo per esempio due dei testi citati dall'A. (p. 118), ci accorgeremo che si tratta per lo più di poemi rari, a circolazione limitata: l'*Épître faicte par Marot* «Bien doy louer la divine puissances» è trasmessa unicamente dal ms. parigino fr. 1700, mentre le *Estraynes* di Claude Chappuy «Ce n'est à moy qui n'ay rien du poete» compaiono soltanto nel manoscritto Soissons, Bibliothèque municipale, 200. È quindi significativo che entrambi i testi siano trasmessi da un unico manoscritto e, in entrambi i casi, da codici di grande rilievo nella tradizione dei rispettivi autori. Il terzo capitolo, certamente il più consistente della prima parte, offre un vero e proprio *panorama chronologique* delle *étrennes* pubblicate fra il 1530 e il 1650 (pp. 133-219). Si tratta di un lavoro imponente di censimento e di spoglio bibliografico, che consente all'A. non solo di raccogliere e ordinare gran parte della produzione a stampa nota, ma anche di proporre utili dati quantitativi sulla diffusione dell'*étrenne* nel XVI e XVII secolo (p. 222). Emergono così con chiarezza alcuni momenti di particolare vitalità del genere: dopo l'esperienza fondativa di Marot, le raccolte di Charles Fontaine (a partire dalla *Fontaine d'amour*, 1545), poi la produzione di Jean Passerat, infine le *Œuvres* di Voiture (1650), che rappresentano il limite cronologico finale dell'indagine.

Nella seconda parte (*L'étrénne: un genre poétique?*, pp. 227-374), l'A. si interroga sulla legittimità di considerare l'*étrénne* un genere poetico autonomo. La risposta è prudente ma convincente: l'*étrénne* è definita come un «geste poétique protéiforme», caratterizzato non da una forma metrica stabile, bensì da una funzione (dono augurale), un contesto (il primo giorno dell'anno), un destinatario concreto. Proprio questa libertà formale le permette di attraversare scuole poetiche diverse, mutamenti di gusto e trasformazioni storiche, mantenendo tuttavia una propria riconoscibilità (cfr. le belle analisi metriche delle pp. 261-269). All'inizio di questa seconda sezione, l'A. ci propone inoltre un'interessante analisi lessicografica del termine *étrénne* e della sua diffusione nel Medioevo e nel Rinascimento. In particolare, l'A. evidenzia come l'accezione latina di *strena* «pronostique, présage, signe» e per estensione «présent qu'on fait un jour de fête pour servir de bon augure» (p. 233) dia origine a tutta una serie di valori in afr. legati all'idea di «commencement, début de quelque chose». Secondo l'A. (p. 234-235) è durante il Rinascimento che si imporrà il valore di «présent fait un jour de fête» e più specificamente il primo giorno dell'anno. Quest'accezione (p. 235) sarà sancita dal *Thésor de la Langue françoise* (1606). Credo che un ricorso ad altri strumenti lessicografici rispetto a quelli riportati in nota (Greimas e il DMF) avrebbe permesso di sfumare quest'affermazione. Il FEW 12, 294a STRENA s.v. attesta infatti come significato primario «présent que l'on fait le premier jour de l'an; cadeau en gén.» e aggiunge, nella nota lessicografica (295b, s.v.), che il valore di «Neujahrsgechenk» è già presente in Plauto. Tobler-Lommatsch (3, 1470b ss) conferma che l'uso cristallizzato al 1° gennaio è già presente nella lingua medievale: non vi sarà quindi un

senso generale che si è specificato durante il Rinascimento, per ricorso erudito alla letteratura classica, ma piuttosto il senso primario e specifico («regalo dell'anno nuovo») avrà in seguito dato origine ad accezioni più generali. In ogni caso, l'A. dimostra bene come l'*étrénne*, pur non corrispondendo a un genere chiuso, costituisca un vero «geste lyrique», fondato su un rapporto di prossimità fra poeta e destinatario. Il testo è al tempo stesso performance, oggetto rituale e comunicazione privata. Questa natura duplice – poetica e relazionale – costituisce il passaggio naturale alla terza parte del volume.

La terza sezione (*L'étrénne au prisme du don*, pp. 357-558) adotta un approccio antropologico, ispirato agli studi di Natalie Zemon Davis e alla tradizione del dono (Mauss, Godbout). Partendo dall'idea che l'*étrénne* sia una forma di dono simbolico, l'A. mostra come il gesto poetico si iscriva in una logica di scambio e reciprocità. In molti casi, infatti, l'*étrénne* implica una risposta – una *contre estrénne* – e si configura come un dialogo poetico. In altri casi, però, il dono non provoca un controdono: l'offerta del poema resta gratuita, e ciò che conta non è la reciprocità materiale, ma ciò che Jacques T. Godbout definisce la «valeur de lien», cioè il valore relazionale del dono (pp. 487-555). L'applicazione della teoria del dono al corpus poetico è uno dei contributi più originali del volume, e permette di dare un'interpretazione coerente a un materiale poetico eterogeneo. Il volume si chiude con un'utile appendice dedicata alle diverse edizioni e ristampe delle opere di Marot contenenti *étrénnes* (pp. 569-573), con una bibliografia molto ampia e aggiornata (pp. 575-621) e con un indice dei nomi (pp. 623-628).

In conclusione, lo studio di Mathilde Vidal rappresenta un contributo di grande rilievo: dimostra come l'analisi trasversale di un corpus di poesia occasionale possa far emergere elementi nuovi per comprendere la lirica rinascimentale. L'incontro tra erudizione, bibliografia materiale, analisi metrica e prospettiva antropologica fa sì che questo lavoro offra non solo una mappatura completa della diffusione dell'*étrénne*, ma anche una riflessione più ampia sulle pratiche del dono poetico e sulla circolazione sociale della poesia tra XVI e XVII secolo.

[MARCO VENEZIALE]

«Révérence de l'antiquaille». *Les diverses formes de transmission du patrimoine textuel antique à la Renaissance*, dir. Nicolas LE CADET, Paris, Classiques Garnier, 2025 («Rencontres» 655), 269 pp.

L'emprunt de la formuleabelaisienne, qui teinte d'ironie l'admiration pour l'antiquité si caractéristique de l'esprit renaissant, donne le ton à ce volume consacré aux formes diverses, souvent très créatives, sous lesquelles les auteurs, libraires et éditeurs se font passeurs du patrimoine textuel grec et latin; il en résulte un tableau riche et multiforme, rendu cohérent par la ferveur intellectuelle qui parcourt la République des Lettres au XVI^e siècle.

La dimension européenne des domaines explorés dans les études qui composent ce recueil, tout comme le rôle de premier plan joué par la France, est évidente dès la première section, consacrée aux «Éditeurs, commentateurs et traducteurs des Anciens». La réception du théâtre classique ouvre cette partie par deux études consacrées à la comédie; en effet, Simone BETA (*Aristophane édité et traduit à la Renaissance*, pp. 17-31) montre que, dans le sillage des premières tra-

ductions d'Aristophane procurées à Florence par les élèves de Chrysoloras, les comédies du dramaturge grec furent mises en latin et diffusées rapidement par l'imprimerie à Venise, Bâle, Haguenau, Nuremberg et bien sûr à Paris. C'est encore à Paris, en 1530, que l'imprimeur d'origine allemande Gérard Morrhuis diffusa la traduction novatrice de Plaute exécutée par Jakob Omphalius en s'inspirant de la perspective didactique adoptée par Melanchthon pour ses éditions de Térence. Mathieu FERRAND montre qu'Omphalius parvient à mettre en évidence pour ses lecteurs la «structure concertée qui fait la comédie», présentée comme un genre cohérent (*À l'école de Melanchthon. Lire Plaute comme Térence dans les "Plauti comoediae... selectiores" de Jakob Omphalius (Paris, 1530)*, pp. 35-54). Dans un autre domaine le *Manuel Royal*, recueil de traductions et de textes originaux construit sous la forme d'un miroir des princes, exemplifie l'une des facettes de la créativité des érudits dans la réception de l'Antiquité; l'originalité du montage textuel, dû à la plume de Jean Brèche, fait écho à celle que cet auteur montre tout le long de son activité intense de traducteur en français des classiques. Raphaël CAPPELEN (*Jean Brèche traducteur en français des Anciens. Plutarque, Isocrate, Lactance, Galien, Hippocrate*, pp. 55-79) tire de l'oubli ce passeur de textes en montrant la diversité et la créativité de son travail, qui vise à expérimenter plusieurs modalités différentes de transmission des textes: mélange de prose et vers, retour aux sources grecques pour améliorer les versions latines déjà existantes, recours aux annotations et aux paraphrases pour éclaircir les passages problématiques, travail philologique sur les éditions existantes.

Si parmi les «Encyclopédistes et philologues» qui sont étudiés dans la deuxième section (pp. 103-123) ce sont surtout l'Italie et l'Europe du Nord à fournir l'occasion pour des explorations montrant à la fois l'originalité et la continuité qui caractérisent la réflexion sur l'importance de diffuser les textes antiques (Anne RAFFARIN, *De litterarum laudibus. Éloge des littératures classiques à l'époque de l'humanisme*, pp. 83-103; Lucie CLAIRE, *Miscellanées et épistolographie. Les Nouantique Lectiones de Franciscus Modius*, pp. 105-123), dans le domaine de la poésie la France est de nouveau au centre de la réflexion; la relecture que fait Guillaume La Perrière du topos d'Homère régurgitant entouré de poètes suscite des réflexions intéressantes sur la question de la réception du genre de l'épopée au XVI^e siècle (Anne ROLET, *Le répugnant au service de la transmission et de la poétique. L'Homère vomissant de Galaton revu par la "Morosophie" de Guillaume La Perrière*, pp. 143-191); avant d'étudier le fonctionnement du dispositif texte-image dans l'emblème n. 14 de la *Morosophie* (1553), l'A. retrace les attestations de ce motif dans la littérature hellénistique, latine et humaniste ainsi que dans la peinture. L'analyse très fine de la gravure qui accompagne les vers de La Perrière et la lecture attentive de la préface latine au recueil, éditée et traduite en annexe, permettent de formuler une hypothèse convaincante à propos du sens de l'emblème, qui serait lié au renoncement à la poésie épique.

La dernière section («*Veneranda antiquitas*», pp. 194-235) est dominée par Rabelais; dans l'article de Romain MENINI (*Les manicules de Guillaume Budé*, pp. 195-216) il figure en filigrane, comme point de départ pour une réflexion fascinante sur les informations que l'on peut tirer de l'observation des *maniculae* tracées en grand nombre et sous une forme très originale dans les livres appartenus à Guillaume Budé; ces vestiges de lecture et de relecture sont l'occasion pour dresser un portrait

intellectuel du premier grand «révérent de l'antiquité en France» (p. 198) et pour reconstruire une partie de sa bibliothèque, aujourd'hui dispersée. Claude LA CHARITÉ (*Testamentum imperfectum, contractus ludicer. Rabelais et les vénérables reliques de l'Antiquité*, pp. 217-237) part de l'hypothèse selon laquelle le *Testament de Cuspidius*, publié en 1532 chez Sébastien Gryphe, serait empreint d'ironie et de scepticisme envers la «révérence des antiquailles» et témoignerait de la manière dont Rabelais conçoit la dévotion pour les classiques. Pour explorer ce domaine, l'A. analyse trois éditions auxquelles l'auteur du *Testament de Cuspidius* a eu accès, à savoir le *Ex venerandae antiquitatis reliquiis exemplum Instrumenti Romani* (Bâle, 1531-1532), le *Proverbiorum symmicta* (Paris, 1532) et l'*Antiquae Romae topographia* de Bartolomeo Marliano (Rome, 1534), reliés par la présence de pastiches et parodies facétieuses de textes de l'Antiquité à côté de documents authentiques; l'ensemble des textes publiés avec l'édition rabelaisienne du *Testament de Cuspidius* et de la topographie de Marliano se révèlent être disséminés d'indices mettant en garde le lecteur contre les imitations fictives des monuments de l'Antiquité. Enfin, Diane DESROSIERS (*La tradition des progymnasmata et le tonneau de Diogène*, pp. 238-255) lit au prisme des manuels de rhétorique utilisés au XVI^e siècle le prologue du *Tiers livre* de Rabelais, dont la structure se rapproche de celle de la chrie ou apophtegme réinterprétée et recrée à travers la verve de son vulgaire illustre.

En suivant les multiples voies par lesquelles l'Antiquité est réinventée, traduite et parfois parodiée, ce volume offre une vision profondément renouvelée de la Renaissance comme âge de la transmission créatrice, où la vénération des Anciens se conjugue toujours avec la liberté d'invention et l'esprit critique.

[PAOLA CIFARELLI]

CHRISTINE BÉNÉVENT, *Abécédaire insolite du livre ancien*, Paris, École nationale des Chartes, 2023, «Propos», 87 pp.

Les *Dictionnaires amoureux* sont devenus une préférence fixe de l'édition française. En détournant l'ordre rationnel du dictionnaire, ils y introduisent la subjectivité du sentiment et redonnent vie à des savoirs figés. Tout en lui ressemblant, l'ouvrage que nous propose Christine Bénévent n'est pas un dictionnaire. D'ailleurs, il n'est pas non plus «amoureux». Le glissement est double. En passant d'un *dictionnaire* à un *abécédaire*, support de l'enseignement qui énumère sous chaque lettre de l'alphabet un ou plusieurs mots, l'ouvrage de Bénévent renonce à la prétention d'exhaustivité qui préside au genre de l'encyclopédie. L'adjectif «amoureux» est remplacé, quant à lui, par «insolite», choix assumé de subjectivité extravagante qui permet d'expliquer la présence d'entrées peu canoniques comme celle de la lettre W «What».

Pour chaque lettre de l'alphabet, le volume réunit un terme propre à l'histoire du livre, qui est expliqué et élucidé. Un tel travail relevait d'un double défi. D'une part, il fallait sélectionner des objets isolés, mais pertinents, à l'intérieur de l'énorme masse de savoir qui a pu se constituer sur l'histoire du livre au cours des derniers siècles. D'autre part, l'abondance laisse parfois la place à l'indigence quand on se rappelle que l'alphabet français possède en son sein des lettres telles le W ou le Y. Malgré les difficultés, chaque lettre trouve son texte et permet à l'ouvrage d'égrèner à la perfection le cha-

pelet alphabétique. Les termes retenus sont: amour/ amitié, biblio-, coquille, défauts de reliure, ennemis du livre, faux, gothique, habitudes (d'atelier), index, jésus, kleptomanie, lecture, main, notes, orthotypographie, peinture, quatre, recueil, Saint-augustin, truite, Ut, variantes, what, xylographie, Y (salle), z.

Au fil de ce parcours qui va de l'amour à la lettre Z, on découvre de nombreuses facettes du livre ancien. Par-delà l'éclatement des entrées alphabétiques, le livre se voit décrit sous ses différentes coutures: son support (papyrus, papier, parchemin), ses caractères (gothiques, romains), son format (in-folio, in-quarto, etc.), ses illustrations et décorations (xylographies, peintures), sa reliure. Mais le livre n'est rien sans les hommes et les femmes qui le produisent d'un côté et qui le lisent de l'autre. Une place est également faite aux imprimeurs, aux critiques, aux faussaires, aux fondeurs de caractère, aux conservateurs.

Bien qu'il ne l'avoue pas dans sa couverture, c'est sous le signe de l'amour que cet ouvrage insolite se place. Cela est normal et attendu: un livre sur les livres ne peut être qu'un livre sur l'amour des livres. Comme le rappelle le texte dès son entrée en matière: «il y a mille façons d'aimer, et mille façons d'aimer les livres». Il y a le «bibliophile», qui hante les boutiques sous ce nom depuis le XVIII^e siècle, mais d'autres figures de «fous de livres» se livrent à leurs négoce, comme la cohorte des «bibliomanes», ou tous ceux qui s'adonnent à cet amour inconsidéré et bien matériel des livres qui est la «kibricité». Et tous les bibliophiles qui s'intéressent à l'histoire du livre français ne peuvent ignorer cette entrée insolite qu'est la salle Y, qui trouve son origine dans les initiatives, prises déjà au XVIII^e siècle, des anciennes responsables de la Bibliothèque royale. Les «ennemis du livre» ne sont pas oubliés non plus, qui ne sont pas seulement «des blattes et les teignes» dont les humanistes voulaient sauver les textes anciens, mais aussi les hommes eux-mêmes, et en particulier tous ceux qui, dans les dystopies fictionnelles ou dans les régimes totalitaires, vouent une guerre implacable à la pensée et à l'écrit. Comme le dit Italo Calvino, cité par l'auteure, ce seraient d'ailleurs eux seuls qui «accordent aux livres l'importance qu'ils méritent». Fort d'une légèreté apparente et d'une érudition bien réelle, cet *abécédaire insolite* nous rappelle alors combien le livre et la littérature peuvent être en toute époque des formes de résistance culturelle.

[FRANCESCO MONTORSI]

MALCOLM WALSBY, *Entre l'atelier et le lecteur. Le commerce du livre imprimé dans la France de la Renaissance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2025, 288 pp.

L'ouvrage de Malcolm Walsby, expert reconnu de l'histoire du livre, part du constat que le travail de l'imprimeur a fait l'objet de nombreuses études, tout comme l'histoire de la lecture, qui a profité d'un intérêt aigu dans les dernières décennies. Mais ce qui se passe entre le moment où un texte est publié et celui où son premier lecteur commence la lecture demeure une étape fondamentale qui, encore trop peu connue, mérite l'attention des historiens du livre et des littéraires. En considérant le livre dans sa nature de marchandise, l'ouvrage se propose alors de dévoiler le fonctionnement de l'infrastructure économique qui permet la circulation du livre en France aux XV^e et XVI^e siècles. Un nombre important de sources autorisent et étayent la démonstration, dont certaines sont peu connues, voire

inédites. C'est le cas pour de nombreux documents d'archives ainsi que de sources littéraires et historiques imprimées, ou encore de notes manuscrites laissées dans les livres par les anciens possesseurs, glanées par l'auteur grâce à la consultation d'un grand nombre d'exemplaires conservés dans diverses bibliothèques. L'ouvrage se compose de neuf chapitres, qui touchent les principales étapes de la production et de la diffusion commerciale du livre. Après une introduction générale qui illustre les techniques de la production du livre, la géographie de l'industrie du livre, ainsi que ses principales évolutions (format, langue, etc.), le parcours d'analyse commence au seuil de la boutique du libraire. Les espaces, intérieurs et extérieurs, de la boutique, de même que le rangement interne des marchandises sont décrits à l'aide de quelques allusions dans les archives et de rares représentations figuratives (aux XV^e et XVI^e siècles, c'est l'atelier de l'imprimeur, et non le libraire, qui a attiré davantage la curiosité des peintres et des graveurs). La vente des livres est ensuite analysée dans ses différentes facettes, y compris celles plus problématiques. Il s'agit de la vente classique dans la librairie de l'éditeur commercial, qui possède généralement une échoppe, mais aussi auprès d'autres figures professionnelles, comme les merciers, qui débitent des livres à grande diffusion, de même que le colportage, que la critique aborde davantage dans les études sur la Bibliothèque Bleue mais qui, au XVI^e siècle, joue un rôle essentiel dans la circulation de l'écrit et des idées, comme le révèle la diffusion des pamphlets politiques. Grâce à des exemples probants, tirés entre autres de notes de possessions, le livre met en lumière aussi la place importante de la vente d'occasion, que l'auteur démontre être plus répandue qu'on ne l'estime généralement et qui est pratiquée aussi dans les librairies des éditeurs commerciaux. Sont également passées en revue la place des foires, particulièrement importante à Lyon, et celle des ventes aux enchères, pratique plus répandue au siècle suivant. Dès le XVI^e siècle, le livre imprimé circule partout en France, franchissant les frontières régionales et les barrières géographiques. Il s'agit alors de reconstituer les réseaux commerciaux qui unissent les hommes et les femmes du livre dans des grandes villes d'imprimerie, comme Lyon, Paris ou Rennes, mais aussi dans des localités marginales. À l'aide d'un travail patient de reconstruction, qui n'a pu s'appuyer que sur de rares contributions historiques antérieures, l'auteur parvient à reconstruire certaines formes de ces réseaux. Si la vente au détail dans la boutique du libraire était souvent la voie principale d'écoulement de la marchandise, les éditeurs commerciaux s'appuyaient volontiers aussi sur des figures qui faisaient le relais entre le grossiste et le lecteur. Des bribes de correspondances, parfois curieuses, illustrent les relations tendues qui pouvaient exister entre ces personnages. Les problèmes d'argent, liés à l'utilisation fréquente de l'achat à crédit, ne pouvaient qu'engendrer des différends, tout comme les accidents liés aux voies de circulation, qui font aussi l'objet d'enquêtes. On découvre ainsi, de manière étonnante, que le prix du livre variait peu selon les axes de circulation, ce qui permettait à cette marchandise de se diffuser sans trop de freins économiques entre villes, mais aussi entre pays. En effet, la circulation du livre dépasse bien souvent le cadre restreint des frontières nationales, ce pourquoi l'auteur illustre certains réseaux, comme les foires internationales, et des pratiques commerciales, comme les magasins-succursales, qui ont permis au livre français de se diffuser en Italie, en Espagne, aux Pays-Bas ou en Allemagne. Pour réguler les échanges

commerciaux, les producteurs et les vendeurs du livre ont fait appel à une forme de contrôle du marché. Il s'agit du privilège royal ou parlementaire qui, institué aux ^{xv^e} et ^{xvi^e} siècles, permettait aux libraires-éditeurs de bénéficier d'un monopole temporaire d'impression et de vente afin de défendre leurs investissements. Ce dispositif était d'abord un outil commercial, et non une protection d'auteur mais son efficacité était restreinte par différentes limites, comme les difficultés de contrôle face aux contrefaçons, les rivalités juridiques entre autorités locales et royales, et la concurrence internationale, un privilège n'étendant pas ses droits au-delà des frontières géographiques du pays de délivrance. L'auteur montre la structure discursive récurrente des privilèges, ses modalités de fonctionnement, souvent hétérogènes en fonction des circonstances (d'une validité de quelques jours jusqu'à toute une vie professionnelle), ses évolutions. Le chapitre suivant examine comment, au ^{xvi^e} siècle, les pouvoirs royaux, ecclésiastiques et municipaux ont cherché à contrôler la production, la vente et la circulation des livres en France. La régulation de l'industrie passait aussi par l'intégration de la corporation professionnelle au sein d'institutions (les libraires jurés de l'Université), des mécanismes de censure, des interventions légales visant à imposer des conditions de travail strictes. Pourtant, l'application de ces règles restait souvent limitée et partielle, face à des acteurs organisés comme les compagnons imprimeurs, qui donnent lieu à des mouvements de protestation sociale, notamment en 1539 et 1571. L'imprimerie était par ailleurs aussi un outil formidable au service des structures publiques et ecclésiastiques, comme le montre l'immense marché des publications de textes officiels, qui a apporté des bénéfices commerciaux à de nombreux éditeurs commerciaux. Au ^{xvi^e} siècle, l'avènement de la Réforme et d'autres formes de dissidence religieuse ou politique conduit à la publication d'ouvrages interdits. Le dernier chapitre de l'ouvrage analyse ainsi les stratégies mises en place pour garantir la circulation de ces volumes (dissimulation physique lors du transport, fausse adresse, anonymat). L'A. s'attarde aussi sur ces formes de circulation alternative que constituent le don et même le vol des volumes. En conclusion, ce volume constitue une contribution majeure à l'histoire du livre du ^{xvi^e} siècle, en révélant des aspects souvent négligés et pourtant essentiels de l'univers de l'écrit typographique sous l'Ancien Régime.

[FRANCESCO MONTORSI]

Les frères Du Bellay et l'Europe. Politique et culture à la Renaissance, dir. Denis CROUZET, Rosanna GORRIS CAMOS, Loris PETRIS, Genève, Droz, 2025, «Cahiers d'Humanisme et Renaissance» 205, 525 pp.

Issu d'un colloque organisé à Vérone en 2022 dans le cadre du projet DUBI (*Du Bellay et l'Italie*) coordonné par Rosanna Gorris Camos, ce volume explore les circonstances et les représentations de l'émergence d'une famille qui joua un rôle de premier plan dans la culture et dans la politique au ^{xvi^e} siècle; les articles, réunis en quatre sections, sont consacrés tant à la reconstruction des rapports familiaux et du réseau international que les membres de cette famille surent créer en Europe, qu'à l'étude des textes qui s'y rapportent: œuvres littéraires et historiques, correspondance, mais aussi livres et manuscrits leur ayant appartenu. Il en ressort un tableau qui complète et approfondit les études menées par le passé en faisant apparaître les re-

présentations variées que les contemporains eurent des membres d'une famille très solidaire qui constitua «un cas particulier d'affirmation individuelle et familiale à la Renaissance» (p. 8), tout en mettant en lumière l'importance que l'écriture a revêtu dans les différents domaines où ceux-ci se sont illustrés. Les lignes de force de leur politique, ténéraire certes mais aussi éclairée et culturellement raffinée, à Rome comme à Turin, tirent profit de la richesse des recherches de première main menées dans les bibliothèques et les archives par les membres du projet cité ci-dessus.

L'Introduction substantielle de Loris PETRIS (*Les frères Du Bellay et l'Europe*, pp. 27-79) se concentre d'abord sur Jean, «double du roi lettré et guerrier» (p. 41) et Guillaume, puis sur Martin et plus généralement sur les conditions qui ont favorisé l'ascension de cette famille, très solidaire même dans les difficultés; l'A. met en évidence leur capacité de construire des monuments architectoniques et textuels pour soutenir la mémoire, mais aussi des réseaux liés tant aux milieux hétérodoxes qu'au milieu des lettrés et des juristes, à celui des conservateurs et des humanistes italiens dans une «hétérogénéité mouvante» (p. 55) s'appuyant sur l'amitié, l'écriture de missives et la rédaction d'ouvrages engagés.

Dans la suite du volume, la perspective historique permet d'approfondir plusieurs aspects de la vie des membres illustres de la famille, et plus particulièrement de Langey, dans le but de préciser leur rôle politique et culturel; Nicolas LE ROUX (*Les Du Bellay après les Du Bellay; femmes, hommes, mémoires*, pp. 83-104) mesure l'impact de la personnalité hors du commun des trois frères Du Bellay sur le sort de leur famille en montrant qu'après leur mort, leurs successeurs ne réussirent pas à conserver intact le prestige dont ils étaient les héritiers. Rémy SCHEURER (*La situation matérielle de Guillaume et de Jean Du Bellay*, pp. 103-111) précise les difficultés financières de Jean et Guillaume en mettant en évidence les différences qui séparent le portrait moral de chacun, tandis que l'ampleur des relations si vastes et diversifiées que Jean et Guillaume surent créer en Europe est mise en évidence par Christian KÜHNER pour le Saint-Empire (*Les frères Du Bellay et le Saint-Empire*, pp. 165-188), et par David POTTER pour l'Angleterre (*Guillaume Du Bellay seigneur de Langey and England, 1527-1543*, pp. 189-208), dans deux synthèses qui font état des recherches les plus récentes sur l'intense activité diplomatique déployée par les deux membres les plus illustres de la famille, qui mirent au service de la cause royale leurs talents, leur érudition et même leur sensibilité religieuse. À ce propos, la section d'études consacrées aux «Réseaux et agents entre Italie et France» fait ressortir la manière dont les frères Du Bellay surent faire jouer leur appartenance au cercle de Marguerite de Navarre et à la mouvance évangélique pour créer un réseau de relations aussi efficace que *sui generis*; en effet, comme le rappelle Guillaume ALONGE (*Les amis italiens de Jean et Guillaume Du Bellay: politique, religion, culture*, pp. 253-277), la perspective diplomatique, guerrière, religieuse et culturelle destinée à réaliser le projet d'une «Italie du Très Chrétien» se conjuguent tant dans l'action de Langey dans les territoires du duché de Savoie occupés, que dans celle que le cardinal déploya à Rome. Si Richard COOPER approfondit ses recherches antérieures sur la correspondance italienne de Langey (*La correspondance italienne de Langey*, pp. 113-130), les rapports de Jean avec l'historien Paolo Giovio, étudiés par Marcello SIMONETTA (*«Rosso come un gambero cotto»: Jean Du Bellay e Paolo Giovio, o la Francia e l'Italia*, pp. 279-300) à travers

les échanges épistolaires fournissent des informations précieuses sur leur personnalité respective et sur le contexte dans lequel ils agissaient.

Les recherches historiques dans les documents d'archives, menées souvent de première main, constituent donc l'une des perspectives méthodologiques qui sous-tendent les contributions réunies dans ce volume; l'autre objet d'étude est constitué par les textes, car ceux-ci fonctionnent comme un miroir dans lequel se reflète l'image que la société contemporaine a forgée des Du Bellay, ou qu'eux-mêmes y ont projetée. En effet, dans le *Traicté du moyen de tellement pollicer une armée à l'imitation des anciens Grecs et Romains* (1587) l'historiographie protestante fait de Langey non seulement un homme de la pratique et de la doctrine militaire, mais aussi celui d'un capitaine-héros servant de modèle pour l'art militaire français (Cornel ZWIERLEIN, *Guillaume Du Bellay, capitaine parfait dans la mémoire huguenote au temps de la Ligue. Un traité de l'art militaire de Dommartin* (1587), pp. 131-180); à la fin du siècle, Montaigne non seulement apprécie la compétence des Du Bellay dans le domaine diplomatique et militaire des auteurs des *Mémoires*, mais il les utilise critiquement, comme modèle pour légitimer une culture d'épée illustrée par le motif de la conjonction des armes et des lettres qu'il partage, sans pour autant adhérer à l'intention apologétique qui sous-tend l'ouvrage (Jean BALSAMO, "S'il faut en croire Du Bellay...". *Deux lectures critiques des Mémoires*: Montaigne et Jacques Hurault, pp. 471-492).

En revanche, les trois textes liminaires de l'édition de 1569 des *Mémoires* de Mess. Martin Du Bellay, qui comprennent le Prologue aux *Ogdoades* de Guillaume, la préface à l'*Epitomé* de Martin et un texte de René, sont analysés par Emmanuelle LACORE-MARTIN (*Ne pas parler d'histoire "comme clerc d'armes". L'éthos de l'historien au prisme des préfaces de Guillaume, Martin et René Du Bellay*, pp. 444-469) dans le but de définir la manière dont est construit l'*ethos* des auteurs, entre *fama* et *historia*, lettres et armes. Cet *ethos* de «clerc en armes» sera d'ailleurs attribué explicitement à Langey dans la traduction italienne des *Instructions sur le fait de la guerre* étudiées par Bruna CONCONI (*Premières notes sur la traduction italienne des "Instructions sur le fait de la guerre" et sur sa réception*, pp. 301-337).

L'activité d'écrivains des frères Du Bellay est également au cœur de l'article de Lionel PIETTRE (*À la recherche des papiers perdus: fragments retrouvés et "fragments d'avenir" des "Ogdoades" de Langey*, pp. 417-445), qui reconstruit le projet des *Ogdoades* à partir des manuscrits latins et des fragments conservés de cet ouvrage inachevé; quant à la pratique bien connue de l'écriture de pamphlets et pièces justificatives relatives à l'actualité politique, Sophie ASTIER (*Guillaume et Jean Du Bellay défenseurs de François I^{er}: une politique du pamphlet?*, pp. 208-228) étudie le corpus de textes conçus comme le contre-argumentaire au célèbre discours de Charles V à Rome (1537) et montre tout le talent argumentatif de Langey. On sait d'ailleurs que la contribution des Du Bellay à la stratégie médiatique conçue pour soutenir la diplomatie classique française se concrétisa aussi dans la conception de la *Sciomachie*, dont Rabelais publia une description chez Sébastien Gryphe peu avant le 19 mai 1549; la reconstruction minutieuse, par Flaminia BARDATI (*La "Sciomachie" del 1549 e le feste dei Valois*, pp. 227-249), du contexte de production, ainsi que du programme et de l'apparat scénique de cette célébration de la monarchie française permet de mesurer aussi la profonde connaissance des traditions festives italiennes et françaises. La part qu'a

pu avoir eu Rabelais dans la genèse de ce spectacle reste problématique, mais l'importance du rôle joué par le Chinois auprès des frères Du Bellay permet d'inférer son implication dans ce projet; Claude LA CHARITÉ (*Rabelais, nouveau Protée et homme de main des frères Du Bellay*, pp. 339-391) synthétise efficacement son activité multiforme de rhétoricien, propagandiste, humaniste, philologue à travers l'analyse de la *Sciomachie*, de la préface de la *Topographie de la Rome ancienne* de Marliano et des allusions à la stratégie militaire et à la *prognostication* dans les œuvres de fiction, tout en revenant sur la collaboration probable de Rabelais aux pamphlets, aux *Ogdoades* et aux autres œuvres de Langey.

Ce volume, qui se distingue par son approche à la fois généalogique, historique et littéraire, renouvelle en profondeur la connaissance des frères Du Bellay et de leur vaste réseau européen. Par la diversité de ses contributions, il propose une vision transversale et dynamique d'une lignée qui sut unir armes, lettres et diplomatie, tout en révélant la richesse des interactions culturelles entre la France et le reste de l'Europe au XVI^e siècle.

[PAOLA CIFARELLI]

RICHARD COOPER, *Les illustrations de Rabelais au XVI^e siècle*, "Revue Textimage" 17 [*Rabelais et ses illustrateurs*, éd. Nicolas LE CADET, avec la collaboration d'Annabelle MICHAUD et Clara SAYSSAC], 2024, disponible en ligne.

L'article de Richard Cooper explore la question de l'illustration des œuvres de François Rabelais au XVI^e siècle. C'est une recherche d'autant plus intéressante que les romans de Rabelais s'inscrivent dans la parodie des chroniques ou des romans de chevalerie, un genre alors abondamment illustré. Or les premières éditions des livres de Rabelais (comme *Pantagruel* de 1532 ou *Gargantua* de 1535) n'offrent pas, ou presque pas, d'illustrations. Selon l'auteur, cet écart pourrait dépendre d'un choix délibéré de l'auteur. L'article met ensuite en lumière certaines étapes importantes, en particulier lyonnaises, du devenir éditorial et visuel de Rabelais: ainsi celles de Denis de Harsy. Ce dernier, qui se distingue comme un pionnier du livre illustré à Lyon, fait accompagner l'œuvre de Rabelais par de nombreux bois. C'est lui, dit l'auteur, «qui a lancé l'idée d'un Rabelais en images». Ensuite, à partir de 1542, d'autres éditeurs lyonnais, comme François Juste, Étienne Dolet, Pierre de Tours et Claude La Ville, emboîtent le pas, selon des choix et des stratégies qui sont étudiés au cas par cas. Comme il arrive souvent dans les romans illustrés du XVI^e siècle, ces images ne sont pas toujours directement en rapport avec le texte – elles réemployaient fréquemment des bois gravés préexistants, et ce depuis l'édition de Denis de Harsy.

[FRANCESCO MONTORSI]

"L'Année Rabelaisienne" 9, 2025.

Ce nouveau fascicule de la revue "L'Année Rabelaisienne" s'ouvre sur le dossier dirigé par Nicolas Le Cadet et Romain Menini intitulé *Autour de la "Pantagrueline Prognostication"* / *On the "Pantagrueline Prognostication"*; il est consacré à la *Pantagrueline Prognostication* et à ses ramifications éditoriales, linguistiques et spirituelles. Les articles, focalisés sur la

genèse, la réception et les réécritures du texte, ont le mérite de réévaluer un pan souvent négligé de l'œuvre de Rabelais: sa production «prognostique», longtemps reléguée au rang d'épisode mineur ou de divertissement marginal, constitue en réalité un laboratoire d'écriture où s'élabore déjà la poétique rabelaisienne de la satire, du savoir et de la liberté d'esprit.

Le dossier s'ouvre sur deux contributions qui analysent le contexte éditorial de la première diffusion du texte en adoptant une perspective focalisée sur la matérialité des éditions. Nicolas LE CADET (*Dans l'atelier de François Juste. Genèse et métamorphoses de la "Pantagrueline Prognostication"* (ca 1532-1542), pp. 21-43) explore la collaboration entre Rabelais et l'imprimeur lyonnais François Juste, dont l'atelier constituait un lieu de convergence entre innovation typographique et audace littéraire. L'analyse minutieuse de la *princeps* et des rééditions successives montre que Rabelais déplace progressivement la tonalité burlesque du genre des pronostications joyeuses vers l'univers plus vaste et structuré des fictions pantagruéliques. Ce glissement, interprété comme une stratégie d'auteur appliquée au «tissage» énonciatif et éditorial (p. 40) du texte, témoignerait de la volonté de Rabelais d'unifier ses écrits dans un même espace imaginaire, tout en exploitant les potentialités commerciales et symboliques du calendrier astrologique.

Raphaël CAPPELLEN et William KEMP (*La première édition de la "Pantagrueline Prognostication"*, pp. 45-57) prennent en compte la dimension matérielle et bibliographique de la première édition (fin 1532 - début 1533). L'enquête, fondée sur le type de caractères, la composition et les marques d'imprimeur, situe la *Prognostication* dans la série des premières entreprises de Juste et la relie à la tradition lyonnaise des almanachs populaires; la présence, dans la *princeps*, d'une gravure tirée de l'édition de la *Nef des fous* parue chez Juste en 1529-1530 en est un signe tangible. En soulignant la porosité entre culture humaniste et culture de colportage, les auteurs invitent à relire Rabelais non plus seulement comme un auteur savant, mais comme un expérimentateur du livre imprimé, pleinement conscient des codes de la satire commerciale.

L'article de Franck MANUEL (*"Comme dict la trompette evangelique monseigneur saint Paul Ro. XI". La "Pantagrueline Prognostication" par le petit bout de la lorgnette*, pp. 59-67) aborde la portée religieuse et théologique du texte. En attirant l'attention sur une citation de saint Paul, l'A. montre que Rabelais, sous couvert de plaisanterie astrologique, engage une réflexion sur la grâce et la providence qui se rapproche, par sa formulation, de certains accents luthériens. L'étude, érudite et nuancée, situe cette inflexion dans le contexte de la tradition allemande de la critique de l'astrologie judiciaire, ce qui permet de questionner la coloration confessionnelle de la pensée rabelaisienne au moment de la rédaction. Sans forcer l'interprétation, l'auteur esquisse la possibilité d'entrevoir les contours d'un Rabelais évangélique dont le rire se ferait véhicule d'une méditation sur la foi et la liberté intérieure.

La contribution de Rozanne VERSENDAAL (*Traduire et publier la "Pantagrueline Prognostication" aux Pays-Bas*, pp. 69-95), étudie la *Nieuwe prognosticatie ende wonderlijcke calculatie van den toecomenden jaren* (Anvers, 1561); cette traduction néerlandaise adapte la veine rabelaisienne au goût et au contexte éditorial flamands. L'A. analyse avec finesse les stratégies d'appropriation du texte: entre simple réemploi de la matière française et refonte concertée dans un cadre humaniste et festif, la traduction témoigne d'une véritable circu-

lation culturelle du rire rabelaisien. L'approche, combinant histoire du livre et analyse linguistique, enrichit les perspectives comparatistes sur la réception européenne de Rabelais.

En contrepoint des études consacrées à Rabelais, les articles de Franck MANUEL (*La "Prenostication de maître Tubal Hoferne"*, pp. 97-152) et de Laurent CALVIÉ (*La "Prognostication des Prognostications" (1537) de Bonaventure Des Périers*, pp. 153-192) complètent le dossier en orientant le regard vers les antécédents et les héritiers du genre de la prognostication. La *Prenostication de maître Tubal Hoferne*, texte publié au tout début du XVI^e siècle sous un pseudonyme éloquent, illustre la vitalité du genre des *pronostications satiriques* dans les décennies qui précèdent la parution de la *Pantagrueline prognostication*. L'A. met en relief les jeux parodiques et la dimension satirique de ce texte rattaché à l'idéologie réformée, qui exploite déjà les procédés de l'inversion et du burlesque pour critiquer l'astrologie judiciaire. Quant à la *Prognostication des Prognostications* (1537) de Bonaventure des Périers, éditée en annexe, elle se distingue par son originalité: nourrie à la fois d'évangélisme, de culture antique et de poésie marotique, elle renouvelle la satire par la verve poétique et l'érudition de son auteur. En effet cette œuvre, loin d'être un simple doublet de l'œuvre de Rabelais, invente un ton propre où la critique des astrologues devient un exercice d'esprit et un miroir de l'incertitude humaine.

La seconde moitié du volume, avec ses trois sections («Miscellanées», «Annotatiunculae», «Création contemporaine») est consacrée aux lectures de l'œuvre rabelaisienne, à ses héritages et aux échos modernes; elle s'ouvre sur des études plus ponctuelles, mais tout aussi suggestives, qui mettent en évidence la fortune de l'univers rabelaisien. L'article d'Hervé BAUDRY (*"De plein fouet". À propos de la microcensure de l'unicum de Pantagruel* (Lyon, Nourry, [1532]), pp. 195-216) illustre l'entreprise de censure du *Pantagruel*: l'examen des passages rayés révèle la plasticité du texte rabelaisien et les tensions qu'il suscite, entre licence comique et vigilance doctrinale. Marie-Luce DEMONET (*Le "pet de ménage". Bons vents et vents mauvais chez Rabelais*, pp. 217-232) propose une lecture savante et originale du motif des vents corporels chez Rabelais. En croisant médecine hippocratique, civilité humaniste et esthétique du grotesque, l'A. montre que le rire scatologique, loin d'être trivial, exprime une philosophie du souffle et de la liberté. L'article prolonge les analyses classiques sur le corps comique en y introduisant une réflexion sur la sociabilité et la décence. La contribution de Nicolas LE CADET explore un tout autre champ: celui de l'illustration du XIX^e siècle (*Dialogue des arts et dialogue des temps. "Pantagruel" illustré par Gustave Doré (1854/1873)*, pp. 233-282). En comparant les éditions de 1854 et 1873, il montre comment Doré, d'abord contraint par le format populaire de l'in-8°, s'affranchit progressivement des codes pour instaurer un dialogue visuel avec le texte. L'analyse des choix graphiques révèle une fidélité paradoxale: loin d'écraser l'imaginaire rabelaisien, Doré en prolonge la dynamique en images, réactivant la geste pantagruélique à l'âge industriel.

Les études suivantes continuent cette exploration diachronique. Lysandre VAREIL (*Les notes de Beckett sur Rabelais* (Trinity College Dublin, MS 10969), pp. 283-304) présente les notes inédites de Samuel Beckett sur Rabelais: elles témoignent d'un intérêt moderne pour la verve linguistique et le grotesque corporel plutôt que pour l'humanisme érudit. Daniel BILOUS (*Rabelais béatontimouménos*, pp. 305-317)

poursuit une réflexion d'esthétique comparée sur l'autopastiche, où Rabelais se lit à travers ses imitateurs modernes comme un écrivain de la surabondance, inépuisable au point de se pasticher lui-même. Les notes de Romain MENINI (*Ex bibliotheca arleriana*, pp. 321-325; 'Vide Rabalesum'. *Un témoignage laconique de Martial Roger (1547)*, pp. 331-340) et d'Olivier PÉDEFLOUS (*Sur un portrait du 'petit cardinalcule Farnese' (1535?)*, pp. 327-330) offrent quant à elles des études érudites de micro-références: mention de Rabelais dans les œuvres de Martial Roger et de Vincent de La Loupe, identification d'un livre grec dans un portrait supposé d'Alessandro Farnese. Ces recherches,

d'une grande érudition bibliographique et philologique, rappellent combien la présence de Rabelais irrigue les milieux savants du XVI^e siècle.

Le volume s'achève sur une pièce inédite de Franck MANUEL, *Picrochole, pièce en trois actes (et un prologue)*. Inspirée de l'univers rabelaisien, cette comédie contemporaine transpose la satire du pouvoir et la démesure du grotesque dans une forme théâtrale resserrée. L'inclusion de ce texte, à la lisière de la recherche et de la création, manifeste l'ambition de la revue: penser Rabelais non seulement comme objet d'étude, mais comme matrice vivante de la fiction.

[PAOLA CIFARELLI]

Seicento a cura di Monica Pavesio e Laura Rescia

JULIEN GOMINET-BRUN, *L'Harmonie universelle de Marin Mersenne*, Paris, Champion, 2025, «Lumières classiques», 523 pp.

Lo studio di Gominet-Brun intende rivalutare Marin Mersenne non solo come scienziato e teorico musicale, ma anche come scrittore, evidenziando la dimensione letteraria della sua *Harmonie universelle*, importante trattato musicale pubblicato nel 1636.

Il volume è suddiviso in sette capitoli. Il primo presenta la biografia di Mersenne, religioso, matematico, filosofo, uomo di lettere che pubblica tra il 1627 ed il 1636 una serie di trattati culminanti nell'*Harmonie universelle*, considerato la summa della conoscenza musicale del XVII secolo in Francia. Come emerge dai capitoli successivi, Mersenne concepì l'*Harmonie universelle* come un corpus organico, non un semplice manuale tecnico, un'opera intellettuale che combina sapere musicale (capitolo 2), antropologia e morale (capitolo 3), teologia (capitolo 4), spiritualità (capitolo 5), retorica (capitolo 6).

Lo studio evidenzia come Mersenne usi argomentazioni retorico-filosofiche per sostenere la sacralità della musica, legandola a Dio e alla struttura universale del mondo. La musica è considerata da Mersenne come ponte tra la dimensione materiale e quella spirituale: musica, scienza e teologia sono direttamente collegate. Gominet-Brun prova in maniera convincente che Mersenne non si limita a dare formule e regole, ma scrive come un intellettuale del XVII secolo, sapendo che il suo trattato è un testo letterario che deve mirare a convertire ed elevare spiritualmente. Come si evince dall'ultimo capitolo, il settimo, l'opera ebbe una grande influenza e rimase un punto di riferimento fino all'epoca di Jean-Philippe Rameau e contribuì alla transizione tra le pratiche rinascimentali e le prime teorie musicali moderne.

Il volume è corredato da una ricca ed esauritiva bibliografia e da un indice dei nomi.

[MONICA PAVESIO]

Bruits du récit sous l'Ancien Régime, dir. Maxime CARTRON, Olivier LEPLATRE, Marine RICORD, Paris, Classiques Garnier, 2025, 396 pp.

Il volume si propone di esplorare il ruolo del rumore (in senso sonoro ed in senso simbolico) nei racconti e nei romanzi dell'Ancien Régime. I "bruits" – ovvero

i suoni, le voci, i rumori, le interruzioni, i segni uditivi – non sono, infatti, elementi puramente decorativi o marginali, ma contribuiscono a modellare la forma narrativa, la dimensione emotiva e la struttura del racconto.

Dopo una *préface* di Arlette Farge sulla ricezione dei rumori nelle narrazioni storiche della Parigi del XVIII secolo, i tre curatori definiscono e situano in una prospettiva storica, la funzione dei rumori nelle narrazioni dell'Ancien Régime, sottolineandone gli aspetti che verranno indagati nei saggi.

Il volume si apre con un contributo introduttivo in cui Jean-Marie Fritz (*Préambule. Bruits, confusions, passions*) individua le molteplici forme attraverso cui i rumori si inseriscono nelle narrazioni, giocando un ruolo di apertura e di chiusura, di intermezzo o d'interludio.

La prima delle quattro sezioni, intitolata «Explosions sonores. Charivaris, tumultes, pétarades», contiene alcuni saggi che illustrano come il rumore interrompa o disturbi la narrazione, introducendo tensioni o rotture. I primi due sono dedicati a Rabelais. Anne-Pascale Pouey-Mounou (*Rabelais et les oreilles ouvertes. Bruits parasites et nuisances sonores*) indaga il modo in cui i suoni si incarnano nei discorsi, nei paesaggi e nei corpi dei personaggi, originando una retorica, una cartografia ed una anatomia satirica del rumore. Myriam Marrache-Gouraud (*Chocs du pet contrapuntique dans la prose rabelaisienne*) analizza alcuni casi pratici in cui il rumore dei petti presenta una perturbazione della scrittura rabelaisiana, interrogandosi su questa forma di linguaggio non verbale. Dedicato alle *Novelle* esemplari di Cervantes è il contributo di Jean-Raymont Fanlo (*Bruits, harmonies et danses rythmées dans le récit de Cervantès*). Claire Fourquet-Gracieux (*Subjectivité et mouvement. Relecture de l'hyperonyme "bruit" dans l'œuvre de Cyrano de Bergerac*) analizza i rumori, sempre connotati negativamente e di grande intensità, nell'opera narrativa di Cyrano de Bergerac. Jean Leclerc (*Des mythes sonores à la science acoustique. Quand la narration burlesque invite les lectures sceptiques*) analizza tre narrazioni burlesche che presentano sonorità associate a miti antichi e moderni. Olivier Leplatre (*"Le concert était aussi déconcerté". la bande-son du "Roman comique" de Scarron*) illustra come regni nel *Roman comique* di Scarron un frastuono terribile, elemento dominante nella sua poetica. Maxi-

me Cartron e Michèle Rosellini (*Éclats du récit. Bruit et tumulte dans "Le Page disgracié" de Tristan L'Hermite*) studiano le funzioni che i rumori rivestono nel *Page disgracié*. Cyril Frances (*Un "horrible charivari". L'esthétique sonore des "Amours du Chevalier de Faublas" de Louvet de Couvray*) illustra come il rumore sia un vero vettore di teatralità in uno spettacolo sonoro del XVII secolo.

La seconda sezione intitolata «Compositions acoustique. Sons et bruits, assourdissements et silences», analizza il modo in cui certi suoni o voci esterne alla narrazione entrino nella finzione letteraria e ne amplifichino la dimensione sociale e sensoriale. La sezione si apre con il saggio di Véronique Duché sul panorama sonoro nei romanzi di cavalleria tradotti dallo spagnolo nel primo Cinquecento (*Le panorama sonore des romans de chevalerie à la Renaissance*). Killian Provost studia il concetto di consonanza suono-narrativa in una pastorale di Nicolas de Montreux (*"Avecques une grâce si naïve". Consonances sono-narratives dans "Les Bergeries de Juliette" di Nicolas de Montreux*). Marine Ricord ripercorre i suoni e i silenzi che tessono la trama narrativa di *Les Amours de Psyché et de Cupidon* di La Fontaine (*"Cela vaut bien la peine d'écouter". Voix, sons et poésie dans "Les Amours de Psyché et de Cupidon" de La Fontaine*). Laurent Susini analizza come Fénelon, pur condannando frequentemente i rumori, preveda un buon utilizzo dei suoni ne *Les Aventures de Télémaque* (*"Le bruit du feu est semblable à celui du torrent". Que donnent à entendre "Les Aventures de Télémaque"?*).

La terza sezione dedicata agli «Échos du monde» si apre con il lavoro di Rebecca Legrand (*Les bruits du Nouveau Monde*) incentrato sulla tipologia dei suoni e dei rumori della natura del Nuovo Mondo nei racconti dei viaggiatori francesi tra il 1535 ed il 1632. L'articolo di Judith Sribnai (*Les chants de la tribulation. Tracas du monde et oraisons spirituelles dans la "Relation de 1654" de Marie de l'Incarnation*) analizza il rapporto ambivalente con l'universo dei suoni, dei rumori e delle voci che si ritrova nel racconto spirituale e viatico di Marie de l'Incarnation.

L'ultima sezione dal titolo «Écouter le genre des Mémoires. Sons intimes et bruissements de l'histoire» è dedicata alle esperienze sonore all'interno dei *mémoires*. Il primo contributo di Fanny Boutinet (*Expériences sonores et récit de soi dans les Mémoires de Catherine de la Guette*) analizza i suoni nei *Mémoires* di Catherine de La Guette del 1681. Segue poi l'articolo di Yohann Deguin (*Les silences du souvenir. Bruits et Mémoires au XVII^e siècles*) sul paesaggio sonoro proprio dei *Mémoires d'Ancien Régime* e su come questo universo sonoro dei memorialisti possa essere recepito oggi. Gli ultimi due lavori di Marc Hersant (*Bruit et parole dans les Mémoires de Saint-Simon*) e di Frédéric Charbonneau (*L'univers sonore de Saint Simon*) sono dedicati ai *Mémoires* di Saint-Simon.

Una ricca bibliografia, un indice dei nomi ed i riassunti dei contributi concludono il volume.

[MONICA PAVESIO]

CAMILLE ESMEIN-SARRAZIN, *La Princesse de Clèves de Madame de Lafayette, ou la "Joconde" des Lettres françaises*, Paris, Honoré Champion, 2025, «Commentaires» 7, 124 pp.

Inserito in una collana che si rivolge a insegnanti e studenti, proponendo le linee fondamentali dei grandi

testi della letteratura francese, questo volumetto è curato da una delle massime specialiste della grande scrittrice seicentesca, editrice scientifica del volume della *Pléiade* dedicato a Mme de Lafayette. Il titolo riprende una espressione di Maurice Laugaa, a indicare la pluralità interpretativa di cui il romanzo è stato oggetto. Dopo una rapida ma densa introduzione, se ne ripercorrono gli aspetti narratologici e linguistici, si discutono il rapporto tra Storia e finzione, l'estetica dei personaggi, il posto riservato al ritratto delle passioni e del loro rapporto con l'amore, l'ambigua relazione tra verità e falsità, e tra il dovere e la virtù, per terminare con un capitolo dedicato alle letture interpretative dal XVII al XXI secolo. Un'ottima e aggiornata bibliografia correda il volume, utile strumento didattico per le aule universitarie.

[LAURA RESCIA]

Mme de Lafayette hors les murs: la réception internationale de l'œuvre de Mme de Lafayette XVII^e-XVIII^e siècle, Études présentées et réunies par Nathalie GRANDE et Andrea GREWE, "Papers on French Seventeenth-Century Literature" LI-101, 2025, 528 pp.

Il volume riunisce alcuni saggi sulla diffusione dell'opera narrativa di Madame de La Fayette nelle culture europee nel Seicento e Settecento. Come emerge dall'introduzione di N. Grande e A. Grewe (*La première réception de Madame de Lafayette hors de France*), partendo dalla constatazione di una lacuna critica sulla diffusione nei paesi limitrofi dell'opera della romanziere francese, i contributi del volume si propongono di fornire un primo repertorio delle traduzioni, per mettere in evidenza e studiare le modalità di appropriazione dei testi di Madame de Lafayette in alcune culture europee.

L'area tedesca si presenta particolarmente ricca e ad essa sono dedicati ben quattro saggi. Miriam Speyer (*Une première princesse "ins Deutsche übersetzt": étude de Die Fürstinn von Montpensier*) studia il primo adattamento tedesco del 1680 de *La Princesse de Montpensier*, comparandola con la prima traduzione del 1711 de *La Princesse de Clèves*. Alla ricezione tedesca del capolavoro di Mme de Lafayette è dedicato il contributo di Rainer Zaiser (*La fortune de "La Princesse de Clèves" en Allemagne à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècle: les vicissitudes de la réception outre-Rhin de l'œuvre de Madame de La Fayette*). Annette Keilhauer e Lieselotte Steinbrügge (*Les traductions allemandes de "La Princesse de Clèves" par Friedrich Shultz e Sophie Mereau*) si occupano di due nuove traduzioni tedesche della fine del XVIII secolo, che segnano l'inizio di un rinnovato interesse per *La Princesse de Clèves*. Per finire, Andreas Grewe (*L'œuvre de Marie-Madeleine de Lafayette en Allemagne aux XVII^e et XVIII^e siècles -étapes et forme du transfert culturel*) propone un primo bilancio della ricezione tedesca di Madame de Lafayette, soffermandosi soprattutto sul ruolo svolto dai periodici e dalla biblioteca dei romanzi nella diffusione rapida dei testi della romanziere presso un pubblico prevalentemente femminile.

L'area anglosassone si configura come la seconda in ordine di importanza per la ricezione delle opere di Lafayette. Aurélie Griffin (*Une princesse française à l'aube de la Glorieuse Révolution: "The Princess of Cleve" de Nathaniel Lee (1680-1689)*) dimostra come il primo adattamento inglese de *La Princesse de Clèves*, pubblicato nel 1679, un anno appena dopo la prima edizione francese, sembri più una caricatura che un

omaggio al testo originale. Camille Esmein-Sarrazin (*Les belles infidèles d'Elizabeth Griffith, romancière et traductrice de Lafayette*) analizza la seconda trasposizione inglese de *La Princesse de Clèves*, pubblicata da Elizabeth Griffith nel 1777, ricercando all'interno della produzione romanzesca dell'autrice inglese alcune riprese della concezione del romanzo elaborata dalla scrittrice francese. Prosegue l'esplorazione della ricezione inglese dei romanzi di Mme de La Fayette con l'articolo (*Lafayette en Angleterre au XVIII^e siècle: méditations méthodologiques sur une réception manquée*) in cui Nicholas Paige con le sue meditazioni metodologiche sulla ricezione dell'opera in Inghilterra si chiede se possa esistere una storia del romanzo senza la produzione di Madame de Lafayette.

Il terzo luogo di ricezione indagato è relativo alle società dell'Europa del nord. Alicia Montoya (*Madame de Lafayette au prisme des catalogues de vente de bibliothèques du XVIII^e siècle: une fonction-auteur réfractée, entre roman et histoire*) cerca le tracce delle opere di Lafayette nelle biblioteche private francesi, olandesi e inglesi, grazie alla banca dati MEDIANE che si appoggia sui cataloghi di queste biblioteche oggi scomparse.

Si passa poi all'Europa del sud con due contributi sulla ricezione italiana. Laura Rescia (*La première réception italienne de l'œuvre de Madame de Lafayette: "La Principessa di Cleves" (1691) et "Zaida" (1740)*), dopo essersi soffermata sulla prima ricezione italiana di Madame de Lafayette, analizza due traduzioni de *La Princesse de Clèves* e di *Zayde*, non ancora oggetto di studio, per evidenziare l'influenza dei testi di Mme de Lafayette sulla poetica italiana a quell'epoca ancora alla ricerca di una sua strada. Jean-Luc Nardone (*Sur le manuscrit inédit de La Principessa di Monpensier traduite par Sertorio Orsato, membre de l'académie padouane des Ricoverati*) analizza un manoscritto seicentesco inedito, contenente la traduzione de *La Princesse de Monpensier*, e ne fornisce l'edizione critica.

Martina Stemberger (*Zayde à Moscou: la réception russe de Madame de Lafayette au XVIII^e siècle*) si occupa della ricezione russa, paese in cui è *Zayde* a ritenere particolarmente l'attenzione del pubblico.

Per concludere, Nathalie Grande presenta un ultimo intervento dedicato all'iconografia (*Madame de Lafayette illustrée hors de France (XVII^e-XVIII^e siècles)*): se le edizioni originali francesi non hanno apparati iconografici, le edizioni francesi stampate all'estero e le traduzioni sono ricche di illustrazioni, riprodotte ed analizzate in questo ultimo articolo.

[MONICA PAVESIO]

ALEXANDRA W. ALBERTINI, *La superstition: des origines à la critique rationaliste au XVIII^e siècle*. Burton, Malebranche, Bayle, Fontenelle, Paris, Honoré Champion, 2025, «Bibliothèque d'études des mondes chrétiens» 17, 365 pp.

L'A., specialista del conflitto tra irrazionalismo religioso e razionalismo critico nel XVII secolo, affronta il tema della critica alle superstizioni, per verificare se e come in questo secolo essa possa essere condotta non solo dai libertini, bensì anche da coloro che vorrebbero preservare il sentimento religioso, ovvero quel "christianisme libéral, rationaliste et sceptique" basato sulla metodologia del dubbio, che tenta di conciliare coscienza religiosa e atteggiamento razionalista.

Il suo percorso, suddiviso in tre parti, prende le mosse da una prima sezione che si avvia con un panorama storico sulla superstizione, attraverso un'indagine

linguistico-etimologica delle prime occorrenze del termine *superstitio*, spesso legato all'eccesso di timore, per poi addentrarsi sulla concezione protestante e su quella cattolica. Ne emerge una postura fondamentalmente simile nell'inquadrare le credenze superstiziose come stratagemmi diabolici, sebbene si constati un maggior rigore nella visione luterana; i cattolici affrontano tuttavia rischi maggiori assumendo tale atteggiamento critico, in considerazione dell'irrazionalità di svariate pratiche religiose della loro confessione. Si prosegue poi con la messa in evidenza della progressiva diminuzione dei processi contro le streghe e dei crimini di "magia", come segno dell'affievolirsi delle credenze irrazionali nei tribunali come pure nella letteratura mondana. Il capitolo successivo affronta la distinzione tra superstizione popolare e religiosa, chiamando più puntualmente in causa le posizioni dei quattro autori annunciati nel titolo: il cattolico Malebranche, il protestante Bayle, l'anglicano Burton e il presunto deista Fontenelle. Tutti convergono nell'adottare una postura razionalizzante per quanto attiene le superstizioni, concepite come tentazioni diaboliche di fronte alle quali l'essere umano, propenso all'irrazionalità, è il solo responsabile dell'adesione a pratiche come la divinazione, l'astrologia o il vero e proprio satanismo. La seconda parte del volume si addentra più precisamente sul dibattito seicentesco tra critica all'irrazionalismo illusorio e distinzione tra credenze superstiziose e sentimento religioso. Il capitolo quarto ripercorre le posizioni degli autori prescelti rispetto all'astrologia e all'astronomia: per tutti si profila un atteggiamento di "scetticismo erudito", che dà conto della dimensione sacra nel mondo, ma al di fuori di dogmatismi e consuetudini religiose. Tale posizione sembra essere la sola atta a preservare l'integrità della ragione e della fede, svincolate dall'antitesi proposta invece dal razionalismo radicale. I due capitoli seguenti approfondiscono somiglianze e distinzioni, nei quattro autori, dei concetti di bisogno metafisico e bisogno di irrazionalità, nonché il dibattito circa i poteri dell'immaginazione: ne emerge un quadro di progressivo distacco dalla visione magica del mondo, in una transizione che comincia a discriminare la necessità di spiritualità dal bisogno di irrazionalità, un passaggio concettuale fondamentale nel disegnare la possibilità di preservare il sentimento religioso pur nella critica agli eccessi dell'irrazionalità. La terza parte rielabora in tre capitoli l'analisi del pensiero degli autori considerati, concentrandosi sui loro rapporti con l'Antichità, con il razionalismo, con l'occasionalismo, per giungere nell'ultimo a ridefinire le reciproche posizioni, al di là delle etichette religiose o libertine a loro attribuite.

[LAURA RESCIA]

Cultures féminines du Grand Siècle, dir. Emmanuel BURY, Paris, Classiques Garnier, 2025, «Masculin/féminin dans l'Europe moderne» 43, 228 pp.

Il volume raccoglie gli atti di un seminario della Sorbonne svoltosi nell'autunno 2022 per affrontare la questione della presenza femminile nella cultura del Grand Siècle alla luce dei più recenti dibattiti critici. Vengono presentati una serie di contributi di ampio respiro (Bury, Grande, Dufour-Maitre, Réguig) affiancati da altri dedicati a figure femminili assunte al ruolo di classico e inserite nel canone letterario francese. Introduce i lavori del seminario Emmanuel BURY, *Le XVII^e siècle, enjeu de la culture féminine moderne*, pp. 11-22, che propone un panorama della critica letteraria dal

XIX ai primi anni del XX secolo, quando alcuni studiosi (Magne, Cousin, Reynier) inaugurano gli studi sulle scrittrici del Grand Siècle, sebbene con qualche riserva, poiché queste venivano pur sempre inquadrare come ausiliarie della costruzione del campo letterario "alto", riservato agli uomini, salvo qualche eccezione (Lafayette, Sévigné). Sarà l'apertura ai *gender studies*, operata in Europa negli anni Novanta, sotto l'influenza degli studi nord americani, e non senza discussioni anche molto accese, a stimolare un rinnovamento, culminato nel 2000 con la nascita della SIEFAR, che continua a costituire a tutt'oggi il punto di riferimento della ricerca sull'apporto delle donne sotto l'Ancien Régime. Nathalie GRANDE, *La culture féminine, une sous-culture masculine?* pp. 23-40, si interroga sul ruolo svolto dalla cultura maschile per aprire alle donne l'accesso alle attività intellettuali: in primo luogo alla lettura, difficilmente attuabile per una donna senza entrare in uno spazio costruito da uomini, quello di una biblioteca; e così pure per la "culture d'imprégnation", ovvero quella ottenuta attraverso la benevolenza di un mentore, i cui esempi sono numerosi, possibile solo grazie ai privilegi di nascita riservati a un'élite sociale. La cultura femminile, pur distinguibile da quella popolare, è ben lontana dall'erudizione, e proprio grazie a questo assurgerà al ruolo di alfiere della modernità. È il caso del «secondo preziosismo», che trova nel genere dei *contes de fées* il luogo di espressione più adatto alle proprie aspirazioni di autodeterminazione. L'articolo di Myriam DUFOUR-MAÎTRE, *De l'autodidaxie à l'invention de la culture moderne. Voies et impasses de l'acculturation féminine au XVII^e siècle*, pp. 41-63, si avvia con la constatazione che, private della possibilità di proseguire gli studi di alta cultura, le donne, autodidatte e frequentatrici dei *salon*, alla ricerca di un percorso di istruzione, correvano spesso il rischio di acculturarsi senza una *ratio studiorum*, con più fatica e meno efficacia rispetto agli uomini. Tutti i trattati dedicati all'istruzione delle donne si concentrano sull'educazione morale, affiancata allo sviluppo di conoscenze legate alla quotidianità. Malgrado l'evidente disparità nelle opportunità a loro offerte, le donne del Seicento hanno inventato la dignità dei generi letterari che riflettono e sostengono la vita, dalla corrispondenza familiare ai *contes de fées*, ai romanzi psicologici ai dialoghi pedagogici fino alla riflessione morale, contribuendo in modo sostanziale alla creazione della cultura profana moderna. Agnès COUSSON, *Madame de Sablé, la «Vittoria Colonna francese»*, pp. 65-97, indaga le ragioni del successo di Mme de Sablé, una delle donne più influenti del XVII^e secolo. Analizzandone la corrispondenza, le sue *Maximes* e i suoi trattati, l'A rileva alcuni elementi utili a elaborare delle risposte. Adottando i valori dell'umanesimo, la sua opera morale viene elaborata molto liberamente, utilizzando diverse fonti per costruire la sua propria etica ed estetica. I suoi scritti testimoniano dell'uso della letteratura come riflesso del sé, ove l'autrice si erige a modello e guida del lettore a cui si indirizza. Sophie TONOLO, *D'un siècle à l'autre. Antoinette Desboulrières (1638-1694), une femme poète*, pp. 99-116 dedica il suo saggio alla figura di una poetessa che Sainte-Beuve riteneva anacronistica rispetto al suo tempo, perché paradossalmente arretrata e all'avanguardia. Una preziosa di fine secolo, che tra lirismo e satira ha agito nella direzione del rinnovamento della pastorale, rivestendo il ruolo di *passieuse* tra Grand Siècle e Lumières. Cléa JOURNAULT, *Culture masculine et culture féminine dans les trilogues de la «Correspondance» de Sévigné*, pp. 117-131, indaga la postura utilizzata dalla marchesa nei suoi scambi epi-

stolari con Bussy-Rabutin e con il Président de Moulceau, il cui oggetto è la letteratura, lettere ricche di postille di Corbinelli. Se a una prima lettura emergerebbe una evidente differenza tra la cultura maschile – erudita, storica, centrata sull'Antichità – e quella femminile – contemporanea e più leggera – un'analisi più accurata mostra la complicità di Sévigné con i suoi interlocutori, con i quali condivide conoscenze e competenze teologiche, storiche e linguistiche. La sua reticenza a ostentare tale cultura sarebbe dovuta, secondo l'A., a una strategia sociale, e alla sua volontà di allontanarsi dallo stereotipo della *femme savante*. Camille ESMÉIN-SARRAZIN, *Lire Lafayette du XVII^e siècle à nos jours. Réception, appropriation, interprétation*, pp. 133-149, sottolinea come fin dalla pubblicazione del suo primo racconto e per tutto il Settecento, Mme de Lafayette sia riconosciuta come una delle maggiori esponenti della letteratura del Grand Siècle. Nel XIX secolo, la fama della *Princesse de Clèves* oscura il resto della sua opera, e assurge a massimo esempio di romanzo classico. L'utilizzo che nel XX e XXI secolo ne è stato fatto, attraverso i più svariati adattamenti cinematografici, più o meno fedeli, testimonia della capacità del suo testo di entrare in consonanza con la contemporaneità. Constance CAGNAT-DEKEUF, *Une «fée moderne, plus savante et plus polie que celles de l'Antiquité». Mme d'Aulnoy conteuse*, pp. 151-173 analizza *La Princesse Printanière* di Mme d'Aulnoy, una narrazione nella quale è possibile individuare i segnali di una volontà di emancipazione della scrittura femminile che intende allontanarsi dai modelli dell'Antichità. Si aggiunge inoltre una critica al destino riservato alle donne aristocratiche, mentre il personaggio della fata si fa espressione della figura autoriale al femminile. Delphine REGUIG, *Qu'est-ce qu'une «dame de qualité»? Femme et modernité culturelle à la fin du XVII^e siècle*, pp. 175-197, esamina la difficoltà della cultura francese a considerare l'apporto femminile, focalizzandosi sulla Querelle des Anciens et des Modernes. L'espressione «dame de qualité», presente in modo ricorsivo nel famoso *Parallèle* di Perrault, viene esaminata nelle sue numerose occorrenze. Paradossalmente l'assenza di cultura imputata al genere femminile permette una maggiore apertura verso la Modernità; il sapere femminile viene reputato essere spontaneo e meno incline all'errore, perché lontano dai rischi della pedanteria. Pur non sviluppando un discorso di legittimazione della cultura femminile, quindi, è possibile individuare in quell'epoca e nei testi della Querelle uno spazio nel quale la «dame de qualité» svolge il ruolo di rivendicazione di una nuova distinzione sociale, lontana dall'esercizio del potere ma volta a dare rilievo a valori intellettuali di categorie sociali diverse da quelle dominanti.

[LAURA RESCIA]

NORIHIRO MORIMOTO, *Fénelon, pasteur et écrivain*, Paris, Champion, 2024, «Lumières classiques», 546 pp.

La monografia di Norihiro Morimoto è incentrata sull'analisi del duplice ruolo di Fénelon di pastore e di scrittore. Le diverse funzioni da lui assunte di predicatore, precettore, arcivescovo e nello stesso tempo di scrittore spirituale, inseriscono l'autore in diversi campi: la retorica, la pedagogia, la spiritualità e la teologia. Queste funzioni non sono separate ma si intrecciano, permettendoci, come illustra Morimoto nel suo volume, di comprendere una figura complessa e rappresentativa del XVII secolo. Il volume offre una visione

completa e sfaccettata dell'opera di Fénelon non solo letteraria, ma anche teologica e pedagogica.

La prima parte è dedicata al suo ruolo di predicatore (*Le prédicateur 1677-1688*): dal dottorato in teologia del 1677 fino alla revoca dell'editto di Nantes, periodo di forti tensioni religiose. Fénelon elabora, in questa prima fase, un metodo originale di predicazione catechistica, ma anche di disputa teologica che diffonde grazie alla sua perfetta conoscenza delle pratiche della stampa.

La seconda parte è incentrata sul suo ruolo di precettore (*Le précepteur 1689-1697*) che comincia con la nomina nel 1689 a precettore del giovane Duca di Borgogna, ruolo affidatogli anche grazie al successo del suo libro *L'Éducation des filles* del 1687. Il nuovo ruolo lo porta a proseguire la sua volontà di riforma pastorale attraverso la formazione di un principe cristiano ed erigendosi a scrittore spirituale di corte.

La terza sezione, che si sovrappone a quella precedente, esamina Fénelon nella veste di scrittore spirituale (*L'écrivain spirituel 1689-1699*). Molto interessante è la ricostruzione delle dinamiche complesse delle sue pratiche di pubblicazione: testi inediti e manoscritti da leggere alle conferenze, edizioni ristampate e riviste durante la *Querelle du Quiétisme*, stampa clandestina, quando è necessario per combattere il giansenismo. La letteratura pastorale, grazie anche alla sua nomina ad arcivescovo di Cambrai, diventa nelle mani di Fénelon uno strumento apologetico e pedagogico. La sua figura, come ben emerge nel libro di Morimoto, occupa un posto di primo piano anche nella storia del cattolicesimo. Il volume è corredato da una ricca ed esaustiva bibliografia e da un indice dei nomi.

[MONICA PAVESIO]

IOANA GALLERON, *Les comptes de Tbalie. Pour une analyse numérique du théâtre des siècles classiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2025, «Interférences», 286 pp.

Nato nell'ambito delle Digital Humanities, questo volume si è proposto di offrire uno studio sul teatro comico francese tra il 1660 e il 1760, nella prospettiva metodologica del *distant reading*. I molti scopi metodologici dell'impostazione del lavoro emergono fin dal primo capitolo, interamente dedicato ai criteri di scelta del corpus, fase di non semplice soluzione dal momento che i cataloghi, come i repertori a

stampa o digitali, sono eterogenei: per fare un solo esempio, il progetto relativo ai registri della Comédie Française esclude i repertori della Foire e degli Italiens, nonché gli spettacoli dei teatri provinciali. Un'analisi che si limitasse a quell'unico repertorio risulterebbe dunque sbilanciata in termini di qualità e di affidabilità. Si sono quindi selezionate le pièces in base a una serie di criteri: la disponibilità di testi già interrogabili (formato hml-TEI), la rappresentatività di diverse tipologie di commedia (numero degli atti, utilizzo della prosa o dei versi, rappresentatività per ogni decennio considerato, equilibrio tra autori celebri e sconosciuti o anonimi). Ne è risultata una lista di 91 commedie, comprese tra l'arrivo di Molière a Parigi e il trionfo del teatro di boulevard. Il lavoro ha poi previsto l'annotazione di tutti i testi, per renderli interrogabili (i cui dettagli tecnici costituiscono il secondo capitolo), a cui è seguita una prima rilevazione di carattere quantitativo, che ha consentito una panoramica sul corpus. I dati sono illustrati nel terzo capitolo, che presenta rappresentazioni grafiche suddivise in base ai parametri della lunghezza, al rapporto tra asse cronologico e lunghezza, alla ripartizione in atti e in scene, alla leggibilità delle pièces, alle pratiche di punteggiatura. Nei capitoli successivi, l'analisi diviene quali-quantitativa: studio del vocabolario e della ricorsività tematica, *sentiment analysis*, studi sui personaggi, tipologie e pratiche linguistiche, presenza e tipologia delle didascalie, per citarne solo alcuni. Dalle diverse analisi e sintesi, emergono alcune linee di sviluppo del genere tra XVII e XVIII secolo: una relativa unità, una produzione costante, una uniformità di registro. La distinzione maggiore si rileva in relazione al grado di raffinatezza del genere: sul piano linguistico, ma altresì sulla costruzione strutturale delle pièces e sulla complessità dei personaggi. La presenza progressivamente più importante delle didascalie e l'evoluzione della loro qualità rende evidente la volontà di allontanarsi dalla stereotipia del ruolo e dall'imprevedibilità dell'azione. Altre osservazioni riguardano il carattere altamente codificato della commedia, e l'interesse per l'esplorazione del rapporto tra individuo e collettività. Oltre a questi risultati, il volume si sofferma sulle sfide che ancora attendono un utilizzo mirato e scientifico dell'approccio digitale allo studio dei testi letterari in generale; si chiude con una bibliografia mirata ma utile soprattutto per la discussione sulle metodologie digitali.

[LAURA RESCIA]

Settecento a cura di Vittorio Fortunati e Paola Perazzolo

COURTILZ DE SANDRAS, *Mémoires de M. de B***, Secrétaire de M. L. C. D. R.*, Édition critique établie, présentée et annotée par Nicolas FRÉRY. Avec la participation d'Erik LEBORGNE. Préface d'Emmanuelle SEMPÈRE, Paris, Honoré Champion, 2025, «L'Âge des Lumières» 106, 299 pp.

La presente edizione critica certifica l'importanza dei *Mémoires de M. de B****, mai prima d'ora ristam-

pati dopo la pubblicazione originale in due volumi del 1711, un anno prima della morte dell'autore.

Le ultime memorie apocriefe di Courtilz de Sandras (1644-1712) costituiscono una testimonianza della trasformazione del romanzo che caratterizza il periodo letterario a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo. Diversi elementi romanzeschi – nascita in circostanze straordinarie, assalto alla carrozza, sostituzione di un amante con un altro, pericoli in mare, riconoscimen-

ti commoventi, improvvisa incarcerazione, scambio di bambini in tenera età – si intrecciano nella vita del personaggio-narratore. Il carattere romanzesco trionfa anche nell'*Histoire de Théodora de Morini*, racconto che occupa circa un quinto del primo volume.

I *Mémoires de M. de B**** propongono così una lettura singolare in cui l'autore, scrittore prolifico che non rinuncia al suo anonimato, delega la parola a un narratore anch'egli senza nome, M. de B***, un uomo alla ricerca delle proprie origini che, dopo una serie di vicissitudini, entra al servizio del cardinale Richelieu, il quale diventerà il suo protettore ma al tempo stesso il suo carnefice. Richelieu è onnipotente, fin dal titolo nonostante l'abbreviazione del nome sul frontespizio. Il narratore non smette mai di celebrarlo, manifestando una dedizione quasi patologica che rasenta la devozione nei suoi confronti. Difatti, per l'orfano che diventa suo segretario, sua spia, suo braccio destro, il Cardinale viene a rappresentare un vero e proprio padre sostitutivo. Anche dopo l'ingiustificata e dolorosa esperienza dell'incarcerazione, è sufficiente una parola del Cardinale per ristabilire la fiducia assoluta di B*** nei confronti del suo padrone.

Il risultato è un'opera dalla forma ibrida in cui si fondono invenzione narrativa e scrittura memorialistica, componenti romanzesche e narrazione storica con l'analisi attenta di un periodo politicamente turbolento, segnato dalla figura onnipotente di Richelieu, di cui B*** diventa un devoto servitore. Un misto di verità e finzione che sembra costituire un principio di scrittura. A una parte romanzesca, incentrata sulla ricerca paziente e infruttuosa dell'identità del narratore, segue una seconda parte dominata dall'intrigo politico e la progressiva dissoluzione dell'io nella storia.

Entrambi i volumi sono popolati da riferimenti a personaggi storici come Henriette-Marie de France (1609-1669), moglie di Carlo I Stuart, Catherine de Médicis (1519-1589), moglie di Henri II, il re di Spagna Filippo IV, l'Imperatore tedesco Gustavo II Adolfo, il Duca di Vendôme, il Duca di Rohan, il Duca di Sassonia ma anche il poeta satirico Baudouin, uomo di fiducia di Richelieu, famoso per le sue battute spiritose. Sono evocati altresì importanti avvenimenti quali il Trattato dei Pirenei, firmato nel novembre 1659 alla fine della guerra franco-spagnola, il trattato di Heilbronn, siglato nell'aprile del 1633 tra la Svezia e i principi protestanti della Germania, il saccheggio di Magdeburgo, uno dei massacri più terribili della Guerra dei Trent'anni. L'opera è poi attraversata da aneddoti piccanti. Si possono rintracciare diversi esempi dell'umorismo nero del memorialista e alcune affermazioni del narratore assumono un tono di crudele ironia. Accanto alle espressioni familiari si trovano arcaismi e riferimenti ai classici (Erodoto, Virgilio). Tale stile concorre a fare di Courtiz de Sandras uno dei migliori rappresentanti di quel periodo che separa il Grand Siècle dal Secolo dei Lumi.

Emblematiche di un genere, quello delle pseudo-memorie, i *Mémoires de M. de B**** hanno senz'altro contribuito al rinnovamento delle pratiche narrative, svolgendo un ruolo pionieristico nello sviluppo del romanzo in prima persona.

[MARIA IMMACOLATA SPAGNA]

Théâtres à recettes et spectacles non payants (1661-1791), éd. Barbara NESTOLA ed Emanuele DE LUCA, "Littératures classiques" 113, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2024, 212 pp.

Secondo lavoro del programma di ricerca ThéPARIS (*Les théâtres en France sous l'Ancien régime: transver-*

salité des pratiques, circulation des personnes, enjeux esthétiques et poétiques), il numero monografico curato da B. Nestola ed E. De Luca propone una rilettura ambiziosa del sistema teatrale dell'Ancien Régime, interrogando la relazione fra le due categorie maggiori del contesto produttivo: i «*théâtres à recettes*» regolati dal sistema dei privilegi (Comédie-Française, Comédie-Italienne, Opéra) e l'ampia e diversificata costellazione dei «*théâtres non payants*» – teatri di corte, di collegi, di società – attivi tra la fondazione dell'Académie royale de musique (1661) e la soppressione dei privilegi (1791). Ne risulta un panorama dinamico, nel quale il confine, economico e giuridico, tra spettacolo commerciale e gratuito si rivela permeabile e sotto la spinta di fenomeni di circolazione di repertori, artisti e forme di produzione ben oltre le barriere e i vincoli istituzionali su cui si regge il teatro francese tra Sei e Settecento.

Nell'intenzione di esplorare la complessità dello scenario teatrale d'Ancien Régime, il volume rovescia la prospettiva storica a partire da un solido ancoraggio metodologico: assumere la distinzione *payant/non payant* non come categoria oppositiva, ma come strumento d'analisi trasversale per indagare la compresenza di logiche professionali, estetiche e sociali diverse all'interno di un medesimo ecosistema teatrale. Tale impostazione mira a superare la consueta polarizzazione tra storia istituzionale e storia delle pratiche, articolando la ricerca in due assi principali, che compongono le due sezioni tematiche del numero: «*Circulations et carrières*», che indaga la questione della circolazione delle carriere dei professionisti dello spettacolo (attori, cantanti, autori) e la trasversalità delle pratiche teatrali, «*Fabrique et création*», che esplora le questioni genetiche ed estetiche.

Nella prima sezione, Benoît DRATWICKI (*Les deux troupes d'opéra de Lully et leur évolution du Grand Siècle à la fin de l'Ancien Régime (1672-1791)*) ricostruisce il doppio volto dell'impresa lirica di Lully – responsabile delle due *troupes* indipendenti operanti fra corte e città – per delinearne l'evoluzione dalla morte di Luigi XIV mettendo in luce la gestione proto-imprenditoriale delle risorse artistiche, analizzando gli effetti amministrativi, logistici e finanziari derivanti dai crescenti fenomeni di migrazione dei cantanti da Parigi a Versailles e dalla progressiva fusione dei due corpi lirico-musicali, fusione prescritta a Lully ma infine realizzata lungo il corso del Settecento. In *Les comédiens de Voltaire, des théâtres de société à la Comédie-Française (et vice-versa)*, Jennifer RUIMI indaga le modalità attraverso cui si realizza il transfert tra scena pubblica e scena privata seguendo le peregrinazioni di attori e attrici del Théâtre Français verso (e da) i teatri privati animati da Voltaire, che innescano un movimento con conseguenze imponenti non solo sulla sua produzione drammatica – le rappresentazioni private diventano per Voltaire uno spazio di sperimentazione in cui testare l'efficacia della sua scrittura – ma anche sulla gestione societaria della Comédie-Française che reagisce, collettivamente e istituzionalmente, all'imporre della posizione autoriale del drammaturgo. La coesistenza, più o meno concorrente, del *réseau* professionale e di quello mondano permette dunque di analizzare il fatto teatrale, nei suoi aspetti estetici ed economici, alla luce di nuovi comportamenti di ibridazione e trasversalità. Marie DEMEILLIEZ (*La circulation des danseurs parisiens au XVIII^e siècle: des théâtres professionnels aux ballets jésuites*) analizza la presenza di danzatori e professionisti dello spettacolo reclutati nelle diverse istituzioni parigine (Opéra, Comédie-Française, Comédie-Italienne,

teatri delle fiere) nei colleghi gesuitici. Analizzando sei balletti (1705-1755), l'A. mostra come la pratica coreutica e pedagogica messa in opera dai gesuiti, pratica naturalmente sensibile e propizia all'ibridazione, abbia funzionato da veicolo di trasformazione e di sperimentazione stilistica. In chiusura, Valentina PONZETTO (*Auteurs de société et scènes publiques: stratégies, circulations, fortunes*) traccia il percorso di autori legati all'ambiente del mecenatismo aristocratico del duca d'Orléans quali Collé e Carmontelle mostrando come la loro postura autoriale si legittimi e si alimenti nello scambio tra scena privata e pubblica in un costante gioco di riappropriazioni. Il repertorio drammatico – finemente analizzato dall'A. – che i due autori adattano per la scena ufficiale tra il 1760 e 1770 si configura come un modello strategico che favorisce fenomeni di osmosi tra logiche di convenzione e logiche di ibridazione nel processo di evoluzione delle pratiche teatrali e delle forme estetiche.

La seconda parte si apre con il contributo *Jonathas sans David. Quand un sujet tragique circule entre les collèges, la cour et Saint-Cyr*, in cui Jean-Philippe GROSPERRIN segue il percorso della tragedia biblica *Jonathas*, pubblicata nel 1700 da Duché de Vancy, destinata all'educazione femminile del collegio di Saint-Cyr, ma prima ancora concepita per l'interpretazione della duchessa di Borgogna e successivamente rappresentata alla Comédie-Française nel 1714. La tragedia, che conosce dunque una lunga storia, è un caso particolare di circuitazione trasversale (dal collegio alla corte al teatro pubblico) che mette al centro la questione della destinazione dell'opera e della sua influenza sul processo di ibridazione drammaturgica. In *L'Académie d'opéras de Perrin et l'Académie royale de musique de Lully: des "connaisseurs" à l'entreprise*, Barbara NESTOLA s'interroga sull'influenza dei processi di assorbimento o di rottura tra modelli estetici e sociali legati ai sistemi di produzione musicali sulla definizione delle strutture istituzionali, l'Accademia «d'opéras» di Perrin e l'Opéra lullista. Il passaggio dall'opera di corte di matrice italiana – espressione della cultura elitaria e aristocratica – realizzata dal primo nel 1669 e le nuove esigenze della cultura mercantile-impresariale di Lully nella gestione del monopolio dell'Académie royale a partire dal 1672 è frutto di una contaminazione tra strategie produttive opposte, l'una rivolta al pubblico colto e ristretto dei *connaisseurs*, e l'altra incentrata sul gusto del pubblico pagante della città. In *Spectacles hybrides: productions professionnels à Versailles en 1740*, Emanuele DE LUCA estende la problematica della relazione tra la corte e la città a partire da tre spettacoli "ibridi" rappresentati a Versailles intorno al 1740 e in cui si assommano tutte quelle forme teatrali, coreutiche e musicali che nel sistema teatrale parigino sono tenute ben separate da una rigida gerarchia estetica e istituzionale ma che proprio a corte si fondono creando una sorta di spazio "laboratorio" di cooperazione artistica. Parallelamente, come mostrato da Thomas SOURY in *Rameau et la révision de ses opéras: étude d'une adaptation de la cour à la ville*, il caso di Rameau rende visibili i processi di adattamento del materiale drammatico-musicale alle esigenze e ai vincoli delle istituzioni parigine. Dalla comparazione di due versioni – l'una destinata a Versailles e l'altra a Parigi – di sei delle opere che il compositore riadatta tra il 1745 e il 1760 emergono non solo le differenti strategie di composizione (nella struttura e nei contenuti dell'opera), ma soprattutto le pratiche di ricezione del pubblico nuovo di cui Rameau cerca di assecondare i gusti, resti-

tuendo così uno scenario più completo della stratificazione dei modelli estetici del sistema teatrale parigino.

In chiusura di numero figura la postfazione di Bénédicte LOUVAT (*Entre encrage locaux et circulations nationales: les pratiques provinciales au XVII^e siècle*), che amplia la prospettiva metodologica proponendo l'analisi della dimensione estetica e produttiva delle province francesi nel Seicento. La considerazione dei flussi di persone, opere e saperi fra Parigi e le province consente infatti di ripensare la "trasversalità" non solo come concetto descrittivo, ma anche come metodo capace di restituire spessore storico a territori spesso rimasti ai margini della storiografia teatrale dell'Ancien Régime.

Théâtres à recettes et spectacles non payants (1661-1791) si impone come un contributo importante per la ridefinizione del concetto stesso di "sistema teatrale" nell'epoca dei privilegi. Attraverso l'attenzione alla circolazione delle pratiche e alle economie simboliche della scena, il volume offre strumenti utili non solo per la storiografia francese, ma anche per ogni indagine sulle intersezioni fra cultura teatrale, mercato e istituzioni.

[ILARIA LEPORE.]

La musique de scène dans le théâtre parlé, des Lumières au Romantisme, dir. Olivier BARA et Patrick TAÏEB, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2024, «Pratiques musicales et Histoire», 328 pp.

Emilio SALA, nella *Préface* del volume, sottolinea che le linee evolutive della ricerca letteraria, musicale e teatrale negli ultimi decenni hanno portato a una sempre più marcata interdisciplinarietà e questa dimensione si rivela necessaria soprattutto per i generi ibridi come il *mélodrame*, la *comédie-naudeville*, la *féerie* o la *pantomime dialoguée*, ma anche per il dramma. L'approccio letterario/testuale in molte ricerche è stato in effetti sostituito da quello culturale/materiale, che integra i vari aspetti della dimensione performativa; sono emerse nuove prospettive teoriche, nate dall'incontro fra la nuova teatrologia, i *performance studies* e la musicologia. Il genere del *mélodrame* fiorito tra la fine del Settecento e l'età romantica ha favorito inoltre studi transnazionali, motivati in primo luogo dalla diramazione del repertorio dalla Francia ai vicini paesi europei e agli Stati Uniti.

I curatori, Olivier BARA e Patrick TAÏEB, chiariscono nell'*Introduction* che il campo della ricerca è stato delineato all'interno della produzione del teatro parlato e che sono stati esclusi i generi propriamente musicali, come l'*opéra*. Il libro accoglie i contributi presentati al convegno *La musique de scène dans le théâtre parlé de Diderot à Hugo*, tenutosi nel 2017 a Boulogne-Billancourt e all'École des Chartes di Parigi; le ricerche si sono svolte principalmente nell'ambito dell'Institut de Recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières dell'Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités (entrambi nel CNRS) e presso il Centre de Musique Baroque de Versailles.

La musica presente nelle tragedie e nelle commedie del XVII secolo aveva la funzione "pragmatica" di scandire l'azione drammatica strutturata in atti (cfr. p. 21). Nel Settecento, come dimostrano le opere analizzate desunte dal repertorio della Comédie-Française, essa è parte costitutiva del prologo e degli intermezzi che si configurano come spettacoli secondari, «formes complètes» composte di arie e di danze, con fraseggio periodico e riprese. Invece, a partire dall'età romantica, la musica può intervenire all'interno degli atti in forme

irregolari, col fine espressivo di un «sismographe sonore des passions des personnages» (p. 21).

Il libro si compone di tre parti. Nella prima sono studiate le riforme e le teorizzazioni che hanno avuto luogo al Théâtre-Français: è nella seconda metà del Settecento che si fa luce l'idea che la musica può o deve avere un nesso con l'azione drammatica e questo accade quando il concetto di illusione teatrale perde il carattere di «convention rationnelle» per prendere il senso diderotiano di «adhésion sensible à la fiction» (p. 22). Il periodo rivoluzionario ripenserà la funzione delle arti nella vita sociale e politica e reintrodurrà in questa ottica i cori (immagine del popolo repubblicano), con un ruolo tuttavia distinto rispetto al dramma, cioè di commento. La fusione tra letteratura e musica emerge con un esito riformistico nella collaborazione tra Voltaire e Lekain: la loro reazione alla crisi della declamazione tragica è originale e senza artificio, perché nasce dalla conoscenza degli strumenti espressivi, dal corpo sonoro del testo stesso e dagli elementi della musica. I contributi contenuti in questa sezione sono cinque: Matthieu FRANCHIN (*Antoine-Laurent Baudron et la réforme des entractes musicaux à la Comédie-Française à la fin du XVIII^e siècle*, pp. 31-52), Renaud BRET-VITTOZ (*La place de la musique de scène dans l'art de Lekain et dans la théorie théâtrale*, pp. 53-68), Marie-Cécile SCHANG-NORBELLY (*Les enjeux dramaturgiques de la musique dans "Les Deux Amis" de Beaumarchais: «Pour sortir un peu de l'ancien genre»*, pp. 69-78), Gauthier AMBRUS (*Marie-Joseph Chénier, un poète chez les musiciens*, pp. 79-93), Clare SIVITER (*Melpomène et la musique d'un siècle à l'autre, 1780-1815*, pp. 95-107).

La seconda parte dell'opera si occupa della scena melodrammatica, in cui la componente musicale è intimamente connessa con la drammaturgia, fin dall'ideazione della pièce. Lo studio dei manoscritti di Pixérécourt, come dimostra Roxane MARTIN che ne riproduce alcune pagine (*La place de la musique dans la genèse du projet mélodramatique. Analyse des manuscrits de Guilbert de Pixérécourt*, pp. 111-130), fa comprendere che nel comporre il testo lo scrittore attribuiva al suono e alla musica orchestrale una parte attiva nella costruzione del senso. L'analisi musicologica di Patrick TAÏEB (*Une «nécessité du diable»: la musique dans le mélodrame de "Macbeth" (Ducange et Bourgeois, 1829)*, pp. 195-215) mette in luce come la scena francese tardo-settecentesca si sia appropriata di Shakespeare, trasferendone la tragicità nel vocabolario e nelle forme musicali del melodramma. La traduzione operata dai compositori tocca anche il repertorio di melodrammi di argomento biblico, che fiorisce nei primi anni dell'Ottocento, come mette bene in rilievo Barbara BABI (*David versus Saul. Quelques aspects de la circulation du mélodrame à sujet biblique*, pp. 131-145). Gli altri saggi di questa sezione sono: Katherine ASTBURY e Diane TISDALL (*Une exploration du mélodrame parisien à travers la représentation d'une pièce des prisonniers de guerre du château de Porchester en 1810*, pp. 147-174), Benoît LOURIU (*La musique d'Alexandre Piccini pour "Le Vampire" de Charles Nodier*, pp. 175-194), Marion LEMAIRE (*"Robert Macaire", l'inclassable: la dramaturgie et la question du genre au prisme de la musique*, pp. 195-215).

L'ultima sezione è rivolta ai luoghi e ai generi in cui si è sviluppata la musica di scena, al di fuori dei generi teatrali principali e delle scene maggiori. Benjamin PINTIAUX (*Musique et scène des théâtres du boulevard du Temple à la fin du XVIII^e siècle*, pp. 231-248), partendo dal concetto della «interartialité» e dalla storia dei

teatri cosiddetti «subalternes» (p. 247), rilegge i generi ibridi e la trasposizione dei repertori dalle scene non istituzionali ai luoghi dello spettacolo di massa. Viene riscoperta da Pauline BEAUCÉ la forma del *mélodrame en vaudevilles* «sans le chant», che alimenta una condivisione emotiva con il pubblico, nata dall'uso di melodie note (*Un théâtre dialogué de musique. Exploration des mélodrames en vaudevilles de Charles-Jacob Guillemain au Théâtre des Beaujolais (1785-1786)*, pp. 249-259); Olivier BARA (*La musique du «ruródrame» à l'Odéon: "François le Champi" de George Sand, Bocage et Joseph Ancessy (1849)*, pp. 261-283) indaga attraverso le fonti il patrimonio popolare musicale sinora sconosciuto, che alimenta l'immaginario romantico. La sezione e il volume si concludono col saggio di Benjamin FROUIN (*Fortune et infortune de "Struensee" (Beer et Meyerbeer) à Paris*, pp. 285-311).

Il volume offre numerose piste di approfondimento e di scoperta agli studiosi di francesistica grazie alla sua apertura interdisciplinare, intergenerica ed europea e all'analisi di documenti rari.

[PAOLA MARTINUZZI]

OLIVER WUNSCH, *A Delicate Matter. Art, Fragility and Consumption in Eighteenth-Century France*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2024, 177 pp.

O. Wunsch offers a deeply considered and elegantly written study of how material fragility shaped artistic meaning during the Ancien Régime. Rather than treating perishability as an obstacle to interpretation, the book asks what follows when fragility is taken as historically meaningful, and proposes that it becomes an active, cultivated feature that informs how artworks were made, valued, circulated, and remembered (pp. 1, 7). A central thread in *A Delicate Matter* is the cultural work performed by delicacy, understood not simply as refinement of taste but as a quality in which social distinction and material vulnerability become inseparable. The author shows how this meaning became increasingly visible in the commercial art world of Eighteenth-Century France, where luxury markets, sociability, and new forms of collecting reshaped the relationship between art and permanence. As the book argues, delicacy transformed over the century from a commodified extension of courtly sociability to a feature used to define art's very essence (p. 9).

The first chapter turns to Antoine Watteau, whose paintings have long been associated with an ethos of sociability and evanescence. Watteau disregarded standard procedures meant to ensure the longevity of oil paint, favoring rapidly drying substances that led his surfaces to darken and crack (pp. 15, 19). Rather than being a flaw, such instability positioned his works within a culture in which the appeal of art could be drawn from its immediacy, responsiveness, and capacity to register fleeting desires. *The Shop Sign of Gersaint* makes this dynamic explicit, presenting paintings as luxury objects displayed for circulation and exchange, aligned with what the author describes as the «ephemeral 'seductions' of an emerging commercial sphere» (p. 32). Watteau's delicacy, in this reading, is neither purely stylistic nor merely sentimental; it emerges from the material conditions of a world in which desire could be vivid, fleeting, and socially staged.

The second chapter, on pastel, develops the link between material fragility and social performance

with particular clarity. Pastel's powdery, friable surface – liable to shed pigment at the slightest vibration – made it a medium in which the sitter's *délicatesse* could be rendered in material form (p. 34). Its luminous immediacy suited environments of elite sociability, where the speed and apparent spontaneity of execution signaled gracious ease (p. 37). Yet, as Wunsch shows, pastel's delicacy also intersected with the speculative financial and colonial economies of the early Eighteenth-Century, notably in the case of Louis Duval de l'Épinoy (pp. 34-39). Pastel thus became a medium of aspiration, translating economic volatility into aesthetic refinement. At the Salon, critics such as La Font de Saint-Yenne condemned this accessibility, arguing that pastel enabled recognition to be purchased rather than earned (p. 54). Here, fragility becomes political, exposing the tension between inherited status and newly capitalized social visibility. In this sense, pastel makes the book's central ambivalence especially clear.

The third chapter examines encaustic painting – revived in the mid-eighteenth century through the efforts of Joseph-Marie Vien and the Comte de Caylus. Encaustic promised the reverse of pastel, offering purity, stability, and a return to antique virtue. Yet, as Wunsch demonstrates, this promise was itself precarious. Encaustic was promoted as a medium capable of preserving the immediacy of the artist's touch, but it proved technically uncertain and theoretically overdetermined, often no more durable in practice than the materials it sought to replace. The chapter also attends to the gendered rhetoric of purity surrounding encaustic, particularly its association with idealized femininity – showing how delicacy could be used to naturalize moral distinction and social hierarchy (pp. 72-78).

The fourth chapter turns to terracotta, where fragility assumes a different register. Terracotta's malleability allowed sculptors to signal immediacy and invention, while its mold-based reproducibility facilitated circulation. Wunsch's discussion of Clodion (pp. 96-103) highlights how material delicacy here became a marker of both artisanal touch and commercial savvy. Clodion's small figures balance sensuous appeal and serial production, inviting viewers to value spontaneity even when repetition was integral to their making. The 1784 model celebrating the Montgolfier balloon craze serves as a focal point: a sculpture that stages novelty itself, linking fire, flight, and imaginative display with the promotional logic of the late Eighteenth-Century art market. Terracotta thus becomes a medium in which delicacy signifies not withdrawal from worldly exchange, but participation in it.

The epilogue brings the book's themes into the present through the work of Tino Sehgal, who asks audiences not to record his performances, so that each work exists only in the moment of encounter. Rather than rejecting materiality, Sehgal redefines it, foregrounding the economics of attention and the value of transient experience. The parallel with the Eighteenth Century is conceptual: in both contexts, artistic value may reside less in permanence than in the intensity and temporality of reception. The book also acknowledges the colonial and racial economies that shaped certain forms of delicacy. These dimensions are not the primary focus, but they are meaningfully present and open promising avenues for further inquiry.

[ELISA CAZZATO]

MARIE-ANNE ROUMIER ROBERT, *Voyages de Milord Céton dans les sept planètes ou le Nouveau Mentor* (1758), éd. Huguette KRIEF, Paris, Classiques Garnier, 2024, «Bibliothèque du XVIII^e siècle», 688 pp.

L'édition des *Voyages de Milord Céton dans les sept planètes ou le Nouveau Mentor* (1758) de Marie-Anne Roumier Robert s'inscrit dans la dynamique actuelle de redécouverte d'autrices du XVIII^e siècle, dont les œuvres ont été négligées par la tradition critique. Publié en sept volumes, ce roman, dans la lignée de Cyrano de Bergerac et de Fénelon, retrace le parcours de Céton et Monime – cette dernière, bien qu'absente dans le titre, constituant le véritable centre du récit. Leur voyage à travers les planètes connues devient le cadre d'une réflexion sur la connaissance, la morale et la perfectibilité humaine selon les idéaux des Lumières.

Dans son «Introduction», H. Krief replace l'autrice dans le contexte contrasté de la réception contemporaine: le sarcasme de Grimm s'oppose à la bienveillance de La Porte (pp. 9-12). Elle s'attache ensuite à esquisser la biographie lacunaire de Roumier Robert à partir des rares documents conservés et à rappeler ses premières activités d'écriture. H. Krief souligne également les modèles et filiations des *Voyages* – de Cyrano à Voltaire (*Micromégas*) en passant par Fénelon – qui éclairent l'originalité d'une œuvre à la croisée de la fiction d'idées et du roman philosophique et de formation (pp. 13-25). Les pages suivantes développent trois axes principaux: le voyage interplanétaire comme motif d'exploration morale et politique (pp. 26-38); le féminisme avant la lettre d'une autrice qui conçoit l'éducation et le pouvoir comme les lieux possibles d'une émancipation (pp. 38-50); enfin «le jeu des miroirs intertextuels» (pp. 51-58) qui relie ce roman à de multiples sources, révélant une écriture à la fois cultivée et expérimentale.

L'appareil critique met en lumière les archaïsmes lexicaux et les tournures désuètes, tout en replaçant certains passages dans le contexte des débats intellectuels du siècle. La sobriété des notes contribue à rendre l'ouvrage accessible à un large lectorat, tout en offrant aux chercheurs un texte fiable et lisible. Enfin, une bibliographie, ainsi qu'un index des mots et expressions et un index des noms propres, viennent utilement compléter l'ensemble.

En restituant le texte dans son contexte intellectuel, cette édition invite à reconsidérer la complexité d'une œuvre qui atteste d'aspiration profonde au progrès et à la liberté qu'éprouve une femme intellectuelle sous les Lumières» (p. 59) et mérite ainsi de retrouver la place qui lui revient parmi les romanciers du XVIII^e siècle.

[FRANCESCA PAGANI]

ANNICK AZERHAD, «*Jacques le Fataliste*» et «*Le Compère Mathieu*», deux romans-dialogues ou les «bigarrures» du dialogue philosophique et esthétique, Paris, Honoré Champion, 2024, «Les dix-huitièmes siècles» 228, 272 pp.

Le présent ouvrage s'inscrit dans le sillage des recherches antérieures d'Annick Azerhad, consacrées au dialogue philosophique dans les contes de Voltaire. C'est également à la forme et au genre de ce type de dialogue que l'auteure s'intéresse dans son livre récent, où elle se propose d'examiner deux romans-dialogues ayant marqué le siècle des Lumières: *Le Compère Mathieu* ou les bigarrures de l'esprit humain d'Henri-Jo-

seph Dulaurens et *Jacques le Fataliste et son maître* de Denis Diderot. Elle rappelle qu'à l'encontre de l'œuvre de Diderot, *Le Compère Mathieu* a été oublié par la postérité, bien qu'il ait été souvent imité dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Le livre se compose de trois parties ayant une structure semblable: elles offrent d'abord l'analyse du *Compère Mathieu*, ensuite celle de *Jacques le Fataliste*. La première partie se penche sur l'étude du dialogue philosophique qui se trouve au fondement des deux romans. Si le dialogue entre le narrateur et le lecteur implicite constitue leur cadre, d'autres types de dialogues, de nature variée, y sont également présents. A. Azerhad démontre comment les dialogues régissent la dynamique narrative, ayant la fonction d'instaurer, d'interrompre ou de renouer le récit. Dans les deux ouvrages, qui s'inspirent de la tradition du roman picaresque, le récit se voit en effet régulièrement interrompu par les dialogues avec les personnages rencontrés lors des voyages qui entament, à leur tour, de nouveaux dialogues. La polyphonie des dialogues engendre une «bigarrure»: ce n'est guère un hasard que ce terme, emprunté au titre de l'ouvrage de Dulaurens, est repris par celui du livre d'A. Azerhad. L'auteure recense les formes variées que le dialogue philosophique revêt dans les deux romans: celles-ci vont de l'entretien, en passant par les dialogues issus de la tradition antique ou de l'époque classique, jusqu'à l'écriture narrativo-théâtrale. À côté des dialogues relevant du genre théâtral ou du genre romanesque, *Jacques le Fataliste* est marqué par l'invention de nouvelles formes dialogiques. Une des formes les plus originales en est sans doute le «dialogue gestuel», sans parole.

Les fonctions du dialogue dépassent pourtant les enjeux purement philosophiques et reflètent aussi les conceptions sociales des deux auteurs. La deuxième partie du livre a pour objet la réflexion sur les pouvoirs et les limites de la parole dans les deux romans. Il s'agit de définir les caractéristiques du dialogue philosophique idéal, qui serait marqué par le bon usage de la raison, l'ouverture d'esprit et la tolérance. Au travers des exemples puisés dans *Le Compère*, A. Azerhad illustre les difficultés d'un échange verbal fructueux au sein d'une société déterminée par les préjugés, où les arguments fondés sur le bon sens sont souvent peu efficaces. Lorsque la parole des personnages se caractérise par le dogmatisme, il est préférable de privilégier le silence. Il existe pourtant des cas où la parole philosophique triomphe sur la parole intolérante: le dialogue sur l'inoculation en est un exemple éloquent. Dans le cas de *Jacques le Fataliste*, l'auteure insiste sur le fait que les protagonistes du roman de Diderot espèrent accéder à une vérité par la parole, mais en font souvent un mauvais usage. Loin d'être transparente, la communication peut alors provoquer des malentendus. Mais le dialogue peut être aussi un instrument de tromperie. A. Azerhad relève dans le roman divers moyens par lesquels les personnages manipulent l'autre, dont le caractère partiel de la communication, la transfiguration de la réalité ou l'ambivalence des paroles.

La troisième partie du livre traite de l'interaction entre le genre du roman et le dialogue. L'auteure montre que dans les deux ouvrages, celui-ci est loin d'être un simple outil littéraire, car il est porteur de réflexion critique. Elle constate que l'ouvrage de Dulaurens expose, à travers les conversations des personnages, les questionnements philosophiques du XVIII^e siècle, sans pour autant fournir une réponse définitive. Le roman aborde des sujets aussi sensibles que le suicide, l'anthropophagie ou encore le droit de l'homme

et de l'animal. A. Azerhad souligne que le dialogue philosophique dans *Le Compère* s'enracine dans l'expérience vécue des personnages, dont les idées sont mises à l'épreuve des faits concrets. Elle détaille, par exemple, les scènes où il est question des injustices de l'Inquisition, et cite encore d'autres exemples frappants de dialogue-scènes qui, par leur effet pathétique, touchent le lecteur. Examinant les moyens d'insertion du dialogue dans *Jacques le Fataliste*, elle observe qu'il s'y assimile parfois à une scène qui incarne l'idée présentée; à d'autres occasions, il démasque l'hypocrisie des rapports sociaux. Une analyse approfondie est consacrée au dialogue philosophique picaresque sur le thème du fanatisme. Ce type de dialogue participe, d'une part, de l'élaboration d'une esthétique: il parodie les artifices des mauvais romans contemporains et illustre le bon roman, dont il présente implicitement une théorie. D'autre part, il propose un nouveau mode de lecture qui, refusant les stéréotypes des romans (surtout d'aventures), se base sur la réflexion et le regard critique.

À travers l'analyse comparée du *Compère Mathieu* et de *Jacques le Fataliste*, l'A. montre avec brio que, grâce à leur écriture dialogique, les deux œuvres contribuent à renouveler le genre romanesque, en même temps que le dialogue philosophique au siècle des Lumières. Si les thèses principales de l'auteure sont répétées à maintes reprises, cela n'est jamais ressenti comme fastidieux, mais sert la clarté de l'argumentation. Il convient de noter que le livre contribue également à la réhabilitation du *Compère Mathieu*: il montre que Dulaurens est loin d'être un écrivain marginal de l'époque des Lumières, et que son ouvrage mérite d'être redécouvert par le grand public. L'étude est, en fin de compte, un outil précieux tant pour les spécialistes, que pour tout lecteur s'intéressant aux innovations littéraires du XVIII^e siècle.

[KATALIN BARTHA-KOVÁCS]

Les Paradoxes du comédien. Cinquante regards sur le métier d'acteur, éd. Laurence MARIE, Paris, Gallimard, 2024, 336 pp.

Les Paradoxes du comédien di Laurence Marie è un dialogo a più voci sul mestiere dell'attore: cinquanta testimonianze che, intrecciandosi, indagano le forme mutevoli, le tensioni e le metamorfosi attraverso cui l'arte della recitazione si ridefinisce oggi. Il riferimento a Diderot e al suo *Paradoxe sur le comédien* (scritto tra il 1769 e il 1778, rimaneggiato poco prima della morte nel 1784 e pubblicato postumo nel 1830) è esplicito: autentica matrice concettuale del dibattito sull'arte dell'attore, il testo ha attraversato secoli, lingue e tradizioni, influenzando le teorie della recitazione da Stanislavskij a Brecht, da Craig a Jovet, e continuando ancora oggi a rappresentare un nodo ineludibile per le riflessioni artistiche e scientifiche.

Il presente volume si offre come un invito a misurarsi con la memoria di quella riflessione fondativa, senza tuttavia farla assurgere a modello normativo. Più che saggio sull'evoluzione del discorso settecentesco – cui l'A. dedica una densa prefazione –, *Les Paradoxes du comédien* propone un rovesciamento di prospettiva: l'attore non è più oggetto di una teoria ma diventa soggetto parlante, autore del proprio discorso. Da qui il valore documentario ma anche epistemologico dell'opera, che si iscrive nella linea degli studi sul *savoir d'expérience* e sulla voce degli artisti come fonte di conoscenza. Perché, dunque, interessarsi oggi al Para-

doxe? Nella prefazione, l'A. costruisce una suggestiva simmetria tra il nostro secolo e l'epoca di Diderot: da un lato, la stessa fascinazione – o diffidenza – nei confronti delle emozioni, dall'universo post-drammatico che mobilita un "ultrasensibilità" come forma di percezione, alle recenti ricerche che fanno dell'emozione un fenomeno culturale (dalle neuroscienze alle letture di A. Corbin, J.-J. Courtière e G. Vigarello); dall'altro, il rinnovato desiderio di attraversare lo specchio, per scoprire le *coulisses de la création*.

La nuova edizione del *Paradoxe* diderotiano nella collezione «Folio classique» diventa per L. Marie l'occasione di raccogliere cinquanta testimonianze concepite non come un'antologia ma come un laboratorio di pensiero in cui la dimensione empirica dialoga costantemente con quella teorica. In quest'ottica, il richiamo a Diderot è ancora più profondo, la forma dialogica del *Paradoxe* si amplifica in un dispositivo di ascolto – interviste, frammenti di conversazione, note di lavoro – che si traduce in una cartografia del mestiere attoriale nel XXI secolo. Ne emerge un panorama in cui convivono artisti di teatro e di cinema, registi, scenografi, performer, cantanti, danzatori, coreografi e drammaturghi contemporanei. L'impianto del volume, costruito come una serie di rifrazioni intorno al tema dell'interpretazione, restituisce l'idea di un mestiere attraversato da paradossi strutturali – visibilità e anonimato, sincerità e artificio, empatia e distanza, disciplina e libertà – e fa emergere un dialogo implicito tra i contributi, intorno a parole chiave come *présence*, *incarnation*, *technique*, *fragilité*, *sensibilité*, che prolungano il confronto con il pre-testo settecentesco. Così il libro riattualizza la questione dell'attore come luogo di sapere: un sapere incarnato, che nasce dalla pratica ma interpella la teoria. La nozione di "paradosso", che l'A. assume e declina in senso plurale fin dal titolo, non serve solo a descrivere un conflitto, ma a sostenere la complessità di un mestiere che vive di contraddizioni feconde e che resiste a ogni definizione dogmatica.

[ILARIA LEPORE]

FLORENCE LOTTERIE et ÉLISE PAVY-GUILBERT, *Olympe de Gouges. Une femme dans la Révolution*, Paris, Flammarion, 2025, 163 pp.

L'ouvrage présente la vie et l'œuvre d'Olympe de Gouges d'une manière originale, car inspirée par le téléfilm paru récemment sous le même titre. Les autrices adoptent le rythme du film composé de deux plans temporels: celui des derniers moments d'Olympe de Gouges et celui des rétrospections qui retracent les faits de sa vie passée, marqués par ses aspirations émanicipatrices avant et pendant la Révolution française. On a surtout eu soin de citer les idées les plus importantes de l'écrivaine, dramaturge et politicienne qui a payé de sa vie la fidélité à ses convictions. Cependant, cette lutte a été replacée ici dans un contexte historique élargi, dépassant le cas individuel qui prédomine dans le film. F. Lotterie et É. Pavy-Guilbert évoquent et mettent en comparaison les destinées d'autres femmes engagées dans la Révolution, mais encore, rappellent ceux qui avaient défendu la cause féminine (Laclos, Condorcet). Les lecteurs/lectrices sont donc en présence d'une narration tour à tour personnelle et historique, menée d'une manière compétente, mais sans pédanterie. La silhouette d'Olympe de Gouges, à la fois saillante et attachante, laisse mesurer l'audace et la modernité de ses idées et attitudes, en un temps

marqué par le bouleversement et la violence. Dans la suite du volume, on trouve le récit des réalisateurs du téléfilm Julie Gayet et Mathieu Busson rendant compte des divers enjeux et problèmes à résoudre pendant la réalisation du film (*Olympe de Gouges une femme dans la Révolution*, «Dans les coulisses du film», pp. 143-163). Des photos en noir et blanc, tirées des moments du tournage, invitent à voir le film ou à le comparer avec ce qu'on vient d'apprendre pendant la lecture de l'ouvrage.

[REGINA BOCHENEK FRANCAKOWA]

SYLVIE KLEIMAN-LAFON, *Antoine Lasalle, traducteur de Francis Bacon. Politiques de la science sous la Révolution et l'Empire*, Oxford, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2025, 321 pp.

Dans la préface des œuvres complètes de Francis Bacon, parues de 1799 à 1802, le chancelier d'Angleterre s'adresse fictivement à la postérité en espérant la venue d'un homme «instruit, comme [lui], à l'école du malheur» (I, p. 11), capable de comprendre et de propager sa pensée. Cet homme fut Antoine Lasalle (1754-1829), aventurier naviguant dans sa jeunesse vers la Chine, Saint-Domingue ou la Terre-neuve, candidat malheureux à une chaire d'arabe classique, inventeur du «pantographe», météorologue à ses heures, puis vagabond atteint de surdité, érigé en type littéraire sous la figure du «pauvre Pierre», par le docteur Jean-Louis Alibert et par des écrivains comme Marceline Desbordes-Valmore. C'est en se penchant sur la «vie [de cet] homme infâme» (p. 53) que Sylvie Kleiman-Lafon nous propose d'aborder cette traduction complète des œuvres de Bacon, la seule disponible en français durant le XIX^e siècle. Pour cela, l'autrice assume un double parti-pris critique.

Le premier est de s'intéresser davantage au traducteur qu'à la traduction. Même si elle commente certains choix textuels de traduction depuis le latin ou l'anglais («fantôme» pour *idolum*, par exemple), l'étude de S. Kleiman-Lafon se concentre sur les conditions concrètes d'écriture et sur la matérialité des livres produits. Elle trace ainsi le programme d'une «étude socio-économique des traducteurs au XVIII^e siècle» (p. 31) en faisant siennes des méthodologies novatrices développées par l'histoire du livre, comme l'étude des fleurons (cf. p. 10) ou le dépouillement des catalogues de bibliothèques (cf. p. 229). Au moyen d'un colossal travail d'archive, l'A. navigue (elle aussi) entre les homonymes, les faux lieux d'édition, les manuscrits disparus, en reconstituant pièce après pièce le parcours de Lasalle et les échos de ses écrits dans la culture française. Elle éclaire au passage des points qui restaient débattus, comme la part de responsabilité qu'a pu avoir Lasalle dans l'écriture de la *Théorie de l'ambition* (1802) de Marie-Jean Hérault de Séchelles (cf. p. 105), ou comme son positionnement politique (cf. p. 114) – Lasalle ayant émigré en Italie pendant la Révolution, tout en signant malgré tout des textes aux accents révolutionnaires.

Le second parti-pris de cette étude est de ne pas en rester au moment de la traduction pour donner aussi toute leur place à l'horizon d'attente qui le précède et à la réception qui le suit. Seul le chapitre 3 aborde frontalement cette traduction de Bacon, offerte à la «jeunesse». S. Kleiman-Lafon y montre comment la voix de Lasalle tantôt s'entremêle à celle de son auteur, tantôt s'y oppose par des notes impertinentes, tantôt s'y substitue carrément comme dans l'étonnante prosopo-

pée qui ouvre la série des quinze volumes. Se plaçant en amont de ce moment, les deux premiers chapitres montrent, de manière passionnante, comment se crée une attente autour de cette traduction. Le projet de Lasalle s'inscrit en effet dans un contexte d'effervescence intellectuelle qui voit tour à tour Diderot, D'Alembert ou Lakanal faire de cette traduction une cause d'intérêt général dans le cadre des réformes de l'enseignement supérieur menées par les Idéologues (cf. p. 27). La décision de Lasalle lui-même s'élabore dans le temps: dès son premier ouvrage, *Le Désordre régulier* (1786), il se présente en littérature «Bacon à la main» (p. 13); il renonce ensuite à son projet en préférant mettre ses forces à devenir le «Bacon français», revient au *Novum Organum* dans *La Mécanique morale* (1789), puis entame finalement sa traduction. Symétriquement, les deux derniers chapitres de l'ouvrage interrogent la réception de ces *Œuvres de François Bacon*, délicate question quand on sait qu'une partie des exemplaires fut détruite par les héritiers de l'imprimeur, mort en 1803. Deux polémiques, étudiées en détail, montrent toutefois l'impact que put avoir cette traduction iconoclaste. Dans deux ouvrages parus entre 1799 et 1802, Jean-André de Luc s'en prend au traducteur pour sauver Bacon des griffes des encyclopédistes et des Jacobins. À l'inverse, l'*Examen de la philosophie de Bacon* de Joseph de Maistre vise directement Bacon lui-même, érigé en maître à penser du XVIII^e siècle, quitte à ménager le traducteur, qui, selon de Maistre, a su fréquemment marquer son indépendance d'esprit dans ses notes.

Riche en informations nouvelles et inspirant méthodologiquement, l'ouvrage de S. Kleiman-Lafon s'affirme comme une contribution importante à l'histoire des idées des années 1800, cette «période sans nom» toujours trop peu étudiée, et donne enfin à comprendre le prisme à travers lequel on a longtemps lu les œuvres du père de la méthode scientifique.

[LUCIEN DERAÏNE]

La Révolution et le théâtre des émotions, dir. Renaud BRET-VITTOZ et Thibaut JULIAN, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, «Histoires Croisées», 2025, 352 pp.

Ce volume réunit des études présentées lors d'un colloque de 2019 depuis enrichi d'autres textes afin d'élargir la réflexion sur le rapport entre art – ici notamment l'art dramatique – et émotions, sujet préférentiel pour les sciences humaines et sociales depuis quelques décennies. Justement pour cela, on sait gré à Renaud BRET-VITTOZ et Thibaut JULIAN (*Introduction – Un «spectacle dérobé à l'histoire»*, pp. 9-40) de préciser leur approche, leur choix chronologique – «dans le sillage de l'histoire des mentalités et des représentations, l'histoire des émotions offre une nouvelle grille de lecture de la Révolution française comme objet politique et culturel» (p. 13) – ainsi que la (changeante) signification d'un terme enfin remis en contexte quant à des spectacles à l'impact émotionnel accru et renouvelé par rapport à l'Ancien Régime de par l'hypersensibilité caractérisant la période et la perception d'une Révolution qui devient parfois spectacle: «[s]i l'espace public est théâtralisé et propice à l'énergie des émotions collectives, les fictions théâtrales, ainsi que la socialité de la représentation portent de façon plus nette encore des traces du vécu au contact heurté de la fiction et

de l'Histoire, car circonscrites dans un «rituel» codifié – celui de la séance» (p. 35). L'art dramatique se prêtant mieux que d'autres à faire surgir des émotions collectives *via* des langages et des dispositifs différents, les quatre sections de ce riche et intéressant volume abordent le sujet envisagé – et notamment l'enchevêtrement des relations (émotionnelles?) entre théâtre, institutions, publics (au pluriel) – pour révéler les multiples facettes de ce prisme complexe.

Ainsi, les contributions de la première partie «Sous le coup de l'émotion: la réfraction du moment sur la scène» se concentrent sur (la construction de) la réception «sensible» de pièces qui ont un lien direct avec l'actualité historico-politique en se focalisant sur la théâtralisation d'événements précis – ou de leurs «traces émotionnelles» (*ibidem*) – afin de montrer leur «incidence sur les thèmes et les formes dramatiques» (*ibidem*). Ce lien direct s'affiche de façon patente dans les textes de Basile MARTI (*La prise de la Bastille sur les planches: un moment de constructivisme populiste par l'affect*, pp. 41-54), Logan J. CONNORS (*Vivre et revivre l'événement militaire*, pp. 55-70), Tomasz WYSŁOBSKI (*Inspirer la baine et l'horreur des Jacobins: les dramaturges français face à la chute de Robespierre*, pp. 71-84). Si le premier montre comment les pièces portant sur la théâtralisation de la première journée fondatrice participent «à la construction d'un esprit national en jouant sur le spectaculaire et l'émotion du public» (p. 41) en suggérant par de multiples moyens discursifs, narratifs et théâtraux l'opposition entre le peuple citoyen et les «traîtres» aristocratiques, le troisième se concentre sur des comédies qui stigmatisent d'autres traîtres de la patrie d'après la *doxa* post-thermidorienne – les Jacobins en général et Robespierre en particulier, traité de «monstre», «vampire», etc. dans une production qui contribue à la naissance de la légende noire de la Terreur. Moins lié à un moment spécifique, le deuxième article analyse la production «événementielle» d'un théâtre militaire considéré comme une expérience émotionnelle importante dont le but est celui d'informer les citoyens-spectateurs et de bâtir entre eux un lien d'appartenance grâce à des dispositifs esthétiques novateurs. Enfin, dans *L'«Étéocle» de Gabriel-Marie Legouvé* (1799), ou du mythe et du fratricide à la fin de la Révolution (pp. 85-100), Dario Maria NICOLOSI se penche sur une tragédie à sujet mythologique – donc apparemment moins reconductible à l'actualité – pour illustrer comment la caractérisation inédite des personnages et les stratégies dramaturgiques suggèrent, à travers la représentation de la lutte des fils d'Œdipe pour le pouvoir, l'échec de la Révolution finissante.

«Formes et tonalités des émotions» réunit des articles axés sur le rapport entre théâtre et émotions durant la décennie à partir d'une figure emblématique – cf. *Flux et reflux d'Henri IV sur les planches de la Révolution: un «culte» contrarié* (pp. 101-114), où Thibaut JULIAN retrace la fortune de la massive théâtralisation du «bon roi Henri» dans des pièces aux genres variés, pour montrer la permanence, au net des années les plus radicalement antimonarchiques, d'un «culte» popularisé sous l'Ancien Régime et qui témoigne de «la nature affective puissante de la relation politique conçue sous le modèle du paternalisme» (p. 113) –, une pièce – cf. *Beaumarchais et le «besoin d'être consolés» sous la Révolution* (pp. 145-156) de Valentine DUSSEUIL, qui explique par le changement de sensibilité et de morale du Directoire la différente réception de *La mère coupable*, créée en 1792 et reprise en 1797 – ou de formes spécifiques, comme notamment le monodrame ou le théâtre lyrique. Si Barbara INNOCENTI (*De*

l'espérance à l'angoisse: la vogue du monodrame sur les scènes parisiennes (1798-1814), pp. 157-170) met en rapport la vogue d'un monologue dramatique destiné à une bonne fortune sous Napoléon – en témoin le tableau récapitulatif des pièces créées entre 1798 et 1806 figurant en annexe, cf. pp. 167-168 – et axé sur des sentiments tels l'angoisse et le dépaysement avec la solitude sociale et politique d'une période marquée par la chute des grands espoirs de 1789, Martin WALHBERG (*Musique et émotions: les effets de l'opéra-comique*, pp. 115-128) et Guillaume GUILLEMIN (*Les émotions à l'Opéra-Comique, de "Nina" au "Délire": la légèreté d'ancien Régime opposée à la "terreur musicale"*, pp. 129-144) analysent, respectivement, les enjeux et les changements liés à l'utilisation d'un nouveau langage musical et les tentatives de revenir, une fois la Terreur révolue, à la légèreté des opéra-comiques de l'Ancien Régime.

Dans «Police des émotions: critique, censure et réception», les auteurs se focalisent sur les interrelations entre le théâtre et les publics, les critiques, les pouvoirs. D'après l'analyse d'un journal girondin et des procès-verbaux de la police, Guillaume COT (*Décrire les émotions du public de théâtre en Révolution*, pp. 171-184) se propose de «s'interroger sur les stratégies de description de l'émotion et de comprendre dans quels registres elles s'inscrivent» (p. 172) pour mieux retracer une nouvelle «immixtion des réceptions esthétiques et politiques» (p. 183) et une politisation de la description de l'émotion dans la presse, alors que Philippe BOURDIN (*La culture révolutionnaire vue par les Aufklärer (1789-1790)*, pp. 185-200) considère les témoignages étonnés des «pèlerins de la liberté» allemands qui rapportent les changements de répertoire et/ou les mutations d'une société appréhendées à travers les divergentes réactions des spectateurs. Pour sa part, après avoir retracé l'histoire scénique et les enjeux de ce qu'on peut considérer comme la première pièce abolitionniste, Justine MANGEANT («*Et la Nature ne frémit pas!*»). *Émotions et théâtre militant dans "L'Esclavage des nègres ou l'Heureux naufrage" (1789) d'Olympe de Gouges*, pp. 201-217) montre que la réception d'un spectacle aux intentions explicitement militantes nous induit à nous interroger sur «les limites du régime émotionnel de l'art dans son rapport aux effets politiques des spectacles» et «à envisager les limites mêmes de l'analyse des émotions au théâtre» (p. 213). Limites qui sont aussi au cœur du travail de Suzanne ROCHEFORT (*Transmettre des émotions patriotiques, un devoir professionnel? Comédiens, critique dramatique et pouvoirs publics en Révolution*, pp. 217-228): d'après de nombreux rapports de police et comptes rendus de la presse, l'A. constate non seulement l'existence d'une appréhension plurielle du jeu des acteurs – ligne éditoriale des périodiques ou changements institutionnels obligent –, mais aussi la progressive élévation à «responsabilité politique, [à] véritable devoir citoyen» (p. 224) de «la compétence distinctive de certains artistes à transmettre des émotions patriotiques» (*ibidem*), et cela indépendamment des possibles motivations d'un éventuel non-respect désormais perçu comme un faux-pas civique. Enfin, dans *Émotions théâtrales et contestation populaire en province, d'après les archives* (pp. 229-240), Clare SVITER considère les relations existant entre professionnels du spectacle, autorités et spectateurs à Metz (1790), Bordeaux (1793) et Bruxelles (1797).

La dernière partie «Éloquence et scénographie des émotions» réunit des articles axés sur des aspects performatifs et/ou scéniques, au-dedans et en dehors des

salles. Du côté de la rue (et ses alentours), Marie HEYD (*Le spectacle du monument: théâtre et architecture dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle*, pp. 243-258) retrace le rapport entre architecture et conception théâtrale, tandis qu'Hélène PARENT (*Émotion oratoire et scénographie romaine dans les discours d'assemblée de la Révolution française (1789-1795): une révolution «sous le costume romain»?*, pp. 287-300) problématise l'analogie maintes fois proposée entre orateur et acteur par rapport à l'idéal rhétorique d'un *movere* cicéronien qui dans les discours publics se construit (aussi) par sollicitation d'images, comme le ferait une scénographie. Du côté des salles, Laurence MARIE (*La rhétorique ou l'éloquence: l'orateur, l'acteur et les émotions de la Révolution française*, pp. 273-287) reprend l'analogie évoquée *supra* pour montrer comment les écrits théoriques des maîtres de la scène – dont Talma – ont été inégalement influencés par la violence et l'éloquence des orateurs révolutionnaires. Pour sa part, Gaëlle VIÉ-MONT (*Costumes à jouer, costumes à louer: projections identitaires et marchandises émotionnelles*, pp. 259-272) reconstruit le parcours du premier «costumier» Sarrazin et souligne la nouvelle dimension symbolique et politique de costumes désormais conçus comme «un moyen de hisser l'acteur au statut d'artiste créateur et, en retour, d'orienter les usages civils par adhésion politique, esthétique et émotionnelle» (p. 259). Enfin, Éric AVOCAT (*Le moment Aulard, ou les derniers feux des émotions oratoires dans l'historiographie de la Révolution*, pp. 301-316) comble un manque de l'historiographie contemporaine en revalorisant la lecture d'Aulard d'une décennie perçue (aussi) comme spectacle de la parole politique et capacité émotionnelle d'un art oratoire fort spécifique.

Ainsi qu'en témoigne cet aperçu de parties diverses et complémentaires, ce volume bien conçu et structuré présente de nombreux mérites, parmi lesquels on peut compter, outre l'intérêt, la rigueur et l'originalité de maintes études proposées, aussi l'ampleur et la diversité des approches, des sources et des points de vue adoptés.

[PAOLA PERAZZOLO]

LOUIS-BENOÎT PICARD, *La Petite ville*, suivi de AUGUST VON KOTZEBUE, *La Petite ville allemande*, éd. Alain MONTANDON, Paris, Honoré Champion, 2024, «Textes de Littérature Moderne et Contemporaine», 286 pp.

L'ouvrage présente deux pièces plus ou moins contemporaines traitant le même sujet – l'arrivée d'un ou de plusieurs étrangers dans une petite communauté provinciale, française dans le cas de la comédie de Picard, allemande dans le cas de celle de Kotzebue. Ainsi que le précise l'éditeur, l'intérêt de les proposer ensemble réside dans l'influence exercée par *La Petite ville* sur le texte allemand et dans le fait que les deux pièces montrent toutes les deux un «tableau sociologique de la vie provinciale et les caractères des personnes de la société qui composent la petite ville» tout comme les différents mœurs et cultures des deux pays (cf. *Présentation*, p. 7). Comme motivation ultérieure, on pourrait aussi signaler l'à-propos de faire sortir de l'oubli des ouvrages de l'époque napoléonienne aujourd'hui peu ou guère connus – leur dernière édition datait d'il y a cent ans environ, plus ou moins selon le texte pris en considération – qui, sans pouvoir être qualifiés de chefs-d'œuvre, avaient pourtant joui d'un très bon succès au moment de leur création et tout au long du XIX^e siècle.

Dans son introduction (pp. 13-30) à *La Petite Ville*, une comédie de Picard créée en mai 1801 au Théâtre Louvois, A. Montandon présente brièvement la biographie et la production du dramaturge avant que d'évoquer les traits et les thèmes principaux – la description amusée des mœurs, des rites, des ridicules d'une réalité provinciale foncièrement médiocre telle qu'elle est perçue par des Parisiens également décrits dans leurs contradictions, le développement original du rapport maître-valet, etc. – d'une pièce qui était restée à l'affiche pendant des années tout en influençant d'autres textes et d'autres auteurs (cf. *Réception*, pp. 26-30). En témoigne la comédie de Kotzebue, dramaturge allemand fort prolifique dont l'immense popularité européenne justifie sa rapide traduction et représentation en France tout comme son influence sur le théâtre allemand et français des décennies suivantes. Ainsi *Die Deutschen Kleinstädter* (1802) – la pièce «la plus célèbre du répertoire comique allemand tout au long du XIX^e siècle» (*Introduction*, pp. 139-149, p. 141) –, qui s'inspire ouvertement de l'ouvrage de Picard, passe rapidement en France après sa création problématique en 1802 pour faire la satire de la vision étroite d'une petite ville de province dont l'A. décrit avec une remarquable *vis comica* les situations, les mécanismes, les protagonistes, les tics, les vanités quelque peu mal placées.

L'un des mérites incontestables du volume est celui de mieux faire connaître des exemplaires d'une production aujourd'hui oubliée qui s'avèrent intéressants pour la maîtrise des mécanismes dramatiques des deux auteurs et qui aident à mieux comprendre la mutation des paradigmes d'une époque charnière. On sait donc gré à l'éditeur d'avoir choisi de reprouver ces textes en les accompagnant d'indications bibliographiques fort utiles et d'une introduction précieuse dont l'efficacité aurait toutefois été majeure si les deux pièces avaient été mieux contextualisées dans le panorama dramatique de l'époque – notamment, en retraçant les traits principaux des politiques culturelles et du répertoire théâtral de l'époque napoléonienne, en fournissant des précisions quant à leur réception immédiate à partir des comptes rendus de la presse périodique – et davantage considérées du point de vue des éléments scéniques.

[PAOLA PERAZZOLO]

“Annales Benjamin Constant” 49, *Isabelle de Charrière et l'Europe des lettres*, dir. Léonard BURNAND et Valérie COSSY, Lausanne/Genève, Institut Benjamin Constant/Éditions Slatkine, 2024, 196 pp.

«[...] appelons de nos vœux le fait que la nouvelle Europe des lettres, celle du XXI^e siècle, puisse bientôt relire et s'approprier l'œuvre singulière de Charrière, pour qu'un jour nous soyons nombreuses et nombreux à pouvoir dire “notre Isabelle” : c'est par ces mots enthousiastes que se termine l'avant-propos de Léonard Burnand au nouveau numéro des “Annales Benjamin Constant”. Et nul doute que ce volume, dirigé par Léonard Burnand et Valérie Cossy, intitulé *Isabelle de Charrière et l'Europe des lettres*, contribue à la mise en lumière de la figure de l'autrice. Actes du colloque des 9 et 10 mai 2023, ces articles proposent un riche parcours de la vie et de l'œuvre de cette Européenne. L. Burnand le souligne très justement dans son avant-propos : Charrière est européenne à plusieurs niveaux, par sa trajectoire personnelle et son multilinguisme, mais aussi par le rayonnement de ses œuvres, par le «carac-

tère transnational des intrigues qu'elle développe dans ses récits», et, enfin, «par la dimension européenne de son réseau épistolaire» (p. 9).

Réservant une place majeure à la correspondance et aux archives, les dix études révèlent une double dimension qui traverse les écrits de Charrière : l'identité du *moi* et sa place dans le monde *via* ses liens avec autrui. À cet égard, la dernière contribution du collectif apparaît comme l'heureuse conclusion de cette riche exploration du «continent charriériste» (L. BURNAND), évoquant plusieurs aspects développés dans les pages précédentes. Cet article de Madeleine VAN STRIEN-CHARDONNEAU, *Histoire de chambres dans la correspondance d'Isabelle de Charrière*, montre en effet combien la chambre est un «refuge», un «retrait momentané du monde» (p. 182), mais aussi «le lieu de création par excellence qui inclut le partage avec des amis privilégiés» et «un lieu où résonnent, sous la plume de l'épistolière, les échos des questions sociales et politiques de son époque» (p. 183). Nul ne peut nier l'importance de ces thématiques dans la pensée et l'œuvre de Charrière. Inès RAFFIN et Laurence VANOFLIN le mettent en évidence chacune parfaitement dans leurs analyses. I. RAFFIN pose ainsi une question clef pour cerner au mieux l'écriture polémiste de Charrière : «Qu'apporte donc le recours à la fiction, et plus précisément ce format épistolaire, par rapport au genre du pamphlet dans le traitement» (p. 98) du sujet alors d'actualité de l'existence et des usages de la lettre de cachet ? L'épistolarité, dans la perspective de la Dame du Pontet permet notamment un lien direct entre deux subjectivités, et pose le problème fondamental de l'expression même des idées, difficulté analysée par L. VANOFLIN dans *Isabelle de Charrière et l'abus des mots*. En prenant appui sur les fictions de Charrière et sur un inédit intitulé «*Comment m'exprimer?*», l'A. invite à considérer la présence de la philosophie lockienne dans la pensée charriériste, qui offre ainsi une solution proposée dans *Trois femmes*, à savoir la création d'un dictionnaire destiné à créer un consensus sur la signification des mots. Cet intérêt capital de Charrière pour le langage se retrouve également dans sa correspondance, et tout particulièrement dans les missives destinées à Isabelle de Gélieu, commentées ici par Virginie PASCHE. Dans *Former une romancière : les conseils littéraires d'Isabelle de Charrière à Isabelle de Gélieu*, elle montre combien les lettres se révèlent cruciales pour saisir ce qu'est le roman selon Charrière, dans la mesure où «les conseils formulés au fil de l'écriture de *Louise et Albert* tiennent lieu [...] de traité poétique en acte» (p. 57). Aux échanges centrés sur les choix techniques et esthétiques s'ajoutent ceux qui concernent la condition même de la femme de lettres, foncièrement différente pour les deux autrices. Cette question de l'identité sociale de la romancière parcourt également deux autres articles du volume ; celui de Valérie COSSY, «*Bizarre et contredisantes*». *Être femme selon Isabelle de Charrière* et celui de François ROSSET, *Les romans d'Isabelle de Charrière sont-ils des romans «suisses»?*. Tous deux soulignent l'importance de la conscience de l'autrice relativement à sa situation de femme et d'aristocrate, au sein d'un environnement spécifique, à savoir la Suisse. La contribution de V. COSSY démontre ainsi l'ambivalence qui fonde l'identité de Charrière qui «sait décliner intellectuellement les deux pôles de sa situation de naissance : supériorité aristocratique et infériorité féminine» (p. 20). F. ROSSET indique combien «l'exercice permanent et lucide de [l'] examen» (p. 40) des réalités et des re-

présentations véhiculées par les «romans suisses», en vogue durant le dernier quart du XVIII^e siècle, façonne le positionnement de Charrière face à ces discours, modulant alors les usages qu'elle-même en fait dans ses textes fictionnels et politiques, ouvrant vers la «possibilité d'un nouveau roman suisse» (p. 44). La réflexion charrière sur le genre romanesque constitue également le cœur de l'article de Léa KIPFMÜLLER, «Recueillîtes» de «L'Abbé de la Tour ou recueil de nouvelles et autres écrits» d'Isabelle de Charrière, au cours duquel sont mis en lumière la genèse de ce recueil et le rôle de la voix narrative dans la constitution de cet ensemble, souvent «démembré autant par le processus éditorial que par la critique» (p. 45). Les éditeurs de Charrière apparaissent comme des personnages clefs, mais néfastes aux œuvres, selon Michel SCHLUP dans *Isabelle de Charrière face à ses éditeurs: entre duperies et désillusions*. La question du «démembrement» et de la constitution d'un *fonds* d'archives, en tant qu'ensemble cohérent et exhaustif, se trouve également au centre de la contribution de Ramona

FRITSCHI et Chiara GIZZI, *Un Fonds Isabelle de Charrière à la BCUL? Réflexions entre classement physique et mise à disposition numérique*. Cette exploration des documents conservés à la BCUL fait écho avec les analyses de Guillaume POISSON qui s'interroge notamment sur l'attribution de pastels à Charrière. Dans «Vous voilà peintresse», *Isabelle de Charrière et l'art du portrait*, le critique relève au sein de la correspondance les indices de la pratique du dessin, qui trouve à se concrétiser dans la réalisation de portraits. L'A. montre combien l'art du pastel, incarné par Maurice Quentin de La Tour et Jean-Étienne Liotard, avec lesquels Charrière a entretenu liens et échanges épistolaires, a pu provoquer chez elle «une réaction particulière, elle qui est très sensible à la profondeur des êtres qui l'entourent» (p. 133).

En dix articles, ce numéro 49 des «Annales Benjamin Constant» offre une riche exploration de l'œuvre d'Isabelle de Charrière, qu'il nous invite à relire dans toute sa diversité.

[BLANDINE POIRIER]

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

FRANÇOIS ETNER, *Catholiques et économistes. Leurs controverses depuis la Révolution*, Paris, Classiques Garnier, 2022, 453 pp.

Cet ouvrage d'un professeur d'économie à Dauphine a l'avantage de situer sur l'ensemble des deux derniers siècles l'évolution des relations entre *Catholiques et économistes*. Lors de la Révolution, bien sûr l'hostilité des catholiques, sous le coup des exactions contre l'Église, voit d'un mauvais œil l'enthousiasme des économistes à concevoir la gestion de la nouvelle société. Aujourd'hui la question religieuse semble séparée de la philosophie politique, les catholiques maintenant leur foi dans le domaine privé et les économistes proclamant la neutralité scientifique de leurs modèles. Pourtant François Etner se livre à une judicieuse analyse des rapports entre eux au fil des régimes. Ses quatre parties vont de «L'Ère des révolutions (1789-1848)» (pp. 13-143) au «Second Empire» (pp. 149-256), à la «Troisième République» (pp. 257-402) et aux «Quatrième et Cinquième Républiques» (pp. 403-428).

L'auteur entremêle très habilement le portrait des grands personnages qui ont marqué ces domaines et l'étude de leurs doctrines, dans toutes leurs fluctuations. Ainsi, la première partie montre les catholiques ruinés et exilés, revenant pour certains lors du Concordat, mais s'opposant aux libéraux après la Restauration, avec des figures comme Bonald, Maistre, Lamennais, Tracy, Say, Constant, Cousin et Guizot, dialoguant sur raison et lumières, individualisme et égoïsme, paupérisme et liberté, industrialisation et misère, division et émancipation du travail, libre-échange et protectionnisme. Le Second Empire voit monter une certaine indifférence religieuse sous couvert d'une pratique restaurée pourtant, et provoque un rappro-

chement entre catholiques libéraux et économistes par peur du socialisme et pour la défense de la propriété et de la liberté d'entreprendre: Montalembert, Corbière, Baudrillard, Le Play et Périn sont étudiés. Après 1870 se mettent en place les nouvelles réglementations du travail, la corrélation entre salaire et productivité, les formes renouvelées de corporatisme, d'autant que l'encyclique *Rerum novarum* bouleverse la doctrine sociale de l'Église, suscitant des tensions entre catholiques libéraux et intransigeants. Monte alors avec Durkheim et Royer une réflexion sur un possible socialisme chrétien et une entente sur les coopératives ouvrières. L'auteur précise le devenir de ces idées sous l'occupation allemande, avec Mounier, Perroux et Bouvier-Ajam. Plus brièvement, il évoque l'époque récente, avec Lebreton et le tiers-monde, les questions de corporatisme, participation et autogestion, dans lesquelles se cherche la spécificité catholique face à la montée du capitalisme.

[LISE SABOURIN]

Le Conte d'artiste en Europe au XIX^e siècle, dir. Dominique PEYRACHE-LEBORNE, Presses Universitaires de Rennes, 2023, 345 pp.

Dans cet ouvrage issu d'un colloque de littérature comparée, nous retenons seulement les articles de la 2^e partie qui concernent les conteurs français du premier XIX^e siècle: le regard nouveau des romantiques sur l'art du conte, même s'ils le dénoncent parfois récit ou histoire, relance l'imaginaire du merveilleux, quitte à le muer en étrange ou en fantastique. L'esprit d'enfance, le rêve sur l'âge d'or, la prise en compte du peuple influent sur les contes d'artistes qui empruntent bien souvent au folklore populaire.

Cécile MEYNARD étudie le lien *De la légende pieuse au conte* dans "Légende de Sœur Béatrix" (1837) de Nodier et "Sœur Natalia" (1885) de Villiers de l'Isle-Adam (pp. 185-204): du désenchantement théorisant au légendaire entré dans les mœurs, la dramatisation de cet univers surnaturel provoque intensité et densité.

Béatrice DIDIER montre comment *L'Instrument de musique fantastique dans le conte d'artiste* (pp. 205-212), par sa transgression du bois naturel, atteint au sublime de la quête d'absolu quitte à susciter la folie du luthier.

Sylvain LEDDA voit ressurgir en les *Contes «verts» de George Sand: le monde merveilleux des végétaux dans "Contes d'une grand-mère" (1842-1854)* (pp. 213-223) la nostalgie des mœurs révolues, le regret des pratiques littéraires obsolètes et l'attachement à l'esprit français pour le divertissement des enfants comme des adultes.

L'éclairage réciproque des nations d'Europe du Nord et Centrale fait aussi l'intérêt de ce volume comparatiste. Le tropisme germanique des littérateurs français (pensons aux *Kindermärchen*, *Kunstmärchen* et *Naturmärchen* qui ont influencé Sand, aux *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach) n'empêche pas en effet le fonds celtique de ressurgir avec le goût du Moyen Âge; la traduction d'Andersen par Marmier en 1837, les contacts avec la Russie attestent aussi l'échange interculturel constant. Les autres parties traitent des conteurs russes, de Tieck, Grimm et Perrault, Scott, Ruskin et Rossetti, William Morris et Oscar Wilde puisque le champ de ce livre s'étend des romantiques aux contes victoriens et fin de siècle.

[LISE SABOURIN]

MARION BERTHOLET, *L'Invention du Moyen Âge italien de Muratori à Sismondi*, Grenoble, UGA Éditions, 2025, 371 pp.

La version remaniée de cette thèse initialement intitulée *Des Lumières à Sismondi: penseurs et voyageurs face au Moyen Âge italien* (Grenoble, 2020), retrace l'évolution des interprétations des érudits et philosophes jusqu'aux analyses de Sismondi, dont l'apport à la culture romantique française et l'écho dans le *Risorgimento* sont rappelés. C'est le processus de redécouverte du passé médiéval de la Péninsule, des recueils que Muratori donna de 1723 à 1749, aux 16 volumes de *L'Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge* de Sismondi parus de 1807 à 1818, que Marion Bertholet reconstitue en détail. La première partie («Écrire le Moyen Âge italien», pp. 19-190) traite des textes historiques les plus importants; la seconde («S'approprier le Moyen Âge italien», pp. 193-328) confronte le discours des historiens et des philosophes au témoignage des voyageurs.

Muratori le premier a révélé les particularités de l'Italie médiévale citadine, surtout le fonctionnement des institutions communales, avant que Sismondi n'en fasse l'histoire qui est à ses yeux celle de la civilisation italienne née de la liberté des villes progressivement transformées en petits états monarchiques. Muratori assemble, commente et publie les principales sources, travail fondamental à l'origine du goût pour le Moyen Âge italien et, plus précisément, des recherches de Sismondi qui aboutirent à une idéalisation de la période communale. Sa démarche, son interprétation des sources et sa connaissance d'ailleurs partielle de l'Italie font l'objet de bonnes remarques (pp. 20-68). On mesure l'originalité de son choix historiographique à une époque où la spécificité de l'histoire communale

italienne n'intéressait que de rares érudits locaux. Si les publications de Muratori incitèrent les auteurs des Lumières à s'intéresser au Moyen Âge italien, leur interprétation, fondée sur une comparaison avec la République romaine, ignore l'originalité des créations communales. Pour Voltaire, Condillac, Jaucourt ou Carlo Denina, les cités italiennes furent victimes de leurs imperfections et surtout de luttes internes et d'un climat de violence déjà dénoncé par Muratori (pp. 70-72), d'où leur préférence pour les seigneuries et les États régionaux, qui garantissent la stabilité mais, ajoutera Sismondi, impliquent la servitude. Pour Sismondi, lecteur du *Contrat social*, la souveraineté populaire anime ces petites républiques; contrairement à Muratori et aux penseurs des Lumières, il voit dans leurs crises fréquentes une manifestation récurrente de la *libertas*, principe de vie et source de troubles. Est alors étudiée l'opposition entre deux types de régimes: les républiques aux institutions libres apparues aux *x^e* et *xii^e* siècles, les seigneuries pour la plupart «marquées par le despotisme» et la servitude, notamment au *xiv^e* et *xv^e* siècles. Marion Bertholet souligne à juste titre le rôle décisif – qu'on pense à Stendhal, Dumas ou Burckhardt – de Sismondi dans la vision romantique de l'Italie du *Trecento* et du *Quattrocento*, une «Italie renaissante particulièrement violente» (pp. 85-92), comme le prouvent les nombreuses conjurations et tentatives de tyrannicide ou le bellicisme de cités organisées militairement pour contrer le système féodal. À la différence de ses prédécesseurs, Sismondi «insiste sur les logiques républicaines à l'œuvre dans les guerres communales»: les citoyens-soldats italiens sont à ses yeux un des «piliers de la vie démocratique urbaine» (pp. 94-108); quant aux *condottieri* – malmenés à quelques exceptions près par les Lumières – au lieu de régénérer les Italiens, ils ont promu des «valeurs individualistes et mortifères». Seuls échappent à cette condamnation ceux qui ont adhéré à la liberté républicaine, tels les Sforza père et fils, Federico de Montefeltro ou Carmagnola, et particulièrement l'Anglais John Hawkwood, barbare sanguinaire, ravageur et rançonneur qui se métamorphosa au service de Florence. Le regard que l'historien genevois porte sur le passé de l'Italie, surtout lors des affrontements entre les communes de la Ligue lombarde et Frédéric Barberousse, diffère radicalement de l'interprétation qu'en donnait l'historiographie française du *xviii^e* siècle (p. 115): alors que pour Voltaire la capacité d'action des communes dépend de l'intervention d'un grand homme, Sismondi affirme que la cité est sauvée par les citoyens qui s'engagent dans sa défense, ainsi que l'illustrent l'épisode de la bataille de Legnano en 1176 dont Sismondi met en scène la dimension patriotique, ou le rôle prépondérant de Florence contre la Grande Compagnie du comte Lando en 1359. On comprend l'importance de ces exemples pour les acteurs et les penseurs du *Risorgimento* (pp. 117-119). Le chapitre «Venise et Florence, deux mythes opposés» expose l'inversion totale de deux paradigmes courants au *xviii^e* siècle: Florence, république démocratique, face à l'aristocratie Venise soumise à l'arbitraire du conseil des Dix. Sismondi, qui polémiquait avec Roscoe sur l'histoire médicéenne (pp. 37-40), privilégie la Florence républicaine sous la sage domination des Albizzi qui mirent fin aux excès populaires (1382-1434), construisant ainsi le mythe de l'âge d'or de Florence et de sa chute à partir du *xv^e* siècle. L'interprétation de Sismondi réactive le mythe de la Florence républicaine (pp. 158-162).

La seconde partie évoque les permanences, survivances et vicissitudes médiévales enregistrées par les

érudits et penseurs des Lumières, parfois accentuées par Sismondi qui, comme Muratori, considère que le caractère italien né dans le haut Moyen Âge se serait fixé à l'époque communale et maintenu malgré le déclin démographique, économique et culturel (p. 217). À l'ultime fin de sa somme, Sismondi, et Stendhal après lui, imagine un possible retour à l'indépendance, une renaissance de la liberté. Dans les chapitres 7 et 8 on aborde les représentations que les voyageurs et enquêteurs de la seconde moitié du XVIII^e siècle et du début du XIX^e ont proposées du Moyen Âge italien pour comprendre la Péninsule. Certains d'entre eux n'ignorent ni les travaux de Muratori ni ceux de Giannone; ils lisent aussi Sismondi, c'est le cas de Mme de Staël qui a dialogué avec lui, et de Stendhal (pp. 219-221) dont la conception individualiste de l'énergie s'oppose à celle de Sismondi pour qui c'est une vertu civique. Il aurait été judicieux de rappeler qu'il doit à Sismondi l'idée selon laquelle l'histoire italienne est l'histoire des cités. On regrette que l'auteur, qui a tiré parti de *Stendhal et l'énergie: du moi à la poétique* de Michel Crouzet, ait ignoré son étude sur *Stendhal et les républiques italiennes du Moyen Âge* qui lui aurait permis de mieux identifier les points de rencontre et les divergences. Les chapitres 7 et 8 revisitent le récit des voyageurs érudits ou amateurs: Saint-Non, Dupaty, Lalande, Caylus, Millin, etc., saisissent bien sûr l'altérité italienne dans les mœurs, mais aussi dans les paysages où ils découvrent des traces pittoresques qui témoignent de l'éclat de l'époque communale. On peut parler d'un véritable phénomène d'esthétisation dans l'invention du paysage italien singulier ou sublime, et même d'un «paysage républicain» dont l'image sera «durablement» fixée par Sismondi. Les deux derniers chapitres rendent compte de l'apparition de nouveaux critères de goût au début du XIX^e siècle, avec notamment la remise en cause de la théorie de l'infériorité des œuvres gothiques (pp. 297-304) par le double biais de la revalorisation de l'architecture gothique florentine et de l'omniprésence des Médicis, à tel point que le paradigme florentin ou le génie florentin du *Quattrocento* concurrença la domination incontestable de Rome (pp. 320-328).

En exposant clairement les phases successives de l'invention du Moyen Âge italien, de l'apport décisif de Muratori exploité par les hommes des Lumières, à l'étude du fonctionnement des anciennes cités-États par Sismondi qui les revalorisa en identifiant leur moment républicain, sans négliger le discours des voyageurs, Marion Berthelot donne une solide démonstration d'histoire culturelle.

[MICHEL ARROUS]

MAXIME MARGOLLÉ, *L'Opéra-Comique et la Révolution française. Effervescence et création musicale entre les Lumières et le Romantisme*, Paris, Hermann, 2025, 423 pp.

Depuis la *Pomone* pastorale de 1671 et les tragédies en musique de Lully et Quinault, la tradition opératique française s'est distinguée des autres nations européennes, plus enclines à conserver le modèle originel italien. La comédie-ballet, l'opéra-ballet, le divertissement dansé de cour se sont confrontés au XVIII^e siècle au théâtre de foire où est né le futur théâtre Favart, récupérant, quand il s'installe dans ses murs, le répertoire dédaigné par l'Académie royale de Musique. Des interruptions marquent cependant ses entreprises et c'est seulement en 1783 que la troupe constituée en

société parvient à faire construire une grande salle de 2000 places. La Révolution la trouve donc endettée, dans la nécessité par conséquent d'ouvrir largement au public des spectacles adaptés aux circonstances.

De leur côté, les comédies italiennes venaient de trouver refuge dans le théâtre de Monsieur, frère du roi, quittant Versailles puis Saint-Cloud pour les Tuileries avec la famille royale, et s'installant rue Feydeau après la fuite à Varenne, d'où le nouveau nom de théâtre Feydeau. Le départ de la troupe des Italiens en 1792 lui laisse tout leur répertoire, mais la concurrence est rude avec le voisin Favart.

Contrairement aux idées reçues, la période révolutionnaire est riche en spectacles, comme l'ont prouvé beaucoup de travaux depuis le bicentenaire de 89: les deux théâtres lyriques vont donc multiplier les représentations. Les œuvres du XVIII^e ne sont pas oubliées, notamment des vaudevilles (originellement des paroles nouvelles sur airs déjà connus), des parodies et, peu à peu, ce qui va définir l'opéra-comique, une alternance de parties dialoguées et de chants orchestrés. Actualité oblige, les sujets politiques et historiques envahissent les deux scènes, donnant une tonalité plus tragique. La génération née en 1760 va s'imposer après Thermidor: *Euphrosine* de Méhul, *Lodoïska* de Cherubini, *Camille ou le Souterrain* de Dalayrac, créées en 1791, conquièrent l'Europe et influenceront Berlioz. Les motifs de la prison, de l'espérance d'une délivrance, du militaire (adjuvant ou oppresseur selon les cas), avec leurs décors plus sombres, imprégneront la génération romantique à venir.

En 1801 la réunion des deux théâtres Favart et Feydeau finit de définir le genre de l'opéra-comique, par différenciation avec le grand opéra en principe réservé à la salle nationale. Maxime Margollé a effectué une enquête extrêmement riche et précise, bien rédigée, avec analyse musicologique de quelques œuvres marquantes, reprenant ainsi le flambeau, à la lumière des découvertes récentes, du premier ouvrage sur la question d'Arthur Pougin en 1891.

[LISE SABOURIN]

YING WANG, *Le Handicap dans la littérature féminine au XIX^e siècle en France*, Presses de l'Université de Montréal, 2025, «Espace littéraire», 167 pp.

Ce bref mais passionnant ouvrage apporte une précieuse contribution à la fois aux études sur le handicap et aux études féministes dans la littérature du XIX^e siècle. Il examine dans quelle mesure la problématique de la déficience corporelle recoupe la problématique du genre, tout en affectant, au plan narratologique, le corps même du texte. Professeur à l'Université Pace aux États-Unis, Wang est au fait des recherches de pointe dans les domaines qu'elle croise, au premier chef celui des *disability studies*, qui commencent à susciter un grand intérêt en Europe, sans laisser sa riche bibliographie, tant anglophone que francophone, envahir son argumentation.

Passant rapidement en revue le statut de l'invalidité sous l'Ancien Régime, elle rappelle comment le XIX^e siècle bourgeois et égalitariste a promu, avec les valeurs de la classe moyenne, le principe d'«homme moyen» et de «corps normal», et accru la stigmatisation de toutes les formes de déviations. Le handicapé n'est pas seulement exclu par les mœurs et par l'opinion, il l'est scientifiquement, au nom de la statistique (Adolphe Quételet) et de la médecine, qui entendent réguler tant les organismes individuels que l'organisme social; il fait

l'objet d'un traitement, d'une éducation ou, à défaut, d'une exhibition comme «monstre», destiné à renforcer les usages en vigueur.

De son côté, la femme, infériorisée juridiquement, est conçue, au plan biologique et mental, comme «infirmes» par nature (Micheler, Proudhon). Celles qui refusent de se cantonner dans le rôle d'«ange» docile tombent dans la catégorie de «monstre» – au premier chef les *bas-bleus*, écrivaines qui s'approprient des privilèges virils.

Dans la littérature du XIX^e siècle, le handicapé est le plus souvent un comparse, qui sert de repoussoir à la vaillance du héros. Protagoniste (chez Hugo, ou dans la littérature de jeunesse), il oscille entre une appréhension grotesque et une appréhension édifiante. Son avantage est sa versatilité (le beau n'a qu'un type, le laid en a mille, dit Hugo), son expressivité, sa différence, voire son mystère, propre à susciter une histoire, laquelle, grâce à diverses «prothèses narratives» (notion empruntée à D.T. Mitchell et S.L. Snyder, *Narrative Prosthesis, Disability and the Dependencies of Discours*, 2000), s'efforcera de corriger le défaut et de réintégrer le personnage dans la normalité – à moins qu'elle ne l'en élimine.

Centrées sur un handicap physique (surdimutité, impuissance sexuelle, difformité) ou mental (folie), les quatre fictions retenues par Wang, qui couvrent du Premier Empire à la Troisième République, relèvent du roman sentimental. L'essai éclaire le fonctionnement et la dimension politique d'un genre qui, fondé sur les vicissitudes d'une relation intime, donna la parole aux femmes et dénonça leur condition, avant de tomber dans l'oubli.

Dans *Anatole* (1815), Sophie Gay met en scène un sourd-muet, aux côtés desquels se profilent l'abbé de l'Épée et Lavater. Wang explore les «prothèses narratives» utilisées par la romancière pour nous attacher à un héros doté de toutes les qualités, mais dont la déficience sensorielle entraîne une déficience narrative: maintien de l'énigme sur sa situation; valorisation du silence, par contraste avec la futilité des discours mondains; valorisation du langage oculaire («on s'écoute des yeux») et du langage des signes (qui permet la déclaration d'amour). Wang souligne aussi le combat de l'héroïne contre les préjugés intériorisés par Anatole, et sa contestation des mariages forcés.

Traiter d'impuissance sexuelle, surtout quand on est femme, est une gageure qu'affronte Claire de Duras dans *Olivier ou le Secret* (1822). Ce manque scabreux génère un manque textuel, la forme épistolaire de l'œuvre favorisant la rétention du secret, mais aussi son exploitation dans les lettres qu'échangent Olivier et ses cousines, championnes l'une du cœur, l'autre de la raison. Wang montre comment le handicap voue Olivier à un exil à la fois spatial et temporel (régression vers l'enfance), et le féminise, ouvrant un questionnement sur le genre. Et elle interprète la tragédie finale (suicide de l'homme, folie de la femme) en termes de transgression: d'ersatz de noces défiant les dogmes patriarcaux.

Dans *Monsieur le Marquis de Pontanges* de Delphine de Girardin (1835), histoire de «fous», le roman sentimental se colore d'une ironie exceptionnelle chez les autrices de l'époque. Wang traque les vérités que dévoilent obliquement la folie, écart par rapport à la norme, et l'ironie, incongruité par rapport à la norme. La démente du marquis, qui, selon Wang, trahit l'indignité de la noblesse de 1830, déteint sur le séducteur de sa femme, mais aussi sur le récit, qui outre le mélodrame, raillant ainsi les chimères romantiques et la sou-

mission de l'héroïne, et contrecarrant la répression de la voix féminine.

Wang s'intéresse enfin, dans *Laide*, de la militante républicaine et féministe Juliette Lambert (1878), aux tensions entre l'idéal de beauté néo-helléniste, cultivé par le père artiste, et la difformité de la fille, alors que la prévalence du mariage d'inclination accroît le prix des charmes physiques. Wang analyse la double émancipation de la disgraciée, par la séduction intellectuelle d'abord, puis – une bien invraisemblable «prothèse narrative» lui ayant rendu sa beauté –, par la réclamation du droit aux conquêtes galantes, apanage des époux. Résistant aux canons et aux contraintes de la féminité, la laide, plus puissante que ses devancières, dresse un puissant réquisitoire contre les laideurs morales du patriarcat.

Bien construit, bien documenté, d'une écriture fluide, l'essai de Wang démontre de manière convaincante en quoi le corps contrefait, «vecteur idéologique à travers lequel les auteures pensent les conditions des handicapés et des femmes» (p. 157), comporte un potentiel transgressif, capable de brouiller les frontières entre les genres, et de tester les possibilités du genre sentimental, non sans paradoxes et contradictions.

La force du livre réside avant tout dans sa prospection des textes, subtile et éclairante. Ces textes étant, à l'exception d'*Olivier*, peu connus, on aurait toutefois souhaité qu'ils soient plus systématiquement résumés, et que moins d'extraits soient rejetés en notes. On aurait aussi attendu que soient théorisées les différences entre handicaps sensoriel, sexuel et psychique, et précisée, dans le cas des filles, leur articulation à la «laideur». Regrettera-t-on que l'enquête saute des années 1830 aux années 1870 sans que soient examinés, dans l'intervalle, quelques-uns des romans pour la jeunesse énumérés par Wang (*François Le Bossu* de la comtesse de Ségur par exemple)? Et que soient bannies toutes références à des fictions (notamment sur la folie) signées par des hommes? Ces objections ont été prévues par la critique: son essai, dans ses limites, entend ouvrir la voie à des recherches complémentaires. Celles-ci bénéficieront grandement de l'originalité de son approche, de la solidité de ses développements, et de l'importance de ses résultats.

[CLAUDIE BERNARD]

JOSEPH DE MAISTRE, *Quatre Chapitres sur la Russie*, éd. Pierre GLAUDES, Montpellier, Vagabonde, 2024, 211 pp.

L'éditeur Vagabonde propose des publications soignées, reconnaissables à leurs petits formats aux couvertures sobres en papier vergé, au choix de textes rares, souvent méconnus et difficilement accessibles, et à l'attention portée à l'appareil critique qui les accompagne. L'édition des *Quatre chapitres sur la Russie* de Joseph de Maistre, établie, présentée et annotée par Pierre Glaudes – spécialiste reconnu du penseur savoisien – s'inscrit pleinement dans cette démarche, qui illustre la cohérence et la rigueur de la ligne éditoriale de Vagabonde.

Rédigés en 1811 à Saint-Petersbourg, où Maistre représentait le roi de Sardaigne, les *Quatre chapitres sur la Russie* s'adressent au tsar Alexandre I. L'ouvrage répond aux réformes libérales de Mikhaïl Spéranski, inspirées des Lumières, en affirmant une conception théocratique et autoritaire du pouvoir: seule une autorité fondée sur la religion catholique et l'obéissance peut assurer la stabilité des sociétés. Dans ces quatre

essais, Maistre aborde successivement la liberté, la science, la religion et l'illuminisme, réaffirmant son opposition à la pensée moderne qu'il rend responsable de la Révolution française et de la crise du principe d'autorité en Europe.

Dans sa vaste introduction (pp. 7-88), P. Glaudes éclaire la portée doctrinale et politique des *Quatre chapitres*, en replaçant le texte dans le réseau de correspondances intellectuelles et spirituelles qui relie Maistre à la culture européenne du début du XIX^e siècle. Qualifiant Maistre de «Machiavel de la théocratie», il analyse avec rigueur les positions développées dans chaque chapitre: «Trop méchant pour être libre» (pp. 18-30), contre l'abolition du servage; «Restreindre la science» (pp. 30-44), contre la réforme éducative d'Alexandre I^{er} jugée rationaliste; «Grecs et Latins contre protestants» (pp. 44-54), plaidoyer pour les jésuites et l'union des catholiques et orthodoxes; enfin, «La "secte maudite" des illuminés» (pp. 54-65), critique des francs-maçons hostiles à la monarchie et au christianisme. L'introduction de P. Glaudes se conclut par la section «Formes du discours politique» (pp. 66-88), qui propose une analyse fine de la rhétorique de ce mémoire diplomatique, révélant la manière dont Maistre conjugue l'argument théologique et la stratégie oratoire.

La «Note sur l'histoire du texte et la présente édition» (pp. 89-99), les «Notes sur le texte» (pp. 179-206) et l'«Index des noms» (pp. 207-212) complètent cette édition précieuse, offrant un outil indispensable pour étudier Maistre, comprendre la réception des Lumières au XIX^e siècle et, comme le souligne P. Glaudes (p. 99), nourrir une réflexion sur certaines dynamiques politiques encore observables dans la Russie contemporaine.

[FRANCESCA PAGANI]

FELIPE FRELLER, *Quand il faut décider. Benjamin Constant et le problème de l'arbitraire*, Paris, Classiques Garnier, 2023, 282 pp.

L'auteur docteur en science politique suit l'évolution de Benjamin Constant au fil des régimes dans sa réflexion sur l'arbitraire du pouvoir. Les quatre chapitres montrent les modulations de sa pensée en fonction des expériences vécues par la France.

«La Révolution française est-elle déjà finie?» (pp. 35-100) se penche sur le premier Directoire où l'on cherche comment sauver la légitimité des mesures nécessaires au salut de la République contre la réaction: Constant commence par rejeter tout arbitraire, vu ce qu'a donné la Terreur, en restant attaché au libéralisme de l'ordre. Avec «Réévaluer l'arbitraire après le coup d'État du 18 fructidor» (pp. 101-146), il convient de la nécessité d'une autorité décisionnaire si possible confiée à un pouvoir neutre, dans un domaine seulement constitutionnel. Mais il réfléchit sur «L'Empire de la loi et l'insuffisance de la loi dans les *Principes de politique* de 1806»: il faudra étendre les domaines d'application en cas de désobéissance civile et d'urgence pour la nation. Enfin, après 1814, il prône «La dissémination de l'arbitraire dans la monarchie constitutionnelle» (pp. 203-246): le roi peut incarner ce pouvoir neutre, mais les citoyens n'en sont pas pour autant dispensés de réactions critiques, de pétitions individuelles et du suivi des actes gouvernementaux. Il faut rendre les ministres responsables devant le pays, en leur permettant d'exercer leur jugement politique, avec quelque morale certes, mais aussi en tenant

compte des contingences, afin d'éviter la tyrannie comme l'anarchie.

L'analyste sonde les détails de la pensée de Constant et conclut à son «décisionnisme modéré» sur la question très délicate de l'arbitraire chez ce philosophe perçu comme fondateur du libéralisme.

[LISE SABOURIN]

CHATEAUBRIAND, *Œuvres complètes* sous la direction de Béatrice DIDIER, t. XXI, *Mélanges littéraires*, éd. Philippe ANTOINE et Henri ROSSI, Paris, Honoré Champion, 2024, 521 pp.

Comme Chateaubriand lors de sa signature du contrat avec Ladvocat en 1825-26 pour ses *Œuvres complètes*, les éditeurs de ses ouvrages publient ces *Mélanges littéraires*, rassemblés de manière assez hétéroclite parmi ses articles de journaliste. La présentation des éditeurs-annotateurs (pp. 7-32) éclaire un peu les raisons des choix de l'écrivain dans toute sa production journalistique en proposant d'y discerner quatre ensembles.

D'abord ses douze articles pour le «Mercure de France» de 1801 à 1807, dont ceux portant sur la littérature anglaise (Young, Shakespeare, Beattie et Mackenzie) que l'exilé londonien avait bien connue, puis des recensions d'ouvrages récents (de Bonald, Michaud, Molé, Laborde), des commentaires sur rééditions (les *Mémoires de Louis XIV* notamment) et une réponse à un article de «La Gazette de France» à propos de ses réflexions sur les gens de lettres.

L'assassinat du duc d'Enghien ayant exclu pour lui toute collaboration aux journaux de l'Empire, le deuxième ensemble date de 1819, avec six articles écrits pour «Le Conservateur». Là encore il s'agit de comptes rendus de livres contemporains (de Dussault, Boissy d'Anglas, Forbin) outre un texte sur le *Panorama de Jérusalem* de Prévôt et quelques considérations sur l'histoire, les voyages et les romans.

Enfin deux articles parus au «Journal des débats» en 1824-25 sur l'*Histoire des ducs de Bourgogne* de Balanche et celle des *croisades* de Michaud.

Chateaubriand occupe déjà lors de ces *Mélanges* une place de chef de file, précurseur ou opposant selon les occurrences, qui lui permet ainsi de jauger les parutions de ses pairs ou de ses cadets; sans jamais confondre ce type d'écrits avec sa production littéraire, vu son dédain des querelles journalistiques, il conçoit la critique plutôt comme une étude, mais cela ne l'empêche pas de déployer son style d'écrivain dans ce va-et-vient qui recoupe ses centres d'intérêts politiques, religieux et esthétiques.

[LISE SABOURIN]

HONORÉ DE BALZAC, *Le Père Goriot*, éd. Isabelle MIMOUNI, Paris, Gallimard, 2025, «Folio classique», 496 pp.

Cette nouvelle édition du *Père Goriot* est établie à partir du texte de l'édition Furne de 1843, dont elle reproduit également les trois célèbres gravures représentant, respectivement, Madame Vauquer, Vautrin et Goriot. Sans être une édition scolaire, elle affiche une certaine vocation pédagogique, comme le montre assez clairement son paratexte: quatre extraits du *Plan de Paris en 1822* de Laurent-Mathieu Guillaume reproduisant les principaux quartiers qui servent de toile

de fond à l'intrigue (hélas, un peu trop réduits pour être parfaitement lisibles); une «Biographie succincte» de Balzac (pp. 387-393); un «Plan de la *Comédie humaine* permettant de situer le roman dans l'ensemble de l'œuvre» (pp. 394-396) et un appareil plutôt riche de notes conçu pour guider un lectorat non spécialiste dans les méandres de la langue, de la topographie et des pratiques sociales du Paris du XIX^e siècle. Touche appréciable, un soin particulier est apporté aux renvois internes à d'autres passages de romans de *La Comédie humaine*, dans la mesure du possible dans leur édition en Folio Classique.

Dans la «Préface», Isabelle Mimouni rappelle d'abord l'ancrage éminemment parisien du roman qui, sans donner de descriptions des trois quartiers qui servent de cadre à l'intrigue (la montagne Sainte-Genève, quartier des étudiants, le faubourg Saint-Germain, quartier de la noblesse, et la Chaussée d'Antin, «séjour des parvenus»), présente avec précision et réalisme leurs microcosmes sociaux. Ce n'est pas un hasard si *Le Père Goriot* fut longtemps classé parmi les «scènes de la vie parisienne», avant de rejoindre *in extremis* les «scènes de la vie privée».

Vient ensuite une présentation plutôt classique des trois personnages principaux. Rastignac représente le véritable centre du roman, qui est en vérité le récit de son initiation. On suit son «oblique parcours dans les différents quartiers de la capitale» (p. 11) et son difficile parcours de formation, semé d'erreurs et de difficultés à décoder les signes dans un monde d'apparences dont il n'a pas d'abord la clé de lecture. Goriot est présenté comme un personnage de tragédie, inspiré notamment du modèle du roi Lear shakespearien et s'appuyant dans sa construction sur les grands «ressorts bien huilés» du genre: horreur et pitié (p. 17). Plus subtilement, I. Mimouni met aussi en avant sa part d'ombre et son ambiguïté, soulignant par exemple qu'il «offre Rastignac à Delphine qui n'a pas encore connu les jouissances de l'amour comme il lui donnerait un *sex toy*» (p. 20). Enfin de Vautrin et évoquée surtout la nature de «créature mixte», certes inspirée de Vidocq, que Balzac avait rencontré personnellement, mais aussi «tissée de plusieurs mythes» (p. 28) divers: de Don Quichotte à Robin des Bois, de Méphistophélès à Pygmalion, sans oublier le moderne succès théâtral de Robert Macaire, créé et popularisé par Frédéric Lemaître, auquel Balzac confiera en effet le rôle de Vautrin quand il le portera à la scène en 1840. Comédien et caméléon, Vautrin est avant tout un excellent orateur, à qui Balzac prête «son verbe, ses théories sur les passions et même ses initiatives lexicales» (p. 29).

On pourra regretter le peu de place consacrée aux personnages féminins, évoqués rapidement dans un passage qui rappelle – parmi les charges contre la société de son temps portées par Balzac – la dénonciation de la condition féminine que le romancier «apparente à un trafic humain en employant l'expression sans ambiguïté «traite des femmes»» (p. 33). Sujet et personnages auraient sans doute mérité plus d'attention, notamment pour présenter l'œuvre au grand public du XXI^e siècle.

[VALENTINA PONZETTO]

Relire «*Eugénie Grandet*», «L'Année balzacienne» 5, 4^e série, 2024, 416 pp.

Le présent numéro de la revue publiée par le Groupe d'Études balzaciennes contient un dossier mo-

nographique consacré à *Eugénie Grandet* (1833). L'introduction de Mireille LABOURET (pp. 15-20) revient sur la genèse de l'œuvre. Balzac est d'emblée persuadé de la nouveauté de ce roman et de son héroïne: «*Eugénie Gr[andet]* ne ressemble à rien de ce que j'ai peint jusqu'ici», confie-t-il à Mme Hanska (p. 16). Des générations de critiques et de lecteurs n'ont pas manqué de saisir l'originalité du roman de 1833, qui demeure l'un des plus commentés et des plus souvent adaptés de la pléthorique production de l'auteur.

La première partie du dossier s'intitule «Personnages et transpositions». Alex LASCAR (*Sons et voix dans «Eugénie Grandet»*, pp. 23-38) étudie «l'univers sonore» (p. 24) du roman, qu'animent le chœur des Saumurois, la voix puissante de l'avare Grandet et ses bruyantes explosions de colère, les vives répliques de Nanon, les silences de Mme Grandet et d'Eugénie, dont les cris n'éclatent que dans des scènes de grande tension dramatique. C'est en dramaturge, en effet, que le romancier ménage l'alternance des paroles et des silences, la superposition des voix, les variations de ton. Se penchant à son tour sur *Le silence d'Eugénie* (pp. 39-50), Marisa SANTA montre que le silence de l'héroïne est loin de signifier une simple résignation à la loi paternelle – et patriarcale. Au contraire, il constitue un espace de liberté, de dissimulation et, finalement, de transgression. C'est par la force de ses défis silencieux à l'autorité paternelle qu'Eugénie affirme son individualité d'(anti-)héroïne. Dans «*Eugénie Grandet*» à l'écran (pp. 51-58), Anne-Marie BARON propose un panorama des adaptations cinématographiques et télévisuelles du roman de 1910 à 2021, suivant l'évolution des esthétiques filmiques ainsi que des débats de société, marquant chaque adaptation d'une empreinte particulière.

«Lieux et filiation» est le fil rouge des articles réunis dans la deuxième partie du dossier. Owen HEATHCOTE signe un article intitulé *Le jardin d'Eugénie. La femme, l'espace et les objets transitionnels dans «Eugénie Grandet»* (pp. 61-74). Parmi les jardins cultivés et habités par des personnages féminins dans la *Comédie Humaine*, le jardin d'Eugénie constitue un *unicum* dans la mesure où il renvoie à un paysage intérieur. Théâtre de l'amour de l'héroïne pour son cousin Charles, le jardin, ainsi que les plantes et les objets qui le peuplent, assument le statut d'objets transitionnels reliant passé et présent, rêve et réalité. C'est encore du lien entre passé et présent qu'il est question dans *La maison où avoir, c'est pis que toucher* (pp. 75-89) de Jean-Jacques GAUTIER. La maison Grandet, dont le mobilier et les «accessoires» (p. 77) font l'objet de descriptions extrêmement détaillées, matérialise le poids de l'héritage familial. Ce dernier s'inscrit dans l'espace même de la maison, qui garde la mémoire des ancêtres maternels – et il importe de rappeler que la richesse de la famille Grandet est héritée au premier chef du côté maternel. C'est également sur le thème de l'héritage que se penche Rachel BOUCOZA dans «*Eugénie Grandet*», une tragédie de la transmission (pp. 91-106). En l'occurrence, il s'agit de l'héritage de l'avarice – interprétée à la lumière du concept sociologique de *habitus* –, qui se transmet telle une pathologie génétique ou une «malédiction familiale» (p. 100) du père Grandet à sa fille. Cet *habitus* est actualisé dans le roman par quatre réseaux symboliques: l'or, le sel, le froid et la hache.

«Mort et espérance(s)» est le titre choisi pour la troisième partie. Christelle GIRARD, autrice de *Progrès scientifique et romanesque médical dans «Eugénie Grandet»* (pp. 109-140), étudie la mise en fiction de concepts que nous définirions comme «psychosoma-

tiques» et qui, à l'époque de la rédaction du roman, ne sont que partiellement théorisés. Animé, comme il est notoire, d'une foi dans le roman comme instrument de connaissance, Balzac serait ainsi l'inventeur d'un «romanesque médical» (p. 113) qui non seulement intègre les savoirs scientifiques, mais préfigure des découvertes à venir. Dans «*Est-ce que nous ne vivons pas des morts?*». Notes sur la mort dans "Eugénie Grandet" (pp. 141-154), Sylvain LEDDA interroge l'omniprésence de la mort dans le roman et son rapport avec l'or. L'expérience réitérée de la mort (le suicide de Guillaume Grandet, père de Charles, et la disparition successive de Mme Grandet, de M. Grandet et du mari d'Eugénie) sert d'«indicateur moral» dévoilant la vérité des personnages – la mesquinerie du père Grandet, le dévouement de sa fille –, ainsi que de «pivot diégétique» (p. 147). Roman de l'ambition par excellence, *Eugénie Grandet* gagne à être (re)lu à partir du motif de l'espérance. C'est ce que propose Pierre LYRAUD (*Grandes et petites espérances dans "Eugénie Grandet"*, pp. 155-172), se penchant sur les différentes espérances (matérielles, amoureuses) qui animent les personnages, ainsi que sur l'Espérance en tant que vertu théologale. Véritable moteur de cette intrigue provinciale, l'espérance est ainsi appréciée dans sa valeur esthétique et poétique.

La quatrième et dernière partie du dossier monographique s'intitule «Modèles et composition». Elle s'intéresse à des questions de poétique et aux codes génériques adoptés et/ou remis en question dans le roman de 1833. Marie JANIN-SARTOR signe *Le fantôme de l'épopée dans "Eugénie Grandet" ou «l'héroïsme de la vie moderne» empêché* (pp. 175-189). L'étude se penche sur l'intertexte épique et, plus précisément, mythologique d'*Eugénie Grandet*. Dans le désert de valeurs qu'est la France de la monarchie de Juillet, tout héroïsme épique est impensable, et les entreprises des personnages (les aventures financières de M. Grandet, le voyage aux Indes de Charles) peuvent être envisagées tout au plus sur le mode héroïcomique. Bernard GENDREL (*L'art de la miniature dans "Eugénie Grandet"*, pp. 191-204) montre que deux conceptions de la miniature sont thématiques dans le roman: à savoir, l'art du portrait en miniature, qui connaît son acmé au XVIII^e siècle, et la tradition de l'enluminure médiévale. Ce double modèle pictural, présent à la fois dans le texte et dans le paratexte (préface, postface) d'*Eugénie Grandet*, éclaire les «enjeux esthétiques» (p. 204) du roman et, plus en général, la poétique romanesque de Balzac. Marie PARMENTIER s'interroge enfin sur les raisons pour lesquelles la conclusion du roman ne cesse, depuis sa publication, de laisser ses lecteurs passablement insatisfaits. Dans *Faire une fin: le dénouement problématique d'"Eugénie Grandet"* (pp. 205-234), l'autrice nous montre un Balzac se plaisant à transgresser les codes génériques du roman et à décevoir ainsi les attentes du lectorat.

La section «Variétés» inclut deux études consacrées à la réception de Balzac. Dans *D'une révolution à l'autre. Lectures post-marxistes de Balzac* (pp. 237-265), Jacques-David EBGUY se penche sur deux lectures contemporaines et «philosophiques» de Balzac: celles de Pierre Macherey et de Jacques Rancière. Les deux philosophes se confrontent avec la tradition de la critique marxiste – *in primis* avec Lukács – et développent des interprétations non dépourvues de points communs, qui mettent en valeur la profondeur esthétique et épistémologique du roman balzacien, à la fois instrument de connaissance et générateur de nouveaux savoirs. Tim FARRANT poursuit et achève sa revue de la

réception de Balzac au Royaume-Uni dans *Balzac et la critique britannique. Miroir de la création (1830-2023) II* (pp. 267-316). Ce second volet de l'étude commence dans les années 1880 et se poursuit jusqu'à nos jours. Thomas WELLES BRIGGS (*Les premières incompréhensibilités balzaciennes (1820-1828)*, pp. 317-339) s'intéresse aux romans sous pseudonymes des années 1820, œuvres de jeunesse que Balzac reniera par la suite. Le public de l'époque lamente les «incompréhensibilités» de ces textes, indices d'une recherche artistique et philosophique en acte et d'une réflexion théorique sur le roman que Balzac poursuivra dans les romans signés de son nom. Ces derniers, pourtant, obéissent davantage à une exigence de lisibilité, condition nécessaire du succès de public.

La section «Futurama» présente un résumé de la thèse de Kathia HUYNH, *Le Poignard et le Scalpel. Balzac et le romanesque*, dirigée par Aude Déruelle et soutenue à l'Université d'Orléans le 13 décembre 2023 (pp. 343-345). La revue s'achève, comme de coutume, sur une riche section de «Documentation». Une «Note» d'Anne-Marie BARON, intitulée *Eugénie Grandet, sainte terrestre?* (pp. 349-354), apporte un bref mais riche complément à la réflexion développée dans le dossier monographique. «Vierge et martyre, généreuse et avare», Eugénie peut être vue comme l'image [...] de la condition humaine imparfaite et foncièrement pécheresse» (p. 353). Suit une revue critique, par les soins de Philippe DUFOUR, du volume dirigé par S. Vanden Abeele-Marchal, Ch. Pradeau et M. Roman, *Le Choix d'Hercule. Morales du premier XIX^e siècle* (pp. 355-359). Une précieuse «Revue bibliographique» (pp. 361-396) poursuit la recension de l'actualité balzacienne autour du monde (jusqu'en 2023). Une section d'«Informations et nouvelles» (pp. 397-403) est consacrée aux dernières activités et initiatives de la Société des Amis de Balzac, du Musée Balzac-Château de Saché et de la Maison de Balzac.

[ELISA PUNTARELLO]

HONORÉ DE BALZAC, *La falsa amante (dalle "Scene della vita privata")*, traduzione di Giuseppe GUGLIEMI, introduzione di Mariolina BONGIOVANNI BERTINI, note a cura di Claudia MORO, Milano, Mondadori (1998) 2025, «Oscar classici», pp. XXIX-73.

L'anno 1841, nel corso del quale Balzac pubblica, tra il 13 e il 28 dicembre su «Le Siècle», *La Fausse Maîtresse*, vede l'affermazione, quasi incontrastata, nella storia del «roman-feuilleton», di Eugène Sue il quale, alcuni mesi prima, aveva pubblicato in ben 89 puntate il suo romanzo *Mathilde* su «La Presse». È naturale quindi, se non addirittura scontato, che Balzac intendesse rivalleggiare con il futuro autore dei *Mystères de Paris* sfidandolo proprio sul terreno del «feuilleton».

Scrivendo *La Fausse Maîtresse*, osserva Mariolina Bongiovanni Bertini nella *Introduzione* al testo (pp. VII-XII), Balzac «vuole dimostrare di saper sorprendere il proprio pubblico, non ricorrendo, come Sue, alle abusate ricette del romanzo gotico, ma calando una psicologia d'eccezione con aspetti eroici, nel contesto ben poco eroico, se pure piccante e curioso, della società parigina contemporanea» (p. VIII).

In una Parigi dai due volti – la Parigi elegante di Clémentine e quella povera e canaglia di Malaga –, Balzac riprende, esaltandolo, uno di quei «misteri del cuore umano» già potentemente incarnato in altre pre-

cedenti figure emblematiche della *Comédie humaine* (Goriot, Collin-Herrera, Madame de Mortsau). Ci riferiamo al tema, per molti aspetti ambiguo ed enigmatico, dell'*amour sans espoir*: le tensioni affettive di Thaddée Paz hanno, infatti, molto in comune con quelle, ad esempio, di Collin-Herrera. Rinunciando alla felicità del possesso, Paz gode della sua felicità per delega, come una sorta di paternità, o piuttosto come una rifrazione in sé della felicità che ha creato e prova una gioia segreta proprio esaltando l'«ebbrezza del sacrificio, l'illusione di maternità nei confronti dell'oggetto amato, l'eroismo di fronte al dolore» (p. xi).

[MARCO STUPAZZONI]

MARIOLINA BERTINI, *Stendhal, Balzac e la trappola della conversazione*, "Il Maradagàl. Pensiero lettere arti" 11, anno VI, 2024, pp. 20-23.

Intorno al 1830, due romanzi: *Le Rouge et le Noir* di Stendhal e *Le Père Goriot* di Balzac assumono gli spazi della conversazione mondana dei salotti parigini, durante il periodo della Restaurazione, quali luoghi privilegiati di potenziale formazione e promozione sociale dei rispettivi giovani protagonisti, Julien Sorel e Eugène de Rastignac.

Quando, nell'atmosfera triste, convenzionale e monotona del salotto de La Mole, Julien Sorel esalta spontaneamente e in maniera scandalosa la figura di Danton, Mathilde, abbandonando per un attimo la sua solita alterigia aristocratica, comincia ad interessarsi a lui. È l'inizio, per Julien, di una possibile quanto inattesa ascesa sociale che si concluderà, però, in maniera tragica e fallimentare, prima nell'isolamento di una prigione e, in maniera definitiva, sotto la lama della ghigliottina.

Per contro, la strategia prudente e studiattissima adottata da Rastignac nel salotto di Madame de Restaud e poi in quello della sua protettrice Madame de Beauséant gli consentiranno, nonostante qualche ingenuità, di comprendere «quel che è realmente la conversazione parigina: [...] un terreno minato, disseminato di trappole che soltanto la più consumata abilità può permettere di schivare» (p. 21). Se Julien finirà sul patibolo, Rastignac concluderà la sua inarrestabile ascesa sociale diventando perfino ministro.

La conversazione mondana rappresenta, dunque, per Balzac, il terreno privilegiato, se non esclusivo, nel quale il giovane eroe arrivato si trova ad essere protagonista di un duello all'ultimo sangue per il dominio dei propri simili attraverso, soprattutto, la seduzione e la manipolazione della donna. Ma la conversazione mondana costituisce, allo stesso tempo, per Balzac scrittore, l'unica preziosissima fonte di conoscenze non codificate che, plasmate e ricomposte nel racconto, gli consentono di decifrare i segni e le apparenze della vita sociale.

[MARCO STUPAZZONI]

ANTONI DESCHAMPS, *Poésies*, édition établie, présentée et annotée par Franco PIVA, Paris, Honoré Champion, 2023, 444 pp.

Franco Piva est particulièrement bien placé en tant qu'éminent spécialiste italien pour établir, présenter (pp. 7-88) et annoter les *Poésies* d'Antoni Deschamps, ce jeune frère d'Émile, qui participe tout jeune aux premières réunions du Cénacle, s'enthousiasma pour

la révolution littéraire et politique de 1830, avant de succomber aux crises d'angoisse qui depuis 1829 l'obligèrent à interrompre son grand projet de traduction de la *Divine Comédie* de Dante, son introducteur favori à l'Italie.

Son amour pour ce pays, né aussi de l'écoute de Cimarosa et de Rossini, le mena à plusieurs voyages dont ses *Italiennes* en 1833 rendent compte avec bonheur: quel plaisir de lire sa vision des Moccoli au dernier jour du carnaval romain, son évocation des rues de Naples, sa méditation sur la *Cène* de Vinci déjà atteinte par le temps! Ses *Satires* de 1830-1831 sont moins acerbes que les *lambes* de Jules Barbier, mais fort respectables par leur esprit de conciliation malgré le triste constat des tares humaines. Touchent enfin tout spécialement les *Dernières Paroles* de 1835 où l'on perçoit les affres de sa maladie qui le mena à plusieurs séjours chez le docteur Blanche, vécus cependant avec quelques retours à la vie sociale mais aussi dans la conviction résignée de sa fin prochaine. Cette édition, fort bien annotée, donne aussi ses traductions de poètes italiens et de Shakespeare, retrace l'histoire des publications jusqu'au rassemblement des *Poésies* de 1841 ainsi que la réception des poèmes notamment par son entourage romantique.

[LISE SABOURIN]

HUGO, *Angelo, tyran de Padoue*, édition présentée, établie et annotée par Olivier BARA, Paris, Gallimard, 2022, «Folio théâtre», 259 pp.

Ce seul drame en prose de Hugo joué au Théâtre-Français en 1835 offre l'intrigue entrecroisée d'Angelo, tyran despotique envers ses sujets comme à l'égard de son épouse Catarina, épouse du jeune Rodolfo, lui-même aimé de la Tisbé, comédienne maîtresse d'Angelo. Sur ce schéma quasi racinien, Hugo écrit une pièce de compromis pour les deux actrices rivales sur les planches Mlle Mars et Marie Dorval, récemment auréolée par la Kitty de Vigny. L'ombre de Juliette Drouet plane aussi sur ces personnages qu'elle n'eut pas l'occasion de jouer, mais incarne dans la vie du créateur. Moins politique qu'on ne s'y attendrait, ce mélodrame se joue des personnages historiques au profit d'une écriture scénique qui permet aux deux comédiennes de briller, chacune presque à contre-emploi.

Olivier Bara résume dans son introduction (pp. 12-30) les enjeux de la composition, fournit les notes de 1837 et 1882 avant un dossier incluant chronologie, notice, reprises et mises en scène, indications bibliographiques et notes.

[LISE SABOURIN]

JORDI BRAHAMCHA-MARIN, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France, 1914-1944*, Presses universitaires de Rennes, 2025, «Interférences», 300 pp.

Voici un livre susceptible d'intéresser un plus vaste public que ne le laisse supposer son titre. En effet, sa lecture ne saurait être profitable qu'aux seuls hugoliens, pour cette raison qu'autour de la réception à moyen terme de l'œuvre de Victor Hugo (de 1914 à 1944, donc) se révèlent tous les enjeux relatifs à la «mise au patrimoine» d'un auteur voulu national, à droite comme à gauche, à l'école comme à l'université, dans la critique érudite comme dans les appréciations d'autres écrivains, tant positives (Breton, Aragon, Bar-

res), que négatives (Maurras, Daudet, Valéry) ou nuancées (Proust, Gide). Hugo fait en cette période l'objet d'un «rêve consensualiste», menacé principalement par qui se montre hostile à la Troisième République, «dont Hugo est un symbole, un représentant métonymique» (p. 54). À travers la postérité hugolienne se dessine «une compréhension de la manière dont le premier ^{xx} siècle gère, incorpore, tient à distance ce passé encore proche de lui qu'est l'époque romantique» (p. 10), alors que la période retenue, outre qu'«elle a l'intérêt de couvrir les deux guerres mondiales», se situe «à une distance convenable aussi bien de Hugo que de nous-mêmes» (p. 12). Quant à la focalisation sur la poésie, comme le démontre clairement la thèse principale du chapitre II de l'ouvrage, elle se justifie par le fait que Hugo, «entre 1914 et 1944, est principalement reçu comme un poète» (p. 72), son théâtre étant de plus en plus perçu comme démodé et ses romans correspondant moins à «l'archétype du roman français du ^{xix} siècle (*Les Misérables* font figure de roman monstre)» que sa poésie «à l'archétype de la poésie française» (p. 81) de la même époque. *Les Châtiments*, *Les Contemplations*, *La Légende des siècles* s'imposent alors comme les incontournables de la production hugolienne: «on ne peut prétendre présenter correctement l'œuvre de Hugo en faisant l'impasse sur eux (on peut fort bien, en revanche, se passer des *Misérables*!)» (p. 174). Parallèlement, on constate déjà que la fortune des recueils lyriques de la Monarchie de Juillet «va décroissant sur le temps long» (p. 187).

Le premier chapitre s'intéresse à la réception patrimoniale et politique du poète (à gauche comme à droite et lors des deux grandes guerres), le deuxième à la figure de «Hugo poète», le terme *poète*, «signifiant ambigu» (p. 71) et très extensible, étant ici plus ou moins synonyme d'écrivain ou d'auteur. Le chapitre III dégage les thèmes et catégories critiques les plus fréquents (des rebatus «Hugo poète de la famille» ou «Hugo poète de la nature et des animaux» aux plus nouveaux et féconds «Hugo poète religieux et philosophique» ou «Hugo poète fantaisiste»). Le quatrième chapitre s'intéresse aux hiérarchies des recueils et des poèmes, montrant bien que c'est au cours de cette période que la postérité de l'exil supplante celle de la Monarchie de Juillet. Enfin, le chapitre V étudie la manière dont Hugo est perçu par l'histoire littéraire: est-il romantique, moderne ou (opinion plus minoritaire) classique? Ici défilent les passages consacrés à des auteurs spécifiques: Valéry, Claudel, Gide, Barrès, Breton, Aragon.

Les points d'intérêt sont nombreux. Par exemple, l'auteur constate que la poésie de Hugo est «par excellence la poésie politique des guerres mondiales» (p. 114): *L'Année terrible* est le recueil de la Première Guerre mondiale, connaissant alors «une fortune presque sans lendemain (au moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale) à la faveur d'une superposition entre la Guerre franco-prussienne et la Grande Guerre» (p. 30); *Les Châtiments* seront pour leur part le recueil de prédilection de la Seconde Guerre mondiale («Il n'est pas si rare qu'on lise *Les Châtiments* comme un livre antifasciste avant la lettre», p. 45). De manière captivante, on s'attache aussi à la découverte du Hugo spirite, suite à la publication en 1923 par Gustave Simon des *Tables tournantes de Jersey*. Chez Victor Hugo: *procès-verbaux des tables*, qui suscitent l'intérêt immédiat des surréalistes mais encore et surtout, à plus long terme, de la critique savante, notamment sous l'impulsion de l'école de Genève. S'oppose ainsi à des topiques faisant l'objet d'un «discours conservateur, voire réactionnaire» (Hugo poète des enfants et de la

famille, par exemple) de nouvelles perspectives favorisant «un discours original, novateur, susceptible d'arracher Hugo à certaines des routines critiques dont il était prisonnier. C'est le cas du Hugo fantaisiste de *La Bouche d'ombre*, mais surtout, évidemment, du Hugo religieux, métaphysique, mystique, primitif, mage, de Gustave Simon, Denis Saurat, Auguste Viatte, Albert Béguin, Marcel Raymond, etc.» (p. 164). À ce sujet, Jordi Brahamcha-Marin fait remarquer, avec (im)pertinence, que Viatte, Béguin et Raymond, «Suisses formés en Suisse» et «caractérisés par une certaine exotisme par rapport à la critique française», se sont révélés, par la force des choses, «moins perméables que d'autres à une certaine *doxa* scolaire française sur Hugo» (*ibidem*). L'innovation provient parfois des marges.

Soulignons l'ampleur et la qualité du travail apporté pour passer d'une thèse de plus de mille pages (*La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, dirigée par Frank Laurent, Le Mans Université, 2018) à un ouvrage à la fois maniable et précis. Il s'agit d'un livre utile et moins austère que ne le laisse supposer son titre et sa couverture.

[MAXIME PRÉVOST]

Alexandre Dumas, ou l'art de bien commencer, dir. Julie ANSELMINI et Sylvain LEDDA, "Elseneur" 39, 2024, 145 pp.

Ce numéro de la revue de l'Université de Caen réunit dix articles, signés pour la plupart par des dumasien chevronnés, qui se sont donné la tâche d'explorer les stratagèmes mis en jeu par l'auteur pour lancer ses narrations et envelopper le lecteur dans les rets de ses intrigues.

Dumas est connu pour ses entrées en matière rapides qui ouvrent rapidement sur l'action. Dans *L'art du récit-cadre chez Dumas* (pp. 13-25), Anne-Marie CALLET-BIANCO se penche plutôt sur l'utilisation par le romancier de récits liminaires et sur les raisons possibles qui l'ont poussé à choisir, à bien des reprises, une telle approche. Signes de littérarité, garanties de qualité, assurances de vérité, cautions au surnaturel, de tels récits fonctionnent comme des «stratégie[s] de justification» (p. 15) et se présentent chez Dumas sous diverses formes et dans des «mélanges originaux» (p. 18), notamment en relation à l'écriture de soi. Callet-Bianco montre ici, de nombreux exemples à l'appui, comment ce roi de l'autopromotion qu'est Dumas parvient, en jonglant avec les genres, à offrir à ses lecteurs «un apéritif narratif» (p. 20) à l'effet garanti qu'il sert en se plaçant lui-même, narrateur et personnage, au centre de l'action.

Ce sont les *Effets de nuit: les débuts chargés de mystère dans quelques pièces de Dumas* (p. 27-37), que Barbara T. COOPER explore dans une étude portant sur six œuvres théâtrales diverses. Une analyse des indications scéniques et des incipits dramatiques montre comment l'obscurité se charge chez lui de significations qu'on pourrait «résumer par la notion de prégnance» (p. 29), où la transgression (sociale, familiale, morale, politique) s'annonce tout en feignant de se cacher dans les ombres. On découvre encore comment le masque joue un rôle de «supplément métonymique de ces heures noires» (p. 33), et comment Dumas profite de ces débuts pour établir un lien entre la nuit et la corruption, qu'elle soit morale ou politique.

Stéphane ARTHUR se penche sur *Charles VII et ses grands vassaux*, *La Femme au collier de velours* et *Le*

Comte de Monte-Cristo dans *L'art de séduire au premier regard: la fonction des références à l'Orient dans trois débuts d'œuvres de Dumas* (pp. 39-50). Au-delà de la figure de Yaqoub, exotique mais surtout «autre» car romantique et mélancolique, l'Orient, chargé de références familières au lecteur, déjà nourri des contes des *Mille et une nuits*, apparaît comme le lieu où prend son essor le fantastique: un rêve partagé, à la fois promesse de plaisir et injonction pour se lancer dans la lecture.

Dans *De l'art de partir en (récits de) voyage* (pp. 51-62), Isabelle SAFA analyse une douzaine d'incipits de ce genre particulièrement apprécié par Dumas, notant comment – alors que les titres évoquent souvent le mode de transport – les débuts mettent en scène le moment du départ ou celui de l'arrivée, présentant également l'auteur lui-même, toujours soucieux d'établir d'emblée une complicité immédiate avec le lecteur. Les voyages sont ainsi en même temps un «pèlerinage d'artiste» (p. 60) très romantique et «un laboratoire de l'écriture romanesque» (p. 61), conçue comme une suite de combinaisons et de recombinaisons.

C'est à une lecture qui dépasse largement l'incipit pour englober le roman entier que nous convie Marie-France BOROT dans «*La Reine Margot*» ou les *férocités d'Alexandre Dumas* (pp. 63-71). L'entrée en matière, qui implique fréquemment chez Dumas une datation précise, est ici vue comme un moyen de se rendre maître de l'écoulement du temps. Mais ce qui retient surtout l'attention est le conflit, tout au long de l'intrigue, entre Éros et Thanatos, dans le clair-obscur d'un des romans les plus noirs de Dumas.

Jérôme DEWASCH aborde le thème du numéro de biais en se penchant sur *Vingt ans plus tard: l'art du recommencement chez Dumas* (pp. 73-83). On découvre ici comment la trilogie des Mousquetaires fait dialoguer ses incipits et comment «l'art du recommencement peut, chez Dumas, se résumer en trois ingrédients: la reconnaissance, la surprise et l'attente» (p. 77). Sur cela se branche une analyse du *Comte de Moret* (*Le Sphinx rouge*), 4^e volume, si on veut, des Mousquetaires, et de l'utilisation des hôtelleries comme lieux permettant l'entrée en narration à travers une description pittoresque conçue pour obtenir «la fameuse *captatio benevolentiae*» (p. 81).

Roxane PETIT-RASSELLE (*Pouvoir d'évocation et stratégies d'auteur: des "Trois Mousquetaires" à "La Dame de Monsoreau"*, pp. 85-96) relève quant à elle les similitudes qui marquent les débuts de quatre romans, y compris *Le Comte de Monte-Cristo* et *La Reine Margot*, pour développer ensuite, entre les figures de D'Artagnan et de Chicot, un discours sur la refonte dumasienne du personnage du Gascon, qui en renverse l'image traditionnelle, fort peu flatteuse, et lui attribue «un nouveau sens produit d'amalgame et de vampirisation» (p. 92). Le tout dans le cadre d'une utilisation savante par Dumas de l'encyclopédie (dans le sens qu'Umberto Eco donne à ce terme) de ses lecteurs, pour caractériser ses héros, mais aussi pour dévoyer les acquis de leurs connaissances convenues.

Dans *Entrer en Révolution. "Mémoires d'un médecin" (1846-1853)* (pp. 97-110), Corinne SAMINADAYAR-PERRIN se penche sur la célèbre téralogie révolutionnaire pour montrer comment on a affaire ici, dès *Joseph Balsamo*, à la construction d'un «scénario liminaire» (p. 101) censé guider l'interprétation d'une œuvre conçue comme un cycle. Avec des «incipits en miroir» (p. 102) dominés par la figure de Cagliostro (à l'exception d'*Ange Pitou*, qui fait l'objet d'une analyse à part), Dumas assure ainsi le pouvoir de séduction indispensable à tout feuilleton, et surtout à ceux qui se

veulent, comme dans ce cas, le vecteur d'un discours politique que l'écrivain-prophète explicite à la première personne.

C'est encore une fois le Dumas républicain qui occupe le devant de la scène dans *L'entrée dans l'histoire du roman dumasien: de l'avènement révolutionnaire à l'aventure napoléonienne* (pp. 111-120). Mais cette fois, au cycle précédent, Lise DUMASY-QUEFFÉLEC ajoute la trilogie constituée par *Les Compagnons de Jésus*, *Les Blancs et les Bleus* et *Le Chevalier de Sainte-Hermine*, qui mènent le lecteur jusqu'à l'Empire, pour montrer comment on passe de romans, qui mettent le peuple au centre, permettant «la constitution révolutionnaire du sujet moderne comme acteur de sa propre histoire» (p. 112), à un effacement progressif de ce sujet à la suite du long épisode napoléonien. Dumas, dans les préfaces et avant-propos, mais dans le texte aussi, se pose de plus en plus comme historien, laissant le roman au second plan. Et la figure massive de Napoléon (ou son ombre caricaturale du Second Empire pendant la rédaction de ces romans) entrave provisoirement la marche de l'Histoire – qu'on sait guidée, chez Dumas, par un dessein providentiel – vers le progrès.

Le volume se clôt sur une brève *Postface. Alexandre Dumas ou le Ravissement des dates* (pp. 121-124), où Sylvain LEDDA revient sur le rôle pédagogique et esthétique des dates liminaires dans la production dumasienne, qui ancrent la fiction dans la réalité et jouent entre la reconnaissance du moment-charnière connu du lecteur et la curiosité suscitée par la date apparemment anodine – qui peut toutefois elle aussi réserver des surprises et contribue toujours à la création de cette atmosphère de suspense qui promet monts et merveilles au lecteur. Et qui, chez Dumas, tient toujours sa promesse.

Composé d'études qui se complètent l'un l'autre et dialoguent entre elles de manière éclairante, ce numéro thématique montre bien, comme le dit Julie ANSELMINI dans son Avant-propos (*Par où commencer?*, pp. 7-12), comment le début dumasien doit «proposer de l'inédit et surprendre les attentes du lecteur tout en se fondant sur un horizon connu, sur une familiarité établie» (p. 11). Le lecteur de ce volume sera également facilement conquis par ces analyses fort pertinentes, qui montrent une fois de plus le sérieux et le métier avec lesquels ce grand amuseur public qu'était (aussi) Dumas concevait son travail d'écriture.

[VITTORIO FRIGERIO]

PROSPER MÉRIMÉE, *Lettres à Madame de La Rochejaquelein*, textes établis, présentés et annotés par Thierry OZWALD, Paris, Eurédit, 2024, 481 pp.

Depuis les *Lettres à une inconnue* (1873), les éditions des lettres de Mérimée à des correspondantes privilégiées se sont succédées: en 1874, «l'autre inconnue», dont Blaze de Bury se garda d'indiquer que c'était la comtesse Lise Przewdzicka; en 1896, Brunetière, tout aussi discret et non sans suppressions, publia les 83 lettres que Mérimée écrivit d'octobre 1854 à février 1863 à Félicie de Duras, comtesse de La Rochejaquelein (1798-1883), fille aînée de Mme de Duras (l'auteur d'*Ouirika*, d'*Edouard* et d'*Olivier*). Maurice Parturier rectifia et compléta cette première édition (*Correspondance générale*, t. V-XI). Fondée sur un examen minutieux des manuscrits du fonds Calvet à Avignon, avec relevé des leçons fautives et datations corrigées, la scrupuleuse édition de Thierry Ozwald

permet d'imaginer un échange à partir d'un seul versant, les lettres de Mme de La Rochejaquelein ayant brûlé en mai 1871. Grâce à une préface fort nourrie (pp. 7-85) et à des annotations qui témoignent de recherches approfondies, on suit la vie mouvementée de «la troisième inconnue» de Mérimée, déjà évoquée par les mémorialistes et les historiens. Moins «écrivélée» que ne le prétend Mme de Boigne, elle avait épousé le parti de la réaction et devint la *pasionaria* de la cause vendéenne. Veuve du comte de La Trémoille, remariée en 1819 au «Balafré de la Moskowa», Auguste du Vergier, comte de La Rochejaquelein (1784-1868), et donc belle-sœur du généralissime de l'insurrection de 1793, elle s'engagea dans les équipées royalistes dès 1823, puis en 1830, et surtout en 1832 aux côtés de la duchesse de Berry en chef d'état-major zélé, avec son amie la sculptrice Félicie de Fauveau en aide de camp; plus tard, elle soutiendra Don Carlos VII et le comte de Chambord. Mérimée aura une correspondance «assez active» – c'est son mot – avec cette quinquagenaire qui fut dans sa jeunesse une gracieuse amazone et une audacieuse héroïne contre-révolutionnaire. Il aurait aimé qu'elle raconte ses extraordinaires aventures vendéennes (p. 162), plus passionnantes que les œuvres de charité auxquelles il contribuera. Les circonstances de son apparition dans la vie de Mérimée, quelque temps avant le drame intime, sont connues: elle sollicita l'Inspecteur général pour sauver le château de Chinon – proche de son château d'Ussé – en partie menacé de destruction par la municipalité vandale. D'abord déferente puis sur le mode de la confiance et de la familiarité, cette conversation épistolaire, d'une haute tenue intellectuelle, fut ponctuée de rencontres parisiennes chez les Childe et les Circourt, au Louvre, à Cluny ou à l'École des Beaux-arts où Mérimée accompagnait ses amies pour des visites commentées. Plein d'attentions, il offre copies de tableaux, livres, souvenirs; la comtesse lui envoie des images pieuses, une médaille de la Vierge dont le culte est pour lui une «grande objection contre le catholicisme» et, alors qu'il est très malade à Cannes, en 1869, délègue un prêtre «venu avec l'air de vouloir s'emparer de moi», ce qui lui prouve qu'elle ne l'a pas oublié. Mérimée traite de peinture, de littérature (sa correspondante adore Walter Scott qu'il ne supporte plus; elle aimerait qu'on brûle Baudelaire, il juge qu'il n'y a pas urgence), de patrimoine et d'architecture, d'archéologie et d'histoire, de philologie, d'esthétique (l'art grec), de mythologie et même de botanique, sans négliger la chronique mondaine. Il mentionne ses lectures, ses œuvres, ses articles savants, conseille un ouvrage, commente l'actualité politique. Il est aussi question de théologie et de métaphysique, comme avec Jenny Dacquain, surtout de religion car dès janvier 1855 s'annonce «la démarche évangélistique» de la catholique ardente qui n'avait pas encore pris toute la mesure du rationalisme sans faille de Mérimée. Le débat tient de la dispute courtoise et ne cesse de rebondir sur l'article fondamental de la foi, ou sur l'interprétation des Évangiles (voir la lettre du 29 août 1857, pp. 205-206), de l'Ancien Testament ou de saint Paul qu'il admire. Persuadée qu'il faut croire sans preuves, la comtesse travaille au salut du sceptique incurable ou sur la défensive, comme l'illustre la lettre du 7 novembre 1859 où se lirait «une conversion de l'athéisme au christianisme» (p. 69). Elle voulait le convertir, être sa directrice de conscience: «J'ai tâché de croire mais je n'ai pas la foi». Sensible aux prières dites pour lui et prêt à en dire, il doute de leur efficacité. S'agit-il vraiment d'un drame ontologique?

Th. Ozwald estime que ces lettres ont été sous-évaluées car si on a légitimement privilégié celles adressées à Jenny Dacquain, à la comtesse de Montijo («la meilleure amie que j'aie au monde», p. 181), ou à Mme de Beaulaincourt (les soirées dans son boudoir, avec cigare et «contemplation de deux petits pieds en souliers gris à talons»), leur part de sincérité et de confession a été négligée. On découvre un homme certes désabusé (pp. 120, 129, 137) depuis la rupture de février 1855 (pp. 117, 124, 137-138, 146, 207, 220, 257, 279), mais aussi assoiffé de confiance et d'amitié après la trahison de Valentine. À Mme de La Rochejaquelein, comme à Mme de Montijo et à Mrs Senior, il confie son «grand chagrin». Aurait-il pu l'aimer? Th. Ozwald se risque à le penser, mais l'esprit railleur veille: «Quel dommage qu'elle n'ait plus trente ans!». Mérimée a dit à Mme de Beaulaincourt que c'était «une personne très originale, un peu gâtée par la fréquentation des légitimistes purs». Il reste – Trahard l'avait noté – que beaucoup de ces lettres sont émouvantes et parmi «des plus humaines qu'il ait écrites», où il s'analyse «avec une clarté lucide et une entière bonne foi».

Enrichie d'une rare iconographie et d'annexes sur les activités de la châtelaine d'Ussé, cette édition fera date.

[MICHEL ARROUS]

EUGÈNE SUE, *Martin l'enfant trouvé ou Les Mémoires d'un valet de chambre*, texte intégral publié par et avec une présentation de Jean-Pierre GALVAN, Paris, Honoré Champion, 2024, 871 pp.

En l'espace de six mois, Jean-Pierre Galvan a mené à bien l'édition de l'immense saga des *Mystères du Peuple ou Histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges* (3316 pp.), puis celle de *Martin l'enfant trouvé ou Les Mémoires d'un valet de chambre* qui parut en 125 feuillets dans «Le Constitutionnel» (26 juin 1846-5 mars 1847), immédiatement après *Les Mystères de Paris* et *Le Juif errant*. Aujourd'hui méconnu, ce troisième grand roman social, dans lequel Eugène Sue dénonce la misère des travailleurs et expose sa thèse socialiste, connut un succès moindre que les précédents, à cause de la faiblesse de ses dernières parties ou plutôt de la multiplication d'épisodes dont les nombreuses ramifications mélodramatiques ne suffisent pas à maintenir l'intérêt du lecteur, même si la «singulière fatalité» est toujours de la partie. C'est ce que constate Ch. Duveyrier, enthousiasmé mais étonné par la surabondance des rebondissements: «Vous allez un peu vite et un peu loin, mon brave; êtes-vous sûr de tenir vos auditeurs jusqu'au bout?». Néanmoins, il y aura une adaptation théâtrale en 1847; ajoutons qu'on compte jusqu'au début du xx^e siècle une demi-douzaine de rééditions sous un nouveau titre (*Les Misères des enfants trouvés*), dont celle de 1851, illustrée et pourvue d'une table des matières détaillée, auxquelles s'est ajoutée en 2023 celle des éditions Les Équateurs. Pour J.-P. Galvan, la désaffection du public aurait pour origine «le réalisme et la crudité de certaines scènes» qui firent d'ailleurs l'objet d'un rapport au Garde des Sceaux, sans aucune poursuite judiciaire. Sue dénonce les misères sociales, cette fois à la campagne, dans une Sologne qu'il connaît pour l'avoir parcourue. Le cœur du récit, c'est le destin tragique de trois enfants abandonnés, exploités et maltraités, qui vivent un enfer: Martin et ses deux compagnons, Bamboche et Basquine, victimes de mauvais traitements, ne survivent que par le vol, le meurtre ou la prostitution. Basquine et Bamboche se vengeront

de ceux qui les ont humiliés; Martin protégera Régina et fera le bien autour de lui. La partie centrale du roman – elle a pour cadre Paris – contient d'autres ignominies, y compris des sévices sexuels, dénoncés au long de l'«Histoire de Basquine» et de l'ultime chapitre où Basquine elle-même révèle la vérité à un Martin «épouvanté».

Dans sa présentation, après avoir rappelé l'importance du thème de l'éducation dans l'œuvre de Sue, qui a lu et cite des rapports d'inspecteurs scolaires, J.-P. Galvan souligne la dimension pédagogique du roman illustrée par la rencontre décisive pour Martin de l'instituteur Claude Gérard (la figure du maître d'école selon Michelet sert de référence). La «mission éducative autant qu'émancipatrice» de ce dernier en fait un des personnages les plus importants du roman; c'est par lui que commence la réhabilitation de Martin. Le dispensateur de l'éducation éthique l'emportera sur les privilégiés. Finalement Duriveau, le grand propriétaire cynique devenu sinon phalanstérien du moins adepte du double principe de *l'association* et de *la fraternité humaine*, se rachète en transformant le «misérable pays [...] en une véritable terre promise». Ainsi est illustrée «l'expiation continuelle du mal par le bien». J.-P. Galvan donne un choix d'extraits de lettres, d'études et d'articles dont les auteurs disent leur admiration ou font part de rares critiques. Ils discutent l'interprétation que Sue donne de la théorie de Malthus (il se justifiera), son réalisme, ses exagérations ou son style, mais aussi «la hardiesse de l'œuvre, la haute portée des réformes qu'elle provoquera». «La Démocratie pacifique» relève l'audace du romancier qui montre «l'état véritable de notre société», un romancier épris de romanesque, mais aussi engagé et qui veut instruire. Il fait état de son expérience personnelle et cite ses sources dans des notes sur la situation économique de la Sologne, les mœurs et pratiques paysannes, le statut des métayers et des travailleurs agricoles, l'exemple que donnent des entrepreneurs éclairés, les progrès permis par l'agronomie, les idées sociales de philosophes comme Godwin et Leroux, et celles diffusées par les propagandistes fouriéristes qui l'ont convaincu.

[MICHEL ARROUS]

EUGÈNE SUE, *Latréaumont*, texte intégral publié par et avec une présentation de Jean-Pierre GALVAN, Paris, Honoré Champion, 2025, 362 pp.

Menacé de la prison pour dettes, Eugène Sue revient au roman en 1837 avec *Latréaumont*, qui ne fut pas publié en feuilleton car l'éditeur Gosselin exigea un inédit. C'était le début d'une suite de romans historiques qui se poursuivra jusqu'en 1841. Comme l'indique Jean-Pierre Galvan, Sue a une conception «très personnelle» de l'usage de la matière historique: le roman est au service de l'Histoire. Bien qu'il revendique un évident souci d'historicité en mettant en scène des personnages réels, des événements attestés et en respectant des témoignages de l'époque (les nombreuses notes infrapaginales, les pièces justificatives et les fac-similés en témoignent), le romancier donne du complot de Louis prince de Rohan et du gentilhomme normand Gilles Duhamel de Latréaumont, démasqué en 1764, une version simplifiée à l'extrême pour qui se reporte à l'étude d'Alfred Maury («Revue des deux mondes», 15 juillet et 15 août 1886) ou à celles plus récentes de C. Derblay et d'É. et S. Seuran. J.-P. Galvan consacre de bonnes pages à l'accueil fait au roman,

de la part de quelques lecteurs (le descendant d'un personnage de second plan protesta en vain contre une pure invention, le noble faubourg put s'estimer outragé), et d'une partie de la critique qui manifesta son incompréhension, d'autant plus vivement que dans sa préface Sue avait déclaré sa fidélité aux données historiques. Il est vrai qu'il n'avait pas lésiné sur le romanesque avec les amours de Louise de Vilars et d'Auguste des Préaux, la passion de Renée-Maurice d'O pour Rohan. Janin dénonça le «pamphlet misérable, odieux, ridicule» contre Louis XIX mais, en dépit de l'absence de style, reconnu que c'était un «roman animé, railleur, incisif, plein d'intérêt». Planché accabla Sue de reproches parfois sans fondement, le plus grave étant ainsi résumé: «Préoccupé de sa tâche d'historien, [Sue] a presque oublié sa tâche de romancier». Dans son compte rendu sollicité par le romancier – il méritait d'être reproduit – «Gustave le cruel» s'en prenait d'abord à l'exposition, trop longue (objection prévue par Sue qui tenta de se justifier), puis à la composition («une série de chapitres qui s'appellent l'un l'autre et n'excitent aucune curiosité») et déplorait l'abandon de la forme narrative dans la VI^e partie. Néanmoins, il jugeait la seconde moitié bien meilleure. Il ajoutait un «blâme spécial» à trois épisodes (l'entretien des filles d'honneur de la reine surpris par Louis XIV, la chasse à courre à Fontainebleau, le duel entre Latréaumont et Chateaufort), sans omettre quelques pointes sur les fautes grammaticales de l'auteur ou sa prétention à être le seul à avoir compris la conspiration. (Sue avait au moins le mérite de ressusciter cet épisode oublié qu'avait raconté Courtlitz de Sandras). Planché accuse Sue d'avoir «renchérit» sur Saint-Simon; son interprétation aurait «complètement défiguré le personnage de Louis XIV en le mutilant», de même pour Rohan et pour Latréaumont qui «le malheur d'être dessiné avec une vérité grossière», alors que leurs portraits sont réussis (II, VII et I, III). À ses yeux, la marquise de Vilars est «la meilleure figure du livre», à coup sûr la plus romanesque, car le personnage historique n'était qu'une vieille coquette! Et Planché conclut: «M. Sue se propose d'écrire une série de romans historiques empruntés à la France, nous croyons utile de lui dire franchement qu'il s'est trompé en écrivant *Latréaumont*». Francis Wey monta au créneau: en dépit d'anachronismes, d'inexactitudes et d'altérations de la vérité historique, le livre était «curieux, attachant», voire «admirable»; pour sa part il appréciait la partie romanesque.

Le roman connu au XIX^e siècle un heureux destin puisqu'il fut régulièrement réédité, en 1846, 1850, 1855, 1858, 1862, 1869, 1882.

[MICHEL ARROUS]

JEAN-MARC MORET, *De "Latréaumont" à Lautréaumont*, Paris, Honoré Champion, 2025, 164 pp.

L'archéologue Jean-Marc Moret ouvre un chantier inattendu, du moins pour qui ignore sa découverte des emprunts de Winckelmann à Vico ou de Francis Bacon et Aragon à Cocteau. Cet exercice de décryptage confronte Eugène Sue et Lautréaumont pour montrer ce que celui-ci doit à celui-là et, en retour, les mieux comprendre. Contre les «constatateurs de l'intertextualité» (p. 58), qu'il ne ménage guère, J.-M. Moret entend revitaliser les concepts d'imitation, d'influence et d'interdépendance ou de dérivation, en repérant des «corrélations» ou des analogies «signifiantes» (pp. 23 et 25) que les «spécialistes» n'ont pas

encore aperçues. Son livre paraît en même temps que l'édition du *Latréaumont* d'E. Sue par J.-P. Galvan, qui serait le principal hypotexte des *Chants de Maldoror*. J.-M. Moret recherche de possibles recoupements entre deux auteurs qu'aucune affinité, à première vue, ne permet de rapprocher, excepté la paronymie entre le titre du roman et le pseudonyme choisi par ou pour Isidore Ducasse. Au long de cinq chapitres inégaux – le premier, le plus étoffé, énumère les principaux recoupements; le dernier ébauche une étude lexicographique – J.-M. Moret applique sa méthode de «sourcier» qui lui permet «d'affirmer sans ambages la filiation *Latréaumont-Chants de Maldoror*». Au nombre des analogies parfois textuelles figurent la haine que Maldoror voue au Créateur et la vision négative que Sue donne de Louis XIV, les motifs de l'échafaud (intermittent dans les *Chants*), du déplacement ou des voyages (inscrits dans la réalité chez Sue, dans l'imaginaire chez Lautréaumont), non sans quelques lapalissades. D'autres recoupements sont faits à propos de la perception de la réalité, fort discutables tant les différences sont évidentes; de même pour la temporalité, linéaire dans le roman historique, purement subjective dans les *Chants*: Sue aurait «ouvert la voie à Lautréaumont pour la mise en œuvre de la subjectivité» (p. 45). Dans «Tableaux et pantomime», où est signalé un emprunt évident à *Martin*, le duel bavard entre Latréaumont et Châteaueuvillain (IV, XVI) est-il vraiment comparable à une pantomime? La notion de similitude ne s'impose que parce qu'on a affaire à un duel. Il ne semble donc pas que Lautréaumont ait «réinterprété les matériaux puisés chez Eugène Sue». Quant à leur attitude face à la fatalité, rien ne permet de les rapprocher d'une manière décisive, si ce n'est que le problème du bien et du mal, ou plutôt de l'universalité du mal, les obséda également. Dans le chapitre II, «Du roman au drame», J.-M. Moret s'intéresse à la dramaturgie des deux œuvres. De la théâtralité de nombreux épisodes du roman, soulignée par Sue, serait venue à Lautréaumont l'idée de donner à ses chants l'aspect de scènes de théâtre (p. 76 sq), ponctuées de nombreux monologues dont certains s'apparentent au monologue intérieur, probablement inspiré de Hugo, lequel aurait pu s'inspirer de Sue... Et J.-M. Moret d'affirmer que Lautréaumont avait en tête les monologues de Sue et de Hugo pour écrire son hymne à l'océan (pp. 80-85). L'influence irait jusqu'à l'imitation dans le «petit roman» du chant VI présenté comme «un reflet, en miniature» du roman de Sue dont il reprendrait la structure (chap. III, pp. 89, 91, 93). Les éléments de ressemblance ne manquent pas: plus que le réalisme des localisations, qui pourrait aussi bien être inspiré de Balzac, on remarque, en dépit de fortes dissemblances, des traits communs aux protagonistes (déjà relevés par Marcel Jean et Arpad Mezei en 1947), «confirmation que Lautréaumont a expressément cherché à imiter Sue» (p. 93). Lautréaumont s'est-il «conformé au modèle offert par Sue» dans la structure du chant VI (p. 94), particulièrement dans les enchaînements et les ruptures propres au feuillet? (rappelons que *Latréaumont* n'a été publié qu'en volume et qu'aucun extrait n'a paru en revue). Nul doute que Lautréaumont ne doive beaucoup au roman populaire, comme l'avait signalé Michel Nathan; mais plutôt que Ponson du Terrail ou Paul Féval, J.-M. Moret considère que le «vrai référent» c'est *Latréaumont* (p. 101). Cette filiation se retrouverait dans quelques traits stylistiques examinés dans le chapitre IV, notamment l'usage particulier de la ponctuation (l'exclamation double ou triple), les

nombreuses parenthèses (pour créer une distanciation entre narrateur et lecteur), le recours aux comparaisons; en revanche, Lautréaumont n'utilise pas les tirets que Sue emploie fréquemment. Chez l'un comme chez l'autre, on rencontre la ligne pointillée pour séparer deux scènes, mais la comparaison avec l'usage stendhalien est malvenue. Des «similitudes confondantes» (p. 118)? Suivent d'autres remarques sur les modalités d'énonciation, et d'autres similitudes surgissent qui laissent perplexe (pp. 122-129) car on pourrait tout aussi bien les repérer chez plus d'un écrivain de l'époque. Le jeu intertextuel offre souvent d'heureuses surprises et l'on sait que les emprunts maldororiens sont innombrables; pour autant, chercher à tout prix des «répondants» aux *Chants de Maldoror* dans *Lautréaumont*, était-ce vraiment une question «primordiale»? Le «mirage des sources» (Blanchot) aurait-il fait une nouvelle victime? Mais il y a toujours quelque chose à apprendre chez un écrivain très étudié.

[MICHEL ARROUS]

GEORGE SAND, *Spiridion*, éd. Isabelle HOOG NAGINSKI, préface de Béatrice DIDIER, Paris, Honoré Champion, 2023, «Champion Classiques», 601 pp.

Spiridion est un roman à part dans l'œuvre de Sand puisque, sans aucun personnage féminin, il montre les destinées de quatre moines (Samuel Hébronius devenu le rayonnant Pierre Spiridion, le plus pâle Fulgence, l'essentiel père Alexis, le jeune novice Angel) qui se transmettent le résultat de leur quête métaphysique. Buloz s'inquiétait du «mysticisme» de ces récits enchaînés dans lesquels la romancière projette sa propre quête spirituelle et philosophique. On connaît sa boulimie de lecture à partir de 1837 quand elle entreprend l'écriture qui aboutira à la première version en 1839, puis à la seconde en 1842, avec essentiellement une modification du dénouement.

Sans doute Sand a-t-elle pensé au roman gothique anglais alors à la mode, mais sans vouloir l'imiter, non plus que le roman frénétique des années 1830. Son but, malgré la vivacité des fantasmes de la descente au tombeau nécessitée par la récupération du manuscrit de Spiridion, n'est pas de terrifier, mais d'atteindre ce nouvel «Évangile éternel» qui préoccupe la génération romantique. Le besoin de spiritualité aboutit à l'idée de perfectibilité humaine; contre le cléricisme, elle opte pour la valeur absolue du libre examen, permettant toute conversion; elle ne dénie pas la souffrance du cheminement de ce «*tolle-lege*» qui rythme les vies de ses quatre moines comme la sienne; elle aspire à entretenir une filiation intellectuelle qui assure la marche de l'humanité vers le progrès moral.

La concomitance avec la gestation de *Lélia* et des *Sept cordes de la lyre* est évidente: certains épisodes semblent même présents en miniature dans *Lélia*; Sand a, probablement, réutilisé, en passant du Tyrol à l'Italie, le cadre de sa quête spirituelle, des pages de son roman sur Engelwald, sans doute abandonné pour son éloge de l'assassinat politique, intempestif lors de l'éventuelle parution, comme le révèle sa controverse avec Lerminier à propos de *Spiridion*. Convaincue que les hérésies sont porteuses de l'idéal chrétien, elle a assurément été influencée par Pierre Leroux, dédicataire du roman, mais non pas scripteur de certaines pages comme on l'a cru (il s'agit plutôt de passages dictés à Maurice et à son précepteur Malle-fille, du fait d'un rhumatisme de l'écrivaine).

Isabelle Hoog Naginski, qui explique tout ce contexte dans son introduction (pp. 9-136), la termine sur les lectures insolites qu'en firent le sculpteur Théophile Bra, fasciné par Spiridion, Gustave Doré qui rêva d'illustrer notamment Angel, enfin Dostoïevski, qui reconnaissait sa muse en George Sand par son aptitude à concilier la sagesse paysanne et les idées nouvelles et considérait Alexis comme fondamental pour sa pensée, notamment dans *Les Frères Karamazov*.

L'annotation est intéressante, même si malheureusement un décalage de pages oblige à la suivre seulement grâce à sa numérotation continue, alors que les variantes sont quasi inutilisables à cause de ce problème technique. C'est dommage car le travail a été bien fait pour cette édition d'un roman dont Béatrice Didier, dans sa préface, souligne la rareté, la force et la richesse.

[LISE SABOURIN]

CLAIRE LE GUILLOU, *George Sand superstar. Chroniques d'une célébrité*, préface de Michelle PERROT, Limoges, Les Ardents Éditeurs, 2025, 240 pp.

George Sand superstar? Si le mot est moderne, le phénomène date bien du XIX^e siècle, et la définition s'avère très pertinente pour la romancière, qui fut de son vivant et reste encore aujourd'hui une véritable célébrité, objet d'une «folie médiatique inédite» aux manifestations très diverses. C'est ce que s'attache à démontrer avec brio Claire Le Guillou dans ce beau volume très richement illustré d'une iconographie soigneusement choisie et souvent inédite, volume à la fois drôle et érudit, fruit de longues années de recherches académiques doublées d'un penchant pour le collectionnisme et les anecdotes curieuses.

L'ouvrage s'organise en vingt-huit «chroniques» assez brèves, au style enjoué et journalistique, volontiers à la première personne, que nous sommes invités à lire «dans l'ordre ou dans le désordre» (p. 13) au gré de nos envies ou des titres et des images qui auront suscité notre curiosité. Chaque chronique puise son inspiration dans un ou, plus souvent, plusieurs articles de presse, parfois aussi dans des séries de supports iconographiques, comme les portraits officiels (notamment photographiques) de la romancière ou les chromolithographies publicitaires du tourmant entre XIX^e et XX^e siècle – dont l'autrice est une avide collectionneuse – où Sand sert d'égérie à des marques de chocolats, de biscuits, de cigares et de camembert (celui-ci produit dans l'Indre, bien sûr!).

Comme l'écrit Michelle Perrot dans sa «préface», ces chroniques toujours savoureuses «éclairent à la fois les attitudes de l'écrivaine, la variété de ses intérêts et le regard qu'on portait sur elle» (p. 8). On plonge ainsi, par exemple, dans son quotidien, découvrant sa passion pour différents jeux de société, tels que patiences, dominos et charades (pp. 61-67) ou pour la baignade dans l'Indre («La baignoire de George Sand», pp. 199-203); son habitude de garder et d'offrir des «reliques capillaires» montées en bracelets ou en médaillons («Les mèches du souvenir», pp. 109-115); son penchant pour la production de confitures, que beaucoup mettent en rapport de manière positive ou (plus souvent) négative avec sa production littéraire; ou encore ses toilettes, scrutées dans leur adéquation à la mode ou à l'imaginaire genré du temps, et jusqu'à son embonpoint croissant, épinglé par les journalistes contemporains avec une méchanceté misogyne.

En effet, le regard posé sur Sand par ses contemporains, puis par la postérité est au cœur du volume.

Véritable star dont les amours et les ruptures sentimentales (heureusement peu mises en avant par Claire Le Guillou) «feraient actuellement la une de *Gala* ou de *Voici*» (p. 71), elle est non seulement épiciée par les journalistes, qui publient ses déplacements et ses adresses, mais fait l'objet d'un véritable engouement teinté de fétichisme: des journalistes se choisissent des pseudonymes tirés de ses œuvres pour profiter d'un effet publicitaire, des parents prénommement leurs filles comme ses héroïnes, on se dispute ses autographes et jusqu'à ses mégots de cigarette ou de cigare. Elle n'est pas à l'abri des *fake news* ou *puffs* pour employer un terme du XIX^e siècle: ainsi une chronique est-elle consacrée aux «fausses George Sand» (pp. 77-87) tantôt inventées par la presse, tantôt fabriquées par l'intéressée pour se garantir des importuns, une aux fausses nouvelles de sa mort relayées par les médias à différentes époques («George Sand morte et resuscitée», pp. 217-219), et une autre à un prétendu voyage à Constantinople en 1843 («Rêve d'Orient!», pp. 159-165), dont la nouvelle est reprise et amplifiée par maints journaux. Quelques arrêts sur des propos calomnieux et malveillants ne manquent pas, comme lorsque la presse moralisante dénonce la pernicieuse influence des romans de Sand qu'elle accuse, entre autres, d'avoir inspiré l'empoisonneuse Marie Lafarge, ou lorsque Collin de Plancy dans son *Dictionnaire infernal* la met en scène comme «sorcière et prêtresse du sabbat [...] la première des femmes de Satan» (p. 213). De manière assumée («ces chroniques ne sont pas pour les *sandophiles*», prévient l'autrice dès le début, p. 25) c'est cependant la *sandophilie* qui domine, culminant en une dernière chronique qui retrace l'histoire de la naissance d'un véritable «Culte de George Sand», surnommée «la bonne dame de Nohant» à partir des années 1870 et devenue en quelque sorte à titre posthume «la sainte laïque du Berry» (p. 224).

Plus étonnantes et décalées, mais non moins sérieusement documentées, quelques chroniques rendent enfin compte des dérives de la célébrité qui se décline dès le XIX^e siècle en... produits dérivés. On recense ainsi une «Eau de George Sand», essence florale et capiteuse, dont la recette reconstituée est aujourd'hui préservée à l'Osmothèque de Versailles, créée et commercialisée par le parfumeur Henri Rafin de 1860 aux années 1880 et portée – paraît-il – «par les femmes du meilleur monde» (p. 120), mais aussi trois parfums modernes, tous créés après le bicentenaire de 2004 et tous se réclamant de l'écrivaine. La gastronomie, où l'habitude «de baptiser un plat d'un nom célèbre était fort répandue» (p. 135) n'est pas en reste. On peut ainsi rêver de déguster une caille ou une omelette George Sand, ou encore un pain de pêches, un consommé ou un entremets «à la George Sand» («George Sand à la carte», pp. 135-137). Ne peuvent enfin manquer les objets relatifs au tabac, passion bien connue de Sand et image souvent associée avec elle, allant des boîtes d'allumettes lui ayant appartenu à la marque de cigarettes polonaises attaquée en vain en justice par Christiane Sand en 1999.

Derrière les anecdotes, ce volume fait surgir un tableau vaste, sérieux et très documenté sur la construction d'une célébrité littéraire grâce aux apports d'une culture matérielle souvent ignorée. Il permet ainsi d'éclairer d'un jour nouveau la réception de Sand et de suivre à la trace la construction de certaines légendes sur son compte, éternellement renouvelées. Alors, que vous soyez «sandien(ne)s, sandistes ou bien encore sandophiles» (pp. 23-25), ce bel ouvrage est fait pour vous.

[VALENTINA PONZETTO]

GÉRARD DE NERVAL, *La Bobème galante. Petits Châteaux de Bobème*, éd. Jean-Nicolas ILLOUZ, Paris, Classiques Garnier, 2020, 139 pp.

Jean-Nicolas Illouz fournit une édition des deux ouvrages de Nerval parus en 1852 à la demande d'Arsène Houssaye, directeur de "L'Artiste" et administrateur du Théâtre-Français, soucieux d'exploiter la mode sur le Doyenné de leurs jeunes années relancée par *Les Scènes de la vie de bohème* de Murger récemment adaptées au théâtre. Aussi Nerval, lui-même nourri de *L'Histoire du roi de Bobème et de ses sept châteaux* de Nodier, rappelle-t-il les souvenirs de ces Jeunes-France du petit Cénacle qu'ils ont partagés «à l'ombre des tours du Louvre» dans ce salon dont les murs ont été depuis lors détruits.

La Bobème galante et les *Petits Châteaux de Bobème* se recoupent partiellement du fait de leur matière commune, la remémoration de ces soirées festives et créatives à la fois selon trois fils qui s'entrelacent: l'historique de cette génération artiste de 1835, moins miséreuse qu'idéaliste par rapport à la bohème d'après 1840; l'autobiographique qui est l'occasion d'évoquer le Valois et Ermenonville dans une «fugue» perpétuelle plutôt qu'une élucidation du moi; un poétique avec une analyse de la poésie médiévale par rapport à la Pléiade et l'usage du prosimètre muée en une rhapsodie de vers et prose alliant narration et commentaire autour de poèmes versifiés.

Outre l'introduction (pp. 9-27) et la riche annotation éclairante, l'annexe donne fac-similé et transcription, bibliographie et index.

[LISE SABOURIN]

"Revue Nerval" 7, 2023, 329 pp.

Après l'éditorial de Jean-Nicolas ILLOUZ et de Henri SCEPI (pp. 13-18), ce numéro se consacre à *Nerval et les Fous littéraires*. D'abord par l'analyse d'Alberto MANGUEL, sur la traduction par Marie-Catherine VACHER, du *Fado do Doutor Antonio de Sousa de Macedo* (pp. 21-37), une figure excentrique des «illuminés» nervaliens. Marc DECIMO va ensuite des «Fous littéraires» de Nodier aux «Illuminés» de Nerval, il identifie *De la lunette idéologique à l'approche historico-fictionnelle* (pp. 39-54) leurs positions, conservatrice pour le premier, «hétéroclite» contre la science pour le second. Shuishi SHIOTZUKA étudie les «Vies imaginaires» de «fous littéraires» chez Nerval et Queneau (pp. 55-64) dans ses *Enfants du limon*: tous deux s'intéressent aux marginaux dans leur personnalité secrète comme moyen de reconsidérer la société. Henri SCEPI retrouve Nerval dans «Les Fous littéraires» de Gustave Brunet (1880) (pp. 65-78): cette notice fin de siècle tente de synthétiser les inventions capricieuses et les hypothèses nosographiques à propos de cette typologie incertaine. Antoine PIAONTINI décrit *Le cercle des poètes névrosés d'Arède Barine* (pp. 79-94): cet auteur d'un article dans la «Revue des deux mondes» paru ensuite en volume en 1898 marque le souci de sonder par introspection psychopathologique quatre auteurs (Hoffmann, Quincey, Poe et Nerval) en cherchant le lien entre maladie et génie. Virginie TELLIER compare, chez Nerval, Nodier et Francesco Colonna. *Le livre, le voyage, la folie* (pp. 95-111): le dernier conte de Nodier (1844) sur cet auteur du xv^e siècle révèle à Nerval les prémisses de son *Voyage en Orient*. Emmanuelle SEMPÈRE intitule «Le poète qui croit à sa fable» son analyse de *Folie*

et fantaisie dans «Jacques Cazotte» de Nerval (pp. 113-129): l'auteur d'Ollivier et du Diable amoureux est une clé pour comprendre la mutation de l'angoisse de la mort en fantaisie et humour dans les *Illuminés*. Jean-Luc STEINMETZ se penche sur le cas de *Berbiguier de Terre-Neuve du Thym* (pp. 131-146), archétype du fou littéraire soigné par Pinel et mentionné par Gautier avant de nourrir *Aurélia*.

Suivent des *Varia*. De Corinne BAYLE, sur *Énigme, poésie et vérité de Nerval à Bonnefoy* (pp. 149-163): passant des *Chimères* à *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, elle y discerne une même mise en doute des moyens artistiques de la langue. Jean-Marie PRIVAT voit dans *Angélique* et *Sylvie* des «*Filles du feu*» *l'aura perdue de l'oralité* (pp. 165-188), cherchant à restaurer sa vivacité et son partage. Sylvain BROQUET donne le texte du «*Chariot d'enfant*» de Joseph Méry et Gérard de Nerval (1850) et le confronte à sa source indienne (pp. 189-238) chez Sudraka: le synopsis compare les deux intrigues et explique l'absence paradoxale d'exotisme voulue par Nerval. Vincent MUGNIER propose une mise en *Situation de l'Inde nervalienne: Une épure orientale "furtive"* (pp. 239-257) de ce berceau de l'humanité lui rappelle les origines païennes de l'Europe. Guillaume DREIDEMIE étudie chez Nerval *le retour des dieux* (pp. 259-269) dans les diverses versions de «Delfica»: pythagorisme, imaginaire héliodien et paganisme sont sous-jacents. Gabrielle BORNANCIN-TOMASELLA voit dans «*Aurélia*», *un théâtre de la folie* (pp. 271-286) par la perméabilité du récit aux techniques optiques de spectacle au début du xix^e siècle.

Des notes d'érudition et d'intuition critique signées de Takeshi MATSUMURA portent sur *deux allusions nervaliennes à Villon* (pp. 289-303) avant deux comptes rendus et réflexions critiques et la revue de l'année bibliographique 2022.

[LISE SABOURIN]

THÉOPHILE GAUTIER, *Œuvres complètes. Poésies 2*, éd. Peter WHYTE et Thierry SAVATIER, avec la collaboration d'Alain MONTANDON, Paris, Honoré Champion, 2022, 671 pp.

Poursuivant leur travail sur les *Poésies* de Gautier (après le tome 1, en 2022, comprenant *Albertus*, *La Comédie de la mort*, les *Poésies diverses et nouvelles*), Peter Whyte et Thierry Savatier présentent et annotent, dans le tome II, *Émaux et camées*, dans leurs diverses éditions à partir de 1852, et les *Poésies* non recueillies en volume du vivant de l'auteur, de 1831 à 1870.

C'est un plaisir de relire le recueil fondateur du Parnasse, même si, comme déjà en son temps, on peut rester froid parfois devant certaines poésies, plus sculpturales qu'émotives, ce qui correspond à l'esthétique finale de l'ancien jeune romantique. Mais les poèmes d'amour sont là, la méditation sur les deux *Obélisques*, la vision du *L'Aveugle* voyant de l'au-delà et la réaliste évocation de *La Mansarde*. Gautier n'a pas toujours autant qu'il le voulait maintenu l'écart entre la vie quotidienne et le travail esthétique et délivre de toute façon, en «poète impeccable» selon la dédicace baudelairienne, ses bijoux d'orfèvre: des dix-huit poésies initiales aux quarante-sept de la dernière édition beaucoup manient cet octosyllabe qu'il aimait.

Les *Poésies* non recueillies en volume suivent, puis celles posthumes, avec des fragments et traductions.

En fait, quelques-unes ont quand même fait l'objet de regroupements confidentiels, telles celles offertes à la princesse Mathilde en 1869, les poésies érotiques en 1873, mais la plupart sont des poèmes de circonstances, donc inégaux, en distiques ou quatrains, en

sonnets ou en bouts-rimés. L'avantage est de les avoir tous collationnés et commentés, donnant ainsi avec ces deux volumes une vision complète du talent poétique de Théô.

[LISE SABOURIN]

Ottocento b) dal 1850 al 1900, a cura di Alessandra Marangoni e Ida Merello

"Romantisme" 208, *Le mélodramatique*, juin 2025, Paris, Armand Colin, 148 pp.

Come precisa Florence FIX nella ricca *Introduction* a questo numero di "Romantisme", la serie di studi qui raccolti non riguarda tanto il melodramma quanto "le mélodramatique en tant que procédé, effet et discours critique". Percorrendo la valenza negativa che accompagna l'affermarsi del modo "mélodramatique" nel corso dell'Ottocento, Fix rileva il profondo legame con lo sviluppo del romanzo e soprattutto con la critica al romanzo e a volte anche, più ampiamente, allo stesso Romanticismo. Non ostante la significativa presenza nelle opere teatrali di una "rhétorique des larmes", è il legame con il romanzo e quindi il "mélodramatique romanesque" di Dumas, Balzac, Hugo, Zola e di molti altri che segna particolarmente il secolo, producendo opere con effetti spesso eccessivi, ma mostrando anche il funzionamento dei meccanismi del "dispositif émotionnel" e utilizzandolo spesso come strumento di denuncia sociale.

"Ce roman a toute l'allure d'un roman de deuxième classe." *Usage et fonctions du mélodramatique dans la critique romanesque (1829-1857)* di Kathia HUYNH (pp. 14-25) mostra l'uso negativo che viene fatto dalla critica "anti-romanesque" del termine "mélodramatique" nella prima metà dell'Ottocento, soprattutto con l'affermarsi progressivo del *feuilleton*. Da quasi sinonimo di "romanesque", "mélodramatique" diventa progressivamente il discrimine fra il romanzo e "le pire du pire", caratterizzato da elementi "d'outrance, de vulgarité et de modernité". In questo modo i critici della prima metà del secolo sembrano spesso evitare il loro compito di approfondimento per aderire ad un cliché negativo precostituito.

Superare tale cliché per trovare la specifica originalità di Dumas nell'uso del "mélodramatique" è ciò che si propone Sylvain LEDDA (*Usages du mélodramatique dans le roman historique d'Alexandre Dumas*, pp. 26-37), osservando come il carattere "réparateur" originario del genere "mélodrame", nato dopo gli orrori seguiti alla Rivoluzione, abbia lasciato il posto, nei romanzi storici di Dumas, a conclusioni più cupe e a volte violente. Anzi, è proprio in tali situazioni che Dumas concentra per Ledda gli effetti melodrammatici, mescolando la Storia con i sentimenti dei protagonisti, collocati prevalentemente in "espaces labyrinthiques" e "endroits sombres".

In *Mélodramatiser et feuilletoniser: la mécanique romanesque de Mie d'Aghonne* (pp. 38-47), Nicolas GAUTHIER prende in esame l'opera di una "feuilletoniste" degli ultimi decenni del secolo quasi sconosciuta, Mie d'Aghonne, autrice – con questo e altri pseudonimi – di una sessantina di opere narrative in cui Gauthier riconosce via via i segni inevitabili dell'adesione al "mélodramatique", ma nelle quali emerge

anche il tentativo di deformare in qualche modo il genere con una componente ironica e ludica.

La consistente presenza del genere "mélodramatique" nell'opera di Zola (*Les sanglots des Rougon-Macquart: Zola et le mélodramatique*, pp. 48-60) trova per Marie-Astrid CHARLIER una prima significativa spiegazione nella passione dello scrittore per il teatro, presente soprattutto nei suoi anni giovanili. La "tentation des larmes", apparentemente contraria al progetto naturalista, rimane tuttavia molto a lungo, anche nelle *ébauches* dei romanzi più importanti, da *L'Assommoir* a *Germinal*, con "scènes" di forte intensità emotiva. Nel passaggio alla stesura dei romanzi dei *Rougon-Macquart* Zola riduce in modo significativo queste scene melodrammatiche, mantenendosi più vicino al progetto di osservazione oggettiva e di inchiesta sociologica su cui si fonda il naturalismo, ma "le mélodramatique", definito dall'A. come "une manière émotionnelle et hyperbolique de représenter le réel", pervade l'opera zoliana in parallelo con il realismo. Come esempio particolarmente significativo Charlier cita la morte del cavallo Trompette sul fondo della miniera in *Germinal*, scena in cui appare in azione "l'écriture de la sensation, du frisson" che consente di fissare nel lettore il discorso ideologico e politico portato dalla narrazione. Un punto di connessione importante fra rappresentazione melodrammatica e descrizione realistica è costituito per l'A. dalla "corporéité" nei *Rougon-Macquart*: il corpo, infatti - molto presente - vi è raramente rappresentato nella sua banale quotidianità, mentre è quasi sempre descritto in situazioni eccezionali ed estreme. Ne è un esempio, fra i molti, la crisi di *delirium tremens* di Copeau nell'ultimo capitolo dell'*Assommoir*, in cui la spettacolarizzazione emotiva rende possibile la presentazione di "corps malades et déviants" in una narrazione romanzesca.

L'articolo si conclude con una breve analisi della *pièce* teatrale tratta dall'*Assommoir* del 1879 e di alcune immagini, realizzate secondo il codice iconografico del romanzo popolare, legate all'*Assommoir* e a *Germinal*; "la culture visuelle qui s'est développée autour de Zola et du naturalisme – conclude l'A. – a largement investi le caractère mélodramatique des romans".

In *Mélodramatiser dans les fictions de Georges Darien et de Louise Michel* (pp. 61-76) Aurélien LORIG percorre le diverse forme del codice melodrammatico che i due autori, paladini della libertà personale, utilizzano per far passare nei loro testi una forte critica sociale d'ispirazione anarchica. "Les larmes – afferma Lorig – font partie d'une émotion que le roman peut mettre au jour en conjuguant le sentiment et la raison, manière de dénoncer l'injustice et de crier sa révolte", soprattutto attraverso un uso straordinario del potere della lingua.

Nel contributo successivo Michele MORSELLI analizza l'intreccio fra melodramma romantico e casi giudi-

ziari (*De la lisibilité mélodramatique à l'opacité judiciaire*, pp. 77-87), sottolineando il ruolo del melodramma come "promoteur de la justice pénale" in alcune opere significative quali i *Mémoires* (1828) di Vidocq, capo della polizia parigina, *Monsieur Lecoq* di Émile Gaboriau (1869) e *Le Mystère de la chambre jaune* di Gaston Leroux (1907). Nelle tre opere Morselli segnala l'importanza dell'elemento teatrale, espresso anche attraverso i frequenti "déguisements", variamente modulati dai diversi autori, ma spesso legati alla presenza di una barba, elemento altamente simbolico "en tant que marque de culpabilité".

Aurore LABBÉ DE LA GENARDIÈRE presenta una prospettiva diversa, legata all'iconografia "mélodramatique" raccolta nel museo di Épinal, di "planches et vignettes" ispirate a racconti e leggende popolari (*Un mélodramatique haut en couleurs: les amours malheureuses dans les images à un sous*, pp. 88-104). L'articolo, arricchito da molte illustrazioni, mostra "le procédé de simplification et de stéréotypie" che porta alla creazione di veri e propri clichés emotivi ispirati soprattutto a *Paul et Virginie* e alle leggende di Pyrame e Thisbé e di Geneviève de Brabant, volti a celebrare la virtù e a coltivare una facile "idéauté amoureuse".

Al di fuori del "mélodramatique", un articolo di Catherine Talley su *Nerval, critique de la critique. La satire dickensienne des "Nuits d'octobre"* (pp. 107-117) chiude il numero di "Romantisme" con alcune interessanti considerazioni sul 'realismo' di Nerval che, utilizzando l'imitazione satirica di Dickens, mira a colpire la critica conservatrice francese attraverso "une poétique interdite et complexe d'improvisation matérialiste".

[MARIA EMANUELA RAFFI]

ÉTIENNE CROSNIER, *Baudelaire pionnier du «théâtre et son double»*, Paris, Classiques Garnier, 2023, 130 pp.

L'A. aborde le rapport complexe entretenu par Baudelaire avec le théâtre, à partir de son propre personnage. Son premier théâtre est effectivement le jeu sur lui-même. Jeu parfait, car la médiation des acteurs est abolie. Au contraire, là où l'auteur doit se mettre en relation avec le jeu des autres, il en est toujours insatisfait, car chacun y met sa partie de sensibilité. L'acteur ne devrait être, selon l'auteur, que l'image d'une Idée. Ce qu'il écrit dans ses *Journaux intimes* révèle qu'aucun modèle de théâtre n'attire son admiration; il refuse également les logiques de promotions et d'encouragement des goûts déjà consolidés. Le but de Crosnier est celui de montrer la modernité du théâtre de Baudelaire, qui rejoint Nietzsche et Artaud dans la vision de la mise en scène de la cruauté. Crosnier met en évidence l'attention de Baudelaire au lustre de la salle de spectacle («un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique») en le rapportant à ce qu'il s'attend du théâtre: quelque chose d'élevé et qui éblouit le spectateur, tout comme dans le théâtre grec où les acteurs marchaient surélevés en se cachant sous des masques.

Les ébauches des pièces sont abordées dans l'ordre chronologique de leurs publications, toutes posthumes: *L'ivrogne* (1872); *Le Marquis du 1er boulevard* et *La Fin de Don Juan* (1887); *Idéolus* (1932). Crosnier cite aussi une lettre adressée à Poulet-Malassis le 20 mars 1852, où Baudelaire nomme deux pièces en vers données à la *Semaine théâtrale*.

L'A. montre comment, chez Baudelaire dramaturge, les deux postulats de l'homme vers Dieu et

vers Satan sont toujours au cœur de l'intrigue, du point de vue philosophique et esthétique. Le sacrifice du détail est considéré par le poète comme le vrai mérite du peintre surnaturaliste, fidèle à son idéal, tandis que l'accessoire artistique devrait avoir la même valeur que le masque, permettant d'accéder à l'Idée (représentée par le lustre). Pourtant Baudelaire va renoncer à ce procédé symbolique trop difficile pour le public, et, dans *L'ivrogne*, la bouteille ne sera même pas présente. Crosnier repère dans les quatre ébauches de pièces la centralité de la figure du double: l'ivrogne et sa femme; Don Juan et son Domestique; le marquis et Mme de Timey; Idéolus et Forniquette, et il met ce schéma en rapport au thème du double qui hantait aussi les nouvelles de jeunesse. Les ébauches amènent à conclure que pour Baudelaire le théâtre devait exciter l'imagination, comme un prolongement de l'enfance, à partir d'un joujou très simple, censé renforcer le désir de liberté. C'est ainsi qu'il espérait partager son Idée avec le spectateur à travers le spectacle, tout en cherchant en même temps à créer un langage nouveau pour la scène, autour d'images acoustiques et visuelles, comme le fera Artaud au XX^e siècle. Crosnier montre la difficulté pour Baudelaire de mener à conclusion ses projets et les efforts qu'il fait pour avoir des avances pécuniaires sur les pièces à peine ébauchées. Toutefois les débuts de ses canevas étaient bien mesurés en vue de l'effet final et ils portent tous sur les thèmes de l'attraction pour le mal, la démesure des sentiments et le défi à l'autorité, l'ennui et la rêverie, la dualité masculine et féminine, la présence de la mort. Partout il reprend sa hantise personnelle, de «montrer la lutte entre deux principes, dans le même cerveau». Voilà pourquoi Crosnier y aperçoit une Idée de la cruauté qui anticipe les déclinaisons sur ce thème de Maeterlinck, Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Jarry, jusqu'à *Théâtre et son double* d'Artaud. Surtout il met en évidence qu'avant Artaud Baudelaire imaginait déjà une vision scénique révolutionnaire, et qu'il anticipait la dualité nietzschéenne entre le thème dionysiaque et l'interprétation apollinienne.

[IDA MERELLO]

Poète en représentations, dir. Yann BERNAL, Jérôme HENNEBERT, Benoît HOUZÉ et Samuel LAIR, "Cahiers Tristan Corbière" 6, 2023, 239 pp.

Giunti alla loro sesta pubblicazione, i "Cahiers Tristan Corbière" celebrano questo traguardo editoriale con un nuovo comitato direzionale. A Benoît Houzé e Samuel Lair, curatori della rivista fin dal primo numero, si aggregano Yann Bernal e Jérôme Hennebert, due specialisti del poeta bretone. La loro presenza è quanto più gradita se si pensa al fitto calendario di pubblicazioni che i "Quaderni corbieriani" hanno in cantiere. Come ricorda Houzé nel suo editoriale, i prossimi mesi vedranno infatti l'uscita del settimo numero dei "Cahiers", che profitta del sesquicentenario della morte del poeta per interrogarsi sull'evoluzione della critica corbieriana nel corso dell'ultimo secolo e mezzo. Seguiranno poi due numeri che raccolgono gli atti del convegno *Corbière et C^e* tenutosi in due giornate all'Università di Firenze e all'Université Sorbonne Nouvelle. Infine, i "Quaderni" ospiteranno anche gli atti del convegno *Postérité des Amours jaunes*, che ha avuto luogo a Tunisi lo scorso aprile.

Questo sesto numero si apre con una sezione speciale, dedicata a un'importante scoperta documentaria: una fotografia sconosciuta di Corbière, riesumata da

Pierre E. Richard, che ritrae il futuro poeta appena adolescente. Data la povertà di documenti iconografici relativi alla giovinezza corbieriana, questa fotografia è di estrema importanza perché permette di conoscere più da vicino l'aspetto del giovane. Una riflessione di Richard inaugura la sezione e due interessanti articoli di Houzé e Bernal le fanno seguito.

Il cuore del numero si ritrova nella sezione *Ap-proches critiques*, dove trovano spazio sei articoli che indagano, sotto angoli diversi, le numerose rappresentazioni della figura del poeta nell'opera pittorica e letteraria di Corbière. Fine conoscitore dell'ironia antirromantica, Serge Meitinger apre le danze con un articolo di natura estetica nel quale interroga la categoria del sublime a partire dalla «Sublime Bête» di «Décourageux». Segue poi una riflessione di Bertrand Rondelot sulle mutevoli rappresentazioni poetiche dell'*ego sum* corbieriano, spesso distorte dalla lente dell'ironia, prima nell'album *Louis Noir* e poi negli *Amori Gialli*. Fanny Wilson propone invece una lettura del «Casino des Trépassés», uno dei pochi *poèmes en prose* redatti da Corbière. La studiosa dimostra che proprio in questo luogo simbolico prende pienamente forma l'immagine del poeta-paria che lascerà tracce evidenti nei componimenti delle *Amours*. Di natura prettamente stilistica, l'articolo di Vianney Dubuc analizza invece la raccolta corbieriana alla luce della categoria di «locutore non affidabile» adattata dalle teorie narratologiche, dimostrando come il poeta di Morlaix faccia proprie strategie di interferenza e sovrapposizione enunciativa. Alessandra Marangoni propone un'analisi della figura di Chénier e dell'immagine del cigno a lui associata, a partire dalla ventitreesima strofa di «Un jeune qui s'en va». I versi sono poi messi in relazione con altri testi degli *Amori gialli* per permettere alla studiosa di presentare la comicità in gioco nei ritratti corbieriani. Chiude questa sezione lo studio di Olivier Kachler, dove l'autore riflette sulle nozioni di *bohème* e di *bohémien*, mettendole in relazione con quelle di «rap-sodia» ed «erranza» nell'opera poetica di Corbière.

All'ampia sezione principale ne segue una più contenuta, dove trovano spazio due articoli di natura miscelanea che, pur non seguendo il tema proposto dal numero della rivista, si rivelano comunque di estremo interesse. Guillaume Leclert questiona le etichette di «parigino» e di «bretone» comunemente associate al poeta, che Verlaine ha reso famose nei suoi *Poeti maledetti* e che la critica ha più volte riproposto per approcciarsi alla poesia di Corbière, proponendo invece una lettura «deteritorializzata» delle *Amours*. Arnaud Bernadet analizza la «Pastorale de Conlie», mostrando come Corbière metta in scena una contro-narrazione per denunciare l'atrocità subita dal popolo bretone.

Anche in questo numero non può mancare la rubrica *D'après Tristan*, ormai un'istituzione dei *Quaderni*, dove sono raccolti testi in poesia e prosa, composizioni musicali e film che trovano ispirazione nell'opera del poeta bretone. Charles Pennequin propone una propria prosa originale – un «Essai (pas) transformé» – su Corbière, mentre Michel Dansel analizza alcune prose poetiche di Yvon de Karmantec.

L'ultima sezione della rivista è quella di attualità, all'interno della quale trovano spazio varie rubriche di natura informativa. Pascal Rannou pubblica una recensione di *Tristan et Édouard Corbière, poètes et marins* di Jacques Blanken e Fañch Moal. Benoît Houzé si occupa invece di passare in rassegna le vendite all'asta e segnala che a fine 2024, a Drouot, sono state bandite numerose lettere di Corbière, tutte però già note al pubblico e consultabili nell'edizione delle *Opere*

complete della Pléiade. Chiude la sezione una bibliografia aggiornata, sempre a cura di Houzé, contenente gli ultimi testi critici su Corbière, le tesi sostenute e gli articoli pubblicati.

[FRANCESCO VIGNOLI]

NOËLLE BENHAMOU, «Boule de suif» dans tous ses états. Adaptations et réécritures (XIX-XXI siècles), Genève, Droz, 2025, «Histoire des idées et critique littéraire» 536, 404 pp.

Non solo «Boule de suif», nota novella contenuta nelle *Soirées de Médan* (così celebre da eclissare le altre novelle della raccolta) fece conoscere Maupassant al vasto pubblico a partire dal 1880, anno della pubblicazione; ma è proprio questo testo che risulta essere l'opera di Maupassant più letta, studiata e riadattata nel mondo. L'A. si propone appunto di considerare una quindicina degli oltre 45 adattamenti rilevati in un arco temporale che va dal 1884 al 2021, adattamenti provenienti da quasi altrettanti Paesi. Come prevedibile, è la protagonista Elisabeth Rousset, la prostituta generosa, che catalizza l'attenzione dei molteplici autori di riscritture e adattamenti teatrali, tanto da doversi domandare: «L'héroïne Boule de suif a-t-elle accédé au statut de figure mythique moderne, comme le furent avant elle les protagonistes féminines que sont Manon Lescaut ou Emma Bovary?» (p. 11).

La rapidità della prima tradizione italiana – prima traduzione al mondo – è strabiliante, poiché *Palla di sego* è già in libreria nel 1881. Nei libretti d'opera e nelle commedie musicali del Novecento, nella fattispecie quello di Giulio Viozzi e quella di Jean Meyer, si giunge a paragonare esplicitamente la prostituta di Rouen, grande patriota, all'eroina di Francia Giovanna d'Arco, sacrificatasi per amor della nazione e bruciata viva proprio a Rouen. Non mancano edizioni illustrate a cavallo tra Otto e Novecento, adattamenti per il piccolo e il grande schermo, nonché trasposizioni su *bande dessinée* (BD). Nata dalla penna di Maupassant per incarnare la resistenza francese contro l'invasore tedesco del 1870, Boule de suif diventa «une figure de la Résistance universelle, quels que soient le pays et l'époque» (p. 305).

In uno studio come questo, che indaga a fondo la variegata ricezione di un'opera e i motivi del suo successo internazionale, risultano preziosi e assai rivelatori elementi quantitativi e statistici quali la «Chronologie des adaptations de Boule de suif sous toutes ses formes» o le «Dates des premières traductions de Boule de suif»: chiude quest'ultimo elenco la lingua vietnamita, che propone la sua prima traduzione del «capolavoro» di Maupassant nel 1968.

[ALESSANDRA MARANGONI]

ERNEST RENAN, Eleonora Duse, *La badessa di Jouarre*, traduzione e cura di Anne-Christine FAITROP-PORTA, Roma, edizioni Effigi, 2024, 170 pp.

Non per niente questo volume associa audacemente il nome dell'autore Renan a quello della Duse: senza di lei il dramma del controverso filosofo francese, che poco credeva alla rappresentabilità della sua *pièce*, non sarebbe mai stato portato in scena a Roma nella prima mondiale del 7 dicembre 1886. Una vera e propria sfida: l'autore della *Vie de Jésus*, considerato un bestemmiatore dal papa e un relativista dai più, suscita un interesse misto a scandalo. Questa nuova traduzione

italiana – seconda in ordine cronologico solo a quella di Enrico Panzacchi – vuole infatti rendere giustizia al ruolo poliedrico della nota attrice che interpreta la monaca Julie, protagonista femminile della *pièce* ambientata durante la Rivoluzione francese. La Duse è così attenta agli effetti sonori da occuparsi personalmente anche delle canzoni dei rivoluzionari; si confronta poi costantemente con Panzacchi contribuendo a modificare alcune scene e ad eliminare alcune riflessioni strettamente filosofiche, sensibile in questo ai suggerimenti che le giungono dal conte Primoli e dalla cerchia di letterati che intorno a lui gravitano. Un dossier fotogra-

fico di una dozzina di immagini documenta gli scambi assidui intercorsi tra Renan, Panzacchi e la Duse nei mesi che precedono e seguono questa prima rappresentazione romana.

Nell'anno del centenario della nascita di Eleonora Duse, e in un clima di generale attenzione al ruolo delle donne, era doveroso riconoscere all'attrice di aver fattivamente contribuito a riplasmare l'opera; è significativo che questo riconoscimento le venga tributato da una specialista dei rapporti intercorsi tra Renan e l'Italia.

[ALESSANDRA MARANGONI]

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

André Gide et l'autre sexe, dir. Patrick BERGERON, Stéphanie BERTRAND et François OUELLET, Paris, Classiques Garnier, 2024, 239 pp.

Il volume raccoglie i contributi relativi al convegno *André Gide et les femmes*, svoltosi presso la Maison de la littérature à Québec (Canada) nel 2022. Come spiegano i curatori nell'*Introduction* (pp. 9-15), i personaggi femminili sono onnipresenti nell'opera di Gide e, nel corso dei decenni, «la représentation de la femme gagne en densité et en ambivalence» (p. 9), rendendola così più complessa di quanto possa apparire. Muovendosi fra l'esperienza biografica e la creazione letteraria, la miscellanea offre «un regard pluriel sur les relations de l'écrivain à l'autre sexe» (p. 11).

La prima parte, «Gide et son entourage féminin», intende presentare e analizzare i rapporti che Gide ha intrattenuto con le donne della sua vita, le quali ne hanno segnato l'opera. A partire dai loro scambi epistolari, Maja VUKUŠI ZORICA («*À la galope et à la diable*», *La mère et la lettre*, pp. 19-36) studia il rapporto che unisce Gide e sua madre, per l'A. assimilabile a quello tra Proust e sua madre per il tono e i temi delle lettere. Sempre a partire dalla corrispondenza epistolare, Patrick BERGERON (*André Gide et la «chère amie des livres»*, pp. 37-50) indaga l'amicizia letteraria instaurata fra Gide e Adrienne Monnier, libraia, editrice, scrittrice e proprietaria della celebre *Maison des amis des livres*. Frank LESTRINGANT (*André Gide et Edith Wharton, de la Grande Guerre aux décades de Pontigny*, pp. 51-65) focalizza la propria attenzione sulla relazione fra Gide ed Edith Wharton, relazione che fu particolarmente affiatata fra il 1915 e il 1916 al *Foyer franco-belge*, fondato da Wharton per assistere i feriti di guerra. Chiude la sezione Éveline MÉRON (*Gide et les femmes. Mais que lui trouvaient-elles donc?*, pp. 67-84), la quale rileva come, nonostante la misoginia e l'omosessualità dello scrittore, Gide sia sempre stato circondato da donne, con le quali ha anche intrattenuto delle relazioni amorose, se una di esse lo ha anche reso padre biologico di una figlia, Catherine.

Le due parti successive, intitolate rispettivamente «Représentations du corps féminin» e «Des femmes dans l'œuvre», indagano come il corpo e i personaggi femminili vengono rappresentati nelle opere di Gide, tracciando un'evoluzione segnata da una forte ambivalenza assiologica. In apertura della seconda parte, Pierre MASSON (*Gide et le corps des femmes*, pp. 87-

97) analizza questa evoluzione prendendo in analisi l'attenzione che l'autore riserva a sguardo e pelle. Tali elementi fanno emergere l'ambiguità del corpo della donna, il quale genera al contempo fascino e paura, concupiscenza e indifferenza, e per questo deve essere mediato da un'immagine fisica (il ritratto) o mentale (spesso ossessiva). Nel percorso di questa evoluzione, Jean-Michel WITTMANN (*Trouble dans le genre. Le féminisme obscur d'André Gide*, pp. 99-109) individua ne *Les Caves du Vatican* (1914) un punto di rottura in quanto, seppur indirettamente, le figure femminili vengono incluse nelle riflessioni degli eroi sui ruoli sociali, paradossalmente confermandone e negandone gli stereotipi. Il contributo di Jean-Christophe CORRADO («*Efféminement aucun, de part ni d'autre*», *Gide et les garçons sensibles*, pp. 111-128) si discosta dalla rappresentazione del femminile in senso stretto per studiare la lotta di Gide contro l'effeminamento. Al fine di far accettare socialmente l'omosessualità, l'autore impiega una retorica misogina e modula le descrizioni dei personaggi omosessuali per allontanarli dal femminile.

Halja KOO apre la terza parte con il suo *La femme gidiennne, ange de vertu ou mangeuse d'hommes*. D'«*André Walter*» a «*Corydon*» e «*Isabelle*» (pp. 131-148), in cui traccia le tappe dell'evoluzione del personaggio femminile nell'opera di Gide: la donna angelo, dapprima idealizzata e sacralizzata ne *Les Cahiers d'André Walter* (1890), diventa ne *L'Immoraliste* (1902) e *La Porte étroite* (1909) incarnazione della coscienza dell'eroe e vittima sacrificale; successivamente, la donna assume il ruolo di castratrice in *Corydon* (1920) e di divoratrice di uomini in *Isabelle* (1911), visione che muterà solo con la trilogia de *L'École des femmes* (1929-1936). L'analisi di Jocelyn VAN TUYL (*Libérée, effacée. Bronia Perlmutter et le manuscrit de Londres des "Faux-monnaieurs"*, pp. 149-164) prende in esame un manoscritto parziale dei *Faux-monnaieurs* (1925) per esplorare il personaggio di Bronia (chiamata anche Hilda, Freya, la *jeune hollandaise*), poi eliminato nell'edizione definitiva. L'A. indaga i riferimenti reali che hanno ispirato tale figura e osserva come il ruolo di Bronia non venga semplicemente cancellato quanto piuttosto risemantizzato nella narrazione. Marco LONGO, col suo *Sœurs, mères, saintes et adultères. L'ambivalence féminine chez Gide et Pirandello, de figure muette à personnage autonome en quête d'auteur* (pp. 165-193), esplora, da un lato, l'evoluzione della rappresentazione del femminile in Gide e, dall'altro, come essa trovi dei tratti comuni con

la narrazione di Pirandello attraverso i temi e l'inter-testualità di stampo mitopoietico e biblico. Stéphanie BERTRAND (*André Gide et le langage des femmes. La résignation, formes et enjeux d'un modèle d'expression féminin*, pp. 195-212) analizza come il linguaggio affidato alle figure femminili di Gide esprima spesso la loro rassegnazione. In un moto di essenzializzazione e generalizzazione, le strategie linguistiche impiegate a tal fine sono l'onnipresenza della negazione verbale e lessicale (impotenza), il ricorso a eufemismo, litote ed enallage di persona (moderazione), aposiopesi e onnipresenza di congiuntivo e condizionale dubitativi (esitazione). François OUELLET (*Une esthétique de la vie possible*, pp. 213-226), infine, analizza come i temi dello sguardo e del segreto rivelino in Gide l'esistenza di «une seconde réalité» (*Si le grain ne meurt*, 1924). Nello studio emerge come essa si declini in una realtà spirituale, destinata a mantenere il segreto (Alissa ne *La Porte étroite*), oppure sensuale, intenta a svelarlo (Isabelle nel racconto omonimo). Gertrude de *La Symphonie pastorale* (1919), grazie alla sua cecità, incarna la sintesi di queste due realtà.

Se il tema affrontato nel volume non è nuovo negli studi gidiani, come emerge dallo stato dell'arte proposto dai curatori, «il n'a pourtant fait l'objet de peu d'études» (p. 10), comprovando l'interesse della miscelanea, di fondamentale apporto per la ricerca, e suggerendo una pista di indagine ancora da esplorare. Correda il volume l'*Index des noms* (pp. 227-231).

[GIANLUCA SAVOLDELLI]

FARIS LOUNIS, CHRISTIAN PHÉLINE, *Retrouver Camus*, Bordeaux, Le Bord de L'eau, 2024, «Camus XXI», 168 pp.

Dimenticare l'autore premio Nobel de *L'étranger*: una provocazione lanciata, nel 2023, dallo studioso Olivier Gloag col suo saggio *Oublier Camus*, edito per i tipi di La Fabrique. In quest'opera che, *ça va sans dire*, ha suscitato un acceso dibattito tuttora in corso, l'autore mira a smontare sistematicamente il mito che circonda uno dei più acclamati scrittori e pensatori del Novecento, sottolineandone in particolare il sostegno implicito al colonialismo francese in Algeria, le sue esitazioni di fronte al tema della pena di morte e il suo atteggiamento sessista. Irritati dagli argomenti di Gloag e dall'accoglienza ampiamente favorevole ricevuta dal libro – soprattutto negli ambienti vicini al suo editore –, Faris Lounis e Christian Phéline decidono di replicare punto per punto a questa requisitoria, dichiarando senza mezzi termini che «Il y a quelque chose d'à la fois pathétique et terrifiant dans l'insoutenable excès du titre retenu pour le brûlot paru à La Fabrique» (p. 145).

Retrouver Camus vuol quindi essere l'accesa reazione a un dibattito a loro avviso polarizzante, acritico e privo di qualsiasi sfumatura, che oppone i difensori di Camus a chi lo considera improvvisamente uno scrittore da bandire, finanche a proporne l'espulsione dai programmi scolastici (p. 5). Lounis e Phéline invitano invece a una valutazione contestualizzata e storicizzata delle opere e delle prese di posizione del premio Nobel. Secondo loro, Gloag avrebbe infatti condotto un vero e proprio processo che fa violenza tanto alla storia – ignorando la congiuntura politica precisa in cui i testi furono scritti – quanto alla letteratura, confondendo spesso la voce del narratore o dei personaggi con quella del romanziere stesso. I testi citati nel sag-

gio sarebbero inoltre caratterizzati da «multiples raccourcis, anachronismes ou affabulations historiques» (p. 21) che inficiano l'oggettività delle argomentazioni dello studioso.

Testo agile e tagliente, *Retrouver Camus* propone una confutazione minuziosa e documentata di molti degli argomenti di *Oublier Camus*. Com'è inevitabile, la lettura proposta non può prescindere dall'analisi del testo che intende criticare, arrivando paradossalmente a potenziarne l'impatto e la risonanza. Al tempo stesso, gli autori si astengono dall'agiografia e, ammettendo al contempo i limiti presenti in alcune affermazioni di Camus, propongono in ultima istanza un «nécessaire exercice critique» per leggere o rileggere la vasta opera camusiana «pour ce qu'elle dit vraiment, dans la réalité complexe des situations où elle est née, et pour ce qu'elle peut encore apporter à l'intelligence de notre temps» (p. 19).

[ELENA RAVERA]

DAVID GULLENTOPS, Jean Cocteau et l'intermédialité, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2024, 194 pp.

Specialista di intermedialità, direttore dei «Cahiers Jean Cocteau», co-curatore delle *Œuvres poétiques complètes* nella «Bibliothèque de la Pléiade», nonché del *Dictionnaire Jean Cocteau* attualmente in preparazione, David Gullentops dedica questo volume – in più di un senso un *beau livre*, riccamente illustrato – ad alcune opere degli anni Venti. E in quel periodo che Cocteau cessa di esercitare separatamente il proprio talento in molteplici discipline, alla ricerca di un'avanguardistica forma di creazione che valorizzi non solo la compresenza ma anche l'interdipendenza, le interferenze e persino le frizioni, tra le tecniche che contraddistinguono i diversi mezzi espressivi. Attivo nei campi della letteratura e del teatro, del cinema e della canzone, delle arti plastiche e applicate, dall'arazzo alla gioielleria e dalla ceramica alla lavorazione del vetro e del ferro, di volta in volta apprezzato – da Ionesco, Bérart e Almodóvar, per esempio – o sottovalutato per il suo eclettismo, Cocteau ha infatti praticato e teorizzato *avant la lettre* l'intermedialità intesa non come generico dialogo fra arti limitrofe, bensì come accostamento inatteso di forme espressive distanti fra loro, come contestazione di ogni distinzione e gerarchia prestabilita e come fondamento della poiesi su cui insistono le categorie da lui stesso coniate di «poésie de roman» e «de théâtre», «poésie critique» e «graphique». E quanto l'A. sottolinea nell'«Introduction» anche in una prospettiva teorico-metodologica, moltiplicando gli esempi riguardanti opere posteriori al decennio qui preso in esame e mostrando come l'interazione tra le arti si espliciti tanto sul piano dell'interestualità allargata – una stele antica e un acquerello di Gustave Moreau sono tra le fonti del balletto *Le Jeune Homme et la Mort*, dove la coreografia spinge Cocteau a sostituire il jazz con la passacaglia di Bach – quanto, tramite la creazione di cicli intermediali come quello incentrato su Orfeo, internamente a un'opera che si conferma difficilmente etichettabile e che fa appello a un atteggiamento interpretativo radicalmente interdisciplinare, se è vero che agli occhi di Cocteau la *preuve par neuf* che attesta la riuscita di una creazione consiste nel soddisfare simultaneamente le nove Muse.

La prova del nove ha esito positivo nel caso dello spettacolo *Les mariés de la tour Eiffel* (1921), del balletto *Le train bleu* (1924), della raccolta poetica *Opéra*

(1927) e del film *Le sang d'un poète* (1930, proiettato per la prima volta in pubblico nel gennaio 1932) di cui si tratta nei quattro capitoli di questo volume, rispettivamente sottotitolati «Un genre nouveau», «Une "opérette" dansée», «Une énigme plastique» e «Un poème animé sonore».

In contrasto col deludente coinvolgimento in *Parade* e sulla scia, invece, delle prime serate interamente concepite da Cocteau in contesti mondani, la realizzazione del *ballet satirique Les mariés de la tour Eiffel* concretizza l'idea di «collaboration amicale» (p. 26), assieme assidua frequentazione e intesa artistica, che anticipa quella di collettivo, un collettivo di cui fanno parte, nel caso in questione, l'impresario dei Ballets Suédois Rolf de Maré e il coreografo Jean Börlin, i pittori Nils von Dardel e Irène Lagut, Jean e Valentine Hugo, il Gruppo dei Sei. Non soltanto librettista, Cocteau si vuole protagonista di tutti gli aspetti della creazione in tutte le sue fasi, dalla ricerca dei finanziamenti all'impostazione dell'affiche, dall'ingaggio degli interpreti al contributo dato alla coreografia, alle musiche, alla confezione di maschere e costumi. In questa caricatura di un episodio dell'*Assommoir* di Zola convergono influenze pittoriche, della *Noce* di Rousseau il Doganiere ma anche degli acrobati di Picasso, e di varie forme di spettacolo quali il circo e il music-hall, l'*opéra bouffe* e il cinema muto. Se la scena si trasforma in una collezione di cartoline, la tecnica fotografica dell'ingrandimento viene sia messa *en abyme* nel *décor* che sfruttata sul piano drammaturgico.

Ben oltre il *scénario* si estende l'attività di Cocteau anche nel caso dello spettacolo dei Ballets Russes *Le train bleu*, il cui successo, legato all'atletismo del ballerino Anton Dolin, non fu di lunga durata. Poco incline all'opérette, l'autore ne riprende la struttura nell'ideare uno spettacolo danzato anziché cantato, dove l'assenza di spessore narrativo dà luogo a una sequenza di quadri e pose raffiguranti il *beau monde* delle spiagge alla moda. Ma laddove l'armonia regna con Milhaud, alla cui partitura Cocteau aggiunge la *Fanfare* di Auric, più problematico è il rapporto con Bronislava Nijinska e quindi più laboriosa la compenetrazione della coreografia, nella quale la pantomima ha un ruolo considerevole, così come i richiami alle rappresentazioni della danza nell'antichità, con la scenografia di Henri Laurens. Erede di *Jeux*, il tennistico *poème dansé* di Debussy e Nijinsky, *Le train bleu* viene allestito nel quadro della «Grande Saison d'art de la VIII^e Olympiade» (p. 78) e rafforza il connubio tra danza e moda, complici i costumi disegnati da Coco Chanel e ispirati all'abbigliamento sportivo.

Opus squisitamente intermediale, *Opéra* riunisce componimenti scritti su un arco di tempo che va dalla morte di Raymond Radiguet alla relazione con Jean Desbordes, dall'incontro con Jacques Maritain a quello con Maurice Sachs, dalla dipendenza dall'oppio alla cura di disintossicazione. La scrittura poetica è pervasa dai progetti interartistici perseguiti in quegli anni, dall'*Essai d'étude indirecte* su De Chirico alle mostre di *objets-poèmes*. Da un lato, sulla scorta dell'immagine, firmata Man Ray, dell'*Ange Heurtebise*, le analogie con gli scatti di Berenice Abbott confermano la fotografia nel ruolo che Cocteau le assegna, ossia quello di rivelare l'invisibile; dall'altro, la stellata *loge de théâtre* riprodotta sulla copertina rosso sipario dell'edizione originale di *Opéra* annuncia «une performance du poète face à un public qui est constitué autant de spectateurs que de lecteurs» (p. 105), un po' come in occasione del *récit* *Mystéria* tenutosi il 14 settembre 1926 presso lo Studio Isadora Duncan di Nizza, quando vengono letti

anche i poemi in prosa di *Musée secret* che Cocteau registrerà su disco con accompagnamento di musica jazz.

Il parallelo col filone poliziesco che fa della raccolta *Opéra* un'inchiesta condotta dall'artista investigatore e volta a «élucider un mystère d'ordre poétique» (p. 116) ritorna a proposito di *Le sang d'un poète*, prima incursione portata a termine nell'ambito di uno sperimentale «cinéma de poésie» (p. 136) teso a far vivere la poesia «d'une vie directe» (p. 141). In questo film, ideato a partire da un progetto di disegno animato, lo schermo è costantemente attraversato da forme d'arte colta e popolare, dai riferimenti a dipinti di Watteau, Goya e Manet alle esibizioni di funamboli e illusionisti. Se i commenti della voce fuori campo ricordano strategie tipiche del romanzo, il rigetto di ogni continuità narrativa e l'«assemblage disjonctif» (p. 140) dei registri filmici rendono particolarmente ardua «toute description linéaire et verbale de l'ensemble des convergences/divergences qui fondent la dynamique intermédiaire de ce film» (p. 178).

La riflessione metacritica sull'articolazione dei vari mezzi espressivi è un motivo ricorrente in queste quattro letture di opere la cui genesi è puntualmente contestualizzata nella biografia e nella poetica dell'artista, una poetica dove l'intermedialità, ribadisce l'A. nella «Conclusion», «ne fonctionne pas [...] comme une extension optionnelle des facultés d'expression créatrices, mais en constitue la raison d'être» (p. 179). Sempre più marcatamente nel corso degli anni Venti, Cocteau supera il sincretismo e la mera giustapposizione delle arti generalizzando il principio estetico della coesistenza dei contrari atto a evitare ogni ridondanza e a mettere in rilievo le specificità dei diversi media via via convocati. Il montaggio di componenti eterogenee, l'adozione di stili incongrui, la discordanza o il «synchronisme accidentel» (p. 178) tra dimensione visiva e sonora dell'opera, l'estetica della «sincopa» (p. 170) che l'artista privilegia e lo spazio che lascia all'aleatorio si rivelano funzionali alla ricerca del «plus vrai que le vrai», di quel «trompe-l'esprit» che subentra al *trompe-l'œil* teatrale (p. 101), e aprono la strada alla «possibilité de découvrir, au-delà de la concordance-discordance des médias et de leur agencement, une concordance inattendue» (p. 180).

[STEFANO GENETTI]

CHRISTELLE REGGIANI, «*Les Choses*» de Georges Perec ou *l'économie du rêve*, Paris, Champion, 2024, «Commentaires» 5, 96 pp.

Il volume propone una rilettura di *Les choses* che, pur riconoscendo la validità di un'interpretazione sociologica dell'opera, ne precisa i contorni. Perec sarebbe innanzitutto un «sociologue du langage» (p. 13), e il suo romanzo «le sismographe des désirs beaucoup plus que des plaisirs de son époque» (p. 14). L'analisi si concentra sulle strategie discorsive e sulle scelte linguistiche attraverso cui Perec costruisce il proprio discorso sul mondo, mettendo in primo piano la dimensione stilistica del testo e restituendo centralità ai suoi dispositivi formali, retorici e strutturali.

I quattro capitoli si articolano attorno ai punti di riferimento che Perec stesso indicava come fondamentali per il romanzo: Flaubert, Nizan, Antelme, Barthes. Reggiani non traccia genealogie lineari né semplici relazioni di filiazione letteraria o ideologica, ma costruisce una rete di rimandi intertestuali ricca e talvolta sorprendente. I legami con figure tutelari come Flaubert e Barthes sono discussi e sfumati, ne vengono mostrati

tratti inaspettati; l'orizzonte politico del romanzo è letto dalla luce del pensiero di Nizan, nella dualità senza alterità che struttura l'opera e nell'«atonie» (p. 53) della seconda parte; il rapporto con il *récit concentrationnaire* di Antelme emerge infine dalla tessitura stessa del romanzo, nella sua alternanza di pieni e vuoti.

Il primo capitolo, «Natures mortes (Flaubert)», esplora il rapporto tra scrittura e immagine. L'aspetto fenomenologico a cui sembra rimandare il titolo del romanzo si rivela, secondo Reggiani, sostanzialmente inconsistente: cose, in senso stretto, nel romanzo ce ne sono poche, ridotte a qualche natura morta; ciò che conta sono piuttosto le immagini delle cose, immagini viste, esposte, sognate, desiderate. Il secondo capitolo, «Le désir et le plaisir (Barthes)», si concentra su Sylvie e Jérôme, protagonisti privi di spessore individuale: sagome imprecise, senza veri corpi né vita sessuale, di cui sappiamo poco. Le loro amicizie sono ambivalenti e superficiali, tra loro non dialogano quasi mai, e il pronome *ils*, ripetuto instancabilmente, annulla i confini del singolo, trasformando la loro esistenza in un'esperienza neutra e omologata.

Nel terzo capitolo, «La "domestication" du quotidien (Nizan, L'Express)», Reggiani riprende la critica del consumismo che Perec articola, come è noto, con l'aiuto di «une pile de *Madame Express*» (p. 49), ma sposta il baricentro ideologico da Barthes a Nizan, mettendo in luce il desiderio, destinato al fallimento, di un «enracinement» (p. 51) da parte dei protagonisti. Il quarto capitolo, «Le vide et le plein (Antelme)», approfondisce il legame con Robert Antelme, leggendo nella tecnica di montaggio duale che struttura il romanzo l'opposizione tra il «pieno» parigino e il «vuoto» tunisino, segno della riflessione etica sul rapporto tra abbondanza e privazione.

Reggiani individua diverse linee di lettura che offrono una prospettiva originale su *Les choses*. Ad esempio, se l'importanza delle *Mythologies* barthesiane è ampiamente riconosciuta dalla critica, Reggiani evidenzia invece la prossimità con i *Fragments d'un discours amoureux*, opera successiva che illumina retrospettivamente la struttura rapsodica e frammentaria del romanzo. Centrale è anche l'analisi della lista come dispositivo formale: non semplice enumerazione, ma principio compositivo fondamentale che imprime al romanzo un ritmo caratteristico, «dont l'ampleur hésitante donne forme à un piétinement qui apparaît comme l'allure même de l'aporie» (p. 64). La prospettiva critica del volume si distingue per lo sguardo ampio e trasversale, che non si limita al contesto del 1965 o agli scritti precedenti di Perec, ma costruisce un dialogo con l'intera sua opera. *Les choses* appare così come il nucleo generativo della poetica perecchiana, un romanzo che già contiene in potenza l'opera futura.

[FRANCESCA LORANDINI]

L'Oulipo et la Seconde Guerre mondiale, dir. Dominic GLYNN et Jean-Michel GOUVARD, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2023, 180 pp.

Il volume, che riunisce undici saggi e un'intervista finale, costituisce la prima indagine organica sul rapporto tra l'Oulipo e la Seconda Guerra mondiale. Si tratta di un contributo importante per comprendere come la sperimentazione formale del dopoguerra si intrecci con la memoria del trauma: l'Oulipo emerge non soltanto come laboratorio di innovazione letteraria, ma anche come spazio in cui la scrittura affronta la Storia

e le sue ferite. Come ricordano i curatori, la questione della «reconquête de l'espace mémorial propre à la Guerre» (p. 7) è stata più spesso esplorata attraverso altre correnti o movimenti del secondo Novecento, perché la produzione oulipiana è stata a lungo considerata soprattutto nella sua dimensione ludico-formale. Il volume mostra invece come la *contrainte*, la pratica combinatoria e l'inventività linguistica possano costituire forme indirette di elaborazione del trauma, capaci di confrontarsi con ciò che non può essere detto. La domanda che guida il volume è chiaramente formulata in quarta di copertina: «comment peut-on reconquérir l'espace mémorial propre à la guerre avec les armes de l'inventivité littéraire?». L'invenzione oulipiana non cancella la storia, ma la interroga secondo una logica obliqua, indiretta, plurale.

La prima sezione, «L'Oulipo s'en va-t-en guerre» (pp. 13-78), ricostruisce il clima storico e intellettuale in cui tra i futuri membri del gruppo si delinea una sensibilità linguistica profondamente segnata dall'esperienza della guerra. È anche in risposta alla retorica pubblica del «moment gaullien» (p. 18) della letteratura francese che la scrittura del conflitto si configura come reticenza: una parola che procede per sottrazione, lasciando affiorare il trauma senza esporlo direttamente. In questa prospettiva, la *contrainte* non è un semplice gioco combinatorio, ma un principio di organizzazione della forma: la lingua non come mezzo di espressione immediata, ma come sistema da regolare, decifrare, riabilitare dopo la frattura storica. La «segretezza» del gruppo, spesso interpretata come tratto iniziatico o ludico, appare invece qui legata a condizioni storiche precise: la discrezione e la protezione del linguaggio rappresentano anche una forma di difesa in un contesto in cui la libertà di espressione era stata violata e rimaneva fragile. La riservatezza si configura così come gesto identitario, come segno di appartenenza fondato sul non detto più che sulla dichiarazione esplicita. Chiudono la sezione gli approfondimenti di due casi esemplari: le *Lectures pour un front* di Raymond Queneau, laboratorio proto-oulipiano ideato all'indomani della Liberazione, e l'*Alexandrin de longueur variable* di Jean Queval, la cui genesi viene ricondotta agli anni dell'Occupazione.

La seconda sezione, «Perec: un cas d'école» (pp. 79-112), mostra come la memoria della guerra agisca nella pratica perecchiana non sotto forma di racconto diretto, ma come assenza strutturale: la scrittura si organizza attorno a un vuoto che non può essere colmato, ma soltanto reso percepibile. I contributi si concentrano sulle opere e i progetti anteriori all'ingresso di Perec nell'Oulipo (come i testi di impostazione critico-politica legati al progetto di rivista «*Ligne Générale*», il romanzo *Le Condottiere*, il progetto P.A.L.F. sviluppato con Michel Bénabou), ma anche su opere centrali della maturità come *La disparition* e *W ou le souvenir d'enfance*. Ne emerge la figura di un autore in perpetua ricomposizione, per il quale la *contrainte* non sostituisce la perdita, ma la fa emergere come traccia, come intervallo, come organizzazione dello spazio testuale.

La terza sezione, «L'Oulipo entre hier et aujourd'hui» (pp. 115-152), indaga la persistenza della memoria della guerra nelle pratiche oulipiane contemporanee. L'autorappresentazione del gruppo si configura come costruzione collettiva della propria genealogia: la storia interna diventa strumento di coesione, continuità e trasmissione. In questo contesto, la forma chiusa (e in particolare il sonetto) non è un rifugio formale, ma un dispositivo capace di contenere ciò che eccede l'esperienza, mantenendo vivo il rapporto con l'evento

traumatico senza trasformarlo in narrazione memoriale diretta. Il vincolo formale rappresenta uno spazio di condivisione, un luogo in cui la memoria continua a circolare, anche quando i testimoni diretti non sono più presenti.

Il volume si chiude con un'intervista a Jacques ROUBAUD e Olivier SALON (*La guerre et la mémoire de l'Oulipo*, pp. 145-165), che spiegano come la guerra abbia segnato sia la storia del gruppo che le singole poetiche. Roubaud ricorda come la sua adesione all'Oulipo fosse legata anche alla presenza, tra i membri fondatori, di ex resistenti, e come l'esperienza della deportazione di François Le Lionnais costituisse un punto di riferimento etico per l'intero collettivo. Anche la figura di Albert-Marie Schmidt contribuisce a definire l'orientamento originario del gruppo: la pratica della forma non come gioco, ma come disciplina sorvegliata, come gesto di responsabilità. Olivier Salon, rappresentante di una generazione successiva, mostra come questa memoria non si esaurisca con i testimoni diretti, ma si trasmetta attraverso la storia interna del gruppo (si veda il lavoro di ricomposizione biografica che lui stesso ha fatto su Le Lionnais). La pratica oulipiana non è solo una tecnica, ma un modo di riprendere la scrittura dopo la guerra: non per spiegare o rappresentare il trauma, ma per «repandre les choses modestement» (p. 148), come dice Roubaud, con una misura contenuta, passo dopo passo, lasciando che la memoria affiori senza essere esibita.

[FRANCESCA LORANDINI]

“Comment c'est”/“How It Is” de Samuel Beckett: «ce monde si peu possible», dir. Llewellyn BROWN, Paris, Classiques Garnier, 2024, «Lettres Modernes Minard. Série Samuel Beckett» 9, 306 pp.

Iniziato in un momento di crisi creativa, pubblicato in francese nel 1961, mentre *How It Is* uscirà tre anni dopo, *Comment c'est* è tra le opere più enigmatiche e sperimentali di Beckett. Seppure comporti ancora la dicitura *roman*, vi si radicalizza la decostruzione narrativa perseguita nella trilogia che culmina nell'*Innommable*: decostruzione dell'identità enunciativa, dei contorni e della funzione del personaggio; decostruzione della linearità temporale e di ogni progressione teleologica. Erudizione e *sauvagerie* confluiscono in questa tripartita epopea degradata di ispirazione dantesca – ma dalla Bibbia a Milton e da Sade a Leopardi, non si contano le allusioni intertestuali – che lo scrittore Arno BERTINA paragona all'*art brut* (*La déflagration Beckett*, pp. 39-42). Sospesa tra prosa e versi e tra continuità e discontinuità, frammentata in segmenti, qui denominati *versets*, intervallati da spazi bianchi e privi di punteggiatura, la narrazione ruota attorno all'incontro con Pim, al rapporto violento, reversibile e indefinitamente moltiplicabile che con l'altro si instaura. In un universo immerso nel buio, solo a tratti rischiarato da evanescenti visioni, si passa dall'isolamento alla proliferazione delle sagome che, in processione, si trascinano nel fango, materia informe, vischiosa e invasiva. Animante e intermettente, contraddittorio e densamente autoriflessivo, il discorso stimola un'incessante e vertiginosa riflessione sull'immaginazione e sul linguaggio, sul dire, l'ascoltare, lo scrivere.

Sono questi alcuni degli aspetti messi in rilievo da Llewellyn BROWN nel suo articolato *Avant-propos* (*Comment c'est”/“How It Is” de Samuel Beckett – d'une cosmologie à la parole*, pp. 13-34) alla raccolta di saggi critici che, come già avvenuto in merito ai *Textes*

pour rien nei volumi quinto e sesto della «série Samuel Beckett», si affiancano alle *Annotations* curate da CHRIS ACKERLEY insieme allo stesso LLEWELLYN BROWN e a ANTHONY CORDINGLEY e riunite nell'ottavo volume (725 pp.). Condotta sull'edizione genetica bilingue realizzata da Édouard Magessa O'Reilly (Routledge, 2001), il monumentale commento verte, segmento per segmento, sulla versione francese e, a fronte, su quella inglese, i due testi, parimenti “originali”, essendo considerati come opere distinte ma messe in parallelo fra loro. Sistematiche, composite e approfonditissime, le annotazioni formano un insieme che condensa e soprattutto apre numerose piste interpretative mettendo in rilievo varianti genetiche e autotraduttive, richiami e anticipazioni relative ad altre creazioni beckettiane, nonché risonanze e tracce di influssi letterari, artistici e filosofici che pervadono un'opera che è stata oggetto di interpretazioni disperate ma che resta un affascinante «texte mal-aimé» (p. 13).

Tra gli approcci ermeneutici maggiormente rappresentati negli articoli qui raccolti figurano quello filosofico e quello psicanalitico. A Blanchot e a Badiou, a Freud e a Lacan si rifanno infatti contributi quali *Lire “Comment c'est”/“How It Is” de Samuel Beckett en tant qu'écriture du réel. Au-delà de la surface des mots* di Peter GUNN (pp. 177-187), *La passe à l'inconscient réel* di Bruno GENESTE (pp. 189-211) e *Une fable étran-gement familière* (pp. 97-110) di Sjeff HOUPEPMANS, il quale si sofferma sull'oscura e perturbante familiarità dell'inferno melmoso inventato da Beckett. Al contesto storico-politico e segnatamente alla coscienza che l'opinione pubblica francese prende della realtà dei fatti d'Algeria grazie a vari libri, tra cui *La question* di Henri Alleg, ben noti a Beckett e pubblicati dal suo editore Jérôme Lindon, vengono ricondotti da Jean-Michel GOUVARD i supplizi evocati in *Comment c'est “Comment c'est” de Samuel Beckett et la guerre d'Algérie*, pp. 215-235). La tortura è del resto un motivo ricorrente nella prosa e nel teatro di Beckett e questo romanzo in particolare è sadicamente scandito, come sottolinea Adam PIETTE, da scene dove alla parola estorta si aggiunge l'iscrizione violenta delle lettere sul corpo (*“Comment c'est” de Samuel Beckett. Graphème, rythme et pause*, pp. 153-176).

In *Cheminevements de l'énonciation dans “Comment c'est” et “Compagnie” de Samuel Beckett* (pp. 61-81), Cécile YAPAUDJIAN-LABAT, interroga la voce, al contempo interna ed esterna al narratore, di un testo dove dire è citare e propone uno stimolante parallelo con la prosa inaugurale della cosiddetta trilogia tardiva, *Company/Compagnie*, che, a vent'anni di distanza, solleva analoghe questioni espressive e ontologiche, esistenziali e relazionali. Sull'implicito come «partie intégrante de l'obscurité boueuse du roman» (p. 83) si sofferma Samuel REICHERT in *La préterition dans “Comment c'est”/“How It Is” de Samuel Beckett. «Ça ne se dit pas»* (pp. 83-96): affine alla figura retorica eminentemente beckettiana dell'epanortosi, la preterizione è indice di un dire che nega se stesso e che, annullandosi costantemente, alimenta l'incertezza di chi legge.

Nei vari contributi, *Comment c'est* viene riletto a iniziare dal titolo, la cui assertività pare inizialmente confermata dall'andamento descrittivo del testo, una descrizione che si rivela ripetitiva e, di ricapitolazione in ricominciamento, virtualmente infinita (Eric WESSLER, *Samuel Beckett. Quand le texte ne dit plus “comment c'est”*, pp. 113-130), fino alle pagine conclusive, in merito alle quali Edward BIZUB abbozza un confronto col personaggio di Hamm in *Fin de partie* (*Les derniers cris de “Comment c'est” de Samuel Beckett. “Comment*

échoué ici», pp. 131-150). Dalla faticosa gestazione, avviata nel dicembre 1958 e attestata anche nelle lettere dove l'autore confida il proprio smarrimento dinanzi al suo stesso *work in progress* (Mégane MAZÉ, *Les mécanismes d'un roman commencé*, pp. 43-58), si arriva fino allo spettacolo *How It Is* dalla compagnia Gare Saint-Lazare Irlanda, che ha debuttato nel 2018. Sulla scorta dei lavori di McLuhan sullo spazio acustico e complice la vocazione intermediale dell'opera di Beckett, Adrienne JANUS (*"How It Is" de Samuel Beckett, de la page à la scène*, pp. 237-254) mostra come a teatro si crei un'atmosfera, una *Stimmung*, a partire dalla voce insituabile di un testo che associa registro visivo e dominante musicale, facendo appello a una lettura ritmata ad alta voce, una lettura performativa.

[STEFANO GENETTI]

BERNARD NOËL, DANIEL NADAUD, *Dessins épistolaires. Une correspondance 1985-2021*, Paris, Éditions du Canoë, 2023, 466 pp.

Dopo la scomparsa di Bernard Noël nel 2021 si sono succedute le pubblicazioni di vari suoi volumi di corrispondenze, di due delle quali, quelle con Georges Perros e Jean-Louis Giovannoni (apparse entrambe presso le Éditions Unes, 2022) già si è dato conto in questa Rassegna (n. 202, gennaio-aprile 2024). Ad esse, si è ora aggiunta quella con l'artista francese Daniel Nadaud, di particolare interesse non solo per la sua continuità e ampiezza, ma anche per la singolarità della modalità con la quale l'artista l'ha concepita, se, come si può ben evincere dal titolo, le lettere da questi indirizzate al poeta risultano essere, di fatto, delle sue opere artistiche, le stesse essendo manoscritte su fogli illustrati in larga parte da suoi disegni originali qui riprodotti in tre ampie sezioni su carta patinata. Naturalmente c'è da chiedersi perché questo accada. Come è noto, Bernard Noël è, oltre che un noto critico d'arte, anche un eccellente disegnatore (che pure ha praticato tale arte in modo molto discreto e appartato finché i suoi disegni non sono stati oggetto di una mostra e del volume *Temps des choses*, Bordeaux, Éditions des Vannaux, 2016). Da parte sua, Daniel Nadaud è un artista che scrive racconti, quindi la scrittura e la pittura sono state per entrambi un ideale terreno d'incontro, come attestato da numerose collaborazioni fra i due per libri d'artista, riviste e cataloghi d'arte.

Queste lettere sono prova, oltre che di una stima e ammirazione reciproca, di un profondo affetto; lo dimostra il modo con il quale i due autori danno spazio, in modo confidenziale, alle loro vicende personali, familiari e professionali, anche spesso incontrandosi e rendendosi reciprocamente visita, tra un viaggio e l'altro, presso le loro rispettive residenze. I temi che affrontano sono certo le loro opere in corso, la loro ricezione, i rapporti con la società culturale del tempo e le comuni amicizie nel mondo artistico ed editoriale, ma soprattutto una costante riflessione l'uno sul lavoro dell'altro, che nel caso di Bernard Noël consiste spesso nel commento critico, come sempre acuto e letterariamente rilevante, sui disegni che corredano le lettere dell'altro, che sono parte costitutiva delle missive che gli indirizza. Ecco allora manifestarsi l'invidia del poeta per il pittore, che traduce l'impossibilità della scrittura di sottrarsi alla concettualità *leggibile* del linguaggio, rispetto all'immediatezza *visibile* della pittura: «Sais-tu quelle pensée m'est venue en te regardant – sous mon crâne – faire l'équilibriste sous ta coupole? Une espèce

de jalousie de ne pas ainsi travailler de mes mains et dans l'espace» (p. 24). Oppure la felicità di formule icastiche come «les mains mentales» (p. 232) per definire come il pensiero guidi il gesto plastico dell'artista, nella fattispecie quello di un pittore che ricorre ad accostamenti visionari di elementi materici e corporei in costante metamorfosi i quali producono effetti violenti, ironici e dissacratori fortemente provocatori ed emozionanti come quelli, ad esempio, di un «avion-pantoufle» (p. 277) che fanno scrivere a Noël di essere di fronte a una «férocité masquée de douceur» (p. 286). Il poeta ne ricava micro-saggi epistolari che condensano, con la nota sua maestria e capacità di sintesi, l'intero senso di un'opera, come nel caso di uno dei disegni di Nadaud di cui scrive: «Tout bouge en lui, tout rentre en guerre, car une violence est générée non pas, comme toujours, par le sujet mais par ses éléments si bien que c'est le regard (son attention) qui se fait violence à mesure qu'il associe. Tu as trouvé un biais unique pour transmettre sans imposer. Il faut, te regardant, dissocier impression et expression – non, c'est toi qui les dissocies – puis glisser de l'une à l'autre dans un mouvement qui fait la guerre...» (pp. 291-292).

La riflessione reciproca, che nel caso di Nadaud si traduce in un costante «esercizio di ammirazione», per dirla con Cioran, per l'opera dell'altro che è costante stimolo a migliorarsi e a chiedere di condividere comuni esperienze creative, produce una maieutica la quale è occasione di sviluppo meta-poetico sul proprio fare, oltre che di bilancio della propria esperienza artistica ed esistenziale. Emerge da queste lettere un ritratto del paesaggio migliore della ricerca artistico-letteraria dell'ultimo scorcio del Novecento nel quale riecheggiano frequentemente nomi di artisti ed editori amici quali, tra gli altri, Olivier Debré e Jan Voss, Bruno Roy e Paul Otchakovsky-Laurens e un vorticoso susseguirsi di progetti editoriali anche appartati e marginali, e per questo ancor più significativi (libri manoscritti e dipinti a mano, tirature limitate, mostre, progetti di riviste e collane, *tournées* d'incontri e letture...) che testimoniano di un costante bisogno di relazione con il pubblico e con il mondo, sullo sfondo di una società sempre più ammalata di «sensure», ovvero di «privazione di senso», neologismo con il quale Bernard Noël (*le sens la surense*, Le Rœulx, Talus d'Approche, 1985) stigmatizza la presunta libertà del mondo occidentale dominato dall'egemonia dei media e dal consumismo, nel tempo della vecchiaia e della malattia, della disillusione per l'involuzione della politica, cui egli contrappone strenuamente, con ostinata tenerezza, «le perpétuel provisoire» (p. 117) dell'arte.

[FABIO SCOTTO]

MICHEL DEGUY, *Ut musica, ut poesis. Dialogue avec Bénédicte Gorrillot*, con otto disegni di Christine Chamson, Paris, Éditions du Canoë, 2023, 172 pp.

La figura di Michel Deguy (1930-2022) nel dibattito culturale contemporaneo è sicuramente di prim'ordine per la qualità di scrittura, l'ampiezza d'interessi e la capacità di problematizzare l'evento poetico nella varietà delle sue implicazioni letterarie, estetiche, etiche e politiche. Il suo impegno costante nella ricerca e nell'insegnamento all'Université de Paris VIII, il lavoro editoriale presso Gallimard, la direzione del Collège International de philosophie (1990-1992) e della Maison des écrivains (1992-1998), la collaborazione a «Critique» e a «Les Temps modernes», nonché la fondazione e la direzione della rivista «Poésie» sono

la prova evidente di una passione umana e intellettuale per la letteratura e la riflessione filosofica che in lui trovano una singolare conciliazione invero non comune nei poeti contemporanei (a suo modo, Yves Bonnefoy concilia i due ambiti, ma senza mai dirsi filosofo, semmai limitandosi ad auspicare un fecondo dialogo fra le due discipline).

Una parola indagatrice dei poteri del linguaggio la sua, che tende il verbo verso inarcature imprevedibili le quali includono universi verbali spuri fatti di contaminazioni di saperi, ardue forme sintattiche, tensioni e vibrazioni di suono e senso, quelle dei suoi *Poèmes en pensée* (Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2002), eppure costantemente interrogativa, volutamente provocatoria, vigile di fronte alle gravi minacce del nostro tempo, in ciò "civile" e impegnata a difendere la libertà di coscienza e i diritti dell'immaginario.

Questo libro, frutto di un dialogo con Bénédicte Gorrillot che ha avuto luogo il 28 giugno 2021 allorché la malattia era già nella sua fase terminale – libro che di fatto costituisce una ripresa della riflessione iniziata con *La poésie n'est pas seule* (1987) –, proprio per questo rappresenta una sorta di lascito intellettuale del poeta giunto alla conclusione del suo percorso. Il tema affrontato in queste conversazioni qui trascritte, spiega nella sua toccante «Préface» (pp. 9-14) la Gorrillot (la quale dà anche conto delle difficili condizioni nelle quali il dialogo si è svolto, per via della salute dell'intervistato), è sostanzialmente il rapporto fra poesia e arte, fra poesia e musica. La curatrice a ragione si sofferma sullo «scrupole éthique» da lei avuto, a causa della sopravvenuta scomparsa di Deguy, nel pubblicare un dialogo cui era giocoforza mancata la revisione a quattro mani dei due interlocutori. Nondimeno, gli effetti positivi di tale scrupolo sono evidenti alla lettura che appare assai rispettosa dell'oralità della forma del discorso, delle sue esitazioni, affermazioni, perplessità e reticenze, financo dei suoi tratti sovra-segmentali legati alla parola detta, alla respirazione, alla fisiologia del fiato che la pronuncia.

Il rapporto con la musica di Michel Deguy è quello di un non-strumentista e autodidatta che è però da sempre stato abituato all'ascolto, specie di Beethoven, Chopin, Schumann, Schubert, Brahms, Wagner; è dapprima il legame d'amicizia con lo scrittore e critico musicale André Tubeuf, suo vero mentore, poi la prossimità paterna con la figlia cantante contralto Sylvie interprete di musiche contemporanee (Haendel, Boulez, Purcell...) a sedimentare questo interesse che in seguito giunge a portarlo a confrontarsi con l'opera di Berg, Bartók, Janáček, nonostante una parziale sordità che ne ostacola l'esercizio. Deguy, come è uso fare, muove dall'etimologia, che vede il termine *musica* o *musika* (il *musaique*) derivare da *Muse*, ovvero dalla parola poetica, a indicare un nesso fondamentale che accosta la musica e la poesia che gli viene già dal *De musica* di Sant'Agostino (p. 29). Di qui la centralità del *canto* e del *ritmo* che sono elementi costitutivi del *poème*, inteso come «la langue cherchant à faire entendre cette capacité profonde et insensée de rythme qu'on appelle prosodie» (p. 31). La constatazione di tale unione originaria fra parola e musica si sviluppa poi nell'approfondimento della dimensione ritmica che, pur non senza analogie con la parallela e fondamentale riflessione di Henri Meschonnic, tuttavia insiste sull'ineludibilità del significato nella poesia («des sons articulés à des significés pour le poème, les sons sans signification pour la musique» (p. 37), benché anche Meschonnic in *Critique du rythme* affermi che «La musique ne signifie pas» (p. 149). Deguy altresì

precisa, riprendendo quanto affermato nelle sue *Notes sur le rythme* (1982), di sentirsi prossimo a Meschonnic per quanto riguarda la nozione dinamica di *rhythmos* che viene da Benveniste, ma che se ne distanzia quando Meschonnic si allontana dalla metrica e dalla prosodia classiche per sostituire ad esse un'idea di ritmo come marca di una soggettivazione del discorso che mette in secondo piano tutte le altre sue modalità (p. 39). Ne consegue la parafrasi del detto classico oraziano *ut pictura poesis* nel *ut musica, ut poesis*, che nella reiterazione dell'*ut* e nella separazione interpuntiva con la virgola intende marcare il permanere di una distanza e di una non possibile sovrapposizione delle due forme d'espressione, perché secondo lui la musica non è la poesia. Perciò diffida dell'oralizzazione del testo poetico nella lettura, come nella sua messa in musica attraverso la canzone (ad esempio nel caso di Léo Ferré, che ha musicato vari poeti, da Baudelaire a Rimbaud, da Verlaine ad Apollinaire).

Ne risulta un'efficace formula, quella che ne *La poésie n'est pas seule* gli fa dire che «un art mime l'autre grâce à ce qui lui manque» (p. 65). In tal modo intende ribadire un rapporto con la musica che egli vede come *comparaison/comparution*, non come sovrapposizione o fusione, semmai come *ben-dia-dyn* (p. 73), «l'un-depuis-deux» (p. 113), un recitativo prosodico unificante che pur sa accogliere la messa in musica ad opera di Rodolphe Burger del suo splendido e attualissimo testo *Rien ni personne*, nel quale si legge e si canta questo icastico *refrain*: «Tu ne tueras pas/Ni pour la loi ni pour l'État» (p. 129).

[FABIO SCOTTO]

ORNELLA TAJANI, *Scrivere la distanza. Forme autobiografiche nell'opera di Annie Ernaux*, Venezia, Marsilio, 2025, 107 pp.

Presentato in quarta di copertina come «un'introduzione ragionata» all'opera di Annie Ernaux, *Scrivere la distanza* è uno snello ma approfondito compendio critico suddiviso in tre capitoli. Se nell'introduzione, intitolata, sulla scia di un seminario tenuto dalla scrittrice al Collège de France nel 2009, «Questa non è un'autobiografia», Ornella Tajani anticipa le modalità, dal *récit de filiation* all'io transpersonale, secondo le quali lo «scrivere la vita» di Annie Ernaux opera un *détournement* della tradizione autobiografica decentrando il soggetto, sempre calato nella storia sociale, e moltiplicando, per intagli e affondi ripetuti e parziali, le prospettive sul proprio vissuto di donna e di intellettuale, tre sono infatti le chiavi di lettura qui proposte.

In un primo momento, ci si concentra sui tratti distintivi dell'autosociobiografia cui può essere ricondotta, in seguito ai primi romanzi, la parte più cospicua di un'opera che assimila la lezione di Pierre Bourdieu non in quanto teoria deterministica bensì in quanto liberatoria presa di coscienza, un'opera che riarticola il rapporto tra particolare e universale e dove, sintetizza l'A. con formule efficaci, «l'io» tende a sgretolarsi in frammenti che riflettono un contesto specifico, abbracciando uno spazio-tempo collettivo» (p. 18), poiché «per Ernaux la realtà sociale non è mai un confuso brusio di sottofondo, bensì una presenza scenica, concreta» (p. 37). Se la vergogna, di classe e sessuale, è spesso il motore di una scrittura che, tra tradimento e vendetta, tra migrazione sociale e rivisitazione delle origini, riporta e ripara la frattura consumatasi rispetto al mondo da cui la scrittrice proviene, la sua ricerca approda all'autobiografia impersonale di *Les années*,

«non solo una etnologia/archeologia di sé, ma una piccola, grande "histoire du monde"» (p. 37).

Nella sezione centrale, è la pista, meno battuta, dell'autobiografia linguistica a essere percorsa. Abbandonata e ritrovata, la lingua dell'infanzia, lessico familiare intriso di regionalismi, informa di sé la prosa, ad esempio, di *La honte*, «prodigioso breviario di provincia» (p. 43). Sono tracce verbali raccolte nell'archivio della memoria materiale: divenute tratto stilistico, fanno sì che nella lingua acquisita della letteratura risuoni una voce più arcaica, originaria.

La riflessione sul linguaggio rientra del resto nella massiccia componente metadiscorsiva di una scrittura intesa come rielaborazione e condivisione, come «compimento e (ri)significazione» (p. 63) del vissuto, una scrittura che «avvera» (p. 64) la realtà conferendole una verità tutta letteraria, che non coincide con la mera fattualità, una scrittura che costantemente si interroga sul potere salvifico del racconto, poiché, si legge al termine del terzo capitolo, il «peculiare metadiscorso ermausiano scava il solco dell'inafferrabilità delle cose, dell'opacità del presente, dell'essenza plurale della verità – e così facendo restituisce a chi legge tutto il senso di una vita in divenire» (p. 72).

Sfocia dunque sul modo in cui Annie Ernaux problematizza le rispondenze e gli scarti tra vivere e scrivere, condensato ad esempio nelle epigrafi a *L'événement* o, più di recente, a *Le jeune homme*, un commento anch'esso inquadrato da epigrafi eloquenti, dalla citazione «Chaque livre est la tentative – l'illusion – d'aller vers la lumière», tratta dal diario di scrittura di Ernaux *L'atelier noir*, in apertura, ai versi di *L'io singolare proprio mio* di Patrizia Cavalli, in chiusura. Un commento teso a evidenziare le specifi-

cità letterarie di una pratica autosociobiografica che, nelle «Conclusioni», l'A. distingue da altri *récits de transfuge*, abbozzando un parallelo con Proust, *roman familial*, dove la storica Laure Murat, di origini aristocratiche, delinea una traiettoria di migrazione sociale in direzione opposta. Rapide ma emblematiche, non mancano del resto le allusioni intertestuali, a *Les choses* di Perec o al film *Ballando ballando* di Ettore Scola, tra le fonti di ispirazione di *Les années*, e le letture ravvicinate di pagine quali l'*incipit* di *La place*, la scena del ristorante in *La honte* o la fine, appunto, di *Les années*.

Di un'opera ormai consacrata – qui citato a p. 73, il *pastiche* intitolato *Les soldes chez But*, attribuito da Pascal Fioretto a tale Annie Erno, sancisce e al contempo irride la canonizzazione del premio Nobel nel 2022 – l'A. prende in considerazione anche aspetti talvolta criticamente discussi come l'eccesso di autocomento, il posizionamento nel campo letterario e l'andamento non piatto ma piano, asciutto e accessibile, della cosiddetta *écriture plate*, dicitura che la scrittrice stessa corregge in *écriture distancée*. Variamente declinata – distanza fra generazioni e ambienti, fra dominanti e dominati, ma anche fra immediatezza dell'annotazione diaristica ed elaborazione narrativa del ricordo, fra la ragazza di un tempo e la donna che scrive, come nell'*autobiografia strabica*» (p. 27), caratterizzata dalla dissociazione pronominale *elle/je*, di *Mémoire de fille* – «la distanza diventa un paradigma [...] dell'esperienza mediata dalla scrittura» (p. 12), una scrittura che le distanze misura e accorcia, tendendo a suscitare in chi legge un senso di prossimità.

[STEFANO GENETTI]

Letterature francofone extraeuropee a cura di Elena Pessini

DANIEL-HENRI PAGEAUX, *Chemins de l'écriture. De la lecture à la théorie*, Paris, Honoré Champion, 2025, 378 pp.

«Écrire l'ailleurs, écrire l'autre, écrire sur l'ailleurs, écrire sur l'autre ...» (p. 7). C'est l'*incipit* du recueil où Daniel-Henri Pageaux réunit un choix de textes qu'il a publiés au cours d'une longue carrière de critique littéraire, dont l'ailleurs, le dialogue avec l'autre constituent le fil conducteur. Un ailleurs qui peut se situer juste à côté ou bien dans des lieux lointains: l'Espagne, le Portugal, l'Italie, la Suisse, mais aussi le Moyen Orient, l'Australie, l'Afrique, les Antilles, la Polynésie... Dans ce florilège, Pageaux insère quelques textes concernant les littératures francophones qu'il juge, à juste titre, encore significatifs. Le premier, en ordre d'entrée, «*Chauffer la carcasse de l'homme et partir*»: la médiation selon Frantz Fanon (pp. 121-134), nous montre, ainsi que l'indique le titre, un Fanon inédit qui, derrière la violence verbale, vise à faire œuvre de médiation. Pageaux analyse attentivement le style de l'écrivain, où le corps, l'anecdote, le fait concret jouent un rôle important dans l'élaboration d'une pensée qui s'efforce de «traquer les idées reçues» (p. 133), de changer le regard qu'on porte sur le monde: «Telles sont l'intention première et les caractéristiques les plus

saillantes de ce que nous avons nommé, chez Fanon, écriture de la médiation où se mêlent réflexion, information, divulgation, pédagogie» (p. 132). Cet effort de transformation, cette volonté de catharsis, donnent à la figure de cet écrivain que la mort a frappé jeune, en pleine action, une «grandeur tragique». C'est sur cette image que s'ouvre et se clôt l'essai de Pageaux (pp. 122 et 133). Suit une analyse de l'œuvre de Maryse Condé, *Figures de l'errance: regards sur l'œuvre romanesque de Maryse Condé* (pp. 159-172), qui débute par une question, à laquelle la lecture attentive qui suit essaie de donner une réponse (le dernier roman analysé est de 2012): «L'errance, thème insistamment au long des romans que publie Maryse Condé depuis plusieurs décennies, serait-elle une forme particulière, originale, de chasse au bonheur?» (p. 159). Selon Pageaux il se peut que les personnages de Maryse Condé, derrière lesquels on voit souvent se profiler la figure de l'écrivaine («la frontière est mince et poreuse entre l'écrivaine et ses personnages», p. 163), recherchent dans leur errance inquiète un lieu d'apaisement et de bonheur ou du moins de réalisation de soi, mais le plus souvent, dans ses romans, l'errance s'allie au malheur. Tout n'est pourtant pas négatif, car l'errance «offre à la romancière l'aventure, la poésie, un espace indéterminé, un entre-deux pour le rêve: l'errance est du côté de

l'écriture» (p. 171). On passe des Antilles au Moyen Orient dans *Les archives du Levant de Charif Majdalani* (pp. 173-186). Le titre que le critique choisit pour présenter les romans de l'écrivain franco-libanais indique que derrière chaque histoire individuelle et familiale, perce l'histoire collective du Liban, un Liban encore riche et cosmopolite, dont la lente décadence s'inscrit dans la décadence des individus et des familles. Mais il indique aussi le style que Majdalani adopte dans la construction de ses récits, qui rappelle les recherches patientes et les formules minutieuses des archivistes, même si ici il s'agit surtout d'une documentation orale, à rechercher dans les traditions familiales, dans les chroniques ou les légendes d'un quartier... Quand la documentation fait défaut, intervient l'imagination, «la très ancienne folle du logis, qui change le narrateur en romancier» (p. 175), car les «archives du Levant que Charif Majdalani écrit, réécrit seraient bien peu romanesques ou poétiques si elles se bornaient, même avec talent et finesse, à retracer, à travers des familles ou des individus l'histoire du Liban et d'une partie du Moyen Orient. D'un roman à l'autre, le lecteur est séduit par une discrète, mais puissante poésie des lieux et par un étonnant art de conter» (p. 185). La parole «archives» revient sous la plume du critique dans l'essai suivant, *Le caléidoscope mauricien de Natacha Appanah* (pp. 187-199), où il présente cinq romans (publiés entre 2003 et 2015) de cette écrivaine née à Maurice d'une famille d'engagés indiens, dont le premier roman, *Les Recherches des poudres d'or*, raconte les péripéties, faisant revivre le «contexte de l'engagisme, cette nouvelle forme de la colonisation, de l'exploitation de l'homme par l'homme» (p. 190). Mais l'île est au cœur de tous les romans analysés, car le mal du pays, chez Natacha Appanah, se fait écriture. Ils racontent de préférence des histoires d'injustices, d'exploitation, de violence, qui du plan individuel s'élargissent au plan historique, si bien que le critique, songeant à l'exemple de Marguerite Yourcenar, définit le premier roman de Natacha Appanah (mais la définition peut s'élargir) comme «un roman à l'histoire», donc un document, une archive (p. 188). En conclusion, mérite au moins une citation, *Tromelin entre mémoire et imaginaire des sables* (pp. 239-250), un texte qui fait revivre l'histoire d'un naufrage qui eut lieu en juillet 1761 sur l'île des Sables, devenue Tromelin, située dans l'océan Indien à l'Est de Madagascar et au Nord de l'île de France, devenue Maurice, où furent abandonnés quatre-vingts esclaves noirs pendant une quinzaine d'années. On n'y retrouva que sept femmes et un enfant. Les fouilles récentes essaient de découvrir la vie de ces hommes à la peau noire, qu'on pouvait oublier sans trop de remords. Les derniers mots de l'essai de Pageaux résonnent comme un dialogue entre nous et ces déshérités du passé, comme un hommage poétique: «Il est bon que quelques images jaillies de l'écume et portées par les vents viennent s'accrocher au fil de nos pensées, de nos existences et qu'un peu de sable se mêle à la poussière de nos jours» (p. 249).

[CARMINELLA BIONDI]

Sociopoétique de la littérature populaire africaine, "Alternative francophone" 4, vol. 3, 2024, dir. Adama TOGOLA et Kodjo ATTIKPOÉ, 111 pp.

La fiction populaire africaine, souvent marginalisée par une certaine critique élitiste en raison de sa prétendue faiblesse littéraire et esthétique, s'avère être un corpus dynamique qui a contribué au renouvelle-

ment du champ littéraire africain, tout en jouant une «fonction d'éducation collective» (p. 3). La revue "Alternative francophone" consacre son dossier thématique à cette production dite populaire, en adoptant une perspective sociopoétique, susceptible d'éclairer la capacité de ces œuvres à raconter les problèmes sociaux, et à rendre intelligibles les crises politiques et culturelles. Les études réunies ici se penchent sur les différents genres qui composent la vaste galaxie de l'écriture populaire – le polar, la littérature de jeunesse, le roman sentimental et la bande dessinée – et s'attachent à analyser comment chacun, à sa manière, inscrit les représentations et les imaginaires sociaux qui façonnent les textes.

Après une introduction détaillée, signée par les directeurs du numéro, Adama TOGOLA et Kodjo ATTIKPOÉ, qui posent les différentes approches et le cadre méthodologique, nous trouvons l'article de Kodjo ATTIKPOÉ, *Sociopoétique de la parole de l'enfant africain* (pp. 5-17), qui porte son regard sur la littérature de jeunesse africaine. À travers une lecture attentive, le critique démontre que le discours du narrateur-enfant déployé dans les textes n'est pas forcément à appréhender comme le substitut de l'instance adulte, qu'elle soit auctoriale ou lectoriale. La parole politique de ces personnages, dense et intellectuellement mûre, qui semble très mal s'accorder à la naïveté de l'enfance, trouve son origine dans un contexte et des circonstances qui brisent l'enfance. Plongés dans la violence de la guerre et de l'oppression coloniale, les personnages enfants dénoncent les injustices et la déraison des adultes faisant preuve d'un discours nourri de nouvelles utopies sociales et politiques. La littérature de jeunesse africaine est aussi au centre de l'étude d'Elodie MALANDA, *«Ye azali mwana moke n'eti ngai»*. *Sociopoétique de l'enfance dans la littérature de jeunesse congolaise au XXI^e siècle* (pp. 18-34). Axée sur la littérature de jeunesse contemporaine de la République Démocratique du Congo en français et en lingala, cette contribution se propose d'étudier les représentations narratives et picturales de l'enfant, dans le but de dégager la vision de l'enfance véhiculée par ces œuvres illustrées. L'analyse pointue menée sur un corpus soigneusement choisi laisse entrevoir un échantillon plutôt varié de représentations sociales de l'enfant et de l'enfance, allant de l'enfant-joueur et immature à l'enfant compétent et vulnérable. Autant d'images qui varient selon le genre littéraire, le sujet, mais aussi et surtout le public visé, mettant en relief la tension qui se joue entre une vision mondialisée et une vision locale de l'enfance. Avec la contribution d'Adama TOGOLA, *Sociopoétique de la figure de l'enquêteur dans le polar d'Afrique francophone* (pp. 35-43), le dossier concentre son attention sur le genre du polar, en s'intéressant en particulier aux romans de Mongo Beti, Moussa Konaté, Bolya Baenga et Modibo S. Keita. Cet article propose une lecture sociopoétique du personnage central du récit policier, l'enquêteur, en ce qu'il apparaît comme «un lieu privilégié d'inscription du social» (p. 36). Dans la production francophone d'Afrique subsaharienne, la figure de l'enquêteur s'écarte des modèles du genre policier (représentés par Hercule Poirot ou Sherlock Holmes), en perdant son invulnérabilité et en expérimentant les limites du raisonnement scientifique et de toute démarche rationnelle. Ainsi, l'enquête policière se double d'une réflexion traversée par une multitude de savoirs et de discours s'inscrivant dans une poétique de l'hybride. C'est dans la continuité de cette réflexion autour de la production policière africaine francophone que se situe l'article de Dame KANE, *L'écriture*

policière africaine francophone au prisme de la typologie todorovienne (pp. 44-52). En effet, l'étude explore cet univers romanesque en prenant appui sur les trois catégories génériques définies par Todorov, à savoir le roman noir, le roman à énigme et le roman à suspense. En conduisant une analyse sur corpus, le chercheur démontre que le roman policier africain d'expression française présente non seulement tous les sous-genres de la typologie todorovienne, mais qu'il offre aussi une tendance nouvelle. En s'ouvrant à la sociologie et à l'anthropologie, il développe un «anthropolar» à la dimension hybride permettant de faire du roman un outil de «dénomination des tares et pratiques qui gangrènent les sociétés africaines actuelles» (p. 51). La contribution qui suit, *Amour et tabou dans le roman populaire malien: "Amour Haram" d'Aramata Diawara et "L'Union interdite" d'Ouleï Ba* (pp. 53-60) de Modibo DIARRA, s'intéresse au roman sentimental. Le critique propose une lecture de deux romans sentimentaux maliens, *Amour Haram* d'Aramata Diawara et *L'Union interdite* d'Ouleï Ba, qui marquent une étape significative en ce qu'ils dépassent les frontières entre le roman dit «haut» et celui dit «populaire». Si ces deux œuvres romanesques présentent le fonctionnement typique du roman sentimental et en mobilisent tous les traits distinctifs (rebondissements, fin heureuse, etc.), il n'en demeure pas moins qu'elles abordent, dans un cas, la crise politique du pays et, dans l'autre, la réalité sociale du tabou et de sa transgression, autant de sujets qui rejoignent le roman canonique africain. L'exploration du roman sentimental continue dans l'étude de Dahïée Marcelle GNEPOA, *Par-delà les clichés. Des représentations de la femme dans le roman sentimental d'Afrique francophone* (pp. 61-69), qui se penche sur les romans sentimentaux publiés dans la collection «Adoras» pour étudier les représentations de la femme. Celles-ci contribuent à fidéliser un lectorat en large partie féminin qui participe à la légitimation du genre. Pour bien saisir ces circuits de diffusion et de circulation, la critique examine en particulier le cas des lectrices-auteurs et la pratique du blog. Ces espaces créés par les lectrices deviennent «un moyen de visibilité incontournable du roman sentimental» (p. 66), ainsi qu'une instance de consécration. Dans la dernière contribution, *Expériences locales et littérature graphique mondiale* (pp. 70-81), Gyula MAKSA focalise son analyse sur le roman graphique *Aya de Yopougon*, série de Marguerite Abouet et Clément Oubrerie, élargissant ainsi la réflexion à un autre pan de la littérature populaire africaine. Considérée comme exemplaire de la littérature graphique mondiale, cette série croise les représentations locales de la vie quotidienne et de l'espace urbain avec les références à une culture médiatique globale, permettant une communication transculturelle d'expériences et de connaissances sur la culture et la société ivoirienne. C'est par cette rencontre, ainsi qu'il ressort de l'analyse, qu'*Aya de Yopougon* parvient à démonter l'image stéréotypée de l'Afrique subsaharienne.

Ce numéro, qui s'achève sur la section des contributions libres, offre un large panorama de la production populaire africaine, tout en opérant un décloisonnement fécond et nécessaire entre le champ de la littérature prétendument «haute» et celui de ce qu'on appelle «paralittérature», souvent accusée d'un manque de littérarité. Les contributions ici réunies témoignent de la vitalité de cette production qui brouille toute frontière et hiérarchie et valorisent des pistes de recherche ouvertes et alternatives encore peu empruntées.

[CHIARA DENTI]

L'écrivain africain francophone et ses fictions, dir. Ahmed Aziz HOUDZI, "L'impact. Revue d'études littéraires, linguistiques et audiovisuelles" 5, 2025, 160 pp.

Le dossier aborde la littérature africaine dans ses enjeux et ses défis face à son héritage et à son cheminement dans la scène globale et interroge les dynamiques de réception et de légitimation de la littérature africaine francophone dans le contexte contemporain. Dans l'introduction de l'ouvrage, Ahmed Aziz HOUDZI et Amine MARTAH expliquent au lecteur que le succès de cette littérature, souvent consacré par des lecteurs et des instances critiques situés hors du continent, soulève la question complexe du regard extérieur et de la reconnaissance symbolique. Les contributions réunies dans ce volume s'attachent plus particulièrement au statut et à la posture de l'écrivain francophone, à son positionnement dans le champ littéraire et à l'imaginaire qui sous-tend sa mise en récit. Il en émerge une image ambivalente, celle d'un auteur pris entre deux mondes, à la fois médiateur, adaptateur, inventeur et parfois continuateur de l'époque coloniale. Cette tension nourrit la réflexion critique et ouvre un espace de débat fécond autour des représentations de l'auctorité postcoloniale. Les chercheurs adoptent une double approche, immanentiste et sociologique, en articulant l'analyse du texte et de son contexte. L'écrivain est envisagé non seulement comme sujet créateur, mais aussi comme construction textuelle et comme produit de l'imaginaire d'un auteur réel. Cette mise en écriture de l'écrivain devient une véritable projection fantasmagorique, où le sujet se transforme en objet d'écriture. Le geste créateur revêt ainsi une dimension autoréflexive, un processus de sublimation compensatoire qui redéfinit la frontière entre auteur, créateur, personnage et signataire de l'œuvre.

Dans la première contribution, El-Mehdi ELMAOULOUE propose une analyse approfondie de la figure de Boualem Sansal, écrivain algérien d'expression française. L'étude met en relief une tension qui est propre à la littérature africaine francophone, partagée entre enracinement local et reconnaissance internationale. À partir de 2084: *La Fin du monde* et *Le Village de l'Allemand*, l'auteur met en lumière une posture auctoriale marquée par un engagement politique et des dispositifs narratifs complexes, qui traduisent les enjeux de légitimation de l'écrivain dans le champ littéraire mondial. L'article d'Ewa KALINOWSKA explore la représentation de l'enfance idéalisée dans la littérature africaine francophone à partir de deux œuvres: *L'Enfant noir* de Camara Laye et *Un enfant d'Afrique* d'Olympe Bhély-Quenum. En abordant le premier roman sous l'angle de l'autofiction et le second comme une fiction éducative, l'auteur met en lumière les dimensions autobiographiques et autofictionnelles souvent négligées par la critique. Son analyse révèle la fonction structurante de l'image d'une enfance heureuse, fondée sur l'harmonie avec la nature, la famille et la tradition. Cette enfance mythifiée confère à l'individu la force morale nécessaire pour affronter les bouleversements d'un monde en mutation. Dans la contribution qui suit, Amnay HAMMI et Az-eddine NOZHI analysent les procédés narratifs dans *Souveraine Magnifique* d'Eugène Ébodé et la manière dont l'écrivain camerounais construit un dialogue implicite avec ses lecteurs pour dénoncer les ravages du colonialisme. S'appuyant sur le témoignage d'une rescapée du génocide des Tutsis au Rwanda, Ébodé transforme la douleur historique en réflexion éthique. Son œuvre vise à nourrir l'imagination du lecteur et à lui révéler des vérités profondes sur les souff-

frances du continent africain, tout en célébrant la sagesse traditionnelle et la lucidité philosophique issues de ses racines. *Souveraine Magnifique* affirme le rôle fondamental de la littérature africaine comme lieu de mémoire, de dialogue et de transmission. Dans sa contribution, Zineb HMIDI explore la relation complexe entre Histoire et fiction dans le roman *Pèlerinage d'un artiste amoureux* d'Abdelkébir Khatibi. L'auteur montre comment la fiction, loin de se limiter à un cadre narratif ornemental, devient un espace de révélation et de résistance, où l'Histoire cesse d'être une simple chronologie de faits pour se transformer en expérience humaine. En s'appuyant sur la métafiction historiographique, Hmidi met en évidence la capacité du texte littéraire à concilier la vérité du récit historique et la liberté créatrice de l'imaginaire. L'univers fictionnel de Mohammed Dib est au centre des réflexions d'Abdelaziz AMRAOUL. L'auteur montre comment la photographie, la mémoire et la visualisation participent à un processus de reterritorialisation où l'Algérie perdue retrouve sa consistance dans l'imaginaire fictionnel. L'image, qu'elle soit physique ou mentale, devient le vecteur d'une présence sensible: elle transforme le souvenir en espace vécu, même lorsque le lieu n'existe plus que dans la conscience. En s'appuyant sur les notions de durée et de mémoire, l'auteur met en lumière la dimension philosophique qui articule perception, temporalité et nostalgie. La contribution de Moulay Hafid ZARABA met en parallèle *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane et *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano afin de montrer comment le roman africain se fait espace de résistance contre l'effacement identitaire et culturel. Les deux œuvres explorent la tension entre enracinement et ouverture, entre fidélité aux origines et confrontation à l'altérité. Alors que Kane exprime cette crise à travers l'introspection douloureuse d'une figure masculine en quête de sens, Miano met en scène des personnages féminins porteurs de mémoire et d'espoir. Cette lecture croisée révèle la manière dont la littérature africaine contemporaine reconfigure la question de l'identité et transforme le roman en lieu de dialogue entre mémoire collective et quête individuelle. L'œuvre de Miano est au centre d'une partie de l'analyse de l'article de Kaoutar BEN ADDI. L'auteur examine l'évolution de la figure de l'écrivain africain dans le contexte postcolonial. En articulant approche biographique et analyse textuelle, elle montre comment Mukasonga et Miano réinventent la fonction de l'auteur en tant que médiateur culturel et créateur. Chez Mukasonga, cette médiation s'incarne dans la préservation de la mémoire et le témoignage d'une histoire marquée par la violence du génocide rwandais, transformés en écriture de transmission et de réparation. Miano, quant à elle, fait entendre la voix des minorités marginalisées et repense l'identité africaine pour aboutir à une dimension hybride, ouverte et décolonisée. Ensemble, ces deux écrivains illustrent la vitalité d'une littérature africaine francophone engagée dans la redéfinition de l'imaginaire collectif du continent, entre mémoire, héritage et ouverture au monde. Dans sa contribution, Kacimi HACHEM propose une lecture du roman *Les Bouts de bois de Dieu* de Sembène Ousmane, consacré à la grève des cheminots du Dakar-Niger (1947-1948). L'étude met en évidence la manière dont l'écrivain construit une autonomie narrative subversive par le recours à trois procédés littéraires majeurs: la polyphonie, la fragmentation et l'intégration des traditions orales. Ces stratégies esthétiques permettent à Ousmane de donner voix aux opprimés, de déconstruire les récits colo-

niaux et de faire de la littérature un acte de résistance culturelle et politique. L'article d'Anouar KARRA et Malak LAKAAZ analyse *La plus secrète mémoire des hommes* de Mbougarr Sarr comme un espace où l'écriture devient acte de résistance. Les auteurs montrent comment Sarr combine maniérisme et baroque pour déconstruire les normes romanesques héritées, offrant une esthétique de recomposition qui transforme l'illusion narrative en vecteur de subversion. Ce style hybride permet à l'auteur de revendiquer une voix qui résiste simultanément aux canons littéraires et aux héritages coloniaux persistants. Dans l'article qui suit, Latifa BOUTAZAT revient sur la démarche engagée de Léonora Miano dans l'œuvre *La Saison de l'ombre*. L'étude s'interroge sur la manière dont l'écrivaine déconstruit les discours coloniaux tout en mettant en lumière la résilience des femmes et leur rôle dans la transmission de la mémoire et la reconstruction de l'identité postcoloniale. Miano propose une vision de l'Afrique contemporaine fondée sur l'interculturalité et la réhabilitation du moi affranchi de la déshumanisation. Le roman explore les mécanismes historiques de hiérarchisation raciale et de déshumanisation, tout en invitant les subsahariens à réinventer leur africanité au XXI^e siècle, à décoloniser les esprits et à construire une Afrique prospère, ouverte sur l'altérité et la coopération interculturelle. Jaouad BOUMAAJOUNE, El Houcine EL BAZI et Imane JOTI analysent les œuvres *Vaste est la prison* d'Assia Djebar et *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma comme vecteurs de résistance face aux héritages coloniaux et aux crises post-indépendance. Leur étude montre comment la réappropriation identitaire et la construction de l'éthos autochtone se déploient à travers des stratégies narratives spécifiques: mémoire et polyphonie pour Djebar, ironie et démythification pour Kourouma. Djebar articule quête identitaire et mémoire féminine afin de réhabiliter la parole occultée par le patriarcat, tandis que Kourouma déconstruit les figures emblématiques du tissu sociopolitique. Dans leur article, Safa GARAAOUCHE et Touria UKKASS analysent le roman *D'Agave et de miel* (2016) d'El Mostapha Chadli en s'appuyant sur l'intertextualité et le dialogisme. Les auteures montrent comment le texte devient un véritable espace de création et de réinvention, où citations et réécritures culturelles, religieuses et littéraires enrichissent la réflexion sur la vérité, la fiction et l'authenticité des récits. L'usage de la mise en abyme et l'intégration de l'auteur dans le personnage principal créent un jeu de miroirs qui interroge la frontière entre réalité et fiction, ainsi que le lien entre écrivain, œuvre et lectorat. Dans le dernier article du dossier, Soukaina EL MAHJOUBI et Mohamed SABRI examinent le projet commun de la littérature et du cinéma africains francophones comme vecteurs de résistance culturelle postcoloniale. Les auteurs soulignent que l'hybridité linguistique dans les textes et l'hybridité visuelle au cinéma constituent deux stratégies parallèles visant à reconquérir la souveraineté sur le langage et l'image, en reconfigurant langue et regard face à une hégémonie coloniale et à la standardisation culturelle mondiale. L'écriture plie le français à des références et des rythmes africains, tandis que le cinéma remodele la grammaire occidentale selon une esthétique issue de l'oralité. Cette convergence permet de résister aux nouvelles formes de domination culturelle et économique, telles que le marché global de l'image, les algorithmes numériques et le renouveau d'un orientalisme diffusé par les plateformes.

Les études rassemblées dans ce dossier offrent un panorama riche et nuancé de la littérature africaine

francophone, d'hier à aujourd'hui, en mettant en lumière les multiples facettes de la figure de l'écrivain et les paradigmes critiques qui la façonnent. La diversité des approches permet de saisir comment ces écrivains se perçoivent eux-mêmes et comment leurs œuvres traduisent leur engagement, leur rôle de médiateur et leur position dans un contexte postcolonial. Malgré la diversité des méthodologies et des cadres théoriques, une constante se dégage: l'écrivain africain francophone est inévitablement confronté à des enjeux postcoloniaux, tant dans sa conception de soi que dans la réception de son œuvre. Les études postcoloniales restent ainsi des outils pertinents pour analyser la posture de ces auteurs et la manière dont ils naviguent entre héritage, mémoire, identité et reconnaissance sur la scène littéraire mondiale.

[EMANUELA CACCHIOLI]

Le Labyrinthe littéraire de Mobamed Mbougar Sarr, dir. Sarah BURNAUTZKI, Abdoulaye IMOROU et Cornelia RUHE, Leiden - Boston, Brill, 2024, «Francopolyphonies», 248 pp.

Publié aux éditions Brill, dans la collection «Francopolyphonies», *Le Labyrinthe littéraire de Mobamed Mbougar Sarr* constitue la première étude d'ensemble consacrée à l'auteur sénégalais couronné par le prix Goncourt 2021. Dirigé par Sarah Burnautzki, Abdoulaye Imorou et Cornelia Ruhe, le volume rassemble des chercheurs européens et africains qui explorent la richesse et la complexité d'une œuvre où se croisent la politique, la mémoire, la métatextualité et la réflexion sur le statut de la littérature africaine francophone contemporaine.

L'introduction signée par BURNAUTZKI, IMOROU et RUHE propose une lecture de *La plus secrète mémoire des hommes* à partir de la métaphore du labyrinthe, qui condense la poétique de Sarr: l'écrivain, à l'instar de son narrateur Diégane Latyr Faye, s'engage dans une quête infinie où l'écriture devient exploration de soi, de la mémoire et du rapport entre réel et fiction. Les auteurs y identifient trois dimensions labyrinthiques: l'expérience de lecture, la structure narrative et l'intertextualité, en soulignant la filiation avec Yambo Oulougem et Roberto Bolaño.

Le volume s'articule en quatre sections qui abordent chacune un thème différent. La première, «La part de la critique», examine la réception de Sarr et les dynamiques de consécration dans le champ littéraire francophone. L'article de Pierre HALEN interroge les mécanismes de légitimation qui ont accompagné le succès rapide de Sarr, notamment à travers le prisme du Goncourt et de la visibilité médiatique. Sarah BURNAUTZKI prolonge cette réflexion en analysant la manière dont l'auteur met en scène, dans ses romans, les tensions entre reconnaissance parisienne et appartenance au monde littéraire africain. Cette partie éclaire la position ambivalente de Sarr – à la fois héritier d'une tradition africaine et figure de la littérature mondiale –, tout en posant les bases d'une réflexion sur la circulation transnationale des textes. La deuxième section explore les romans antérieurs au Goncourt et les met en perspective avec la question de l'engagement. Abdoulaye IMOROU relit *Terre ceinte* comme un récit de résistance à la violence fondamentaliste, où le politique se fait langage poétique. Catherine MAZAUURIC analyse *Silence du chœur* sous l'angle de la polyphonie narrative et du traitement éthique de la migration, montrant comment Sarr déplace les cadres du roman de l'exil en multipliant

les voix et les points de vue. Cette section souligne la continuité d'un projet d'écriture où la dénonciation politique s'accompagne d'une constante recherche formelle. La section suivante, «Masculinités en question», aborde *De purs hommes* dans la perspective des études de genre. Julia GÖRTZ y examine la mise en scène de l'homophobie au Sénégal, en analysant comment le roman déconstruit les normes de virilité et le discours religieux. L'article de Mame-Fatou NIANG propose, quant à lui, une réflexion sur les masculinités africaines contemporaines, perçues comme des espaces de tension entre héritage patriarcal et quête d'émancipation. Ces études mettent en lumière la radicalité politique de Sarr, qui interroge la sexualité non pas comme scandale, mais comme terrain d'humanisation et de liberté. La quatrième partie se concentre sur la thématique du deuil et de la transmission. Cornelia RUHE montre comment la mort, omniprésente chez Sarr, devient un moteur narratif et un lieu de pensée. Elle rapproche la dimension thanatographique de *Terre ceinte* et de *La plus secrète mémoire des hommes*, soulignant l'écho entre les morts du réel et les disparitions symboliques des auteurs effacés de la mémoire littéraire. Le volume se termine avec une contribution originale de Boubacar Boris Diop consacrée à la musicalité dans *La Cale*, la nouvelle fondatrice de Sarr. Diop montre comment le texte transpose la mémoire de la traite négrière en rythme et en pulsation verbale: le cri, la respiration, le tambour deviennent ici langage. Cette analyse, à la fois poétique et politique, révèle combien la musique constitue une forme d'écriture de la mémoire et une traversée du labyrinthe par le son. Par la diversité de ses approches, *Le Labyrinthe littéraire de Mobamed Mbougar Sarr* s'impose comme un ouvrage de référence pour la critique francophone contemporaine. En articulant analyse littéraire, réflexion politique et théorie des formes, il offre un panorama riche et nuancé d'une œuvre qui, tout en dialoguant avec Oulougem, Bolaño ou Glissant, redéfinit les contours du roman africain francophone du XXI^e siècle.

[ELENA FERMI]

Tierno Monénembo «De vent, de salive et d'encre», dir. Josias SEMUJANGA, «Études françaises» 1, vol. 60, Les Presses de l'Université de Montréal, 2024, 200 pp.

La revue «Études françaises», sous la direction de Josias SEMUJANGA, consacre ce numéro à l'œuvre de Tierno Monénembo, écrivain guinéen devenu une figure de proue de la deuxième génération des romanciers africains apparue dans les années 1980. Le numéro intitulé «De vent, de salive et d'encre», pose un regard neuf sur l'œuvre romanesque de l'auteur, en centrant son analyse sur la pluralité des voix narratives, l'intertextualité, les relations entre différents genres littéraires et les autres formes d'art comme le cinéma, la musique et la peinture, dans une perspective transculturelle. Le numéro s'ouvre sur un inédit de l'auteur, qui donne le titre à la revue et se poursuit avec une série d'articles qui proposent un corpus varié et complexe, afin de réfléchir sur les rapports entre littérature et mémoire, sans pourtant négliger les choix formels de l'auteur et tout en s'interrogeant sur la relation souvent compliquée entre passé et présent, afin de sonder l'impact que l'écriture et le style de Monénembo ont sur les lecteurs contemporains de ses romans.

La première section, «Temps et histoire», comprend des contributions centrées sur les rapports entre mémoire et fiction et sur la relecture de l'histoire

postcoloniale de l'Afrique subsaharienne. Christian UWE, dans *Tierno Monénembo, l'histoire et la crise du temps*, analyse *Peuls* et *Pelourinbo* en s'interrogeant sur le poids de la mémoire, celle de la traite négrière, et sur le sens du temps chez le romancier, un sens qui s'expliquerait, selon le chercheur, dans une narration polyrhythmique. En s'appuyant sur les travaux de Hartmut Rosa et Reinhart Kosellek, Uwe tente d'analyser les superpositions temporelles des romans de Monénembo et de montrer les décalages entre temps politique, temps économique et évolution des mentalités. Cheikh Mouhamadou Soumoune DIOP appuie sa réflexion autour des relations entre roman et histoire sur un corpus comprenant encore une fois *Peuls* mais aussi *Le Roi de Kabel* et *Le Terroriste noir*. Il analyse l'évolution historique des *Peuls*, l'ethnie à laquelle appartient le romancier, et les stratégies fictionnelles que ce dernier adopte dans ses écrits, dans le but d'arriver à une réécriture romanesque de l'histoire de ce peuple. Le chercheur entend montrer que l'imaginaire peut sous-tendre l'œuvre de Monénembo dans son ensemble mais que cet imaginaire est réélabré par le romancier à travers la mythologie, l'histoire et la fiction et que récit collectif et histoire individuelle cohabitent et concourent ensemble à l'élaboration d'un récit fictionnel vivant. Christine LE QUELLEC COTTIER fait appel, dans son étude, à la notion de scénographie comme lien entre auteur, narrateur et lecteur. Elle se demande, dès le titre, si le but du romancier et bien celui de «faire communauté» à travers ses scénographies multiples et originales. La chercheuse procède à l'analyse des solutions formelles et discursives adoptées par le romancier, en mettant en lumière à quel point l'écriture de Monénembo déroutait le lecteur, interroge le monde, déjoue les attentes, refuse les assignations identitaires.

La deuxième section du volume, «Poétiques du récit», aborde la question esthétique, en se focalisant sur les choix du romancier et sur le dialogue qu'il met en scène entre différentes disciplines, telles que l'histoire, l'anthropologie, la politique, dans ses récits narratifs. Les chercheurs s'interrogent dans leurs études sur la manière dont Monénembo intègre les mémoires de l'histoire africaine contemporaine dans la narration d'histoires fictives propre au roman. Christiane NDIAYE propose une lecture intertextuelle d'*Un attitré pour Elgass* (1993), afin de mettre en relief la manière dont l'auteur fusionne roman engagé et roman populaire pour faire ressortir la critique sociale. Selon Ndiaye, le romancier s'appuie sur le modèle du roman policier à la Agatha Christie mais en subvertit les codes pour l'adapter à son discours critique. Eugène NSHIMIYIMANA se concentre sur *Les Crapauds-brousse*, *Les Écailles du ciel* et *L'Ainé des orphelins* afin de montrer les procédés langagiers et narratifs qui permettent à Monénembo de déjouer le réalisme pour exprimer le chaos, le vide, la haine, la corruption qui dévastent l'Afrique contemporaine et l'empêchent de se développer. Nshimiyanama avance dans son article la théorie du «dogotopie» permettant l'élaboration d'un discours en décalage qui consentirait au romancier d'adopter une posture originale et critique envers l'histoire coloniale et postcoloniale du continent africain. Désiré NYELA explore la dimension du voyage réel et littéraire dans les romans de Monénembo. Il met en lumière que ce voyage traverse les lieux mais aussi les langues, les mémoires et les cultures, dans une perspective où le déplacement et l'exil sont considérés comme des formes d'ouverture à l'altérité, des manières de raconter son continent, d'en embellir l'histoire, en allant au-delà de la haine et de la colère.

Le volume se termine sur une bibliographie critique concernant l'écrivain, qui montre, par sa richesse, l'importance de son œuvre dans le contexte des études francophones. On y trouve de nombreux travaux critiques, des ouvrages collectifs, des numéros de revue, de publications en ligne. Deux articles sont enfin des annexes à ce numéro de la revue: dans le premier, Pauline HACHETTE analyse la mise en scène de l'insurrection dans *Les Renards pâles* de Yannick Haenel et *Mathias et la révolution* de Leslie Kaplan. Elle soutient la thèse selon laquelle l'événement clé de l'intrigue reste, dans ces deux romans, à l'arrière-plan car les deux auteurs choisissent d'y substituer la complexité des perceptions et des sensations qu'ils provoquent. Adina BALINT, choisit de centrer son discours critique sur l'ambiance dans *Une heure de feu* de Muriel Barbery. Elle s'appuie, pour ce faire, sur les trois points de vue de l'ambiance illustrés par Jean-Paul Thibaut, l'ambiance comme pont, comme ton et comme fond, pour arriver à la conclusion que cette multiplication des perspectives ne se résout pas dans une idée d'oppositions radicales mais plutôt dans celle d'un dialogue continu dans lequel les extrêmes se touchent. Les biographies des collaborateurs et les résumés de leurs articles apparaissent dans les dernières pages de la revue.

[ELENA FERMI]

Pioneering the Field of Caribbean Literature. À la mémoire de Beverley Ormerod Noakes, dir. Srilata RAVI, Bonnie THOMAS, "Essays in French Literature and Culture" 61, octobre 2024, The University of Western Australia, 144 pp.

La revue "Essays in French Literature and Culture" a voulu rendre hommage à l'une des plus importantes critiques de la littérature francophone, une pionnière dans ce domaine de recherche. Il s'agit de Beverley Ormerod Noakes, intellectuelle d'origine jamaïcaine qui a longtemps travaillé dans son pays, mais surtout en Australie. Une chercheuse avisée, compétente et capable d'avoir un impact personnel et professionnel très fort dans la critique francophone, ouvrant ainsi la voie à ce type d'études dans les deux pays. Afin de comprendre l'ampleur de son travail, il suffit de rappeler qu'Édouard Glissant a choisi de tirer son roman *Ormerod* pour lui rendre hommage. Décédée en 2022, Beverley Ormerod Noakes a laissé une œuvre critique riche en suggestions et des études pertinentes et éclairées. Pour lui rendre hommage, Srilata RAVI et Bonnie THOMAS ont réuni un dossier composé de contributions portant sur des thématiques que Beverley Ormerod Noakes a abordées au cours de sa carrière: l'identité caribéenne coloniale et postcoloniale, la relation entre mémoire et histoire, ainsi que les liens entre langues et création littéraire. Des critiques du monde entier ont répondu à l'appel, désireux de rendre hommage à cette chercheuse.

Dans le premier article, Roger LITTLE se concentre sur les écrits de trois auteures mulâtres qui ont anticipé le mouvement de la Négritude: Drasta Houël et deux cousines Suzanne et Renée Lacascade. Écrivaines occasionnelles, elles ont publié leurs ouvrages bien avant la naissance du mouvement, qui s'affirme en 1935. Les trois auteures ont mené un travail indépendant, ayant peu de contacts entre elles. Drasta Houël a publié un recueil de poèmes, *Les Vies légères* (1916), et un roman, *Cruauté et tendresse. Vieilles mœurs coloniales françaises* (1925). Suzanne Lacascade

est l'auteure d'un seul ouvrage de fiction, *Claire-Solange, âme africaine* (1924), tandis que Renée Lacascade a publié *L'île qui meurt* en 1930. Selon Roger Little, leur manque de visibilité dans l'histoire de la littérature s'explique par la volonté de la société de l'époque de marginaliser la femme et de la reléguer à des rôles secondaires, ainsi que par l'isolement des trois écrivaines, qui n'ont jamais établi de relations littéraires entre leurs œuvres. La contribution de Sri-lata RAVI analyse le roman *Les Belles ténébreuses* de Maryse Condé. Se souvenant des échanges enrichissants entre l'écrivaine guadeloupéenne et Beverley Ormerod Noakes lors d'une conférence à Perth en 2005, l'auteure aborde la thématique du cosmopolitisme dans l'écriture romanesque de Condé. *Les Belles ténébreuses* remet en question l'acceptation naïve des notions d'hérédité, de mobilité et de navigabilité, souvent considérées comme des caractéristiques propres du monde globalisé. Maryse Condé rejette cette attitude par la mise en scène du grotesque chez ses personnages, produisant ainsi une réflexion sur l'identité dans un univers marqué par une diversité chaotique. Cette perspective met en lumière les paradoxes et les incohérences du cosmopolitisme. L'étude suivante examine la relation entre mémoire et histoire dans la production littéraire de Rodney Saint-Éloi, notamment dans *Quand il fait triste Bertba chante*. Le récit retrace la vie et la mort de la mère de l'écrivain, tout en tissant une réflexion sur l'histoire personnelle de la mère, leur relation et, plus largement, l'histoire d'Haïti. Bonnie THOMAS souligne que les liens entre l'autobiographie de Saint-Éloi, la biographie de sa mère et l'Histoire qui sert de toile de fond à son récit sont essentiels à la compréhension de son projet littéraire. L'analyse se concentre particulièrement sur la relation mère-enfant et l'impact de celle-ci sur l'amour de l'écrivain pour la littérature. L'exil, élément fondamental dans la biographie de Saint-Éloi et du peuple haïtien, est également un sujet majeur dans ce texte. L'article de Shweta DESHPANDE explore les représentations de l'identité indo-caribéenne dans la collection de contes *La Nuit de Suami* (2004) de l'écrivain Francis Gilbert Ponaman. L'auteure utilise la notion d'*indianité* pour mettre en lumière certaines pratiques religieuses, traditions et éléments de la mythologie hindoue encore présents dans le discours antillais français. Deshpande situe néanmoins cet héritage culturel indien dans le contexte créole contemporain de la Guadeloupe. Enfin, la dernière contribution, signée Samia KASSAB-CHARFI, se concentre sur les liens entre les langues dans l'écriture francophone du Maghreb. En général, les chercheurs ont toujours abordé la situation de diglossie dans cette région, en mettant en lumière la rivalité entre le français d'une part, et l'arabe dialectal, le judéo-arabe et l'amazigh d'autre part. Samia Kassab-Charfi choisit de se concentrer sur les ouvrages d'Abdelkébir Khatibi, écrivain marocain, pour montrer comment les littératures francophones se nourrissent des apports d'autres idiomes, se régénérant ainsi de l'intérieur. Tout en adoptant le français, Khatibi transforme cette langue en un «habitat hospitalier» multilingue (p. 105). Le dossier comprend également un entretien de Jean-Marie VOLET avec Beverley Ormerod Noakes, réalisé en 2004, qui constitue une sorte de testament littéraire, ainsi qu'une riche bibliographie sélective témoignant de sa vaste production.

Ce dossier met en lumière non seulement le rôle fondamental joué par Beverley Ormerod Noakes dans le champ de la critique littéraire francophone, mais également la profondeur et la portée durable de ses travaux

sur des thématiques aussi essentielles que l'identité, la mémoire, le plurilinguisme et les dynamiques culturelles postcoloniales. Les contributions réunies dans ce volume rendent hommage à une chercheuse, dont la pensée continue d'irriguer la recherche contemporaine et de nourrir les débats intellectuels. Par l'acuité de ses analyses et la richesse de sa vision, Beverley Ormerod Noakes a su ouvrir des voies nouvelles, inspirant durablement les générations actuelles et futures de chercheurs, d'intellectuels et de lecteurs engagés.

[EMANUELA CACCHIOLI]

PATRICIA JEAN-MARIE, *L'église et l'esclavage en Martinique, Guadeloupe et Saint-Domingue. Des débuts de la colonisation à la fin de l'Ancien régime (1635-1794)*, Paris, L'Harmattan, 2025, «Historiques», 131 pp.

L'ouvrage de Patricia Jean-Marie vient remplir un vide, car les travaux d'ensemble sur l'histoire et le rôle de l'église dans les Antilles françaises du début de la colonisation à la première abolition de l'esclavage (1794) sont très peu nombreux (il faut rappeler ici, au moins, l'article récent de Gérard Lafleur, *Religion et esclavage dans les Antilles françaises*, "Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe", septembre-décembre 2022). La quatrième de couverture résume de façon efficace les résultats de la recherche menée par Patricia Jean-Marie: «Cette étude [...] met en évidence que dans le système esclavagiste tous les participants sont forcément corrompus et que l'élan missionnaire dans cette structure est de fait dépendant des colons, donc des maîtres. En devenant eux-mêmes propriétaires de plantations, d'habitations et d'esclaves, les ordres monastiques ont intégré la société coloniale dominante et tous ses préjugés». Cela indique de façon on ne pourrait plus claire tous les problèmes que posait la gestion de l'enseinement religieux en terre de colonisation et d'esclavage, non seulement à cause de la confusion des rôles des missionnaires qui étaient en même temps des colons, mais aussi par l'impossibilité des hommes d'église de bonne volonté d'exercer librement leur mission.

L'auteur de l'essai déclare dès le «liminaire» de son travail appartenir à cette église dont elle étudie, le plus souvent de façon très critique, la présence aux Antilles depuis le début de la colonisation jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, pour essayer de comprendre pourquoi et comment cette église a «contribué à l'oppression de [ses] ancêtres» (p. 7). L'ouvrage est divisé en quatre parties, précédées d'une introduction qui indique un parcours et suivies d'une conclusion très sévère à l'égard d'une église partenaire du système esclavagiste. Cette conclusion n'est pourtant pas le dernier mot de l'ouvrage, car un petit complément, intitulé «Quelques avancées», prolonge l'histoire jusqu'à nos jours dans le but de montrer une église qui réfléchit «sur la manière de corriger des torts historiques» (p. 124).

La première partie, intitulée *L'église et l'établissement de l'esclavage des noirs* (pp. 17-52), étudie l'attitude de l'église face à l'esclavage, son évolution, sa conduite dans la réalité du système colonial en exploitant en particulier les travaux des pères Du Tertre et Labat, la présence et le rôle des différents ordres monastiques: jésuites, dominicains, capucins et carmes aussi bien que du clergé séculier, dont la présence est pourtant très limitée tout au long de l'Ancien Régime. La deuxième partie, *Les missionnaires et le code noir* (pp. 53-76), en partant des articles du *Code Noir* (1685)

qui concernent l'éducation religieuse des esclaves, essaie d'établir la façon dont les missionnaires, à leur tour possesseurs d'esclaves, traduisaient dans la pratique d'une réalité très difficile et contraignante tous les devoirs de leur mission. Dans la troisième partie, *Polémiques au sujet de l'instruction religieuse pour les esclaves* (pp. 77-102), l'auteur analyse l'évolution de l'attitude des colons face à l'évangélisation des esclaves envisagée, au cours des années, comme une menace à la soumission d'une masse de plus en plus nombreuse d'hommes qu'il faut éviter de rapprocher des maîtres. La quatrième partie, *Évolution de l'instruction religieuse du XVII^e siècle au XVIII^e siècle* (pp. 103-122) étudie le changement que subit l'enseignement religieux dans les colonies des Antilles au cours des années, un changement péjoratif que l'auteur synthétise dans le titre de l'un des derniers chapitres: «La dégradation de l'instruction religieuse au XVIII^e siècle»: «Au cours du XVIII^e siècle, les critiques des colons contre les religieux s'accroissent, la conversion des nouveaux est plus difficile pour les religieux et la vie des colons comme des religieux est jugée libertine» (p. 110). Patricia Jean-Marie a apporté une contribution importante à la connaissance du rôle de l'église et de l'attitude des missionnaires dans les colonies françaises d'Ancien Régime, qui est aussi une contribution à la connaissance de la vie des esclaves noirs et de la façon dont ils ont reçu la religion des maîtres. On aurait apprécié un peu plus de précision dans l'indication des références, qui sont pourtant d'un très grand intérêt.

[CARMINELLA BIONDI]

DANIEL CANDA KISHALA, *Maryse Condé. Ironies, contextes et énonciations*, Lausanne, Peter Lang, 2024, 334 pp.

Dans son parcours dans la vie et l'œuvre de Maryse Condé, Canda Kishala admet tout de suite son embarras révérenciel lors de son approche à l'histoire de cette écrivaine aux talents illimités. Il déclare dans son introduction qu'il a choisi d'utiliser deux sources pour réaliser ce travail: d'une part il s'inspire du récit autobiographique de Condé *Le Cœur à rire et à pleurer*, d'autre part il se sert des biographies que les lecteurs et les critiques ont rédigées à partir des nombreuses interviews accordées par cette écrivaine qu'il définit multiculturelle, comme le prouve son histoire personnelle: originaire de la Guadeloupe, elle a séjourné en Afrique subsaharienne et elle a vécu à Paris; elle a donc eu la possibilité à la fois de connaître la vie des Noirs descendants des esclaves, mais aussi africains et européens. L'auteur donne ici une anticipation de son étude, en introduisant la nature anticonformiste de Condé, son ironie, sa posture *politiquement incorrecte*, son détachement du créole et les nombreux prix à son actif. Cette étude est ensuite divisée en deux parties: la première consacrée à l'ironie pour bien cerner ce concept et sa présence dans le réel contemporain, la deuxième consacrée à l'analyse de l'ironie utilisée par Condé dans ses œuvres, en particulier dans *Les belles ténébreuses*, *Moi*, *Tituba sorcière... Noire de Salem* et *En attendant le bonheur*.

Dans la première partie, Canda Kishala s'interroge donc sur l'ironie et sur son application dans la vie humaine. Il souligne qu'il faut avant tout maîtriser l'utilisation de la parole et de la gestualité, mais il faut aussi avoir «une certaine étendue de la pensée» (p. 33) pour que l'ironie obtienne l'effet désiré. «L'ironie

sous-entend toujours qu'il est posé le problème du langage (articulé ou non) et sa signification; langage intentionnellement marqué et en situation de rencontre avec autrui. C'est pourquoi ironiser devient inévitablement un acte de concrétisation contextuelle (actualisation) d'une conception spirituelle, intellectuelle, corporelle, de tel à l'égard de tel autre» (p. 34). L'ironie est certainement liée à la personnalité de celui qui l'utilise, mais en même temps, quand on choisit d'ironiser, on engage l'autre personnalité impliquée dans l'échange dialectique et sa capacité à comprendre les intentions masquées du locuteur. Il s'agit donc d'une forme d'expression assez raffinée qui présuppose un double niveau de décodage du langage. Pour Canda Kishala, «l'ironiste est une personnalité au cœur de la situation: il le manifeste en jouant sur les cordes raides du corps d'une part, car *vivre c'est agir* et, d'autre part, de l'esprit car *comprendre c'est s'étendre*» (p. 34). L'auteur souligne de quelle façon la possibilité de vivre donnée aux hommes leur confère également l'opportunité d'agir, de penser, d'entrelacer des relations avec des autres êtres humains et donc le grand privilège de pouvoir étendre leur esprit en utilisant l'ironie et en comprenant à leur tour l'ironie d'autrui. L'ironiste est celui qui connaît en profondeur le monde réel, qui maîtrise à la perfection les données de ce réel, qui a pleine conscience des univers animal, végétal et minéral qui constituent la réalité humaine. C'est dans ce contexte de totale maîtrise du monde qui l'entoure, que l'ironiste peut (et doit) «jouer donc son rôle de redresseur de conscience» (p. 96). L'auteur conclut cette première partie en donnant une triple définition de ce qu'il entend par ironie: elle est une rhétorique, puisqu'elle existe pour se communiquer et elle peut intégrer dans son essence les autres genres comme le proverbe, la chanson, l'épigramme et également les autres formes de langage comme la gestualité et le silence; mais en même temps elle peut cesser d'être le message pour devenir communication elle-même; enfin elle est un raisonnement, puisqu'elle «se présente sous l'identité *indubitable* d'une déduction-induction... Pour bien comprendre, comment faudrait-il dire la vérité lorsque la raison ne sait pas la livrer? Comment la raison peut-elle donner raison au cœur tout en ignorant les raisons de celui-ci?» (pp. 97-98).

La deuxième partie se focalise sur l'ironie qui parcourt l'œuvre de Condé. Canda Kishala explore les trois champs d'action de l'ironie: l'intrigue et l'action, les personnages et enfin l'espace. Il procède par étapes en analysant trois romans de Condé: *Les belles ténébreuses*, *Moi*, *Tituba sorcière... Noire de Salem* et *En attendant le bonheur* (Heremakhonon). L'ironie se manifeste avant tout dans l'action des romans, selon des modalités différentes: par exemple, Kassem ne peut pas trouver le bonheur loin de sa famille à cause de son aspect et de son nom qui le caractérisent de façon très évidente et également «la raison de l'échec de Véronica dans la quête de sa source africaine se présente comme *une erreur* dans le choix de ses repères affectifs et psychologiques» (p. 129). Mais l'ironie trouve sa place même dans la caractérisation des personnages. Il souligne que souvent les protagonistes des romans, avec leur personnalité ont une influence très marquée sur le développement de l'action. Ces personnages peuvent toujours être attaqués sur plusieurs aspects de leur personnalité tant du point de vue social que psychologique. L'ironiste sait parfaitement comment pratiquer ces attaques et il «se constitue sociologue, scrutateur des règles sociales *paradigmatiques* et *syntagmatiques* de la soumission et du respect» (p. 133).

Dans *Les belles ténébreuses* deux personnages jouent un rôle ironique: Ramzi et Aminata, ami et fiancée de Kassem. Ramzi est un criminel, mais également lié au protagoniste par un fort rapport d'amitié, il est très beau, mais incapable d'entretenir l'amour autour de lui, il commet des crimes sans jamais être inquiété, dans aucun des trois pays où il s'enfuit. C'est sur ce dernier aspect que se focalise toute l'ironie du personnage puisqu'il représente le monde contemporain qui «peut abriter des personnes apparemment tranquilles et ne se douter de rien sur leurs comptes macabres» (p. 137). Aminata par contre serait le bonheur de Kassem, sa raison d'être, mais il ne peut pas la rejoindre. Dans *Moi, Tituba sorcière* aussi deux personnages jouent un rôle ironique: Hester et Benjamin Cohen. Hester est un personnage très positif qui fait du *don de soi* sa caractéristique principale. Sa mort violente se révèle donc absurde et ironique par rapport aux gestes vertueux de sa vie. Par contre, Benjamin se révèle ironique parce qu'il est riche en contradictions: il est un homme bon qui par contre achète Tituba comme esclave, poussé par la nécessité de trouver une femme qui puisse remplacer la mère de ses neuf enfants; il se révèle en tous cas très bienveillant et intéressé aux sentiments de Tituba et il devient la clé pour qu'elle puisse obtenir sa liberté. L'ironie, mais une ironie mesquine, tient au fait que ce don de liberté soit subordonné à la mort de ses neuf enfants. Dans *En attendant le bonheur* l'ironie se manifeste à travers le personnage de Veronica qui, à la première personne, raconte une période de la vie de Condé, même si elle manifeste, par rapport à la nature de l'auteure, une identité très différente. Il s'agit ici d'un récit auto diégétique qui est par essence ironique. Veronica est donc le seul personnage qui tourne en dérision tout ce qui se passe et se défie d'elle-même par auto-ironie. L'auteur aborde enfin dans ce chapitre le thème de l'espace, qui naturellement devrait être fonctionnel au développement de l'intrigue, mais qui parfois se transforme en espace ironiste, un milieu ambigu et réfractaire vis-à-vis de l'action du personnage. Dans *Les belles ténébreuses* par exemple la France, tout comme l'Afrique, sont des espaces ironiques pour Kassem: en Afrique tout lui est nuisible et donc il doit rentrer en France où en tous cas il n'arrive pas à vivre en sérénité et il décide donc de partir encore, cette fois pour les États-Unis, qui représentent un nouvel échec pour lui. Le chapitre suivant est consacré à la narration ironique produite par l'entrelacement entre instance narrative et temps narratif. Alors que la première dépend de plusieurs facteurs comme l'auteur, les points de vue des personnages et même le lecteur, le deuxième se résume dans le concept qu'il existe deux types de séries temporelles dans chaque récit: «le temps fictif de l'histoire et le temps de sa narration, dont les rapports ressortissent en quatre points essentiels, à savoir: i) le moment de la narration, ii) la vitesse de narration, iii) la fréquence et iv) l'ordre» (p. 183).

Le dernier chapitre est enfin consacré à l'énonciation ironique, qui dépend nécessairement des narrateurs et de leurs choix linguistiques. L'auteur considère avant tout le niveau syntaxique de la subjectivité énonciative, c'est-à-dire la façon dont l'énonciateur construit son discours. En second lieu, il se focalise sur le niveau sémantique, donc le contenu que l'énonciateur choisit d'exprimer, rapporté à trois objets distincts: le thème, les figures de style et les expressions modalisatrices et axiologiques, qui servent à percevoir l'adhésion, ou la non-adhésion, de l'énonciateur aux faits qu'il énonce. Le troisième niveau abordé par Canda Kishala est le niveau pragmatique qui met en évidence la présence,

dans tout discours, d'un sujet énonciateur et un sujet énonciataire. «C'est pourquoi les effets de cette interaction émetteur-récepteur, comme dans toute forme de communication, débouchent sur la pragmatique: étude des signes en situation, en contexte et en relation avec leur auteur et leur destinataire» (p. 231). Le thème de la présence de l'autre dans le discours est repris dans le paragraphe suivant consacré à l'intertextualité et par conséquent à la polyphonie: il démontre dans ce passage que cet aspect est sans aucun doute moins lié au sujet énonciateur qu'à la nature même du discours, celle d'être un carrefour où plusieurs énonciateurs «se donnent le rendez-vous pour actualiser-actualiser un *jeu* au sein duquel les rôles et les règles varient à tout bout de champ» (p. 248).

Canda Kishala conclut son essai en définissant écriture mythique l'œuvre de Condé, une écrivaine qui a toujours démontré son anticonformisme, comme l'on voit par exemple dans le choix de ne jamais utiliser le créole dans ses romans, vu que d'après elle le créole relève de l'oralité et non pas de la littérature. Il ajoute que son œuvre a également des caractéristiques qui appartiennent notamment à la parabole, qui ne doit pas être considérée comme semblable à la réalité, mais plutôt comme la réalité elle-même. Le choix de Canda Kishala de ne travailler que sur une sélection de trois romans de Maryse Condé s'est avéré un bon choix puisqu'il a permis de faire un travail en profondeur sur les textes, grâce à de nombreux exemples tout en ouvrant une perspective innovante qui concerne l'ensemble de l'œuvre de Condé, et pour cette raison intéresse tous les spécialistes de l'écrivaine guadeloupéenne.

[ROBERTO FERRARONI]

MICHAEL ROCH, *Janvil Emmêlée*, Clamart, La Volte éditions, 2024, 224 pp.

Le romancier franco-martiniquais livre aux lecteurs, dans ce recueil de nouvelles, une suite idéale de son roman *Tè Mawon*, sorti en 2022 aux mêmes éditions et confirme son adhésion au courant afrofuturiste. Cette tendance culturelle et artistique vise à fusionner la culture de la diaspora africaine avec la science-fiction, la technologie, la fantasy et l'histoire, afin de créer des dystopies à travers lesquelles mettre en avant des sujets du débat contemporain tels que la justice sociale, l'émancipation, la question coloniale.

Janvil, véritable protagoniste des neuf nouvelles du recueil, personnage principal de toutes les histoires racontées, est une mégapole caribéenne que l'auteur crée de toutes pièces, un endroit qui submerge, qui engloutit, contre lequel on ne peut pas lutter mais où tous les lieux et les êtres sont susceptibles d'entrer en connexion les uns avec les autres. Janvil rappelle le Tout-Monde glissant, dans la mesure où elle s'oppose en tout et pour tout à la ville occidentale, lissée, homogénéisée, contrôlée et accepte la diversité, l'altérité, sans aucun jugement. Le recueil s'ouvre sur la nouvelle portant le titre *Aux portes de Janvil* et se termine par la nouvelle intitulée *Sur la ville-ruine*, comme s'il s'agissait, pour le lecteur, de faire un parcours à la fois réel et existentiel dans cet univers complexe. L'auteur joue sur les lieux mais aussi sur la langue, en mêlant le français au créole mais aussi à d'autres idiomes comme l'espagnol, dans un probable souci de décolonisation de la langue française et de resurgissement de la langue du dominé sur celle du dominateur. Le métissage est au centre de toutes les nouvelles: on le retrouve dans la

couleur de la peau des habitants de Lanvil tout comme dans leur langue, une langue née de la rencontre de cultures différentes. Roch rejette dans ce recueil toute uniformisation au profit de l'acceptation de la variété de la ville-monde qu'il met en scène. Il adopte aussi une perspective temporelle non linéaire: les temps du récit se mélangent, les lignes narratives s'entremêlent, les points de vue se multiplient, en créant une véritable polyphonie. Les neuf nouvelles affrontent chacune une problématique de notre époque, que ce soit le capitalisme et l'exploitation des êtres humains, la robotique et la technologie qui prévalent sur l'humanité, la recherche du profit à tout prix, la politique des hautes sphères qui agit contre les plus humbles, jusqu'à arriver – dans *Sur la ville-ruine* – à une sorte de synthèse finale qui se termine sur une note plutôt positive où ce n'est plus la ville qui est mise en avant mais les gens qui l'habitent et qui peuvent constamment la réinventer, en résistant à la rigidité occidentale grâce à leur errance perpétuelle.

[ELENA FERMI]

Esclavages. Représentations visuelles et cultures matérielles (Atlantique - Océan Indien), dir. Ana Lucia ARAUJO, Klara BOYER-ROSSOL et Myriam COTTIAS, Paris, CNRS Éditions, 2024, 543 pp.

Cet ensemble imposant d'articles (dix-sept) publiés au cours des années, en français, portugais, espagnol et surtout en anglais, maintenant traduits en français, et dont la publication est parrainée par l'UNESCO dans le projet «Les Routes des personnes mises en esclavage», marque un changement important dans l'étude des esclavages noirs dans les différentes colonies européennes, car la recherche ne concerne plus les documents écrits, qui sont presque tous de la main des colonisateurs, mais les images visuelles et la culture matérielle où l'on retrouve les traces du vécu des peuples esclavisés. Dans cette opération de fouille on convoque plusieurs disciplines: l'histoire, l'histoire de l'art, l'anthropologie, la sociologie et l'archéologie...

L'ouvrage est organisé en cinq parties: «Voir ou ne pas voir la différence», «Codes de représentation des corps dominés», «L'abolition de l'esclavage par des images et des objets», «Matérialité du quotidien dans l'Atlantique esclavagiste», «Les pratiques matérielles comme symboles de résistance, de spiritualité et de liberté». Elles sont précédées d'une préface de Doudou DIÈNE, initiateur du projet «Les Routes des personnes mises en esclavage», qui voit dans la traite négrière le premier «système de mondialisation de l'histoire» (p. 7), suivie d'un «Avant-propos» de Gabriela RAMOS, sous-directrice générale de l'UNESCO pour les Sciences sociales et humaines, selon laquelle les cultures visuelles et matérielles sont, dans ce domaine, «mises au service de la compréhension mutuelle, du dialogue et de la paix» (p. 11). Cette partie liminaire se clôt par l'«Introduction générale» des directeurs de l'ouvrage résumant le caractère et la finalité de ce projet, qui ne manque pas d'originalité car il ne réunit pas des textes inédits, mais un florilège de textes importants, publiés au cours de ce dernier quart de siècle. Les dix-sept essais constituent un tout qui doit être considéré dans son ensemble, non seulement du fait que bon nombre des problèmes qu'on y traite sont communs aux différentes colonies européennes, mais surtout parce que le choix des textes est bien programmé pour donner une vision générale des nouvelles recherches dans le domaine de la traite négrière

et des esclavages qu'elle a nourries au cours de presque quatre siècles. Notre analyse, compte tenu de sa destination, sera focalisée sur les essais qui s'occupent des colonies françaises.

Le premier, de Cécile FROMONT, est situé en ouverture de la deuxième partie, *Kongo, Brésil, France et colonies: les enjeux du visible et de l'invisible dans la "Tenture des Indes" de la Villa Médicis* (pp. 105-140). Cet essai, enrichi, comme tant d'autres de belles illustrations qui aident à la compréhension du discours concernant la représentation du monde colonial en Europe, vise, comme tous ceux qui dans ce recueil sont consacrés à l'analyse des images, à «rendre visibles les idéologies que ces objets patrimoniaux portent, longtemps restées imperceptibles car totalement naturalisées» et surtout à la «réinvention du rapport de l'Europe à l'autre et à elle-même» (p. 140). Dans l'essai qui suit, *Comment la couleur est devenue un marqueur racial. Perspectives d'histoire de l'art sur la race* (pp. 141-171), Anne LAFONT analyse la façon dont le discours artistique est devenu, au cours du XVIII^e siècle, un instrument de différenciation entre les hommes puisqu'il a établi une classification impliquant «une échelle morale, une entreprise qui aboutirait plus tard à un racisme explicite» (p. 142). La troisième partie s'ouvre par un essai de Jeffrey R. KERR-RITCHIE, *Les esclaves suppliants et les esclaves triomphants: la traversée de l'Atlantique d'une icône de l'abolitionnisme* (pp. 215-243), qui étudie les images, très répandues vers la fin du XVIII^e siècle, du noir agenouillé et comment l'interprétation de ces images évolue au cours du XIX^e, pour conclure sur leur dangereux usage, de nos jours, sur les couvertures des livres qui s'occupent de traite négrière et esclavage des noirs. Dans l'essai qui suit, *Visualiser le Passage du milieu. Le "Brooks" et la réalité de l'entassement à bord pendant la traite transatlantique* (pp. 245-280), Nicholas RADBURN et David ELTIS, exploitent les images de deux navires de traite, le très connu *Brooks* anglais et la *Marie-Séraphique* de Nantes, dont ils retracent l'histoire peu connue, pour nous aider à visualiser et à souffrir la condition insupportable des esclaves au cours de la traversée atlantique. Ils étudient aussi le volume du commerce négrier au cours des années et le changement de situation des esclaves dans le passage de la traite légale à la traite illégale.

La première contribution de la quatrième partie, due à la plume de Yaw BREDWA-MENSAH porte sur l'*Archéologie de l'esclavage en Afrique de l'Ouest* (pp. 315-332), une analyse détaillée qui aboutit à une conclusion importante sur les rapports entre l'Europe et l'Afrique: «L'impact de la présence européenne en Afrique de l'Ouest a été dépeint à grands traits par les anthropologues et les historiens. Les sociétés ouest-africaines ont réagi à cette présence et interagi avec les Européens de diverses manières. Les conditions dans lesquelles s'effectuaient les contacts étaient donc dynamiques et complexes» (p. 332). La contribution suivante d'Ibrahim THIAW, *Esclaves sans chaînes: une archéologie de la vie quotidienne sur l'île de Gorée (Sénégal)* (pp. 333-354), étudie l'empreinte que l'esclavage a laissée dans l'île de Gorée, une typologie d'esclavage très complexe qui dément, au moins en partie, les généralisations qui ont été faites sur cette «porte du voyage sans retour» car, tout en étant «propriétaires d'esclaves indigènes, les habitants de Gorée avaient de l'aversion pour l'esclavage lorsque les esclaves étaient traités comme des biens meubles et ils le tenaient en profond mépris» (p. 348). L'auteur conclut son essai en définissant Gorée comme «une communauté trans-

nationale en devenir» (p. 354). Dans le dernier essai de la quatrième partie, Kenneth G. KELLY et Diane WALLMAN se penchent sur *Les habitudes alimentaires des esclaves dans les plantations des Antilles françaises, XVIII^e-XIX^e siècles* (pp. 377-402). Il s'agit d'un travail important pour la connaissance du vécu des esclaves, qui contribue à nous faire connaître l'effort accompli par ces hommes soumis pour recréer un minimum de «vie sociale»: «Malgré leur asservissement, les Africains et leurs descendants réussirent à s'adapter à ce contexte difficile en imaginant des pratiques de subsistance incorporant de manière stratégique les ressources disponibles» (p. 402).

La première contribution de la cinquième partie, *La souveraineté après l'esclavage. La liberté universelle et la pratique de l'autorité en Haïti après la Révolution* (pp. 405-440), de J. CAMERON MONROE, reproduit l'un des textes les plus récents du recueil, qui fait donc état des derniers résultats des fouilles à Sans-Souci, le palais d'Henry Christophe, roi d'Haïti de 1807 à 1820. Ces fouilles nous fournissent des renseignements précieux sur la vie dans l'ancienne colonie de Saint-Domingue après la révolte des esclaves et leur conquête de la liberté et nous aident à mieux comprendre la conduite du roi Christophe et le sens de son imitation des cours européennes: «En embrassant cet assemblage de symboles matériels, Henry Christophe et sa cour adoptèrent le langage matériel du pouvoir en Europe et dans ses colonies. C'était une façon de revendiquer à la fois l'indépendance et l'égalité au niveau international tout en affirmant le pouvoir et l'autorité du roi au sein de son État naissant» (p. 424). L'auteur affirme que ces fouilles d'un ensemble architectural extraordinaire contribuent «à notre connaissance de la construction de l'État à Haïti au début du XIX^e siècle» (p. 426). Suit une contribution de Carlo A. CÉLIUS, *Considérations sur l'invention des vèvè* (pp. 441-460), qui montre le rôle joué par ces dessins, «réalisés sur le sol, juste avant ou pendant les cérémonies vodou» (p. 441), dans la réalisation d'un savoir commun, où les diverses connaissances de gens d'origines différentes s'interpénétraient. L'essai suivant, de Jean MOUMOU, *Habiter le lieu et construire. L'architecture, une entrée dans l'histoire matérielle des Marrons bushinenge (XVIII^e-années 1990)* (pp. 461-517), enrichi d'un grand nombre d'images, qui ouvre la quatrième partie, nous renseigne sur une réalité peu connue, celle de la vie des esclaves marrons à la Guyane et sur leurs habitations dont la typologie architecturale continue jusqu'à nos jours. La dernière contribution, *La culture matérielle comme support de la mémoire historique. L'exemple des naufragés de Tromelin* (pp. 519-530), de Thomas ROMON et Max GUÉROUT, est consacrée à un sujet qui a attiré l'attention des archéologues, des critiques (voir: Henri-Daniel Pageaux, «Tromelin entre mémoire et imaginaire des sables», dans *Chemins de l'écriture. De la lecture à la théorie*, 2025) et même des romanciers sur un naufrage dans une île déserte entre Madagascar et Maurice, où l'on a abandonné, en 1716, pendant une quinzaine d'années, cent-soixante esclaves dont seulement sept femmes et un petit enfant ont survécu. Un devoir de mémoire, selon l'auteur, pour rendre justice à ces hommes victimes du cynisme européen et pour mieux connaître des aspects peu connus de l'univers esclavagiste.

Je voudrais conclure l'analyse de ce recueil, dont je crois avoir suggéré l'importance, par cette affirmation tirée de l'essai de J. Cameron Monroe, qui concerne l'archéologie mais qui peut être étendue à toute la culture matérielle: «L'archéologie de l'esclavage a

donc adopté une perspective véritablement globale qui produit une compréhension nouvelle de la formation du monde colonial et de ses conséquences durables» (p. 438).

[CARMINELLA BIONDI]

ÉMILIE SERMIER, *Diamétralement modernes. Poètes francophones d'Amérique latine*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2025, 310 pp.

«L'Amérique latine a produit de grands poètes de langue française [...] Le sang étrange et fort qu'elle aura apporté à la poésie française, il ne semble point que jusqu'ici la critique en ait reconnu l'origine: pourtant, il faut le dire, la poésie moderne dans notre pays vient autant des Andes et des Antilles que de la Loire ou du Tibre virgilien» (p. 9). C'est par ces mots de Louis Aragon qu'Aurélien Sermier ouvre son essai consacré aux poètes d'Amérique latine ayant, temporairement ou durablement, adopté le français comme langue d'expression poétique. À l'exception de quelques figures comme Lautreàmont ou Supervielle, la plupart de ces auteurs sont restés méconnus, leur œuvre ayant fait les frais de nombreux stéréotypes de nature culturelle, sociale et linguistique. Ce volume entend réhabiliter «ces citoyens de l'oubli» (p. 9), leur rendre la place qu'ils auraient toujours dû occuper dans l'aventure de la poésie moderne et souligner la singularité esthétique autant que formelle de leur production. Pour ce faire, il retrace leurs parcours transatlantiques et translingues en traversant «toute l'histoire de la modernité poétique sous un angle légèrement décentré» (p. 29): celui des liens littéraires entre l'Amérique du Sud et l'Europe.

Dans un premier temps, l'auteur expose les itinéraires et la fortune éditoriale de ces poètes «à partir d'une approche socio-historique et géopoétique» (p. 29). On croise d'abord les figures fondatrices de Lautreàmont et de Laforgue qui, les premiers, ont «fait preuve d'une extraordinaire liberté à l'égard des conventions et des modes hexagonales» (p. 35). Vient ensuite le péruvien Nicanor della Rocca Vergalo, dont *Le Livre des Incas* (1879) avait suscité l'intérêt de Mallarmé et de Larbaud; ce dernier étant allé jusqu'à s'en inspirer pour façonner son personnage Barnabooth. Sans occulter «la prégnance du mythe parisien en Amérique latine» (p. 21), Emilien Sermier interroge le choix de la langue française comme idiome d'expression poétique et ses fonctions émancipatrices pour les poètes bilingues de naissance comme pour les allophones. En se focalisant principalement sur la période de l'entre-deux-guerres, l'auteur souligne la pluralité des parcours de ces poètes, affiliés ou non aux différentes avant-gardes, et les rivalités qui les opposent «dans un cadre où la passion de la nouveauté et l'angoisse du plagiat sont prégnantes, et où l'invention de formes constitue une valeur artistique» (p. 90).

La seconde partie de l'ouvrage se penche davantage sur les œuvres elles-mêmes. En les faisant dialoguer entre elles et en explorant «les imaginaires géographiques» (p. 109) de chaque poète, Emilien Sermier parvient à démontrer qu'écrire en français tient plus souvent de la nécessité de rupture avec les modèles coloniaux que de la volonté d'intégrer les avant-gardes européennes. L'écriture translingue, véritable laboratoire poétique, devient un espace d'émancipation politique autant qu'esthétique dans lequel la vision européenne idéalisée du continent sud-américain se voit dépouillée de son exotisme. À l'image de Jules Supervielle qui, dans certains poèmes, cherche «à dire au plus juste les

spazi sud-americani fuori degli stereotipi europei» (p. 111), il venezueliano Robert Ganzo contribuisce a decostruire «l'immaginario europeizzato della pampa» (p. 114). All'idealizzazione bucolica della visione europea, il sostituisce l'esuberanza e la violenza d'un paesaggio ostile «simbolo d'una natura resistente alle modernità coloniali» (p. 141). L'essai mette in evidenza, attraverso il lavoro dell'equatoriano Alfredo Gangotena e dell'argentina Gloria Alcorta, «l'esistenza di alcune modernità alternative [...] fuori delle avanguardie come delle arriere-garde» (pp. 145-146), poi si concentra sulla produzione di tre poeti risolutamente iscritti al cuore delle avanguardie: le poesie «a vedere e a portare» (p. 191) del cileno Vicente Huidobro, la lirica amorosa con forti accenti erotici del surrealista peruviano César Moro, e le poesie «espiègles» (p. 249) del brasiliano Sérgio Milliet, uno dei principali rappresentanti del modernismo brasiliano.

L'epilogo è dedicato ai figure che sono emerse dopo la Seconda Guerra mondiale, periodo in cui la

République des Lettres si è largamente trasformata e pluralizzata» (p. 269). Se il francese perde allora il suo status di lingua mondiale sul mercato letterario, alcuni autori latino-americani continuano a pendere dall'adozione della lingua d'espressione poetica. C'è il caso di due scrittrici argentine: Nelly Kaplan e Alejandra Pizarnik. La prima scrive esclusivamente in francese «senza deviare dal senso di espressioni comuni per delle combinazioni subversive o sacrileghe» (p. 272), mentre che per la seconda, la pratica francophone, spesso fatta di associazioni sonore, sembra «avanti tutto rilevare d'un gesto esultante» (p. 275). L'essai si conclude con dei poeti della seconda metà del XX° secolo per i quali, in un contesto di esilio spesso politico, l'adozione del francese rivela «meno d'un scelta che d'una violenta necessità» (p. 280), e con dei autori contemporanei che hanno scelto il Québec come terra di creazione poetica.

[NATHALIE CAMPODONICO]

Opere generali e comparatistica a cura di Gabriella Bosco

PAOLO TORTONESE, *L'occhio dell'anima. Storia di una metafora da Platone al Romanticismo*, Roma, Mauvais livres, 2024, «L'Ornitorinco», 376 pp.

Publicato originariamente in francese con il titolo *L'Œil de Platon et le regard romantique* (2006), lo studio di PAOLO TORTONESE indaga, con rigore scientifico e sensibilità critica, la celebre metafora platonica dell'«occhio dell'anima», un'immagine destinata a esercitare una profonda influenza sulla cultura europea. Attraverso un'analisi che intreccia storia delle idee, estetica e letterature comparate, il volume mostra come tale metafora – pur continuando a condensare la tensione tra conoscenza sensibile e visione spirituale, tra mondo fisico e dimensione trascendente – si sia progressivamente trasformata e rifunzionalizzata nel corso dei secoli. Prendendo le mosse da alcune righe di Curtius, che in *Letteratura europea e Medioevo latino* si limita a ricordare come l'immagine dello sguardo interiore si sia ampiamente diffusa tanto negli autori pagani quanto in quelli ecclesiastici, Tortonese si propone di tracciare «la cronistoria delle metafore oculari dello spirito, all'interno della sola tradizione platonica» (p. 14). Si tratta di un percorso complesso e ramificato, costellato di importanti continuità e ancor più significative rotture: da Platone a Plotino, dai Padri della Chiesa a Marsilio Ficino, fino alla stagione del grande Romanticismo europeo, il concetto platonico viene infatti reinterpretato alla luce degli interrogativi posti dalle varie epoche a proposito della relazione tra il mondo, la psiche e le idee.

La prima parte del volume si sofferma sulla presenza di alcune strutture metaforiche ricorrenti all'interno del pensiero romantico. Riavvicinandosi agli studi di Panofsky e Cassirer, Tortonese procede poi a ritroso per ricercare le origini dell'immagine dell'occhio interiore nell'opera di Platone, il quale parla di un organo visivo dell'anima capace di cogliere le verità celate dietro il mondo sensibile. L'affermazione di una simile metafora si situa tuttavia in un regime

di tensione con la teoria delle Idee, la quale implica una svalutazione della percezione sensoriale, non riconoscendole alcuna valenza conoscitiva. Si tratta di un paradosso che trova la sua radice più profonda proprio nella *Repubblica*, dove Platone denuncia l'errore insito nell'imitazione artistica. Successivamente, l'autore mostra come la metafora platonica conosca una rielaborazione decisiva prima con Cicerone e poi con Plotino. È soprattutto in quest'ultimo che le strutture metaforiche fondamentali analizzate dal saggio conoscono la loro prima inflessione estetica: l'opera d'arte viene definitivamente riabilitata come mezzo di purificazione e di elevazione spirituale verso l'Essere, processi che ne trascendono la materialità e, al contempo, la giustificano.

La seconda parte del volume torna a seguire un percorso cronologico più lineare, mostrando come la metafora dell'occhio dell'anima venga accolta negli scritti dei Padri della Chiesa per essere reinterpretata in chiave teologica: da strumento di ammirazione del Bello, lo sguardo interiore diviene ora mezzo di contemplazione del Divino. Un tale processo di interiorizzazione trova il suo culmine in sant'Agostino, la cui applicazione della metafora «funge da sigillo al patto che associa il discorso cristiano al discorso platonico» (p. 84), permettendo ai due poli di illuminarsi reciprocamente. Nelle *Confessioni*, proprio la profondità riflessiva e la scoperta dell'intimo è indicata come il luogo privilegiato della rivelazione divina. In questo movimento di elevazione religiosa, l'uomo è invitato a guardare dentro di sé e a raccogliersi nel proprio centro spirituale: solo attraverso questa introspezione si può spezzare ogni tautologia narcisistica e riconoscere la presenza di Dio come alterità che abita la propria identità. Analizzato il processo di cristianizzazione dell'immagine platonica, Tortonese passa a riflettere poi sulla sua sistematizzazione in epoca rinascimentale, in particolare grazie al neoplatonismo di Marsilio Ficino, che ripropone in termini aggiornati il ruolo dello sguardo interiore come conoscenza del divino.

Nella terza parte, Tortonese ritorna circolarmente al Romanticismo per discutere la diffusione dell'immagine relativa all'occhio dell'anima nella riflessione estetica dell'epoca, ambito in cui la metafora assume un ruolo privilegiato e ricorrente, soprattutto presso quegli autori in cui è più forte la persistenza dell'idealismo platonico. Il pensiero di Schelling costituisce la prima tappa di questo percorso: inscrivendosi coerentemente nell'eredità platonica, egli definisce la bellezza attraverso il criterio di una verità intemporale e soprassensibile. In *Bruno, ovvero sul principio divino e naturale delle cose* (1802), il filosofo distingue tra un'arte priva di rapporto con il divino e un'arte autentica, nella quale bellezza e verità coincidono come manifestazione del divino nel mondo sensibile. Coerentemente con il dogma romantico che, a partire proprio dall'unità di bellezza e verità, deduce l'identità tra poesia e filosofia, in Schelling l'arte raggiunge «il più alto grado d'identificazione con l'attività euristica» (p. 143). Al tempo stesso, l'eredità platonica induce una rigorosa gerarchizzazione delle arti a cui si accompagna un'attenzione privilegiata alla qualità dello sguardo dell'artista.

Definito da Tortonese «il più platonico dei poeti inglesi» (p. 156), Coleridge, pur riprendendo la distinzione tra il mondo delle Idee e il dominio del sensibile, apre la via a una concezione della metafisica fondata sulla conciliazione di idealismo e materialismo. Attraverso il triangolo sensazione-intelletto-ragione, ereditato dalla storia della filosofia, viene così complicata l'opposizione binaria stabilita da Platone. La Ragione intrattiene una prossimità maggiore con i sensi che non con l'intelletto, poiché essa costituisce un'intuizione immediata della verità che si pone in relazione con l'ambito intelligibile e spirituale in modo analogo a come i sensi si rapportano al mondo fenomenico. Indagando il rapporto complesso tra linguaggio, pensiero e immaginazione, Coleridge si interroga sulla capacità delle parole di risvegliare nell'anima ricordi originari, fino a fare della poesia lo strumento privilegiato della memoria spirituale. In questo senso, l'immaginazione creatrice, distinta dalla *fancy*, pur richiamando la reminiscenza platonica, accede al mondo delle idee in modo dinamico attraverso l'auto-generazione del soggetto creativo.

La terza tappa di questo percorso è rappresentata dai *Carnets* di Joubert, dove, grazie a un atteggiamento che preferisce la persuasione aforistica alla complessità argomentativa, la dialettica tra visione sensoriale e visione intellettuale viene risolta nella supremazia di quest'ultima: «Sapere significa vedere in sé» (p. 185). La conoscenza autentica diviene così un atto di contemplazione interiore – Joubert la definisce *invidenza*, ossia la fusione lessicale di interiorità e apparenza, di intimità spirituale e prova sensibile – in cui Dio si manifesta al centro dell'Io e l'anima diventa al tempo stesso soggetto e oggetto dello sguardo. Spetta al linguaggio, e dunque alla facoltà analogica della scrittura, ricomporre la separazione di sensi e intelletto: cosicché la parola – nella sua intrinseca materialità – è investita del compito di alludere a ciò che per sua natura la eccede, ovvero la verità spirituale ed eterna.

L'ultima parte del volume pone infine l'accento sulla progressiva psicologizzazione della metafora, fino a quel momento collocata prevalentemente sul versante della metafisica, in alcuni tra i maggiori scrittori dell'Ottocento. Nell'opera poetica di Hugo, ad esempio, l'immagine dell'«occhio dell'anima», pur recuperando elementi della tradizione, subisce una riconfigurazione originale che rovescia la tradizionale prospettiva ascensionale dello sguardo in una con-

frontazione con l'abisso. Dietro le molteplici manifestazioni del reale, la figura della caduta trasforma il passaggio dal sensibile a una dimensione superiore in un'esperienza dal significato ambivalente: il percorso verso l'essenza diventa così non solo pericoloso, ma addirittura inquietante.

Nel corso dell'Ottocento, il conflitto tra coscienza razionale e forze del sogno, dell'ispirazione e della follia genera una scissione dell'essere umano che conduce alla formazione di immagini poetiche in cui affiora lo scontro tra pensiero logico e pensiero analogico. In Wordsworth, la metafora oculare richiama la memoria latente delle impressioni sensibili e la contemplazione estatica deriva da una mera registrazione sensoriale. Nel Baudelaire dei *Paradisi artificiali*, invece, l'occhio interiore si fa organo di un'immaginazione eccitata e alterata dalla droga, divenendo principio organizzatore capace di ricondurre l'agitazione dei sensi a un'armonia ideale. Tanto in Wordsworth quanto in Baudelaire, il motivo platonico della reminiscenza si intreccia peraltro con la celebrazione che l'Ottocento tributa all'infanzia, intesa come manifestazione autentica per eccellenza dell'anima. Nel contesto di una vera e propria psicologizzazione della metafisica, i ricordi – simili in questo a visioni oniriche – rivelano all'anima il segno della sua origine eterna e della sua vocazione all'unità originaria.

In una fase di Romanticismo ormai maturo, la metafora va incontro a un processo sempre più marcato di secolarizzazione. Così, per Balzac la dialettica tra anima e corpo si traduce in un'opposizione tra due sistemi sensoriali: anche alla luce delle nuove scoperte scientifiche, il senso interiore sembra smarrire la propria natura spirituale e alludere a una sorta di materializzazione dell'anima. In *Louis Lambert* – testo fondamentale per comprendere l'orizzonte speculativo balzachiano sulla questione – il susseguirsi di metafore ottiche allude a una fisica propria dell'anima, per giungere a una visione inedita: paragonando la vista a una sorta di guaina che racchiude uno strumento meraviglioso – principio di dinamismo vitale, flusso energetico –, lo scrittore rovescia la prospettiva platonica, suggerendo la possibilità di una cooperazione tra senso interiore e senso esteriore. Le analisi letterarie che chiudono il volume danno compimento alle molteplici prospettive teoriche esplorate nelle sezioni precedenti, non solo congiungendo in modo fecondo la storia delle idee con le sue applicazioni più propriamente letterarie, ma riannodando il rapporto complesso tra pensiero filosofico e linguaggio simmetrico della poesia.

[IACOPO LEONI]

ENRICA ZANIN, *Fiction et vérité. L'éthique du récit de Boccace à Madame de Lafayette*, Genève, Droz, 2025, «Travaux du Grand Siècle» 60, 455 pp.

In questo volume, ENRICA ZANIN riprende la questione, intensamente dibattuta, del rapporto tra verità, rappresentazione della realtà e finzione, tra racconto e messaggio etico-morale. Il campo d'indagine, come suggerisce il sottotitolo, è quello della novella, nell'arco temporale che va da Boccaccio a Madame de Lafayette, con lo scopo di tracciare quale sia la concezione di verità del (e nel) racconto breve e come questa muti nel campione selezionato.

Dopo aver esplorato le teorie letterarie che si sono interrogate a tal proposito, Zanin chiarisce la metodologia di lavoro e il quadro cronologico. Si sofferma

in particolare sul neoplatonismo e sull'influenza della *Poetica* di Aristotele nelle rielaborazioni rinascimentali del rapporto tra verità e finzione, per concentrarsi in seguito sulle teorie di Auerbach, Foucault e Blumenberg. Gli impianti teorici presentati servono all'autrice come cornice interpretativa del messaggio veicolato dai testi e dalle note di lettura dei fruitori del tempo, nel tentativo di mettere a frutto ciascun approccio teorico, ma lasciando la parola ai racconti da un lato e alle lettrici e ai lettori dall'altro. La scelta del periodo storico, il Rinascimento, è dettata dall'interesse di quest'epoca, nella quale il rapporto tra verità e letteratura viene riesaminato e reinterpretato, fino a mutare radicalmente dal punto di inizio, qui identificato con il XIV secolo, alla sua fase finale (il XVII secolo). L'indagine mira a identificare il «contenuto di verità», sia essa una verità «referenziale», ossia in relazione con la realtà esterna al racconto, «proposizionale», cioè vera rispetto al contenuto veicolato, oppure «dei sentimenti o dei costumi», vale a dire rispetto alla rappresentazione dei personaggi e delle loro interazioni e comportamenti. Il «contenuto di verità» è dunque inteso dall'autrice come il senso che viene attribuito dal lettorato alla novella, genere che porta con sé il retaggio medievale della *narratio brevis*, ma rielaborandolo secondo una nuova concezione della realtà, con la quale si scontra necessariamente qualsiasi forma letteraria che «imiti» il reale e che si confronti con i concetti di etica e morale. Questi due termini sono qui usati come sinonimi, perché, come spiega l'autrice, nel Rinascimento coincidono e dettano le norme comportamentali che favoriscono il successo personale e sociale dell'individuo. In questo senso, la novella, così come la letteratura, partecipa alla riflessione etica e la sua funzione e il suo «contenuto di verità» mutano di pari passo con il cambiamento del sistema dei valori morali di riferimento.

L'analisi è condotta in quattro capitoli che rendono conto della relazione tra letteratura e verità seguendo un ordine al contempo logico e cronologico: il primo capitolo – «Interprétations (1350-1480)» – si sofferma sulle origini medievali della novella e dell'etica della (e nella) letteratura, che raccoglie l'eredità della filosofia di Tommaso d'Aquino; il secondo – «Applications (1480-1560)» – studia appunto come questa venga «applicata» nella corte rinascimentale, mentre il terzo capitolo – «Contraindre le sens du récit (1570-1600)» – analizza come essa venga rimessa in discussione; infine, il quarto capitolo – «Vers la vraisemblance (1610-1678)» – che copre l'ultima fase del periodo storico preso in esame, mette in luce il destino del rapporto tra verità e letteratura in relazione al concetto di verosimiglianza e alle sue applicazioni.

In conclusione, il volume apre una pista di riflessione sulla natura del romanzo realista (ammettendo che esso derivi in parte dal genere della novella) e sull'uso, da parte del fruitore di oggi, della letteratura del passato e del presente.

[LAURA BONANNO]

JACQUES DERRIDA, *Psychanalyse et critique littéraire* (1969-1970), éd. Pascale-Anne BRAULT et Elisabeth ROTTENBERG, Paris, Seuil, 2023, «Bibliothèque Derrida», 199 pp.

Nell'anno accademico 1969-1970, JACQUES DERRIDA, per la seconda volta e su richiesta di Paul de Man, tiene un seminario al Centre culturel américain di Parigi. Da qualche anno, da quel famoso convegno di Baltimore del 1966 che segna il trionfo momentaneo dello

Strutturalismo, Derrida è diventato un filosofo riconoscibile e i tre libri pubblicati nel corso del 1967 – *De la grammatologie*, *La Voix et le phénomène*, *L'Écriture et la différence* – ne confermano la posizione di ascesa all'interno del mondo del sapere. Per i sei fortunati studenti che seguiranno il seminario, Derrida decide di parlare dei rapporti tra la psicanalisi e la critica letteraria. Derrida già da qualche anno si interessa agli scritti freudiani e il seminario è per così dire il pretesto per esplorare i limiti e i paradossi della critica letteraria di ispirazione freudiana. Cinque degli otto seminari sono dedicati agli scritti freudiani sull'arte e la letteratura mentre gli ultimi tre affrontano più direttamente la critica letteraria di ispirazione analitica: Mauryon e Starobinski, Bachelard e Richard e infine Lacan. All'autore dei celebri *Écrits* dedica l'ultimo seminario e lo fa a partire dal celebre saggio lacaniano su *La Lettre volée* di Poe.

Nel primo seminario Derrida mette in luce le cosiddette resistenze alla psicanalisi. Da un lato viene accusata «de salir l'œuvre d'art, de pénétrer indiscrètement dans la vie la plus privée de l'auteur, de ne tenir aucun compte de ses intentions déclarées» (pp. 37-38) e dall'altro di ignorare la specificità letteraria di un testo trattato alla stregua di un sintomo. Paradossalmente, però, «des effets du savoir psychanalytique se font sentir, sont introduits en contrebande, dans la forme de la contagion, de la confusion, du clin d'œil» (p. 39). Non a torto, Derrida parla di una sorta di «résistance fascinée». Fatte queste promesse, il filosofo comincia a discutere alcuni testi freudiani sull'arte e la letteratura, la cui lettura lo conduce a una prima conclusione: «la question de Freud devant l'art en général, et la littérature en particulier, n'est jamais une question sur l'œuvre, sur sa structure formelle» (p. 42). Del resto i primi testi di critica letteraria di ispirazione psicanalitica apparsi in Francia negli anni Trenta affrontano più direttamente la vita degli autori che non il testo – si pensi a *L'Ébec de Baudelaire* di René Laforgue o a *Edgar Poe* di Marie Bonaparte.

Nel secondo seminario Derrida si interessa ancora ad alcune pagine che Freud dedica alla letteratura, e in particolare all'*Edipo* e ad *Amleto*. Freud parla a più riprese di come questi testi agiscono sul lettore regalandogli una forma di piacere malgrado ciò che narrano. Questo piacere, però, non si sa se è «en somme attaché à la "forme" ou au "contenu"» (p. 82). Derrida parla di una sorta di esitazione continua tra forma o contenuto negli scritti freudiani, la cui eco non smette di farsi sentire nella critica di ispirazione psicanalitica. Nel terzo seminario Derrida ritorna ancora alla nozione di piacere legato al testo. Il filosofo constata che da un lato Freud «affirme très clairement qu'un plaisir est attaché à la réussite formelle» (p. 97) e dall'altro «il exclut de la lecture psychanalytique cela même qui est censé produire ou re-produire ou permettre le plaisir: la "forme"» (*ibidem*).

Chariti quelli che appaiono a Derrida come dei limiti del discorso psicanalitico sulla letteratura, il filosofo si interessa ad alcuni esiti della critica letteraria che a quel discorso direttamente si ispira. *La psychanalyse du feu* di Gaston Bachelard, pubblicato nel 1938, è il primo testo di critica letteraria che Derrida affronta in questi seminari. Il celebre testo di Bachelard è per Derrida doppiamente interessante soprattutto per i limiti che lascia intravedere. Se da un lato «la littérature n'intéresse jamais Bachelard pour elle-même, mais seulement comme exemple ou document d'une structure psychique générale» (p. 145), dall'altro Bachelard si allontana da Freud coniugando il concetto di «rêve-

rie" che rompe con le opposizioni freudiane: la rêverie, lo sappiamo, non è né cosciente né inconsciente, secondo Bachelard. A discapito di questa infedeltà a Freud, l'influenza di Bachelard è stata immensa sulla generazione successiva e oggi purtroppo dimenticata. A lui si deve infatti quella che poi sarà chiamata "critica tematica" e che darà attraverso Jean-Pierre Richard e Jean Starobinski i frutti migliori. Prima però di parlare della critica tematica e soprattutto della cosiddetta "psychocritique", Derrida sosta a lungo su quella che egli stesso chiama "psychanalyse existentielle" rappresentata essenzialmente da Sartre e Merleau-Ponty. E soprattutto Sartre ad essere criticato a fondo, a partire dai celebri testi su Genet, Mallarmé e Baudelaire. «Si vous avez lu ce Baudelaire de Sartre – dice Derrida – vous avez d'abord pu voir qu'il s'agit, très classiquement, de reconstituer la personnalité de l'auteur [...] La littérature de Baudelaire est à peu près le dernier souci de Sartre» (p. 157).

Nelle dense pagine del sesto seminario Derrida prevede infine lo scacco naturale di quell'opera infinita e infinitamente laboriosa che sarà *L'Idiot de la famille* a cui Sartre lavorava già da molti anni e che non concluderà mai.

Il settimo seminario affronta direttamente la "psychocritique" che Derrida qualifica come un "divertissement" (cf. p. 174) dai risultati modesti e il cui interesse è completamente rivolto alla personalità inconscia dell'autore e non invece all'opera.

E partendo da questa manifesta incapacità della critica letteraria di ispirazione psicanalitica «à ressaisir l'idiome d'un texte littéraire, c'est-à-dire ce qui en fait la singularité signifiante et le caractère proprement littéraire» (p. 179) che Derrida si interessa a Lacan a cui dedica per intero l'ultimo seminario. Derrida riconosce a Lacan anzitutto di aver contribuito «à une refonte du freudisme autour de cette loi du signifiant ou du signifiant de la loi qui ne pouvait pas manquer, évidemment, d'avoir des effets critiques» (p. 183). In seconda istanza – a proposito di *La Lettre volée* – di tenere in conto ed esplicitamente «de la structure du texte et du fait que sans le texte ainsi structuré, le contenu de cette histoire exemplaire n'existerait pas» (p. 185). Due sono le critiche, dopo diverse pagine elogiative, che Derrida rivolge a Lacan in chiusura: da un lato l'analista non si sarebbe posto il problema «de la distinction entre la fiction structurelle décrite comme "signification" de l'histoire de Poe et la fiction produite per Poe» (p. 194), e dall'altro «Lacan interroge [la fin du texte de Poe] dans son contenu et non dans sa structure citationnelle et "littéraire"» (p. 195). È con queste parole che si chiude l'ultimo seminario, il primo nel quale Derrida affronta direttamente i rapporti tra psicanalisi e critica letteraria. Curiosamente, negli stessi anni Francesco Orlando avviava la fortunata serie delle letture psicanalitiche di alcune opere nel tentativo di offrire una teoria freudiana della letteratura con al centro i meccanismi testuali dell'opera.

[FABIO LIBASCI]

DOMINIQUE RABATÉ, *Limites de l'empathie*, Paris, éditions Corti, 2025, 264 pp.

Nel 2009, l'etnologo Frans de Waal pubblica un libro dal titolo eloquente: *L'Âge de l'empathie*. Un quindicennio dopo Dominique RABATÉ sembra contestare il trionfo dell'empatia – una delle parole d'ordine del nostro tempo – mostrandone i limiti e i paradossi. Ci si può mettere davvero al posto di un altro? Identifi-

carsi totalmente con lui, fosse anche l'eroe di un libro? Rabaté ne dubita fortemente e facendo ciò scende nel profondo dei processi di identificazione che hanno al centro colui o colei che legge. Il lettore, e quindi il soggetto che egli rappresenta, «est constitué de ces multiples identifications et désidentifications qui le traversent contradictoirement, sans qu'il puisse et ni ne doive se réduire à l'une d'elles» (p. 38). Se la letteratura è ancora interessante, aggiunge qualche pagina dopo, è proprio perché «elle est un des champs d'exercice d'une constante reconduction et d'un constant déplacement des normes d'identification de la langue et de la société» (p. 41).

Nelle pagine che seguono Rabaté torna continuamente alla nozione centrale di identificazione fino a ritrovare i due sensi che si celano e si indovinano nella parola stessa: «c'est d'abord le mouvement projectif où se tient le sujet dans une scène qui le retient. Et c'est aussi le processus de reconnaissance, comme en une identification active mais seconde, par lequel ce même sujet reconnaît en partie la place qu'il y occupe [...] On pourrait résumer ainsi: je m'identifie à un objet que j'identifie» (p. 81). Ma questa identificazione, lo ripete ancora, non è mai totale e non è mai data una volta per tutte. Ogni volta che leggiamo compiamo in un certo senso un esercizio profondamente umano, una specie di ginnastica mentale che ci aiuta a concepire e a godere del «plaisir d'être soi en même temps qu'un autre» (p. 96).

Nella seconda parte del libro, Rabaté prova ad analizzare alcune opere letterarie alla luce di quanto affermato prima. I libri di Olivia Rosenthal come quelli di Patrick Modiano sembrano rivelare una costante: «la valeur esthétique (ce qui touche et bouleverse) d'une œuvre d'art est proportionnelle à cette qualité de trouble dans les identifications, dans le sens où elle les dérange mais aussi elle les révèle plus ou moins confusément» (p. 100). Tutta l'opera di Modiano, in particolare, «nous donne à ressentir la fragilité et la précarité essentielle du processus par lequel nous ne cessons de devenir peut-être nous-mêmes» (p. 115). Le ambiguità, le fragilità dell'individuo e i limiti dell'identificazione e dell'empatia vengono ancora messi in luce nel bel capitolo dedicato a George Perec. *Espèces d'espaces*, in effetti, «oscille entre ce qu'il confie de son autobiographie [...] et une généralité plus diffuse, plus anonyme qui est sans doute le régime de subjectivation de chacun» (p. 133). Nelle pagine dedicate a Pascal Quignard emerge invece il rifiuto dell'autore per ogni forma di identificazione: «chez Quignard, la pratique littéraire [...] consiste donc moins [...] à reconnaître la part subjective mobilisée par le processus dynamique d'identification et de désidentification, qu'à susciter la part radicalement a-subjective de celui ou celle qui doit se laisser ravir» (p. 149).

Se la seconda parte del libro di Rabaté dimostra la fragilità dell'identificazione del lettore, sempre in bilico tra identificazione e disidentificazione, credulità e incredulità, empatia e distacco, la terza parte ci conduce ai limiti dell'identificazione stessa. Come può il lettore identificarsi con il protagonista di *American Psycho* o con il protagonista delle vicende narrate ne *L'Adversaire*? Ma ci si potrebbe chiedere anche: si è del tutto indenni dal fascino di un assassino le cui vicende scorrono sotto ai nostri occhi atterriti e forse un pò sedotti? Secondo Rabaté, la bravura di Carrère sta nel «désigner la voie étroite et périlleuse de l'empathie: celle-ci doit rester en équilibre instable entre une identification contrôlée et la réaffirmation d'une irréductible différence subjective» (p. 167). Allo stes-

so tempo *L'Adversaire* o *American Psycho*, tra gli altri, ci ricordano che «nous ne serons jamais vraiment en symbiose avec autrui [...]». Telle serait la délicate morale du roman: reconnaître et accepter la séparation des consciences, tout en exerçant envers autrui notre faculté d'empathie [...]. Cet exercice compassionnel est toujours sur la corde raide, entre une indifférence égoïste et un voyeurisme pervers» (pp. 186-187).

Di pagina in pagina, Rabaté sembra avvicinarsi sempre di più al cuore della sua riflessione e cioè all'idea che paradossalmente l'epoca dell'empatia s'accompagna all'onnipresenza del male, alla sua massificazione e banalizzazione. Se da un lato uno dei grandi scopi della letteratura dell'ultimo secolo è stato quello di riconoscere il male, identificarlo e poi seguirne le figure innumerevoli e sfuggenti, dall'altro ci si deve chiedere se «peut-on, doit-on de ces représentations induire une morale?» (p. 210). L'onnipresenza del male non rischia di condurci alla sua accettazione? Se il male è dappertutto non è forse anche in me che leggo? E infine: come si articola la fascinazione per il male con l'empatia per le vittime? Secondo Rabaté il nostro tempo vede l'agire di un uomo sì compassionevole ma dalle emozioni fuggitive. In fondo quest'uomo somiglia al lettore e al suo continuo movimento di «déprise de soi et de projection [qui] s'exerce dans plus de directions» (p. 254). Durante la lettura, conclude Rabaté, «je fais l'expérience de ce qui ne relève pas de moi, de ce qui ne doit pas en relever, de ce qui appartient au général ou à l'universalisable: de mes limites qui me mettent en rapport avec l'illimité» (p. 255). Ad ogni lettura questi limiti vengono messi alla prova in quello che appare a molti come un gioco serissimo che non può finire.

[FABIO LIBASCI]

ANGELA DI BENEDETTO, *Stratégies et stratagèmes de la séduction de Crébillon fils à Pierre Louÿs*, Pisa, Edizioni ETS, 2025, «I libri del Seminario di Filologia Francese» 8, 118 pp.

Il discorso rappresenta la più potente arma di seduzione di cui dispongono i difensori del pensiero libero e della nuova morale sessuale. Attraverso questo paradigma, Angela Di BENEDETTO conduce il discorso a preambolo del volume dedicato alle strategie della seduzione messe in atto nel romanzo.

Seduzione, sì, ma anche fascinazione e persuasione dell'arte del discorso e di come queste tre strategie di affabulazione vengano impiegate in maniera diversa a seconda del periodo storico, dei rapporti di genere e della cultura.

I testi scelti e analizzati dall'autrice rilevano alcune delle strategie del processo di seduzione ritenute, se non esaustive, le più significative.

In epoca libertina (Chapitre 1 – «Génie, sylphes et libertins: la parole persuasive du séducteur», pp. 27-41), la seduzione consisteva nell'insieme delle strategie utilizzate dal seduttore al fine di ricevere, dalla preda scelta, favori di natura sessuale. Un'importanza fondamentale è dunque accordata all'eloquenza ma con il solo fine di ottenere la possessione fisica della preda. Tale consuetudine può essere considerata una costante nella letteratura libertina fatta eccezione per l'opera di Crébillon. Nel romanzo di Crébillon lo scopo della seduzione non è infatti la sola e unica sopraffazione fisica della preda ma la sua resa morale e intellettuale; in *Tanzai et Néadarné. Histoire japonaise* questo è particolarmente evidente. Il consenso di Néadarné, infatti,

non implica solo la resa fisica della vittima ma anche la sua responsabilità morale di condotta. *Le Sylphe ou songe de Mme de R^{de}* testimonia come, in Crébillon, il dialogo nel processo di seduzione assuma un'importanza centrale attraverso la figura del silfo, spirito invisibile il cui unico potere di seduzione risiede nell'eloquenza. L'autrice riporta ancora l'esempio di *La Nuit et le moment ou les matinées de Cythère* incentrato sul tentativo di Clitandro di sedurre Cidalise attraverso la parola e l'inserimento nella narrazione di aneddoti amorosi e discorsi teorici sul tema.

Il secondo capitolo del volume («Le double piège de la séduction», pp. 43-53) si concentra sulle strategie seduttive del Visconte di Valmont ne *Le relazioni pericolose* di Choderlos de Laclos.

Contrariamente a quello che accade nei romanzi di Crébillon, nel caso del romanzo di Laclos non vi è nessuna complicità culturale tra il seduttore e la vittima; per conquistare Madame de Tourvel, Valmont ricorre alla tecnica del compiacimento e iscrive la sua condotta amorosa nel codice cortese. Nelle lettere indirizzate a Madame de Meurteuil, Valmont racconta con precisione le tappe della seduzione – dalla volontà di soccombere della preda, alla richiesta che questa ammetta il desiderio nei confronti del seduttore – al fine di ottenere dalla marchesa la fiducia nel suo rappresentare l'emblema del libertino. Un'impresa, quella di Valmont, destinata al fallimento; il visconte è talmente fedele alla minuziosità del racconto sulla genesi della sua conquista da tradire, in realtà, il sentimento amoroso che realmente prova nei confronti di Madame de Tourvel.

Senza domani di Vivant Denon (Chapitre III – «Ivresse et mélancolie du 'carpe diem'», pp. 55-65) sembra iscriversi perfettamente nella tradizione libertina materialista del XVIII secolo. Un giovane uomo privo di esperienza viene invitato da una donna più matura a lasciarsi andare a una notte di piacere insieme, previo l'accordo fondamentale di non rivedersi mai più in seguito.

Benché il piacere occupi una parte rilevante del testo, la mancanza di avvenire suggerita dal titolo situa il racconto in una posizione liminare tra l'euforia del libertinaggio e la malinconia romantica. Lo scopo della donna è quello di dare alla seduzione un contesto *altro*, fuori dal quotidiano svolgersi delle vite, in modo da non creare conseguenze su di esse. A differenza di quello che accade generalmente nella letteratura libertina, in questo racconto Denon decide di non rendere noti gli effetti della seduzione sulla preda, o meglio, decide di dare un tono drammatico all'accaduto lasciando al suo protagonista non un insegnamento bensì un grande interrogativo morale.

Il romanzo di Balzac *La duchessa di Langeais* mette in scena l'amore impossibile tra Antoinette de Navarrens e il generale Armand de Montriveau (Chapitre IV – «Comment peut-on séduire une duchesse?», pp. 67-77). A causa dell'intensità della passione dal risvolto tragico e dell'assenza di un incontro di tipo erotico tra i due protagonisti, la critica ha interpretato il testo seguendo un'analisi storico-sociale, sottolineando l'impossibilità di conciliazione tra classi sociali differenti e il potere distruttivo della passione amorosa. Di Benedetto mette in luce un altro aspetto critico dell'opera, una doppia lettura: il romanzo si presenta come la storia della crisi della retorica e della seduzione di stampo libertino.

La duchessa è una «provocatrice», ritratta attraverso tutte le doti, caratteriali e estetiche, della seduttrice che però vede il suo gioco ammaliatore avvalersi di un

duplice riscontro: compiere la volontà narcisistica di sedurre il generale per semplice piacere di conquista e la condanna a dovere dissuadere quest'ultimo dalla possessione fisica. Il discorso seduttivo diventa allora un duello tra parti, una battaglia tra sessi; il generale imbraccia le armi nel tentativo di avere la donna e di vendicare gli uomini traditi dalla seduzione femminile e la duchessa fa appello all'arte retorica per dissuaderlo, cercando di riportare la sfida seduttiva verso il sentimento amoroso, un'impresa fallimentare che culmina nella fine tragica della donna.

Il capitolo V del volume («La séduction manquée ou le déclin de la masculinité», pp. 79-87) si concentra sulla raccolta di novelle *Les Diaboliques* di Barbey d'Aurevilly in cui l'aspetto seduttivo è predominante.

Scritte con un intento volutamente moralizzatore, le donne oggetto della raccolta seducono non soltanto grazie alla loro bellezza ma anche per la loro ineffabilità e il loro mistero. Dopo aver illustrato la differenza procedurale tra la seduzione libertina e quella proposta da Barbey d'Aurevilly, l'autrice si concentra su una novella della raccolta: *Le Plus bel amour de Don Juan* in cui il fallimento di Don Giovanni nel sedurre l'uditore femminile raccontando la più singolare esperienza erotica da lui vissuta, sancisce il declino della mascolinità eroica e, ancora una volta, quello della retorica seduttiva.

Il saggio di Di Benedetto si conclude con una riflessione su *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs («Cet irrésistible objet du désir ou la séduction pathologique», pp. 89-98). Dato il suo potere seduttivo e distruttivo, la giovane Conchita è una seduttrice dalla quale è bene mettersi al riparo. Benché Louÿs non sia nuovo nell'ambito della schiavitù amorosa, ne *La femme et le pantin* a cambiare è la postura della seduzione che implica il coinvolgimento fisico dell'uomo il quale cade in una dimensione patologica del desiderio. La diabolicità di Conchita risiede nella perversa ingenuità del suo processo seduttivo, delle sue molteplici strategie seduttive, in grado di manipolare la preda per godere degli effetti della sua seduzione.

[LUANA DONI]

BENJAMIN STORA, *Francia-Algeria. Le passioni dolorose*, ed. italiana a cura di Fabio LIBASCI e Katia VISCONTI, Milano, Mimesis, 2025, 244 pp.

Benjamin Stora è uno dei più importanti studiosi francesi del Maghreb; in quanto storico e pensatore, ha dedicato gran parte della sua produzione letteraria alle vicende legate alla guerra d'Algeria e all'impatto che il dibattito politico francese ha avuto sulla memoria collettiva.

L'edizione italiana del volume di Stora si apre con un intervento di Katia VISCONTI (*Non spetta allo Stato dire la verità sulla storia. Il "Rapporto Stora" tra la Storia e le ferite del dibattito pubblico*, pp. 11-32), che ripercorre le tappe salienti del dibattito sul coinvolgimento della Francia nella guerra d'Algeria e sulla pubblicazione del *Rapporto Stora*. Visconti spiega che il riconoscimento ufficiale dello stato di guerra avrebbe implicato l'ammissione di un conflitto interno tra colonizzatori francesi e nazionalisti algerini, con conseguenze pericolose per le altre colonie.

Nel 1999 l'Assemblea Nazionale adottò un provvedimento che diede finalmente un nome a quanto accaduto. Tuttavia, fu il discorso del Presidente algerino Bouteflika nel 2000 a riaccendere il dibattito: egli denunciò le conseguenze ancora vive della colonizzazio-

ne e invitò la Francia ad assumersene le responsabilità. Visconti ricorda poi la nomina da parte di Macron di Stora per redigere un rapporto sulle conseguenze della colonizzazione e della guerra sulla memoria collettiva. Il rapporto, consegnato nel 2021, ha suscitato un acceso dibattito cui Stora ha risposto nell'introduzione al volume *Le "Rapport Stora" et ses suites. Un historien dans la mêlée*, ribadendo che l'obiettivo era valutare gli effetti della guerra sulla memoria futura.

Il secondo contributo introduttivo è di Fabio LIBASCI: *La maledizione della memoria. Amnesia e ipertimesia della guerra d'Algeria nell'opera di Benjamin Stora* (pp. 33-49). L'articolo propone un avvicinamento biografico alla figura di Stora, che ha da sempre manifestato interesse per la dissidenza politica e per le vicende delle colonie, in particolare per quella che definì fin da subito come guerra d'Algeria. Scopo di Stora è raccontare i fatti così come sono accaduti, al di là della censura e dell'oblio: torture, massacri e repressioni contro chi rivendicava l'indipendenza.

Stora denuncia la rimozione storica operata dallo Stato francese e, in anni più recenti, si orienta verso una prospettiva più soggettiva, ricercando connessioni tra memoria collettiva e memoria personale. Libasci riflette anche sul capitolo conclusivo del secondo volume di *La guerre d'Algérie vue par les Algériens*, in cui l'autore torna sui concetti di amnesia e ipertimesia, mostrando come in Algeria la guerra continui a essere vissuta al presente, in nome di ferite ancora aperte.

Nel 2021 Stora consegna il Rapporto sulla "memoria della colonizzazione e della guerra d'Algeria", pubblicato integralmente con il titolo *Francia-Algeria. Le passioni dolorose*. Nella *Nuova introduzione all'edizione tascabile. Dopo il "Rapporto Stora"*. Uno storico nella mischia, l'autore ripercorre il dibattito seguito alla pubblicazione e la genesi della sua scrittura.

Nella prima parte del rapporto, intitolata *Algeria, l'oblio impossibile. Gli effetti della memoria* (pp. 77-108), Stora ribadisce come la guerra d'Algeria resti un tema delicato e conflittuale, in cui memorie e ferite – quelle dei soldati, harkis, pieds-noirs, immigrati e algerini – spesso si contrappongono. La rappresentazione di questo passato è complessa, segnata da silenzi, traumi e una competizione memoriale che impedisce l'emergere di una narrazione condivisa. Sessant'anni dopo l'indipendenza, le relazioni franco-algerine rimangono tese, a causa dell'assenza di un riconoscimento reciproco delle sofferenze e delle responsabilità. In entrambi i paesi, le memorie sono frammentate e talvolta strumentalizzate, rendendo arduo il percorso verso la riconciliazione. Tuttavia, alcune voci invocano il superamento dei racconti nazionalisti per costruire un futuro pacificato e condiviso.

Dopo l'indipendenza, la società francese ha attraversato una fase di oblio, caratterizzata dall'indifferenza intellettuale e dal silenzio accademico. In Algeria, il potere ha imposto un discorso eroico e monolitico, oscurando la complessità politica della lotta indipendentista. Su entrambe le sponde del Mediterraneo, gli storici si sono trovati intrappolati tra l'amnesia francese e il sovraccarico memoriale algerino. La memoria ha così occupato lo spazio lasciato vuoto dalla Storia, ostacolando un'elaborazione serena del passato coloniale. Solo gradualmente la storia coloniale è tornata a essere oggetto di studio critico.

Negli anni Ottanta, la memoria della guerra d'Algeria riemerge in Francia attraverso le rivendicazioni dei figli degli immigrati o degli harkis, pieds-noirs e ex militari. Questo risveglio memoriale si accompagna a una crescente frammentazione: ogni gruppo costrui-

sce il proprio racconto, spesso impermeabile agli altri. Parallelamente, l'irrigidimento identitario in Algeria alimenta una memoria nazionalista e religiosa, che ostacola ogni distacco critico; in Francia, l'assenza di un riconoscimento della realtà coloniale approfondisce le fratture e alimenta conflitti memoriali persistenti. Di fronte a queste memorie parallele, gli storici faticano a edificare una narrazione comune e pacificatrice.

Per lungo tempo, la guerra d'Algeria è rimasta relegata a un silenzio opprimente, tramandata solo dai testimoni diretti, senza una vera storicizzazione. Progressivamente, si è sviluppata in Francia una produzione storica solida: una grande quantità di opere tra testimonianze, racconti militanti e ricerche accademiche sono state pubblicate sul tema. Storici impegnati hanno cercato di superare le narrazioni di parte per costruire una storia documentata e critica, fondata su nuovi archivi. Convegni, tesi e pubblicazioni recenti testimoniano un profondo rinnovamento degli approcci. La guerra d'Algeria diventa così finalmente oggetto di studio storico, pur rimanendo attraversata da tensioni latenti.

Nel 2019 (Parte II – *I rapporti della Francia con l'Algeria*, pp. 109-133) l'Algeria rappresenta il primo mercato africano per le esportazioni francesi, in settori strategici come l'agroalimentare, la farmaceutica e i trasporti. Tuttavia, questa forte cooperazione economica contrasta con una persistente diffidenza politica, radicata nel passato coloniale. Fin dal 1962, la Francia ha privilegiato gli scambi economici, adottando una politica di amnistia che ha favorito l'oblio del conflitto. L'Algeria, dal canto suo, ha costruito un racconto nazionale unificato, lasciando poco spazio alle memorie plurali. Nonostante i risarcimenti e i discorsi ufficiali, le ferite memoriali da ambedue le parti restano vive e irrisolte.

A partire dal 1981, l'arrivo della sinistra al potere in Francia non ha generato una vera rottura nella gestione del passato coloniale con l'Algeria. Le relazioni economiche si sono consolidate, mentre le questioni memoriali sono state per lo più evitate. Negli anni 2000 si assiste a una liberazione della parola e a un'intensificazione del dibattito pubblico sulla guerra d'Algeria, in particolare sui temi della tortura e della repressione del 17 ottobre 1961. Nel 2000, infatti, il presidente Abdelaziz Bouteflika tiene a Parigi un discorso storico, nel quale definisce la colonizzazione una modernità imposta e dolorosa, e denuncia una decolonizzazione incompiuta. Invita la Francia a riconoscere il suo "debito morale" nei confronti dell'Algeria e richiama i traumi lasciati dal conflitto e dalle sue violenze.

Durante la presidenza di Jacques Chirac, la Francia riconosce i massacri coloniali avvenuti in Madagascar nel 1947, segnando una prima presa di coscienza ufficiale sulle violenze del periodo coloniale. Con Nicolas Sarkozy, il percorso memoriale prosegue attraverso la restituzione di documenti sensibili all'Algeria e la condanna dei massacri di Sétif del 1945, accompagnata da un appello che determini la fine del negazionismo storico. François Hollande, da parte sua, riconosce la repressione del 17 ottobre 1961 a Parigi, istituisce una giornata commemorativa della guerra d'Algeria e promuove la trasparenza storica. Emmanuel Macron compie ulteriori passi, riconoscendo pubblicamente la tortura e l'uccisione di Maurice Audin, aprendo gli archivi e rilanciando una politica della memoria volta a superare le divisioni legate a questo passato doloroso.

La riconciliazione memoriale tra Francia e Algeria (Parte III – *Alcune sfide da segnalare*, pp. 135-161) non deve occultare le tensioni profonde legate al passato

coloniale. Essa richiede l'apertura di un dialogo su questioni sensibili, come la gestione condivisa degli archivi, punto cruciale per una memoria comune. La questione archivistica, spesso fonte di attriti, riflette divergenze giuridiche e politiche tra i due Stati, mentre ostacoli amministrativi e segreti di Stato ostacolano ancora la trasparenza e la ricerca. Un approccio pragmatico – basato su scambi accademici, cooperazione e declassificazione estesa – è necessario per progredire verso una storia condivisa.

Una guida è stata elaborata per fornire una mappatura preziosa degli archivi legati agli scomparsi della guerra d'Algeria, frutto di una collaborazione interministeriale francese. Questo strumento facilita l'accesso a documenti complessi, prodotti da esercito, giustizia e amministrazioni, e risponde a un'esigenza di elaborazione del lutto e di comprensione del conflitto. In parallelo, il cinema svolge un ruolo fondamentale nella trasmissione delle memorie, intrecciando fiction e verità storiche.

Le autorità algerine richiedono scuse ufficiali per la colonizzazione, ma Stora sottolinea che tale atto, pur simbolico, non basterà a sanare memorie ferite né a costruire una riconciliazione duratura. L'esempio dell'Asia dimostra che, anche con le scuse, le tensioni possono persistere – come nel caso di Cina e Corea. L'autore invoca quindi una pedagogia condivisa, fondata sulla conoscenza delle figure anticolonialiste, per superare le fratture della memoria.

Nel capitolo conclusivo del rapporto (*Conclusioni. Verso un trattato "Memoria e Verità"*, pp. 163-175), Stora evoca l'auspicio di Emmanuel Macron verso una riconciliazione franco-algerina in occasione del sessantesimo anniversario dell'indipendenza, proponendo un trattato d'amicizia per affrontare insieme le sfide comuni. Il passato coloniale, segnato da ferite ancora aperte, richiede un superamento della sola logica della "penitenza" a favore di una memoria condivisa. Per questo, la costituzione di una commissione "Memoria e Verità", composta da esperti e attori della società civile, promuoverà le commemorazioni congiunte, i riconoscimenti simbolici e l'apertura degli archivi. Tra gli obiettivi figurano anche scambi accademici, creazione di musei e valorizzazione dei luoghi della memoria.

[LUANA DONI]

PHILIPPE FOREST, *Shakespeare. Quelqu'un, tout le monde et puis personne*, Paris, Flammarion, 2025, 348 pp.

Potrebbe sembrare una biografia, ma per dichiarazione dello stesso autore si tratta in realtà di un "antibiografia". Philippe Forest ha abituato lettrici e lettori ai neologismi, da quando scriveva i suoi primi saggi dedicati al rapporto tra il romanzo e il reale e a quelli tra il romanzo e la prima persona singolare, l'io, quell'altro da sé, secondo la lezione rimbaudiana, che si esprime sulla pagina come alter ego del suo io di carne. Allora, per esempio – era il 2001 – aveva coniato il termine di "eterografia" per battezzare la forma di scrittura personale che intendeva distinguere da quella tradizionale, l'autobiografia, perché in quella, per i teorici e per coloro che la praticano, l'io di carne, l'io biologico dell'autore, corrisponde, nelle loro intenzioni, all'io di carta: la famosa identità tra autore, narratore e personaggio. O come quando, per distinguere il romanzo del reale secondo la sua visione dal realismo dei romanzieri ottocenteschi, che scrivevano perché conoscevano il mondo e lo raccontavano nei loro libri,

proponeva di chiamarlo *réélisme*, in quanto connesso alla nozione di reale – *réél* – in base alla concezione di Georges Bataille (reale come impossibile, parte maledetta, quella da cui normalmente il discorso sociale distoglie lo sguardo), e non alla nozione di realtà – *réalité* – secondo Balzac o Stendhal.

Qui la scommessa, collegata alle precedenti come le dita di una mano, riguarda il tentativo di scrivere sulla vita di qualcuno la cui vita è essenzialmente sconosciuta: William Shakespeare. Una scommessa alla Borges, tanto è vero che l'esergo proprio da Borges è tratto, e recita: "Shakespeare ressemblait à tous les hommes, sauf en ceci, qu'il ressemblait à tous les hommes. Au fond de lui-même, il n'était rien, mais il était tout ce que sont les autres, ou tout ce qu'ils peuvent être". Citato in francese da Forest, il passo figura in *Autres inquisitions*, il capitolo intitolato "De quelqu'un à personne". Citazione cui si rifa il sottotitolo del libro.

Libro diviso in cinque parti, come gli atti di una tragedia, cui si aggiungono un prologo e tre intermedî.

Il prologo (pp. 13-16) serve a Forest per enunciare l'appartenenza del testo anche alla categoria dell'*exofiction*, un genere che pratica sin dall'inizio della sua attività come scrittore, così battezzato nel 2013 da Philippe Vasset allo scopo di differenziarlo dall'*autofiction*, troppo criticamente invasiva. Si tratta della scrittura narrativa che fa parlare l'io dell'autore attraverso quello di un altro. O, viceversa, che dice l'io dell'altro attraverso il proprio io di carta. Forest ha così raccontato Rimbaud in *Une fatalité de bonheur*, o Rubens in *Rien que Rubens*, così come già aveva raccontato Victor Hugo, Stéphane Mallarmé e James Barrie nel primo romanzo, *L'enfant éternel*, o Kobayashi Issa, Natsume Sôseki e Yosuke Yamahata nel terzo, *Sarinagara*. In questi due ultimi casi, i personaggi-persona erano convocati sulla pagina avendo vissuto una stessa esperienza estrema, dalla perdita di un figlio (l'impossibile cui il reale aveva confrontato Forest nel 1996, con la morte della sua bambina Pauline) alla follia (Sôseki) alla testimonianza dell'orrore determinato dall'esplosione della bomba atomica (Yamahata). Per Rimbaud e Rubens invece, similmente ma in maniera diversa – in direzione dello sperimentalismo appreso con le neo-avanguardie e che da sempre Forest sfrutta

nel tentativo di dire, ancora e ancora, quello che il libro precedente gli sembra abbia detto solo parzialmente, o troppo poco – per utilizzare il loro alfabeto al fine di mettere alla prova il proprio.

Si potrebbe anche qualificare questo *Shakespeare*, alla luce di quanto affermato da Forest nel prologo, come forma terza, quella di cui Roland Barthes ha individuato la realizzazione in Proust, svelando la vera natura di *A la recherche du temps perdu*: "Roman? Essai? Aucun des deux ou les deux à la fois: ce que j'appellerai *une tierce forme*". La forma di scrittura che racconta e allo stesso tempo s'interroga sulle possibilità della scrittura, narrazione e metanarrazione insieme: passando attraverso esperienze altrui, simili alle proprie, che un alter ego del soggetto fa sue per cercare di dire quello che gli si presenta come indicibile, l'impossibile del reale.

Le cinque parti, ovvero la simulazione dei cinque atti di una *pièce*, servono poi a Forest per scrivere di teatro non scrivendo una *pièce*: un'altra scommessa, improntata alla visione barocca del mondo che è quella espressa da Shakespeare nel suo teatro ma anche, insieme, quella dello stesso Forest relativa al mondo odierno e che il teatro, finzione di una finzione, svela.

Perché Shakespeare? Perché incarna perfettamente, nella mancanza quasi assoluta di notizie su di lui, la convinzione che sia la scrittura a dire il vero sul reale, non viceversa. Che non ci sia la vita alla base della finzione, ma la finzione alla base della vita: perché ogni volta che metto per scritto la mia vita, ritiene Forest, ne faccio una finzione. Quella finzione – al quadrato nel caso dell'autore teatrale – da cui solo può scaturire una parte di verità, per via della sua funzione euristica, di scavo nell'apparenza della realtà che la finzione al quadrato consente, Shakespeare per tutti (o per nessuno, il che – come scrive Borges – è dire lo stesso tramite il suo contrario), la realizza.

Infine, ed è solo uno degli incantesimi che la magia della scrittura produce, il libro di Forest può anche essere letto, dipende da chi lo legge, come una vera biografia. Vi si possono trovare, se li si cerca, quei fatti "strettamente reali" che messi insieme hanno costituito l'esperienza esistenziale di quella persona, Shakespeare: qui, nel ruolo di personaggio.

[GABRIELLA BOSCO]

