

STUDI FRANCESI

RIVISTA QUADRIMESTRALE
FONDATA DA FRANCO SIMONE

199

ANNO LXVII - FASCICOLO I - GENNAIO-APRILE 2023

ROSENBERG & SELLIER EDITORI IN TORINO

STUDI FRANCESI

RIVISTA FONDATA DA FRANCO SIMONE

Direttori

GABRIELLA BOSCO (Università degli Studi di Torino), PAOLA CIFARELLI (Università degli Studi di Torino), MICHELE MASTROIANNI (Università degli Studi del Piemonte Orientale)

Direttori onorari

DANIELA DALLA VALLE (Università degli Studi di Torino), FRANCO PIVA (Università degli Studi di Verona), MARIO RICHTER (Università degli Studi di Padova), CECILIA RIZZA (Università degli Studi di Genova)

Comitato scientifico

JEAN BALSAMO (Professeur des universités honoraire, Paris), CARMINELLA BIONDI (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna), JEAN-DANIEL CANDAUX (Bibliothèque de Genève), JEAN CÉARD (Université Paris Nanterre), MARIA COLOMBO TIMELLI (Università degli Studi di Milano), MICHEL DELON (Sorbonne Université), PHILIPPE FOREST (Université de Nantes), VITTORIO FORTUNATI (Università degli Studi di Pavia), ALAIN GÉNÉTIOT (Université de Lorraine), STEFANO GENETTI (Università degli Studi di Verona), SABINE LARDON (Université Jean Moulin - Lyon 3), FRANK LESTRINGANT (Sorbonne Université), ALESSANDRA MARANGONI (Università degli Studi di Padova), CHRISTOPHE MARTIN (Sorbonne Université), CATHERINE MAYAUX (Université de Cergy-Pontoise), IDA MERELLO (Università degli Studi di Genova), GIOVANNI PALUMBO (Université de Namur), BENEDETTA PAPASOGLI (Università LUMSA Roma), MONICA PAVESIO (Università degli Studi di Torino), PAOLA PERAZZOLO (Università degli Studi di Verona), ELENA PESSINI (Università degli Studi di Parma), VALENTINA PONZETTO (Université de Lausanne), MARIA EMANUELA RAFFI (Università degli Studi di Padova), LAURA RESCIA (Università degli Studi di Torino), JOSIANE RIEU (Université Côte d'Azur), LISE SABOURIN (Professeur émérite des universités), FABIO SCOTTO (Università degli Studi di Bergamo), MARC VUILLERMOZ (Université Savoie Mont Blanc)

Segreteria di redazione

FEDERICA SIMONE, FRANCESCA FORCOLIN, MAURIZIO BUSCA

Corrispondenti

BELGIO - Nadine Henrard (Université de Liège); Marc Quaghebeur (Directeur honoraire des Archives et Musée de la Littérature)

CANADA - Marie-Christine Pioffet (York University)

FRANCIA - Jean Céard (Université Paris - Nanterre)

GERMANIA - Rainer Zaiser (Universität Kiel)

GIAPPONE - Shigemi Sasaki (Université de Yokohama)

ISRAELE - Michèle Bokobza Kahan (Université de Tel Aviv)

POLONIA - Joanna Gorecka-Kalita (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

REGNO UNITO - Richard Cooper (University of Oxford); Katherine Astbury (University of Warwick)

SPAGNA - Carmen Camero (Universidad de Sevilla)

STATI UNITI - Scott Shinabargar (Winthrop University, Rock Hill, SC)

SVIZZERA - Daniel Maggetti (Université de Lausanne)

Redazione

via Andrea Doria 14

I-10123 Torino

studi.francesi@rosenbergesellier.it

SOMMARIO

Anno LXVII – fasc. I – gennaio-aprile 2023

YVES BONNEFOY CENT ANS (1923-2023)

RENCONTRES

sous la direction de FABIO SCOTTO

- FABIO SCOTTO, *Introduction*, p. 3
SOPHIE GUERMÈS, *Poétique de Valsaintes: «l'inachevable», «l'inachevé»*, p. 9
BERNARD CHAMBAZ, *De "L'Arrière-pays"*, p. 19
SARA BONANNI, *Le voci delle origini: Bonnefoy all'ascolto di Cavalcanti e Dante*, p. 24
SARA AMADORI, *"Ethos" poetico e immagine autoriale di Yves Bonnefoy nelle prose di "L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare"*, p. 33
MICHELA LANDI, *La poésie en péril: Bonnefoy (encore) devant Valéry*, p. 44
CHIARA ELEFANTE, *La "biographie de l'œuvre" de Christian Dotremont, questionnée par Yves Bonnefoy*, p. 56
PATRICK LABARTHE, *Bonnefoy et l'imagination de la demeure*, p. 65
PATRICK WERLY, *Pourquoi la fiction pour dire la rencontre? «La grande voix» dans "Le Digamma"*, p. 77
ELENA CASADIO TOZZI, *Da Πάνω σε μια χειμωνιάτικη αχτίνα di Giorgos Seferis a "Sur un soleil d'hiver" d'Yves Bonnefoy: storia di una traduzione*, p. 87
SIMONA POLLICINO, *«Mon enfant où es-tu?»: "In the threshold's lure" di Yves Bonnefoy e l'autotraduzione come anamnesi dell'«autre lui-même»*, p. 99
JEANNE DORN, *Histoire des formes et couleur claire. À propos de Piero della Francesca*, p. 111
NUMA VITTOZ, *Yves Bonnefoy, poète de circonstance? "La longue chaîne de l'ancre" et les journées poétiques de Malmö*, p. 120

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

Medioevo, a cura di M. Colombo Timelli, p. 131; *Quattrocento*, a cura di M. Colombo Timelli e P. Cifarelli, p. 141; *Cinquecento* a cura di S. Lardon e M. Mastroianni, p. 148; *Seicento*, a cura di M. Pavesio e L. Rescia, p. 156; *Settecento*, a cura di V. Fortunati e P. Perazzolo, p. 162; *Ottocento: a) dal 1800 al 1850*, a cura di L. Sabourin e V. Ponzetto, p. 170; *Ottocento: b) dal 1850 al 1900*, a cura di I. Merello, M.E. Raffi e A. Marangoni, p. 178; *Novecento e XXI secolo*, a cura di S. Genetti e F. Scotto, p. 186; *Letterature francofone extraeuropee*, a cura di E. Pessini, p. 193; *Opere generali e comparatistica*, a cura di G. Bosco, p. 205.

Volumi ricevuti non recensiti, p. 213.

Finito di stampare nel mese di maggio 2023

isbn: 979-12-5993-214-3

Introduction

Le 24 juin 2023 Yves Bonnefoy (1923-2016) aurait eu cent ans, d'où l'idée de lui consacrer un numéro de notre revue à laquelle il avait manifesté sa profonde sympathie en lui offrant pour la collection «Biblioteca di Studi Francesi» son essai *Luoghi e destini dell'immagine. Un corso di poetica al Collège de France 1981-1993*¹. Si on a choisi le titre *Rencontres*, c'est parce qu'en effet tout le long de sa vie ce grand poète a construit sa poétique et sa démarche humaine et intellectuelle sur la relation avec l'autre, sur la valeur «transitive» de la poésie, ainsi que sur l'écoute sensible de ses sources d'inspiration. Ses poèmes et son œuvre critique, comme d'ailleurs son enseignement, se sont nourris de la leçon de Shakespeare, de Pétrarque, de Leopardi, de Baudelaire, de Rimbaud; sa critique d'art a puisé à la sève de Piero della Francesca, de Poussin, de Goya, de Giacometti et de bien d'autres, ce qui a produit à mes yeux une sorte de grand poème de la rencontre où le sentiment de gratitude pour ceux qui l'ont précédé va de pair avec la réflexion critique s'interrogeant sur la valeur herméneutique de leur apport. On pourrait bien parler d'une sorte d'«innutrition», ne serait-ce que Bonnefoy n'a nullement visé l'«imitation» et a toujours préféré la récréation par la «traduction» à la répétition du modèle. À vrai dire, celui que j'ai défini un «classique contemporain»², a su mêler la leçon des Anciens à l'expérience de l'avant-garde surréaliste, dont il prendra les distances sans pourtant jamais négliger l'importance de l'inconscient, en établissant un dialogue permanent avec les auteurs par-delà toute distinction d'époque, car de chacun il a su faire jaillir le «désir d'être» et la «présence», à savoir le pouvoir trans-conceptuel d'une parole capable d'habiter le *hic et nunc* de l'expérience, son évidence, l'unité fondamentale du monde où tout est être en relation avec les autres êtres.

Il y a donc chez ce poète, pourtant si conscient de son individualité, une dimension «plurielle» du vécu qui habite constamment le présent de son enfance, la relation avec ses parents (*L'Écharpe rouge*), les lieux perdus de l'origine (*L'Arrière-pays*), le moment initiatique de l'amour et de la naissance (*Dans le leurre du seuil, Ce qui fut sans lumière*), jusqu'aux dialogues théologiques avec les porte-parole de l'illusion gnostique (*Les Planches courbes*).

De ce point de vue, on peut attribuer à Yves Bonnefoy une idée «solidaire» de l'action littéraire, s'il a fait constamment référence à une idée de «communauté» (*La communauté des traducteurs, La communauté des critiques*): celles des traducteurs dont le travail «est une des activités de notre temps malheureux qui pourraient contribuer à sauver le monde»³, celle des critiques dont les essais représentent, dans l'alliance entre

(1) Y. Bonnefoy, *Luoghi e destini dell'immagine. Un corso di poetica al Collège de France 1981-1993*, a cura di F. Scotto, Torino, Rosenberg & Sellier, 2017, «Biblioteca di Studi Francesi» 5.

(2) F. Scotto, *La poesia di Yves Bonnefoy: voci dalla materia del mondo*, dans Y. Bonnefoy, *L'opera poetica*, éd. F. Scotto, trad. D. Grange Fiori et F. Scotto, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2010, «I Meridiani», p. XI.

(3) Y. Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 44.

université et poésie, «le seul recours qui nous reste pour résister aux phases ultimes de la réduction de l'humain à seulement quelques aspects atrophiés de son possible être au monde»⁴.

Pour Yves Bonnefoy la poésie est un dialogue, mieux, comme l'écrit dans son dernier livre d'entretiens *L'Inachevé*, paru posthume, un «échange»⁵, «un souci des autres», «une rénovation du rapport interhumain»⁷; écrire en poésie c'est «cherche[r] donc à se retrouver en présence d'autres que soi»⁸, voilà pourquoi «[il] s'attache à des poètes grands en cela, exemplaires, qui soit ont su faire, serait-ce dans l'exténuation et peut-être trop tard une vraie rencontre de l'Autre, soit en sont venus à un mutisme dont la radicalité qui fut terminale signifia de toute évidence la violence et l'ampleur de leur désir de rompre le cercle de l'écriture»⁹. Idée d'ailleurs réitérée, s'il écrit dans un texte de 1996 qu'il faut «faire du monde une rencontre»:

Or, d'autant l'immédiat est le besoin et le lieu de la poésie, autant cette conception de l'espace géométrique lui est, en profondeur, étrangère, si constant étant le souci du poème de faire du monde une rencontre, où l'objet perçu, et aimé, se détache du champ des autres, comme jadis les dieux à l'instant des épiphanies¹⁰.

Fondatrice d'être, sa poésie se bâtit donc dans la relation avec les autres. Comme il l'affirme dans un entretien avec Fabio Gambaro paru dans le quotidien italien *La Repubblica*¹¹ à l'occasion de la parution chez Mondadori de ma traduction de *L'Heure présente*¹², Bonnefoy s'éloigne de l'idée romantique du poète isolé d'un monde qui ne le comprendrait pas pour souligner l'importance d'avoir beaucoup d'amis. Et c'est bien à ces amis qu'il s'adresse surtout dans la saison ultime de sa production poétique, au moment où l'âge avancé implique inévitablement le présage du moment de la fin pour plusieurs proches de sa génération. Il suffit de penser au ton grave de ces vers douloureux de la perte où il évoque en vain deux de ses amis, dont l'éditeur italien Enzo Crea, fondateur des Edizioni dell'Elefante de Rome, qui lui fut si cher:

Il fait nuit. Dans les chambres
 Les corps sont nus. Parfois un mouvement
 Pour rien, inachevé,
 Prend un dormeur que tourmente son rêve.
 Vais-je toucher cette épaule, cette autre,
 Solliciter que des yeux s'ouvrent, s'élargissent,
 Que des corps ressuscitent, comme on a cru
 Que ce fut, une fois? Crier,
 Reviens, Claude, reviens, Enzo, d'entre les morts?
 Je crie des noms, personne ne se réveille¹³.

(4) Y. Bonnefoy, *La communauté des critiques*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p.16.

(5) Y. Bonnefoy, *L'Inachevé. Entretiens sur la poésie 2003-2016*, Paris, Albin Michel, 2021.

(6) *Entretien avec Michèle Finck et Patrick Werly*, *ibidem*, p.17.

(7) *Ibidem*, pp. 21-22.

(8) *Ibidem*, p. 32.

(9) *Ibidem*, p. 24.

(10) *Ut pictura poesis*, V (1996), *ibidem*, p. 145.

(11) Y. Bonnefoy, *Diffidate degli artisti solitari. Il vero poeta ha bisogno di amici*, entretien avec F. Gambaro, "La Repubblica", 5 juillet 2013.

(12) Y. Bonnefoy, *L'ora presente*, trad. F. Scotto, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2013, «Il Nuovo Specchio Poesia».

(13) Y. Bonnefoy, *L'heure présente et autres textes*, Paris, Gallimard, 2014, «Poésie/Gallimard», p. 231.

De même, dans son dernier recueil *Ensemble encore* (2016), titre emblématique d'une exigence de communion des êtres, Bonnefoy s'adresse encore à ses amis, comme s'il voulait manifester un désir de partage de ses inquiétudes pour les destins de l'époque et pour ce qui la menace:

Mes amis, cette terre va si noir
Et même si immonde si souvent
Que je ne sais que dire. Cet arbre, beau?
Mais on jette un enfant au fond d'un puits,
Cette ligne d'écume? Parler, trahir¹⁴.

Le poète appelle ses amis pour partager ses réflexions poétiques au moment où lui-même, conscient de sa finitude, se sait menacé par la mort, d'où sa "poétique du legs", qui sauve le désir de vie lié à des événements que la photographie a cristallisés comme le bien commun qui dure, face au «dernier jour»:

Qu'ai-je à léguer? Ce que j'ai désiré,
La pierre chaude d'un seuil sous le pied nu,
L'été debout, en ses ondées soudaines,
Le dieu en nous que nous n'aurons pas eu.
J'ai à léguer quelques photographies,
Sur l'une d'elles,
Tu passes près d'une statue qui fut,
Jeune femme avec son enfant rentrant riante
Dans l'averse soudaine de ce jour-là,
Notre signe mutuel de reconnaissance
Et, dans la maison vide, notre bien
Qui reste auprès de nous, à présent, dans l'attente
De notre besoin d'elle au dernier jour¹⁵.

Amis sont également ces *débris de miroir*¹⁶ que le poète évoque dans une galerie de présences aimées, d'André du Bouchet à André Chastel, de Diana Fiori à Claude Esteban, d'Adrienne Monnier à Paul de Man et à Michel Rossier. Ce livre, *Dans un débris de miroir*, qui rassemble des textes d'occasion, témoigne d'une fidélité qui va bien au-delà de la gratitude pour l'échange intellectuel rendu possible par l'expérience commune. Bonnefoy se reflète dans ce miroir illusoire qu'est le foisonnement de la mémoire, il en garde des bribes lumineuses d'existence qui lui restituent le sentiment d'une possibilité de partage de la lumière du vécu, sortes d'«événements absolus»¹⁷.

Et, bien sûr, il suffit de feuilleter les pages du premier volume de sa *Correspondance*¹⁸ pour se rendre compte de l'ampleur du réseau de relations amicales bien avant qu'intellectuelles qu'Yves Bonnefoy a su établir le long de sa féconde existence. On ne peut pas ne pas être frappé par la générosité de sa parole, l'attention qu'elle manifeste toujours pour la vie et l'œuvre de ses interlocuteurs, le regard sensible qu'il

(14) Y. Bonnefoy, *Ensemble encore* suivi de *Perambulans in noctem*, Paris, Mercure de France, 2016, pp. 10-11.

(15) *Ibidem*, p. 20. Dans l'explicit du poème *L'heure présente* on avait déjà pu lire le vers suivant, associant la poésie à l'espoir, négateur de tout désespoir: «Lègue-nous de ne pas mourir désespérés», *L'heure présente et autres textes* cit., p. 240.

(16) Y. Bonnefoy, *Dans un débris de miroir*, Paris, Galilée, 2006.

(17) *Ibidem*, p. 19.

(18) Y. Bonnefoy, *Correspondance I*, édition établie, introduite et annotée par O. Bombarde et P. Lubarthe, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

porte sur les grandes questions comme sur les menus faits du quotidien de chacun d'entre eux. Que dire, par exemple, de la tendresse qu'il manifeste à l'égard de son cher ami Boris de Schloezer souffrant:

Valsaintes, le 20 août 1969.

Courage, mon cher Boris, c'est un mauvais moment, mais qui passera, et ce mois aussi, dont je comprends si bien qu'il vous donne le sentiment de la solitude, celles des médecins anonymes, j'entends, puisque Mamie et Marina sont auprès de vous. Peut-être maintenant ces examens sont-ils terminés. Je voudrais disposer de quelque magie pour vous dispenser de ces heures et de ces pratiques qui doivent être harassantes. Il n'est pas étonnant que vous vous sentiez faible. On l'est toujours beaucoup plus quand les perspectives de la période qui vient sont ennuyeuses, déprimantes. Mais justement il faut vous armer contre les tentations de la lassitude. Et mangez-vous assez? je pense quelquefois, enfant que je suis d'une lignée paysanne où la nourriture, aussi carnée, aussi grasse, aussi recuite et confite que possible, est le suprême remède aux yeux de tous, que vous jeûnez un peu trop. Enfin, j'espère que vous serez bientôt en mesure de nous donner de meilleures nouvelles. [...] ¹⁹

Le ton affectueux, confiant, fraternel de cette lettre adressée à l'ami musicologue, duquel il écrira qu'«il est mort | Entendant sur l'appontement une musique | Dont ses proches ne savaient rien» et qui «derrière soi | N'a laissé que ces eaux brûlées d'énigme»²⁰, exprime avec la plus grande sincérité l'attention pour l'être de l'autre et pour sa santé, en faisant des mots une sorte de médicament au pouvoir thaumaturgique désireux de le guérir en lui parlant comme s'il était une partie de lui-même.

Pour toutes ces raisons, j'ai pensé que le thème central de la rencontre aurait pu être un argument digne de susciter l'attention de quelques chercheurs choisis parmi les plus connus et parmi les plus jeunes et prometteurs dans le contexte francophone et italien d'aujourd'hui.

Les axes privilégiés de leurs contributions ont été quelques relations intellectuelles majeures (Valéry, Dotremont, Cavalcanti, Dante...), la question du lieu (Valsaintes, Ales Stenar, l'*arrière-pays*, la demeure...), la rencontre de l'autre à travers la critique d'art (Piero della Francesca) et la traduction (Shakespeare, Séféris, l'auto-traduction), ce qui a permis de saisir pleinement la portée toujours actuelle de l'œuvre du poète dans ses différentes expressions.

Plus spécifiquement, Sophie Guermès en prenant comme fil rouge la dialectique de «l'inachevable» et de «l'inachevé», largement présente dans des œuvres telles que *Dans le leurre du seuil* et *Ce qui fut sans lumière*, ainsi que dans sa correspondance avec Gaëtan Picon et Boris de Schloezer, relit le mythe de Valsaintes pour y voir la métaphore même du rêve éternel d'un *arrière-pays* de la poésie, rêve dont la perte demeurera cuisante déception pour Yves Bonnefoy, mais aussi source d'une réflexion sur l'inachevable de la vie et de la poésie.

Bernard Chambaz offre un témoignage touchant d'écrivain en disant l'importance qu'a eue la lecture de *L'Arrière-pays* pour un poète comme lui amoureux de l'art et de l'Italie, histoire de pénétrer à la source même de l'inspiration pour faire jaillir la sève d'une pensée du lieu et de son origine.

En prenant en considération l'intertextualité comme fonction capable d'éclairer l'identité de l'autre par la traduction et la sienne propre par sa résonance en nous, Sara Bonanni étudie l'importance de Dante et de Cavalcanti dans les dernières œuvres

(19) *Ibidem*, p. 542.

(20) Y. Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, dans *Poèmes, Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil*, Paris, Gallimard, 1994, «Poésie / Gallimard», p. 255.

de l'auteur, du dialogue avec le père et avec Virgile aux apparitions des images symboliques des parents dans *L'Écharpe rouge*, à même de montrer comment la mémoire poétique devient mémoire biographique.

Sara Amadori consacre son étude, dans le sillage de Ruth Amossy, à l'éthos de l'auteur, à savoir l'image discursive de nature dialogique qu'Yves Bonnefoy propose dans ses écrits; à travers l'analyse du livre *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*, l'éthique de la démarche bonnefoyenne se manifeste comme le lieu de rencontre et de communion entre l'auteur et le lecteur, celui d'un «espace associé», seule vérité possible d'une parole partagée.

Michela Landi reconstruit avec soin la relation, du reste unilatérale, d'Yves Bonnefoy avec Paul Valéry à la lumière du riche débat critique qu'elle ne cesse de susciter. Elle montre, à travers la lecture de Michel Deguy et de bien d'autres, les aspects complexes, pour ne pas dire contradictoires, d'une confrontation faite de fascination et de refus, un conflit dont le cœur est la question du rapport entre la présence dans le monde réel et l'abstraction conceptuelle de l'image. Il s'agit, en effet, de peser, à bien des égards, le sens même de l'écriture poétique et le rôle de la critique et de la compassion exigeant toujours une reconnaissance de la valeur de l'Autre, fût-il l'antagoniste d'un duel chevaleresque entre frères, comme dans le cycle du Graal.

La relation critique et poétique d'Yves Bonnefoy avec Christian Dotremont est retracée par Chiara Elefante; en proposant une véritable «biographie de l'œuvre» elle montre l'importance et la singularité des logogrammes dotrémontiens, véritable défi pictural aux limites du langage, jusqu'à supposer une influence de l'œuvre de Dotremont sur la collaboration de Bonnefoy avec Pierre Alechinsky.

L'on doit à Patrick Labarthe une étude savante qui tourne autour de la centralité énigmatique de *Dans le leurre du seuil*, dont il analyse la genèse et la richesse thématique dans toutes ses irradiations pour y voir une «mise en crise de la tradition pastorale» et une poétique de l'ambivalence défiant les limites mêmes du sens référentiel des mots. L'on en dégage, dans ses aspects métonymiques accordant les lieux à l'Arcadie perdue et retrouvée, les témoignages d'une éthique de l'oralité qui fait de la voix ce qui dit la demeure.

Les aspects fictionnels d'un *récit en rêve* de *Le Digamma* sont pris en examen par Patrick Werly. Dans *La grande voix*, qui vise la réparation d'un tort subi par une femme cantatrice qui renonça à sa carrière pour soigner son mari infirme, le critique voit «le paradoxe d'une fiction qui doit renoncer à la fiction», si le texte porte à la dissipation du moi qui seule permet une autre foi, celle de l'amour possible une fois dissipées les fictions du moi, permettant l'avènement d'une communauté musicalement harmonieuse.

On doit à Elena Casadio Tozzi la complexe reconstruction de l'histoire de la publication de la traduction de *Sur un soleil d'hiver* du Prix Nobel grec Giorgos Séféris, seule traduction d'un auteur vivant jamais publiée par Bonnefoy. La jeune chercheuse, grâce à la consultation à Athènes de la correspondance inédite entre les deux poètes, leurs éditeurs, Lorand Gaspar et Marò Séféris, nous permet d'avoir accès à une expérience tout à fait singulière dans le parcours traductif d'Yves Bonnefoy en associant au souci philologique une analyse de sa traduction qui permet d'en montrer la cohérence avec ses principes théoriques connus.

Souci traductologique d'ailleurs présent aussi dans l'étude de Simona Pollicino qui aborde ici un aspect peu connu et peu étudié de l'œuvre de Bonnefoy, à savoir l'auto-traduction en anglais de quelques fragments de *Dans le leurre du seuil*. Par-delà tout risque de sur-interprétation, le texte anglais de l'auteur ne se veut nullement le calque de l'original français, plutôt un moment ultérieur de la vie du texte se modelant sur les caractéristiques formelles de l'original tout en tenant compte de la différence des langues, ce qui aboutit à une sorte d'ontophanie de la présence originaire.

En reconstruisant les origines du travail de Bonnefoy sur l'art à partir de la leçon de ses maîtres, Jeanne Dorn met en évidence sa dette à l'égard de l'œuvre d'Henri Focillon, dans le but de montrer que les formes ont une signification, comme on le voit chez Piero della Francesca avec l'avènement de la «*pittura chiara*» faisant du tableau un lieu pour vivre délivré des dogmes conceptuels.

L'article de Numa Vittoz puise à la source circonstancielle du poème *Ales Stenar* de *La longue chaîne de l'ancre*, à la fois fruit d'une visite habituelle pour les poètes invités au Festival de Malmö et probable réponse à un poème du Prix Nobel Seamus Heaney dont on dégage une vision de la nature différente de celle d'Yves Bonnefoy, comme le montrent les passages traduits du suédois et de l'anglais des textes des auteurs.

Pour en conclure, j'espère que cet ensemble, dans la variété et la richesse de ses contributions, saura rendre hommage à la mémoire d'un des auteurs majeurs du siècle en témoignant d'un sentiment renouvelé de gratitude et d'affection que les chercheurs lui manifestent à plusieurs reprises depuis longtemps dans le monde entier, si, comme il me dit une fois lors d'une de nos rencontres à la Rue Lepic²¹, «il n'y a pas de poésie sans amour».

FABIO SCOTTO

(21) À ce propos, je me permets de renvoyer à mon récent petit livre de témoignages suivant: F. Scotto, *63 e 72, Rue Lepic. Due lettere a Yves Bonnefoy*, ill. par L. Di Lallo, Foligno, Il Formichiere, 2022, «Quaderni di stretta brevità».

Poétique de Valsaintes: «l'inachevable», «l'inachevé»

Abstract

After recalling the importance of the Valsaintes abbey on the life and the poetry of Yves Bonnefoy, this article based on Bonnefoy's correspondence especially with Boris de Schloezer and also with Gaëtan Picon and other friends, analyses the poetics of place which emerges from the letters now published where Bonnefoy relates his quotidian life and his works. According to my hypothesis, Valsaintes' experience inspired to the poet two notions, "the Endless" and "the Unfinished", which became more and more important in his poetry along the time.

Dans un entretien de 1991 avec John Naughton, Yves Bonnefoy évoque longuement «un lieu qui a été depuis *Pierre écrite* la scène de ma réflexion sur l'espérance, le leurre, l'erreur, le vrai: il se nomme Valsaintes»¹. Il détaille les circonstances de sa découverte, qui tiennent du conte:

C'est tout à fait par hasard que dans l'été de 1963 nous sommes entrés, Lucie et moi, dans une région de Haute-Provence qui était alors presque déserte et semblait retirée du monde. Des collines boisées, un grand ciel, d'étroits chemins sous le ciel parmi les pierres, l'éternité des cultures simples, de quelques bergers, des troupeaux, partout beaucoup de silence: seuls Virgile ou Poussin m'avaient parlé ainsi, eux que j'aimais tant, et c'était même ce qu'il y avait de plus secret dans leur œuvre: disons le frémissement de l'ombre, dans les *Bergers d'Arcadie*, sur ces mots gravés sur le sarcophage. Nous voulûmes vivre dans ce pays, nous avons commencé de le parcourir à la recherche d'une maison, et un certain jour voici qu'au bout d'un chemin qui nous semblait-il n'existait pas sur la carte, comme s'il n'avait rien à voir avec ce que nous savions déjà de la structure des lieux, il y eut soudain un immense orage, une pluie d'emblée diluvienne, et dans la masse de l'eau de hauts murs délabrés, des portes dans des parois qui semblaient s'étendre de toutes parts. Nous sommes entrés, il faisait là presque nuit tant la pluie était restée forte, nous avons traversé sans les comprendre des salles où du foin d'années qui paraissaient très anciennes s'entassaient contre des piliers, sous des peintures – en fait nous étions dans une nef, dans un chœur, dans des chapelles, bien qu'il y eût un escalier en travers et de grands greniers au-dessus –, nous avons erré dans des rumeurs d'oiseaux dérangés, de vent dans les tuiles, après quoi nous sommes ressortis dans les rayons du soleil du soir, qui avait reparu, et c'étaient maintenant devant nous les pentes et les terrasses d'un ravin où s'avoisinaient des chênes, des amandiers. Parmi ces arbres, il y avait même, nous le découvrîmes avec bonheur, les derniers oliviers qu'on puisse trouver vers le nord dans ces petites montagnes où les hivers sont vite froids².

(1) Y. Bonnefoy, *L'Inachevable*, Paris, LGF, 2010, p. 189. C'est en séjournant à Simiane-la-Rotonde, dans une maison prêtée par Henri Laugier à Jacqueline Lamba, artiste-peintre ex-femme d'André Breton, qu'en juin 1963 Yves Bonnefoy et Lucy Vines, amie de J. Lamba, ont découvert l'abbaye cistercienne de Valsaintes.

(2) *Ibidem*, p. 192.

Trouver un lieu, c'est cesser d'être désorienté. Valsaintes marque la fin de l'errance qui se faisait sentir dans les premiers recueils, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953) et *Hier régnant désert* (1958). Errance spatiale mais pas uniquement: car la «pensée du lieu», affirme le poète, est la «seule valeur qu'on puisse opposer à la dérive des signes»³.

La correspondance marque les étapes de l'achat et de la semi-installation. Il écrit le 29 août 1963 à André du Bouchet:

[...] je suis en train d'acheter une demi-abbaye, qui m'a séduit par sa chapelle et ses greniers, et que je serais ravi de vous faire visiter dans le chaos qui y règne pour l'instant. Je n'ose pas penser aux difficultés où cet achat va me mettre dans les années à venir. À dire vrai, je n'y crois pas tout à fait encore⁴.

La lettre à Georges Henein du 2 novembre 1963 est particulièrement intéressante car elle contient un adjectif que l'on retrouvera dans le recueil bâti autour de Valsaintes, *Dans le leurre du seuil*, et qui fournira le titre de l'avant-dernier recueil d'entretiens, *L'Inachevable*:

J'ai trouvé et acheté en Provence une grande bâtisse de tout inconfort, ancienne abbaye un peu romane, un peu gothique, un peu renaissante, surtout pierre et ronces, et [...] je me propose d'y passer les saisons d'été. Le pays est, alentour, dépeuplé et silencieux. La chapelle, apparemment propice à mes velléitaires travaux. Les aménagements, par la grâce du ciel, inachevables. Quand les indispensables auront été accomplis, peut-être accepterez-vous de vous y arrêter un moment? Ce serait pour moi une grande joie⁵.

Cette abbaye nécessite en effet de nombreux et longs⁶ travaux que les modestes revenus du couple ne permettront jamais de terminer, même lorsqu'Y. Bonnefoy percevra, à partir de 1981, un salaire de professeur au Collège de France. La correspondance de la seconde moitié des années 60 les évoque avec une fantaisie et un sens de l'humour que Bonnefoy censurera longtemps dans ses poèmes, avant de s'autoriser à leur laisser libre cours dans *La Grande Ourse*, ou encore *Le Pied nu*. L'autodérision n'apparaît toutefois que dans les lettres adressées à ses correspondants les plus proches, Gaëtan Picon mais plus encore Boris de Schloezer, pour lequel il ressentait une très profonde

(3) «Convenerunt in unum» (inscription qu'on pouvait voir au bas de *La Flagellation du Christ* de Piero della Francesca, à Urbino, jusqu'au milieu du XIX^e siècle), *Rue Traversière*, repris dans *Récits en rêve*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 103.

(4) Id., *Correspondance*, t. 1, éd. O. Bombarde et P. Labarthe, Paris, Les Belles-Lettres, 2018, p. 576. Il emploie encore le terme «demi-abbaye» dans une lettre du 1^{er} octobre 1963 à Paul Hartmann: «Cher Monsieur, je viens d'acheter une maison à proximité de Simiane, une demi-abbaye, assez délabrée, où les peintures murales ne sont que pure décoration, malheureusement» (*ibidem*, p. 1069). S'il évoque ce détail, c'est que son premier livre de critique d'art, qu'on lui avait commandé, s'intitulait *Peintures murales de la France gothique*. Or, c'est Paul Hartmann qui l'avait édité, en 1954.

(5) *Ibidem*, p. 277.

(6) Voir notamment la lettre à Blaise Gautier du 20 juillet 1965: «Certains travaux que je pensais faits sont seulement commencés»; il n'est pas sûr de pouvoir s'y installer avant la fin du mois (*ibidem*, p. 483). Voir encore la lettre à Gaëtan Picon du 29 septembre 1969: «Nous aurions bien aimé venir près de vous quelques jours. Mais la situation à Valsaintes fait plus que confirmer les empêchements déjà pressentis quand je vous écrivais en août. Les ouvriers ont commencé en retard, et maintenant nous luttons contre la montre pour qu'au moins une partie de l'essentiel de ce programme pourtant modeste soit achevé avant le départ. Et je crains que nous ne soyons obligés, quittant la maison le 8 ou le 9, de tout laisser en plan» (*ibidem*, p. 746); la lettre à Jacques Dupin du 12 avril 1970: «[...] nous allons rentrer, après des semaines de neige, de froid, de feu, de temps retrouvé mais aussi perdu à Valsaintes où nous allons regarder un escalier croître et serpenter comme dans Piranèse» (*ibidem*, pp. 666-667). Et au même, 28 juillet 1970: «[...] mes maçons attendront, ils m'ont bien fait attendre eux-mêmes» (*ibidem*, p. 668).

affection. Celle-ci transparait d'autant plus que le vieil homme est malade au cours de l'été 1969 (il mourra le 7 octobre) et que Bonnefoy cherche à le distraire. L'usage de la machine, lui écrit-il le 17 juillet 1969, lui

donne un sentiment de confort matériel, de contact avec le siècle, que Valsaintes nous refuse résolument. Nous avons trouvé en arrivant la pompe cassée, et le téléphone pour appeler l'électricien, le plombier, vous porte au bord de la dépression nerveuse. La pompe a été réparée, mais elle est en panne à nouveau, sans raison visible. Il faudra bien deux jours pour avoir à nouveau la visite du plombier. Tout le reste, pendant ce temps, est d'ailleurs bloqué par des coupures de courant. Quant à la maison, elle déploie toujours l'éventail de ses problèmes de fond plus ou moins insolubles. Nous nous sommes formé des âmes de fer. Mais les journées passent sans que l'on trouve la liberté d'esprit qu'il faudrait pour travailler.

J'ai pourtant apporté avec moi beaucoup de papier, et je voudrais écrire, comme on me l'a demandé, au Japon, une étude sur Bashô, le haïku, et mes impressions de la civilisation du zen. En principe, Suzuki, Blyth, l'auteur d'un admirable livre sur cette poésie, et Herrigel devraient être à mes côtés, mais ils viennent dans un camion qui n'arrive pas: autre aspect des inconvénients de nos déserts. Il n'y a plus pour moi qu'à réinventer le zen à partir de zéro, ce qui vaut mieux, faute de maître, que les livres évidemment, et ce que la rusticité des Basses-Alpes favorise. Rien de tel que des mouches pour vous ouvrir l'expérience du décentrement et du grand vide de tout, et je les conseille vivement pour l'illumination suprême. En vérité j'y serais déjà si la machine à écrire ne me protégeait. C'est là la vraie raison de sa présence, peut-être: car je ne suis pas sûr qu'il faille renoncer à nos illusions⁷.

Poursuivant l'écriture de *Dans le leurre du seuil* au milieu d'un immense chantier, il lui récrit le 20 août, sur le même ton:

Notre cuisine (ce n'est plus celle que vous avez connue, partie en fumée quand nous avons rétabli l'espace premier de la chapelle) est une petite salle à voûte croisée dégarnie de son crépi. On a l'impression de s'enfoncer dans une caverne à parois rugueuses pleines de bêtes, et d'y rencontrer le fond de la terre. En même temps s'y dresse une immense apparition immaculée, c'est le frigidaire, qui donne à croire que les habitants d'alpha du Centaure nous visitaient au néolithique. Tout cela pour expliquer le saucisson, car ce n'est pas un décor, vous le voyez, pour la préparation détendue des crêpes Suzette. Nous mangeons tout de même parfois l'omelette aux truffes, et voyons revenir avec intérêt l'époque des champignons. Je viens de me promener avec Lucie dans un petit bois voisin, et nous en avons trouvé un qui a très belle apparence: un seul. Est-il bon? Est-il mauvais?⁸

Boris de Schloezer, particulièrement sensible à ces lettres, lui répond que l'usage de la machine à écrire, inhabituel pour son jeune correspondant, libère chez celui-ci des ressources de spontanéité et d'allégresse.

(7) *Ibidem*, pp. 535-536. Cf., au même, la lettre du 3 août 1969: «J'oubliais de vous dire que notre pompe à nouveau ne marche plus. Cette fois elle n'est sans doute que désamorcée, mais le plombier donne tous les signes d'être parti en vacances» (*ibidem*, p. 541). Et le 20 août 1969, après avoir évoqué la composition, alors en cours, de *Dans le leurre du seuil*, Bonnefoy lui écrit encore: «Boris, j'écris donc ce genre de choses le matin, quand la praxis quotidienne le permet (ce matin encore, notre pompe était cassée, et le reste, mais aussi bien nous nous levons de bonne heure, souvent avec le jour, au moment exact où un peu de lumière se forme dans les broussailles de la cime de la montagne d'en face, et c'est une heure merveilleuse dès ce moment, mieux que silencieuse, très grave, très retenue) et l'après-midi, j'essaie de comprendre les voies obscures du *satori*, le moment d'illumination des moines zen. Je n'y parviendrai pas, ce qui ne me dissuadera nullement d'écrire un essai sur la poésie du zen. Fasse le Ciel que je n'aie pas l'air d'en savoir trop long! Après encore j'en viens à Mallarmé qui ne quitte guère ma pensée. Et pour finir je me saouille de vin de la coopérative du Lubéron, pour noyer les soucis et les tristes pensées que cette chère maison nous cause, et agrémenter le saucisson vespéral» (*ibidem*, p. 545).

(8) *Ibidem*.

Les poèmes de *Dans le leurre du seuil* évoquent ces travaux. Il est question des «pierres | Que l'ouvrier | Debout sur le mur arrache | Tard, dans la nuit»⁹; des «gravats», du «plâtre», des «maçons», du «maillet»¹⁰. Le ton est grave, recueilli. En effet, les travaux de la maison et le travail poétique se confondent, l'ouvrier et le poète ne font plus qu'un. Bonnefoy avait écrit dans «La poésie française et le principe d'identité»: la poésie, c'est ce qui réunit, comme le maçon qui choisit ses pierres»¹¹. Or, on lit dans *Le Leurre du seuil*:

Et déjà le maçon
Se penche vers le fond de la lumière.
Sa bêche en prend les gravats
Pour le comblement impossible.

Il racle
De sa bêche phosphorescente
Cet autre ciel, il fouille
De son fer antérieur à notre rêve
Sous les ronces,
À l'étage du feu et de l'incrée.
Il arrache
La touffe blanche du feu
Au battement de l'incrée parmi les pierres.

Il se tait.
Le midi de ses quelques mots est encore loin
Dans la lumière¹².

L'inconfort a du sens pour celui qui répétait, dans *Hier régnant désert* «l'imperfection est la cime»¹³; et de l'impossibilité de terminer les travaux Bonnefoy va tirer une leçon poétique: l'expérience de «l'inachevable» et de «l'inachevé» (titres de ses deuxième et troisième volumes d'entretiens). La lettre du 2 novembre 1963 à Georges Henein acquiert donc rétrospectivement une valeur de source, d'origine. Plusieurs vers de *Dans le leurre du seuil* lui feront écho:

Et notre terre soit
L'inachevable
Lumière de la faux
Qui prend l'écume¹⁴;

Feuillages, nuits d'été,
Bêtes, routes du ciel,
Souffles, silencieux, signes, inachevés,
Sont là qui dorment¹⁵.

(9) Id., *Poèmes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1982, p. 265.

(10) *Ibidem*, pp. 285, 294, 286, 296.

(11) Id., *L'Improbable*, Paris, Gallimard, 1983, p. 269.

(12) *Poèmes cit.*, p. 294.

(13) *Ibidem*, p. 139.

(14) *Ibidem*, p. 292.

(15) *Ibidem*, p. 272. Voir aussi: «Entre l'œil qui s'accroît et le mot plus vrai | Se déchire la taie de l'achevable» (*ibidem*, p. 287); «De quelle Troie inachevable» (*ibidem*, p. 303); «Tout n'est-il pas si cohérent, si prêt | Bien que, certes, scellé? Le soleil de l'aube | Et le soleil du soir, l'illuminé, | Mènent bien, bœufs aveugles, la charrue | De l'or universel inachevé» (*ibidem*, p. 303-304); «nous, qui demeurons | Si obscurs

Parmi les correspondants d'Y. Bonnefoy à cette époque, Boris de Schloezer avait très bien compris que le choix de ce lieu et la façon d'y vivre étaient indissociables du projet poétique. Après s'être rendu à Valsaintes avec sa femme et sa nièce Marina, musicologue et fille de Scriabine, il avait écrit à Bonnefoy le 14 septembre 1965: «Nous tenons à vous dire à tous deux combien nous avons été heureux de vous revoir, et spécialement dans votre abbaye. Car j'ai eu l'impression que ce que vous êtes en train de bâtir là, c'est une sorte de poème, à mettre en parallèle avec votre œuvre écrite, une véritable création»¹⁶. Or, quatre ans plus tard, Bonnefoy lui apprend qu'entre deux accidents de pompe ou de téléphone il a conçu un nouveau recueil, différent des précédents, long poème en quatre parties¹⁷. Et c'est précisément à Valsaintes qu'il peut l'écrire, dans ce lieu isolé où l'été semble sans fin, et où, les jours se ressemblant, on peut «habiter en soi-même de façon assez continues»¹⁸ pour opérer un «forage»¹⁹. L'expérience intérieure vécue dans l'ancienne abbaye permet de concrétiser une forme nouvelle, longtemps rêvée, déployant une continuité jusque-là inaccessible. Comme si l'espace environnant rendait possible un changement d'échelle du poème.

Pour autant, nulle tentation de croyance. Bonnefoy s'adressera bien à Dieu dans son poème, mais il s'agit d'un «Dieu qui n'es[t] pas». Toutefois, «la quotidienneté dans l'éternel»²⁰, si elle est parfois lassante, recharge en sacré des actes simples, et c'est ainsi que le prosaïque se transforme en poétique avant même l'écriture effective des vers:

Je vous écris de notre grenier, qui est encore la seule pièce habitable, et qui est très beau, avec ses fenêtres dans toutes les directions et tous les ciels. La lumière y change avec les heures et les bruits n'y montent pas, sauf les cris d'oiseaux; et le grincement du puits. Me regarde la Vierge que nous avons placée devant un mur que les moines d'autrefois ont couvert d'entailles pour compter, rapacement je suppose, leurs sacs de seigle ou de blé. Nous avons retrouvé une à une les choses de l'autre année, c'était en 1966. Pierres ramassées, cage minuscule d'oiseau achetée au marché de Sault pour bien entendu la garder vide, avec une petite amphore de terre cuite dedans: l'oiseau qui n'existe pas est très présent, et je lui sens même une sorte de couleur. On a aussi sur une commode une sainte-reliquaire, habillée à la romaine, plutôt joufflu, et fardée comme une dame de Nattier. Elle porte sa cavité à reliques dans le sein et nous y avons placé des pierres en forme de cœur. Cela se trouve. J'oubliais de vous dire que le pays est plein de grandes pierres rondes très lourdes, on dirait des pains laissés par les dieux. Ne prenez pas cela pour de la mauvaise littérature. Avec un peu de temps, ou la dissolution du temps, c'est comme cela qu'on finit par voir les choses. C'est un peu le Parnasse par ici.

Mais qu'allons-nous faire avec cette espèce de grande arche à moitié naufragée, tellement coûteuse, inhabitable sauf en campant tant qu'on n'y aura pas investi les douze millions que nous n'avons pas? C'est un monde à la fois présent et refusé. Et c'est peut-être pour cela que j'ai pensé au Parnasse²¹.

l'un à l'autre, ce qui est | La faute mais fatale, la parole | Étant inachevée comme l'être encor» (*ibidem*, p. 313). Cf. «Ici, la tâche | Que je ne sais finir. Ici, les mots | Que je ne dirai pas» (*ibidem*, p. 311).

(16) *Correspondance* cit., p. 525.

(17) Lettre à B. de Schloezer du 20 août 1969, *ibidem*, pp. 542-544. Dans *le leurre du seuil*, paru en 1975, en aura finalement sept.

(18) *Ibidem*, p. 543.

(19) *Ibidem* (voir, des années plus tard, l'entretien avec Y. Mercoyrol et J.-L. Thibault à propos de la critique d'art. Y. Bonnefoy y affirme la nécessité de «descendre en soi [...] autant que le poète ou le peintre qu'on étudie» et de «rester au contact de cette intériorité», *L'inachevable* cit., p. 295).

(20) *Ibidem*, p. 536.

(21) Lettre à B. de Schloezer du 17 juillet 1969 *Correspondance* cit., p. 538. Dans une lettre du 16 août à Gaëtan Picon, il reprend l'image de l'arche en écrivant: «Nous avons tout ce que Noé a sauvé, et même plus, car je ne crois qu'il ait pensé à tous ces insectes» (*ibidem*, p. 745). Et le monde présent et refusé renvoie à l'épigraphie de *Hier régnant désert*, extraite d'*Hypérion* de Hölderlin: «Tu veux un monde, dit Diotima. C'est pourquoi tu as tout, et tu n'as rien».

Le Parnasse n'est pas seulement le mont où demeuraient Apollon et les neuf muses; il est aussi l'endroit où Deucalion, fils de Prométhée, et Pyrrha, seuls rescapés d'un déluge ordonné par Zeus, écoutent l'oracle de la déesse Thémis et jettent derrière eux les os de leur mère, c'est-à-dire de Gaïa, la terre: il s'agit donc de pierres²². L'allusion aux dieux, même si elle est empreinte d'auto-dérision, atteste une nostalgie de l'âge d'or chantée par les poètes antiques et représentée dans tant de toiles de l'art baroque méditées par Bonnefoy, qui, à cette époque, a terminé l'écriture de *Rome, 1630*, même si le livre ne sera publié qu'en 1970. Ces dieux reviennent hanter *Dans le leurre du seuil*, et l'un des poèmes en prose de *Rue Traversière* s'intitule «Les Dieux». Le grand poème de 1975 dira cette nostalgie donnée par les images:

[...] Jours profonds,
Un dieu jeune passait à gué le fleuve,
Le berger s'éloignait dans la poussière,
Des enfants jouaient haut dans le feuillage,
Rires, batailles dans la paix, les bruits du soir,
Et l'esprit avait là son souffle, égal...²³

Mais le «lieu [...] n'est qu'un rêve»: il faut s'arracher à l'impossible et consentir au présent sans arrière-plan. C'est tout le sens du recueil que Bonnefoy ébauche au cours de l'été 1969; mais il est à ce moment encore requis par le mystère, par le «sentiment inconnu» dont il parle dans une lettre à Gaëtan Picon²⁴ et qu'il évoquera dans *L'Arrière-pays*. Les pierres environnantes y participent. L'adjectif «phosphorescent», présent dans ce recueil où il est notamment associé à l'absolu²⁵, l'était aussi dans les lettres évoquant Valsaintes, et le restera dans *Ce qui fut sans lumière*, qui s'ouvre sur un adieu à «V.». Il est souvent appliqué aux pierres, dont la collecte peut s'interpréter comme un acte préparatoire au poème. «Nous aimons surtout», écrit-il à B. de Schloezer,

ramasser des pierres, et nous rentrons à la nuit, souvent, à une heure où les mousses blanches ressortent si fort qu'elles ont l'air phosphorescentes, pliant sous le fardeau de grandes plaques de safre qui ont l'air peintes, ou écrites. Je n'ai jamais eu comme ici le sentiment, insistant, d'une écriture là-même où l'idée du sens se refuse de la façon la plus mystérieuse. Nous plaçons ces énigmes un peu partout dans la maison qui est, comme vous le savez, infinie. L'oiseau, qui y vole librement, y plane au dessus d'elles, éprouvant peut-être une sorte d'inquiétude à y pressentir, sous forme de légère différence, intensité plus grande de je ne sais quoi dans la couleur et la forme, ce que nous nommons la beauté²⁶.

(22) Ces pierres sont destinées à repeupler la terre: celles que Deucalion jette derrière lui deviennent des hommes, celles que ramasse Pyrrha, des femmes. La légende est racontée par Ovide dans *Les Métamorphoses* (I, 316-415).

(23) *Poèmes* cit., p. 255. Les vers suivants, qui s'opposent aux précédents par leur caractère sombre, évoquent la mort de B. de Schloezer.

(24) Lettre du 16 août 1969: «Bien sûr, nous pourrions essayer de rentrer plus tôt. Mais dans l'état actuel des choses, la plus grande vertu de cette maison où nous sommes, c'est la continuité du temps qu'au moins elle assure. Au début, c'était le chaos, maintenant des plis sont pris, et les habitudes de travail se font exigeantes. Je voudrais avancer un peu dans le je ne sais quoi qui m'occupe. Le "sentiment inconnu" est toujours là, Gaëtan. Si je pouvais lui donner forme, ainsi qu'à un long poème auquel je songe, et dont j'ai maintenant écrit des parties. C'est là une continuité, celle d'une œuvre, dont en somme je ne sais rien et que la durée pure et simple des semaines aide lentement à mûrir» (*Correspondance* cit., p. 744-745).

(25) *Poèmes* cit., p. 302.

(26) Lettre à B. de Schloezer du 20 août 1969, *Correspondance* cit., p. 544.

Dans une lettre écrite à Gaëtan Picon, ces pierres ramassées se substituent même au travail intellectuel, le rassemblement que constitue la lecture n'étant pas jugé supérieur à la collecte des plaques de safre: «Peu de lectures. Beaucoup de pierres déplacées, à la place. Mais où est le lieu de la vérité?»²⁷. Le même jour, Bonnefoy écrit aussi à B. de Schloezer, en motivant leur collecte et en réintroduisant par là-même le thème de l'inachevé:

je transporte nombre de pierres d'un endroit à l'autre, activité qui n'est pas plus absurde qu'une autre, puisque c'est pour la construction d'un mur qui est assez beau pour être une fin en soi. Malheureusement je commence à penser que ce beau mur ne sera pas achevé avant le départ, qui est pour le 8 ou le 9 octobre. Nous l'avons fixé le plus tard possible pour précisément cette construction, mais la précaution ne suffira pas. Il faudra tout laisser inachevé, mais il y a tant à faire dans la maison que cela ne se verra pas²⁸.

Dans le leurre du seuil évoque longuement le même acte, sans lui donner de but, mais non sans le faire porteur d'un grand espoir. Ces pierres sont en effet marquées de signes qui les chargent d'énigme et les rendent «denses comme des langues irrévélees»²⁹:

[...] ici
Le sol, comme le ciel,
Est parsemé à l'infini de pierres
Dont quelques-unes, rouges,
Portent des traits que nous rêvons des signes.

Et nous les dégageons des mousses, des ronces,
Nous les prenons, nous les soulevons. [...]

Nous ramassons [...],
Mon amie,
Tant et plus de ces pierres, quand la nuit
Tachant l'étoffe rouge, trouant nos voix,
Les dérobe déjà à nos mains anxieuses.

Et nuées que nous sommes, leur feu nous guide
Quand nous rentrons, chargés,
À la maison, «là-bas»³⁰.

Le texte en prose *L'aube d'avant le signe* interroge longuement l'étrangeté de ces pierres. Une fois dissipé le leurre d'une langue inconnue qu'on pourrait déchiffrer, le mystère se reporte sur l'ancienne consécration du lieu dans lequel le couple les place.

(27) Lettre à G. Picon du 29 septembre 1969, *ibidem*, p. 748. «Je ne rapporte», lui écrivait-il aussi, «que quelques fragments d'un vaste poème qui commence à naître, au moins comme projet un peu précis, de mes ébauchements des derniers mois».

(28) Lettre à B. de Schloezer du 29 septembre 1969, *Correspondance* cit., p. 547. Il s'agit de la dernière lettre adressée au vieil homme. La lettre à G. Picon citée dans la note précédente reprend le motif de l'inachevé: «Nous aurions bien aimé venir près de vous quelques jours. Mais la situation à Valsaintes fait plus que confirmer les empêchements déjà pressentis quand je vous écrivais en août. Les ouvriers ont commencé en retard, et maintenant nous luttons contre la montre pour qu'au moins une partie de l'essentiel de ce programme pourtant modeste soit achevée avant le départ. Et je crains que nous ne soyons obligés, quittant la maison le 8 ou le 9, de tout laisser en plan».

(29) *Poèmes* cit., p. 303.

(30) *Ibidem*, pp. 314-315.

Les associer à ce lieu est peut-être une façon d'entériner la «mort de Dieu», mais peut aussi bien être le recommencement d'un rêve inachevable, celui par lequel la poésie aurait pour vocation de relier les êtres plus universellement que les religions, diverses, ont pu y parvenir:

Plus tard encore, bien des années plus tard, nous sommes entrés dans un ravin dont le fond embroussaillé est jonché de pierres grises, ou rouges, qui semblent porter des marques. Et d'étés en étés, nous avons déplacé beaucoup de ces belles plaques de safre, dégageant de la mousse qui les recouvre des lignes, des entailles, dont nous rêvions que c'étaient des signes. Que notre cœur battait vite! Mais non, les traits déviaient sur la pierre au point même où auraient dû apparaître les formes régulières, les récurrences, qui sont la preuve d'une écriture. Et certaines de ces fissures étaient à l'évidence trop longues, ou trop profondes. Ce qui aurait pu être un premier instant de l'esprit se dissipait dans le chant désert des cigales, où il n'est pas d'autre événement que la feuille sèche qui tombe. [...]

Nous ramassions pourtant, pour les emporter avec nous, quelques-unes de ces pierres, à chaque fois. C'était surtout le soir quand le soleil déclinant donnait plus d'ampleur à l'ombre des mousses sur le safre – qui est alors presque bleu ou presque rouge – puis, disparu, laissant derrière soi des étoiles, permettait à ces deux couleurs de s'enflammer du fond d'elles-mêmes d'une phosphorescence très douce, qui nous guidait presque, sur le chemin. Et nous rentrions lourdement chargés, l'ombre dans le mouvement de nos corps, dans le tissu de la robe, mais ce beau feu devant nous, vers la maison qui gardait encore dans ses vitres le dernier rayon du couchant. La maison irréparable, trop grande pour notre vie, presque vide.

Nous poserions les pierres sur les cheminées, sur le vieux banc d'une chambre, au bout de nos quelques tables; et partout sur le sol de terre battue de l'église, partout dans ses grands greniers: lieux que nous allions refermer pourtant, et où elles s'empoussièreraient pendant l'hiver, s'éteindraient – mais un peu d'eau ravive les mousses, on peut les croire éternelles. Qu'espérions-nous? Pensions-nous qu'une église désaffectée n'appelle plus qu'à l'offrande de signes vides de sens? Voulions-nous au contraire former de l'une et des autres un sens nouveau, notre bien? Quitte à laisser celui-ci se perdre, quitte à l'abandonner à la succession des nuits et des jours, et des grands vents et des pluies dans cette demeure qui ne serait qu'un mirage, parmi les oiseaux qui volent à leur gré d'une salle à l'autre aujourd'hui encore, grâce aux fenêtres brisées?³¹

L'adjectif «irréparable» renvoie à une composante fondamentale de l'œuvre d'Yves Bonnefoy. Dans un texte de *Rue Traversière*, il se souvenait d'une vieille femme qu'il voyait à la gare de Toirac, village du Lot où il passait l'été chez ses grands-parents. Cette femme répétait quelques syllabes, avec un fort accent: «Ah, je te promets que...», si bien qu'on la surnommait «La Pro-mé-té-ché». Et l'enfant «rêvai[t] qu'il réparerai[t] – mais comment? – la faute de celui qui était parti au matin du monde»³². Plus tard, dans *L'Écharpe rouge*, il rapporte comment il chercha pour son père, devant quitter le Lot après un court séjour pour revenir à Tours où il travaillait comme ouvrier sur les chemins de fer, un trèfle à quatre feuilles. Il n'en trouva pas, et voulut réparer cette faute de la nature en ajoutant une quatrième feuille, arrachée à un autre trèfle, pour fabriquer un porte-bonheur artificiel³³.

Donc, l'enfant cherchait à «réparer» la malchance du père aussi bien que l'absence du fiancé. «réparer – mais comment?». La question du moyen est essentielle. Bonnefoy a employé par deux fois l'expression «péché originel du langage»³⁴, les

(31) *Récits en rêve* cit., pp. 204-206. «Deux couleurs» est le titre d'une section de *Dans le leurre du seuil*.

(32) «L'Égypte», repris dans *Récits en rêve*, *ibidem*, p. 84.

(33) Id., *L'Écharpe rouge*, Paris, Mercure de France, 2016, p. 73.

(34) Lettre à J.E. Jackson [1980], *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 115. L'expression est reprise dans «Madame Rimbaud» (*La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 87).

mots s'éloignant du réel, du fait qu'il y a de l'être»³⁵, au profit de représentations fallacieuses et stéréotypées. Dans *Le leurre du seuil*, il emploie l'expression «Parole décrucifiée»³⁶, qui porte le vœu d'une poésie ayant, selon le souhait de Baudelaire, réussi «la diminution des traces du péché originel»³⁷. Le Christ n'aurait pas été mis en croix s'il n'avait pas été l'antitype d'Adam. Sans Adam, donc sans péché, plus de Christ, plus de crucifixion. Si la parole est décrucifiée, cela signifie qu'est annulé le plus grand risque selon Bonnefoy, celui d'une généralisation conceptuelle entraînant l'abstraction et la déshumanisation. La poésie est au contraire ce qui réinsuffle de la «présence»; et elle permet aussi, en réparant, de recréer des liens entre les personnes.

La perspective d'un salut par la poésie s'est dessinée dès les premiers textes métapoétiques d'Y. Bonnefoy. Or, c'est cette même ambition qu'il souhaitait pour Valsaintes: un brouillon de lettre de 1964 à Pierre Berès montre que l'entreprise de réparation, préliminaire nécessaire à celle de réunion, est à l'œuvre dans l'achat de Valsaintes: «J'ai dû partir rapidement de Paris, appelé ici en Provence par les multiples problèmes de l'abbaye que j'ai eu l'imprudence d'essayer de sauver de la ruine»³⁸.

Réparer le destin malheureux du père, la faute du soldat ayant abandonné sa fiancée, les ruines du temps sur la pierre, la parole devenue abstraite: tout cela procède du même ordre, n'est qu'une seule et même action.

C'est pourquoi, en dépit de l'inconfort, des retards des ouvriers, des problèmes pratiques incessants, Valsaintes fut pour Bonnefoy un lieu très propice à l'écriture poétique. Grâce au silence, à la nature environnante préservée, à l'austère beauté des pierres, à la sacralité passée réinvestie par la réalité quotidienne au plus proche de la terre, un tel lieu permit au poète de vivre profondément «l'heure présente», titre de son avant-dernier recueil de poèmes, paru en 2011. L'entretien avec J. Naughton confirme des années plus tard³⁹ ce que les lecteurs de plusieurs poèmes de *Pierre écrite*, puis de *Dans le leurre du seuil* avaient ressenti, en lisant notamment ces vers:

Car nous aurons vécu si profond les jours
Que nous a consentis cette lumière!⁴⁰

Cette vie continue lui rappelait celle des étés de son enfance⁴¹. En effet, quittant Toirac à la fin de l'été pour le retrouver au début de l'été suivant, il avait l'impression qu'une saison ininterrompue régnait sur ce lieu et que celui-ci était donc le pays des étés sans fin⁴², du temps réparé. Cette impression nourrissait un rêve d'éternité qui s'exprime dans le poème de *Pierre écrite* «N'avions-nous pas l'été à franchir» s'achevant sur l'horizon d'un «été plus grand, où rien ne peut finir»⁴³.

(35) Id., *La Présence et l'image*, repris dans *Entretiens sur la poésie* cit., p. 195. Cf. *ibidem*, p. 114.

(36) *Poèmes* cit., p. 297.

(37) C. Baudelaire, *Fusées*: «Théorie de la vraie civilisation. Elle n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes, elle est dans la diminution des traces du péché originel» (*Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1990, p. 697).

(38) *Correspondance* cit., p. 709.

(39) «Et ce furent alors», dit Bonnefoy à J. Naughton, «quelques années de très profonde adhésion, malgré de grandes difficultés et même des contradictions aussitôt durement vécues» (*L'inachevable* cit., p. 193).

(40) *Poèmes* cit., p. 321.

(41) «Valsaintes», explique encore Bonnefoy à J. Naughton, «m'a bien rendu un peu de mon origine, cette maison – qui me rappelait d'ailleurs celle où j'avais passé les premiers étés de ma vie – m'a incité aussi à réfléchir à l'enfance, à en chercher le sens dans l'économie de l'existence» (*L'inachevable* cit., p. 195).

(42) *L'Arrière-Pays* cit., p. 52.

(43) *Poèmes* cit., p. 191.

D'où l'«ambiguïté» dont il fut tôt conscient et qu'il évoque dans une lettre à G. Picon⁴⁴. À Valsaintes, Bonnefoy fit une expérience rimbaldienne, celle d'une éternité retrouvée, ici et maintenant, sans perspective eschatologique – mais toutefois, dans une ancienne abbaye. Ce passé religieux portait l'espoir que la vie vécue là-bas, indissociable du projet poétique, pouvait révéler un ailleurs, un «arrière-pays». «J'en avais fait mon grand rêve [...]. Sans doute», explique-t-il à J. Naughton, «la maison de Valsaintes n'a-t-elle eu tant d'attrait pour moi que parce qu'elle était [...] la suggestion que quelque chose de divin pouvait encore apporter une intensité, une résonance, à la campagne alentour, à ces petites montagnes si naturellement sous le signe de l'éternel»⁴⁵. Cette nostalgie a duré, même lorsque le poète, lui aussi «rendu au sol, [...] avec la réalité rugueuse à êtreindre»⁴⁶ dut refermer pour toujours les portes de Valsaintes. Le fait que douze ans séparent la publication de *Dans le leurre du seuil* de celle du recueil suivant, *Ce qui fut sans lumière*, dont toute la première section évoque encore la maison⁴⁷, montre que le deuil de celle-ci fut aussi, pour longtemps, celui d'une forme privilégiée d'écriture⁴⁸. «Nous ne sommes pas guéris du jardin»⁴⁹, reconnaissait Bonnefoy; quarante ans plus tard, il écrivit à Philippe Jaccottet: «Vous savez que nous ne nous sommes jamais remis de la perte de Valsaintes, bien qu'il se peut qu'elle ait été provoquée par le désir de garder ce lieu hors du monde»⁵⁰.

SOPHIE GUERMÈS
Université de Brest

(44) Lettre du 29 septembre 1969, *Correspondance* cit., pp. 746-748.

(45) *L'Inachevable* cit., pp. 192 et 194-195.

(46) A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, Paris, Poésie / Gallimard, 1985, pp. 151-152.

(47) «Le désir qui aurait dû alors se détacher de Valsaintes s'attardait en moi, se renflamait. Je revenais en esprit dans le chantier d'autrefois, l'inachevable et l'inachevé, j'en rêvais la nuit comme au premier jour. "Ce souvenir me hante", ce sont les premiers mots de *Ce qui fut sans lumière*» (*L'Inachevable* cit., p. 192).

(48) «Dix années d'interruption de l'écriture de poésie, après quoi j'y revins avec *Ce qui fut sans lumière*» (*L'Inachevé*, Paris, Albin Michel, 2021, pp. 227-229). Le souvenir de Valsaintes est encore très présent dans «La pluie d'été», première section des *Planches courbes* (Paris, Mercure de France, 2001).

(49) *Dans le leurre du seuil*, *Poèmes* cit., p. 305.

(50) Lettre du 21 mai 2014, *Correspondance* cit., p. 833.

De “L’Arrière-pays”

Abstract

These pages constitute the critical tribute and poetic testimony of a writer’s reading of *L’Arrière-pays*. Deliberately subjective, less sensitive to the speculative character than to the autobiographical and aesthetic dimension of Y. Bonnefoy’s work, and in particular to the motif of *ut pictura poesis*, this linear traversal of *L’Arrière-pays* superimposes landscapes either seen or painted, memories of travel and writing, atmospheres and sources of inspiration. Referring back to the first reading, fifty years earlier, of a book which now shows unstuck pages and a worn cover, this rereading evokes a common hinterland that is real and imaginary, pictorial and literary, where the paths of the two writers intersect, diverge and intertwine.

J’ai beau lire, de toute ma vie, *L’Arrière-pays* reste l’ouvrage qui m’aura fait battre le cœur le plus fort.

Avec une poignée de livres, il n’aura cessé de hanter l’horizon de mes lectures et de mon rapport au monde. J’y reviens ici en dilettante. Depuis cinquante ans, je l’ai souvent ouvert à nouveau, regardé, parcouru, à chaque fois frappé par la persistance de mon émotion première. À la longue, la plupart des pages se sont décollées et il ressemble aujourd’hui à un album aux feuilles de papier glacé. Et il va de soi que sa puissance vient de la coexistence du texte et des images autant que de l’hymne à l’*italianità*.

La couverture n’a rien perdu de sa magie avec le titre en lettres de machine à écrire rouge vermillon qui se détache sur un paysage de ciel très limpide et de collines *giallo-verde* plus ou moins escarpées. En bas à droite, trois visages ont un air de famille. La même signature s’impose. Piero della Francesca. On le reconnaît à l’instant, on devine, ou on découvre, le diptyque du musée des Offices, le revers. Et on pressent que, d’une certaine façon, qui affirme le pouvoir même de la peinture, l’envers était l’endroit.

Invités à pénétrer dans *L’Arrière-pays*, que voyons nous? que lisons nous? En même temps, la question demeure: qu’y ai-je vu? et lu autrefois? La première page qui, d’ailleurs, déborde de son cadre, présente à la fois une image et un texte manuscrit. La phrase introduit une citation assez mystérieuse de Plotin qui n’est pas vraiment un exergue et qui vaut surtout par le commentaire qui l’accompagne et s’octroie une latitude souveraine puisque, cette citation, Bonnefoy précise qu’il ne sait plus d’où elle vient ni s’il la «cite correctement». L’image est un fragment de fresque qui représente Adam et Ève chassés du paradis, peinte tout à la fin du Quattrocento dans l’église de San Bernardino à Ivrea et, pour une fois, c’est Ève qui se prend la tête entre les mains. Ivrea, ce hasard ne pouvait m’échapper, c’est aussi par là que commencent le voyage italien de Stendhal dans une sorte d’arrière-pays qui le ravit et ses premiers pas dans la langue italienne, en italiques («*quanti sono miglia di qua a Ivrea*»), qui m’émouvent toujours autant par leur simplicité et leur poésie.

L’incipit est saisissant. «J’ai souvent éprouvé un sentiment d’inquiétude, à des carrefours». Si la route s’ouvre devant nous, il arrive qu’elle se dédouble. Elle nous

oblige alors à une décision cruciale, comme je le retrouverai, plus tard, dans le poème de Frost, l'inégalable *The road not taken*. D'emblée, j'étais jeté sur la route, lâché en pleine nature, un peu perdu, ne comprenant pas tout, loin de là, décidant déjà que ce n'était pas grave, ne partageant pas non plus toutes les idées que je pouvais comprendre, mais rendant grâce à la liberté que *L'Arrière-pays* m'offrait. C'est la route qui nous mène à nouveau au paysage du diptyque, accompagné d'une légende inoubliable, «ce peintre, parmi ses autres soucis, a eu celui-ci, qui me hante». Si les deux premières images étaient des Poussin, qui me parlent moins, qui viennent des années *Rome 1630*, elles préparaient en quelque sorte le coup de foudre du Piero.

Ensuite, le bateau pour la Grèce se plaçait, sans le dire, dans le sillage d'*Un rêve fait à Mantoue* dont le seul titre m'avait conduit à acheter mon premier Bonnefoy. De ce bateau, il apercevait donc le rivage qui l'attirait et «plus encore l'idée d'un pays en profondeur»; on voit poindre l'arrière-pays, profond, intérieur, on devine l'empreinte de Pierre Jean Jouve, on n'a pas le temps de souffler, c'est bien ce qui m'emballa, et on se retrouve dans le même paragraphe sur les *highways* américains, en anglais dans le texte. Mais le récit de voyage reprend sous la neige qui fait un joli contraste avec le soleil et la chaleur méditerranéenne et, soudain, le nom tout sauf anodin de Bethléem advient. J'aperçois la Nativité métamorphosée en aciéries.

Après quelques considérations conceptuelles qui me désarçonnent encore, il y a cette épiphanie de l'Asie centrale. Le jour où j'irai là-bas, je saurai ma dette à l'égard de cette photographie sur une double page où on devine à peine les glaciers et de ce texte où «on avance en nageant parmi les fleurs». Un peu plus loin, une autre photographie la redouble; c'est un désert. Prise par Lorand Gaspar, elle dessine des correspondances et les mailles d'un réseau à la fois géographique et littéraire que je rejoindrai. Au-delà, j'en retiens le motif du haut plateau. Nul doute que ces images aient contribué à étayer mon arrière-pays ou, plus exactement, à lui donner une légitimité et à accentuer le désir d'aller y voir.

L'incipit de la deuxième partie est tout aussi percutant. Le texte rebondit comme dans un roman philosophique ou un roman à suspense: l'arrière-pays – donc le sujet du livre et son titre – n'existerait pas. Heureusement, on est aussitôt sauvé par une affinité inattendue: le goût des guides de voyage, les vieux guides «imprimés en corps minuscules, en paragraphes touffus». Moi ce seront les trois volumes du Baedeker, mais toujours a posteriori, quand j'écrirai, quand je reprendrai la route autrement, lui c'est un guide du Touring club qui date de 1952 dont il donne même la référence de la page d'où il extrait cette citation décisive: «*la malinconica distesa delle colline cretacee* [avec ses deux *e*], *che cominciano di qui*». Le cœur bat la chamade, les noms nous projettent sur la route, les noms communs aussi bien que les noms propres, portés par la musique de la langue italienne. La messe est dite.

Le mobile de cette deuxième partie sera un récit, lu par Bonnefoy à l'âge de dix ans, un bref roman d'aventure pour enfant. Il le raconte longuement et il y adjoint un récit de voyage d'Alexandra David-Neel. Bien entendu, l'intérêt tient moins au roman lui-même qu'au choc que sa lecture a créé et à la nostalgie qu'elle a engendrée. Il tient par ailleurs aux circonstances, au lieu même, où il l'a lu. Cet endroit, c'est Toirac (la maison de ses grands-parents dans le Lot, dans les Causses qui sont, en mode mineur, un haut plateau et ce sont aussi les vacances d'été, la sensation de chaleur et de dilatation du temps). Et là, pleine page, comme à un carrefour devant une chapelle votive, nous nous retrouvons face à un détail de la *Flagellation* de Piero. Qu'elle fût en noir et blanc ne m'empêchait pas de reconnaître le visage du jeune homme. Je l'avais déjà aperçu à Urbino entre ses deux compères, devant le ciel bleu et la verdure du feuillage. Le jour venu, je lui ai consacré un paragraphe dans un de mes premiers livres; il s'agirait donc de Buonconte, mort de la peste lors d'un voyage à Rome en

1458, le fils de Federico de Montefeltre, le fameux duc qui a commandé le diptyque de la couverture.

Gobi, le Tibet, l'Inde, le Japon sont d'autres étapes dans ce voyage aussi réel que mental. Nous avançons ici selon les lois d'une géographie à la fois ordinaire et un brin excentrique. Et nous tombons soudain sur une image prodigieuse, en double page, qu'on la voie pour la première fois ou qu'on la revoie cinquante ans après, un pastel qui figure à sa manière l'arrière-pays et qui l'enracine du côté de la peinture. En bas, à gauche, en lettres minuscules rouge groseille, on lit le nom de Degas. La table des matières nous indique qu'il s'agit d'un monotype, qu'il est daté 1890-1893, ce qui ne signifie pas que Degas a mis trois ans à le réaliser, qu'il est exposé à Boston. Et je peux supposer que c'est là-bas, à Boston, que Bonnefoy l'a vu lors du même voyage qui l'a vu passer devant les aciéries Bethléem parce que le Massachusetts n'est pas si loin de la Pennsylvanie. La route dicte sa loi et c'est tant mieux. Voilà pourquoi partir et revenir seront toujours propices à la joie et au chagrin.

«Je connaissais fort mal la peinture italienne avant mon premier voyage en Toscane». La troisième partie commence idéalement pour les ingénus. Bonnefoy confie qu'il ne connaissait que Vinci, le Uccello qui séduisait les surréalistes, et Chirico. Lors de ce voyage fondateur, il découvre «en une heure» le réel, qui est aussi bien «le lieu où vivre». Pour aller vite, disons qu'il découvre par là même la présence, qui correspondrait à l'«immortalité perçue au cœur même de la finitude» et qui permettrait de ressentir la plénitude de l'instant, adossée au vide qui nous a mis en branle. Le tour est joué. L'affirmation a l'évidence d'un axiome. Si elle ne se démontre pas, nous sommes nombreux à avoir éprouvé cette grâce et je suis redevable à Bonnefoy de l'avoir ainsi formulé.

L'histoire de la littérature est longue, l'histoire tout court aussi, les voyages en Italie ne datent pas d'hier, les petits tours et les Grand Tour non plus. La découverte et les premières impressions y ont une place éminente, à petites touches ou à grands traits. Le plus formidable de tous c'est la *Vie de Henry Brulard*. Il faut rappeler ici le génie inégalé de ce livre, non seulement Rome, le Janicule et la cinquantaine en incipit mais aussi, à la toute fin, le passage du col du Grand-Saint-Bernard et la route jusqu'à Ivrea qui gardent une fraîcheur bouleversante. L'énigme persiste: pourquoi *L'Arrière-pays* l'ignore-t-il? En ce sens, Stendhal semblerait être un point aveugle de sa pensée, au-delà de son dédain pour le roman, et je suppose qu'il s'en est expliqué un jour.

Les églises et les musées tiennent la place majeure dans le réel de Bonnefoy. Les cafés et la *passaggiata* des habitants du lieu beaucoup moins. Place au trio Giotto-Massaccio-Piero, le sien, le mien, la même évidence, et place aux Madones. J'en connaissais déjà l'éclat grâce à trois séjours à Florence et nous avions dîné tous les soirs, mon amoureuse et moi, face à la Madone de la Miséricorde qui illustre le calendrier de la Banca Toscana Bibbiena, le mois d'août 1970, dans un petit village du nom de Poppi. Lire leur nom, les retrouver dans *L'Arrière-pays* accentuait le sentiment d'intimité et la confiance que je pouvais accorder au monde. La lumière de Piero m'enchantait, au point que je chercherai à mieux la cerner. Pour ma part, contre l'idée même du grand Focillon, je distinguerai les heures du jour. Si on regarde bien le ciel, ce n'est pas la même heure pour le baptême, pour la flagellation ou pour Saint-Jérôme. Cela dit, notre passion commune ne s'est pas limitée à ce trio. J'aime l'intérêt porté à des œuvres qu'on dirait mineures, retables, prédelles commandées à des peintres subalternes, à des seconds couteaux, mais qui conservent par-delà les siècles le lustre émouvant d'une anecdote ou d'un sous-bois.

D'avantage aujourd'hui qu'hier, je suis frappé par la permanence d'une certaine rhétorique et, de son aveu même, de certains sophismes qui témoignent à la fois de son style et des hésitations dans sa quête. Hier elle m'avait sûrement ébloui par sa dimension philosophique et par le labyrinthe d'une pensée complexe. Sans doute ne

m'avait-elle pas convaincu, qu'importe, visiblement la magie de ce livre n'était pas là. Ni dans les rêves ni dans les circonvolutions spéculatives mais, on l'a compris, dans le prestige de l'*ut pictura poesis*. À le reprendre, je retrouve des intuitions essentielles. À commencer par l'idée selon laquelle nous recommandons le voyage par le récit de ce voyage, lui toujours dans le genre élevé, moi dans un registre plus prosaïque. Puis, vers la fin d'un paragraphe de deux pages, Bonnefoy se pose la question de savoir s'il doit aller à Camerino pour voir la Madone d'Arcangelo di Cola. Il hésite, il ne semble pas s'y résoudre; quand ce sera mon tour, je n'hésiterai jamais (j'irai jusqu'à Vologda pour Chalamov et Sao Paulo pour Ayrton Senna, voir le ciel sous lequel «ubi sunt qui ante nos fuerunt», le ciel sous lequel ils auront vécu). À défaut de le suivre à Camerino, j'ai la surprise de le voir esquisser la biographie d'Arcangelo, le plaisir de relever le nom de bourgades méconnues où ce peintre a laissé des traces, au cœur de la province des Marches dont le nom seul l'a forcément fasciné parce qu'il signifie une sorte de seuil. Mais je me rends compte aujourd'hui qu'il n'a pas accordé d'importance au fait que Arcangelo se soit surtout consacré à son potager les dernières années de sa vie.

Le labyrinthe s'étend dans la quatrième partie où je me perds entre les manuscrits qu'il a détruits et les raisons profondes pour lesquelles il les a détruits. Assez étrangement, *L'Arrière-pays* est aussi le livre qui relate la traversée d'années noires, en tout cas sur le plan du travail et des choix littéraires, les sentiers de la création qui sont le nom de cette collection éditée par Skira, les errances et les traverses. Bonnefoy fait part de sa difficulté à résoudre la question de savoir comment écrire (sinon en écrivant). Il souligne la contradiction entre l'expérience vécue et l'aspiration à une beauté idéale – comme s'il s'agissait d'une préférence à assumer. Heureusement, la quatrième partie retourne vers les souvenirs d'enfance dans le Lot avec l'apprentissage du latin, qui nous ramène au fil à plomb de ce livre, le ravissement italien. Ces pages sont avec celles sur le revers du diptyque et les *colline cretacee* les pages qui m'ont laissé le souvenir le plus vif. J'admire toujours l'éloge des possibilités offertes par cette langue, au moins à ceux qui en manifestèrent le don précoce, les participes futurs, les raccourcis et les rallonges, la capacité d'accélération, au moment où la lenteur de l'apprentissage pouvait le rendre ingrat, l'ombre portée de Virgile. L'accent mis sur les variations du «où», *ubi / unde / quo / qua*, demeure un petit monument littéraire. Et comment ne pas applaudir *Eo Romam*, oui, j'irai à Rome.

Le mystère d'Anna Perenna nous révèle une nymphe romaine et murmure le nom du Tibre. Au passage, Bonnefoy y perçoit «un amont de la présence de Rome» et, dans la foulée, l'arrière-pays qui nous occupe. Je n'ai pas pu ne pas y penser quand j'ai entrepris ce récit de voyage de la descente du Tibre de sa source à son embouchure. Mais, à Sansepolcro, après avoir salué la *Résurrection*, nous étions montés dans les hauteurs du quartier Paradiso apercevoir la villa jaune d'œuf de la Casa Buitoni.

Le fameux bateau du retour de Grèce, celui de Mantoue, si on peut dire, ouvre la cinquième partie. Bonnefoy évoque un souvenir de Delphes, ce splendide visage de marbre en effet entamé par l'érosion, en une page empreinte d'une sombre gravité. Quel bon génie m'a rappelé Réda? J'ai cherché, et retrouvé, dans *L'herbe des talus*, les pages dédiées à Delphes (et, le monde est petit, à Lorand Gaspar). C'est un autre enchantement, dû à leur légèreté, pas seulement parce que le vieux sanctuaire grec s'y balance «comme suspendu au parachute éclatant du Parnasse», mais par leur philosophie terre à terre et par ce guide de voyage qui signale que sur la route de la Grèce «au deuxième kilomètre, on franchit le pont de Charenton». Une autre fois, la fin de sa visite de Sienne brasse à sa façon, drôle, quelques *topoi* de *L'Arrière-pays*, le centre, le carrefour, la métaphysique, la vieille sibylle qui profère une avalanche de *giù*.

Arrivé à Venise, c'est à nouveau la peinture, la peinture, la peinture qui obsède Bonnefoy, ni les vaporettes ni les étals de poissons frais. Un retable le relance dans

une ébauche de récit qui tourne à l'errance et débouche sur une aporie; encore des rêves, qui ont probablement suscité la curiosité de mon cher Pontalis, encore un manuscrit déchiré, et sur le tard un consentement à la vie. À la fin, Poussin marche le long du Tibre, il observe les lavandières, remarque l'enfant et il voit Moïse sauvé et il peint les *Moïse sauvé des eaux*. Et puis, *L'Arrière-pays* finit en fanfare, comme il avait commencé. Deux images se sont incrustées à tout jamais; le *Nuage rouge* de Mondrian, qui n'est pourtant pas si rouge pour qui a vu *La profanation de l'hostie* d'Uccello, une toile qui a sûrement influencé toute une partie de la peinture américaine de la seconde moitié du xx^e siècle; le *Petit paysage d'Italie*, peint par Degas un soir, à tomber, on s'y croirait. Degas, je lui consacrerai un livre.

Le labyrinthe de San Martino à Lucca est la dernière image, sans aucune idée d'échelle. En fait, il s'agit d'un carré d'une cinquantaine de centimètres, gravé à mi-hauteur sur un pilier du portique de la façade, usé depuis neuf siècles par le doigt des fidèles. À gauche du labyrinthe, un texte l'accompagne. Il est demeuré longtemps mystérieux, avant que je ne comprenne que l'image avait été imprimée à l'envers. Après une nuit, seul, dans le musée de Franco Maria Ricci, il a suffi que je retourne l'image. Le texte était à droite, toujours du côté de l'entrée et de l'issue il est vrai. On pouvait donc lire, en latin et lettres majuscules: CECI EST UN LABYRINTHE QUE BATIT DÉDALE, LE CRÉTOIS, DUQUEL PERSONNE, Y AYANT PENÉTRÉ, NE PUT SORTIR SAUF THÉSÉE, GRÂCE AU FIL D'ARIANE. Virgile, lui, jugeait le labyrinthe inextricable. Il évoquait un entrelacs, «textum» en latin, où on entend la trame, le croisement des textes dans le texte, l'enchaînement d'un récit, l'intrigue, le cours de notre vie, les tours, les détours, les retours, les bifurcations et les culs-de-sac, les circonvolutions, tout ce qui fonde le paysage mirifique de *L'Arrière-pays*.

BERNARD CHAMBAZ
Écrivain

Le voci delle origini: Bonnefoy all'ascolto di Cavalcanti e Dante

Abstract

Always fruitful in the poetics of Bonnefoy, the dialogue with art and Italian poetry opens also, in his latest production, to the comparison with the representative figures of the *Dolce stil novo*, Cavalcanti and Dante. Through intertextuality, the poet hosts other voices in the space of his voice, and entrusts them with the task of guiding him in the unveiling of a truth of meaning hidden before. Personal memory and literary memory are inseparable in the heuristic path that word is destined to take, one last time, in *Ensemble encore* and *L'Écharpe rouge*. Crossing the linguistic and epochal distance that separates his work from the origins of Italian literature, Bonnefoy gives proof of how reading, listening, and dialogue with other's voices may be translated into the creation and renewal of one's own.

La memoria poetica

Consolidatosi negli anni a seguito dei numerosi studi sull'arte e delle traduzioni dei suoi poeti maggiori¹, il rapporto privilegiato che unisce Yves Bonnefoy e l'Italia si corrobora nella produzione ultima del poeta, dove la sua voce dialoga insieme a quelle di Cavalcanti e di Dante. Non solo del suo legame con l'Italia, *Ensemble encore* e *L'Écharpe rouge* (2016) danno prova dell'alleanza tra la poesia e la pratica della traduzione e della riflessione critica che il poeta conduce da sempre in parallelo alla creazione poetica, la quale ne risulta rinvigorita e ampliata. La presenza dell'altro, letto o tradotto, è interpellata da Bonnefoy al fine di costruire un luogo d'incontro tra poetiche diverse.

Le voci che abitano la scrittura dell'*Écharpe rouge* e di *Ensemble encore* scaturiscono dalla "memoria poetica", spazio nel quale convivono i poeti e gli artisti amati dall'autore. La "libreria" intima del poeta – dove Cavalcanti e Dante abitano insieme a molti altri – non si presenta come un archivio, piuttosto come un luogo aperto all'incontro: una «bibliothèque d'études»² dove gli scrittori conversano tra loro, «arrivant de toutes parts dans le monde avec leur vérité à chacun»³. Bonnefoy li interpella per

(1) Si pensi, ad esempio, a *Keats et Leopardi, Quelques traductions nouvelles*, éd. bilingue, trad. Y. Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 2000, ai *Dix-neuf sonnets de Pétrarque*, ill. di Palézieux, Editions de la revue «Conférence», Meaux 2005, poi ripreso, con varianti, in *Pétrarque et l'Europe*, a cura di C. Ossola, J. Million, Grenoble, 2006, pp. 11-49. Tra i più noti in merito alla storia dell'arte, si cita il saggio *Rome, 1630: l'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970. Per un approfondimento sul rapporto tra Bonnefoy e l'Italia, inteso come approccio dell'autore ai grandi studiosi della storia dell'arte e dell'apporto che tali studi implicano per la sua formazione, si rinvia all'articolo di F. Scotto, *Yves Bonnefoy et l'Italie: une écoute mutuelle*, in *Yves Bonnefoy*, eds. O. Bombarde e J.-P. Avice, Paris, Éditions de l'Herne, 2010, "Les Cahiers de L'Herne", pp. 198-201.

(2) Y. Bonnefoy, *Entretien avec Natacha Lafond et Mathieu Hilfiger sur la question du livre*, Le Bateau Fantôme, 2004, p. 49.

(3) Id., *Allocution au Musée des Beaux Arts*, in *Yves Bonnefoy. L'Amitié et la réflexion*, eds. D. Lançon, S. Romer, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2007, p. 33.

orientarsi nel vasto universo della poesia. La lettura si tramuta in un dialogo attraverso la memoria – «la poésie a toujours été une conversation à travers les siècles, Dante a parlé à Virgile, celui-ci l'a guidé; Yeats lui-même a écouté Blake»⁴ – e oltrepassa le barriere temporali. Erede della più alta «tradition humanistes»⁵, Bonnefoy ricuce mediante il confronto con Dante e Cavalcanti il legame con le origini della poesia italiana.

«Nous sommes peut-être les fils d'une phrase lue»⁶, sostiene Bonnefoy, avvalorando l'idea che ogni lettura divenga una traduzione nella propria lingua, «celle-ci décidée par notre mémoire, c'est-à-dire fermée sur soi autant que gardée ouverte par nos désirs souvent inconscients»⁷. La memoria poetica è, inoltre, una memoria onirica. Come il «grand échange resté virtuel» tra Mallarmé e Baudelaire⁸ il legame tra Bonnefoy e i poeti amati è «le produit non d'une fiction mais de rencontres réelles, sauf que faites de loin, c'est-à-dire rêvées plus que vécues»⁹. Le letture che nutrono i sogni del poeta si riverberano nei testi come echi notturni. Sebbene a differenza che per Pascoli, Leopardi e Petrarca, Bonnefoy non si sia mai cimentato nella traduzione delle loro opere, l'influenza della lettura di Dante e Cavalcanti trova spazio in *Ensemble encore* e nell'*Écharpe rouge* alla stregua degli altri suoi grandi maestri, dimostrando come le figure fondatrici della poesia italiana lo abbiano accompagnato nel proprio cammino poetico.

Le opere di tali «intercesseurs» della poesia «se fraient une voie»¹⁰ nella parola di Bonnefoy, mediante la forma dell'intertestualità. Proveniente dalla memoria onirica, la componente «intertestuale» si esplicita come ripetizione del ritmo con il quale si esprime la voce dell'altro. Si fa rilevante, in tal senso, l'aspetto “fisico” della lettura in quanto ascolto di «une voix haute» alla quale il lettore risponde «à demi voix plus qu'avec ses yeux». «Lire dans le livre, - scrive Bonnefoy - si c'est lire en poète, ce sera le parler, tout aussi bien, s'établir dans la voix, en sa virtualité d'échange avec d'autres êtres»¹¹. L'intertestualità non deriva da una semplice influenza delle fonti, ma «d'une opération infiniment plus riche, qui mobilise à la fois la mémoire et l'oubli, le conscient et l'inconscient»¹². La memoria poetica è un'attività selettiva, la quale agisce non come un archivio, ma come «caisse de résonance au sens musical». In termini proustiani, essa è memoria involontaria, «c'est à dire l'acte qui consiste à la fois à chercher un souvenir, un fragment de mémoire, et en même temps “à le créer”»¹³. In termini psicanalitici, è una memoria onirica che procede isolando versi, frammenti, figure, per poi rimodellarli, come nel «travail du rêve», «par condensation et déplacement»¹⁴. Sedimentate nei ricordi del poeta, le opere frequentate si struttu-

(4) Y. Bonnefoy, *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 54.

(5) D. Combe, *Yves Bonnefoy et la poésie des langues* in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, eds. M. Finck, D. Lançon, M. Staiber, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, pp. 97-98.

(6) Y. Bonnefoy, *André Chastel*, in *Yves Bonnefoy*, éd. J. Ravaud, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1998, “Cahier onze”, p. 175.

(7) Id., *Le «Canzoniere» en sa traduction*, “Conférence” 20, printemps 2005, p. 361.

(8) Id., *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011, pp. 389-408.

(9) Id., *Entretien avec Natacha Lafond et Matthieu Hilfiger sur la question du livre* cit., p. 49.

(10) Id., *Assentiments et partages: entretien avec Odile Bombarde*, préface à *Yves Bonnefoy, Assentiments et partages*, catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Tours (printemps-été 2005), notes critiques de J.-P. Avice, O. Bombarde, D. Lançon, P. Née, Bordeaux, William Blake & Co. Edit., 2005, p. 42.

(11) Id., *La Poésie à voix haute*, Ligne d'ombre, 2007, p. 34.

(12) J. Risset, *Traduction et mémoire poétique*, précédé de Y. Bonnefoy, *Le Paradoxe du traducteur*, Paris, Hermann, 2007, p. 20.

(13) *Ibidem*.

(14) *Ibidem*, p. 50.

rano come degli «arrière-livres»¹⁵ all'origine della creazione che, in tal senso, diviene una «création»¹⁶ a partire dall'altro.

Oltre che abitazione della parola altrui, la lettura muta i «signifiés du texte» in «signifiants de son propre monde»¹⁷: la lettura di sé attraverso l'altro diviene a sua volta scrittura. Se la parola dei poeti letti, tradotti, commentati, coopera alla costruzione del mondo immaginario dell'autore, come in *Ensemble encore*, d'altra parte, essa contribuisce alla sua interpretazione. L'ipotesi è che il fenomeno dell'intertestualità si strutturi secondo i meccanismi tipici della composizione bonnefoysiana: l'apertura all'inconscio, al ricordo, al sogno, da un lato, il processo di autoanalisi, dall'altro. Nel primo caso, l'intertestualità si mostra come fenomeno ritmico di reiterazione e ripetizione del ritmo altro, condensato nel proprio; nel secondo, come esegesi critica del discorso altrui volta a chiarificare il proprio. Se la presenza di Dante guida il poeta in *Ensemble encore* ad uscire dalla condizione sognante dell'esistenza per abbracciare il mondo sensibile situato oltre le maglie del testo, l'esegesi critica del discorso di Cavalcanti, assunto come proprio nell'autobiografia letteraria *L'Écharpe rouge*, riveste, invece, la stessa funzione euristica che la «desécriture»¹⁸ apporta nella lettura di sé. Nella poesia italiana, Bonnefoy rilegge la propria esperienza, reinterpreta il significato sotto l'egida dei propri «fari»¹⁹.

Uscire dalla “selva oscura”

«Tout voyageur est enclin à rêver»²⁰, scrive il poeta, dichiarando l'affinità tra il viaggio e il sogno. Correlato ai grandi *topoi* della letteratura, quali la discesa nell'oscurità e la conseguente ricerca di una via di fuga, il viaggio è superamento della “soglia” mediante la quale si accede alla creazione poetica. Tale metafora governa la sezione di *Ensemble encore* intitolata *Perambulans in noctem*, dove il poeta racconta del proprio smarrimento all'interno della dimensione onirica. Nel componimento «Une fête d'anniversaire»²¹ il «gouffre» è costituito da una foresta, simbolo ancestrale, sostiene Bachelard, dell'infinità dello spazio intimo che si rapporta all'immensità del mondo²². Le sue sembianze - l'asprezza del luogo, l'oscurità del cielo, la minaccia delle belve - ricordano la “selva” nella quale Dante smarrisce se stesso nel primo canto dell'*Inferno*. Ed è proprio Dante che il poeta scorge fuori dalla stanza dei festeggiamenti, e sotto il cui segno si propone di scongiurare la rappresentazione illusoria della realtà. Quale guida migliore di Dante, autore e personaggio della propria opera, per accompagnare il poeta nel suo cammino volto dall'oscurità a «riveder le stelle»?

Prima ancora che per il messaggio di cui si rivelano portatrici, le parole della *Commedia*, imparate a memoria durante l'infanzia²³, rapiscono Bonnefoy per il lo-

(15) Y. Bonnefoy, *Entretien avec Natacha Lafond et Mathieu Hilfiger sur la question du livre* cit., p. 48.

(16) *Ibidem*, p. 21.

(17) Id., *La Communauté des traducteurs* cit., p. 22.

(18) Cfr. M. Finck, Y. Bonnefoy, *le simple et le sens*, Paris, José Corti, 1989 p. 318.

(19) F. Scotto chiama “Fari baudelairiani” i poeti sui quali Bonnefoy riflette nel corso della sua esistenza e il cui studio non solo approfondisce l'opera altrui, ma «illumina» la sua stessa poetica. Cfr. *Il Rimbaud di Bonnefoy: la lucidità e la speranza*, pref. a Y. Bonnefoy, *Rimbaud. Speranza e lucidità*, trad. it. F. Scotto, Roma, Donzelli editore, 2010, p. VII.

(20) Y. Bonnefoy, *Notes conjointes à Deux scènes* (2009), in *L'Écharpe rouge*, Paris, Mercure de France, 2016, p. 211.

(21) In Id., *Ensemble encore* suivi de *Perambulans in noctem*, Paris, Mercure de France, 2016, pp. 97-100.

(22) G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957 (1983), p. 212.

(23) Cfr. Y. Bonnefoy, *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 12.

ro ritmo²⁴. Nella prosodia dantesca, che suscita nel lettore l'impressione concreta di «une saveur, une odeur de sous-bois», Bonnefoy riconosce la possibilità di fare «presenza» attraverso il suono. Non più emulazione della lingua latina, la poesia di Dante prende vita dalla «parole de chaque jour», instaurando «entre les êtres parlants un avenir de reconnaissances mutuelles»²⁵. A lui va riconosciuto non solo il merito di aver inventato una nuova lingua, il «volgare illustre», ma «un autre niveau de la parole» che per Bonnefoy rappresenta l'incarnazione di una «poésie rediviva»²⁶. Tale è l'immedesimazione suscitata dalla lettura che Bonnefoy fa sua la voce del poeta, traducendola nella propria:

Nous voici dans la forêt, mon ami. Elle est *obscur*, elle est âpre et *sauvage*, notre voie s'y est *perdue*, nous sommes bien au *milieu de notre vie*, n'est-ce pas? Nous allons rencontrer ces étranges bêtes... *La lonza*, non?²⁷

Attraverso la traduzione delle parole che avviano la *Commedia* dantesca, Bonnefoy può confrontarsi con l'esperienza dell'altro, ripetendola, e, al contempo, reinventandola in una creazione originale. L'ascolto del ritmo poetico altrui consente all'autore di scoprire in Dante un interlocutore, se non un suo doppio. Mediante l'«écoute [...] existentielle des rythmes»²⁸, la pratica della traduzione, alla quale Bonnefoy ha dedicato numerosi studi, consente infatti un'«osmosi»²⁹ con la poetica dell'autore tradotto. Dovendo il traduttore ricreare l'esperienza della presenza nella propria «langue maternelle»³⁰, la traduzione diviene rimemorazione, «une anamnèse» orientata nella ricerca dell'«*indefait dans la chose*» di cui solo la poesia può ripetere l'«actes»³¹.

Nel sentiero poetico che li unisce, Bonnefoy riscrive il momento originario dell'avventura dantesca, assunta, però, da una prospettiva personale. Il poeta condivide lo spazio onirico con un “amico” che indossa un'«écharpe rouge», riferimento che a ben vedere lo ricollegherebbe alla figura paterna per come essa appare nell'*Écharpe rouge*. Nella bozza del racconto Élie Bonnefoy indossa, infatti, una “sciarpina rossa”, simbolo del legame di sangue tra padre e figlio³². Nel *poème*, il poeta rammenta la loro conoscenza antica, e il futuro a cui entrambi sono destinati:

Qui suis-je? Comment savoir? Quelle vêtue me prive de ce qu'aurait pu être ma vie? Je te prends par la main, adolescent que je fus, tu ne résistes pas, je t'entraîne sous le couvert des grands chênes, nous aurons peur, il fera nuit, ce seront ces bêtes que je disais, mais bientôt nous verrons briller cette étoile, au faite d'une colline, et soudain...

(24) «D'abord et surtout cette “terza rima”, ce grand rythme qui rend au mot sa capacité de s'ouvrir d'emblée au mystère simple de la chose, ce qui permettra à qui l'emploie d'être à nouveau pleinement, de “river le stelle”». Y. Bonnefoy, *Le Dante de Lamennais*, introduction à D. Alighieri, *L'Enfer*, trad. fr. H.-F.R. de Lamennais, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013, p. 10.

(25) *Ibidem*, p. 18.

(26) *Ibidem*, pp. 21-25.

(27) Si segnala che qui, come altrove, il corsivo è utilizzato per segnalare le parole di Dante e Cavalcanti tradotte o riportate in lingua originale da Yves Bonnefoy.

(28) Y. Bonnefoy, *Le Dante de Lamennais*, introduction à D. Alighieri, *L'Enfer*, trad. fr. H.-F.R. de Lamennais, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013, p. 12.

(29) F. Scotto, *La risonanza dell'altro. Sulla traduzione in Yves Bonnefoy*, pref. a Y. Bonnefoy, *La comunità dei traduttori*, trad. it. F. Scotto, Palermo, Sellerio, 2005, p. 12.

(30) Y. Bonnefoy, *L'Europe, le XX^e siècle, la poésie*, in *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle* cit., p. 8.

(31) Id., *Le Dante de Lamennais*, introduction à D. Alighieri, *L'Enfer* cit., p. 11.

(32) Cfr. Y. Bonnefoy, *L'Écharpe rouge* cit., p. 118.

Se il poeta indossa un abito che impedisce all'altro di riconoscerlo, in lui permane l'esigenza di superare le insidie della foresta (il «manto degli alberi» da cui è avvolto), metafora delle immagini ingannevoli prodotte dal sogno. Per «salire alle stelle» scorte da Dante al principio della salita del «colle», il poeta invoca l'aiuto di una guida. Grazie ai meccanismi di trasposizione onirica, alla figura del padre si sovrappone quella del maestro e “padre” letterario, Virgilio, la cui presenza nel testo è evocata dall'*incipit* dei versi di Dante nella *Commedia*, «Or se' tu quel Virgilio e quella fonte | Che spandi di parlar sì largo fiume?»³³:

Je m'imaginai qu'il serait là, que je m'écrierais «*Or sei tu..?*». Hélas, ces arbres, ces bêtes, même ces pierres, cela n'existe pas, me dis-tu. Tu tires brusquement le rideau des arbres, personne! Et pourtant, n'avons-nous pas entendu?

Incastonato nel testo, il riferimento intertestuale deriva dalla concordanza «entre fidélité à soi-même et fidélité à l'œuvre traduite, entre écriture et lecture: l'écriture étant le lieu même où la fusion pourrait se produire»³⁴. Non solo il poeta si pone in ascolto dell'opera tradotta, ma l'opera tradotta parla e continua a vivere nella propria. Allo stesso tempo, come scrive Fabio Scotto, «le rythme chez Yves Bonnefoy désigne le lieu d'une production personnelle du sens, qui sacrifie la tentation du calque à l'exigence d'habiter la poésie de l'autre»³⁵. La ricerca di una poesia in cui «abitare» prende forma all'interno del *poème* nel desiderio di risalire alla fonte della «voix» che il personaggio ritiene di aver udito e che si confonde nel racconto con le grida delle gru che, «cantando lor lai», Dante stesso ha incontrato nel cerchio dei dannati del canto V³⁶. L'uscita dalla condizione infernale sarà concessa, dunque, solo a seguito del superamento di alcune prove. Seguendo il movimento migratorio degli uccelli, simbolo di rinascita, Bonnefoy riscopre, infine, i sentieri della vita reale. Conscio che «il n'y a de lumière que par la nuit», egli procede nel suo cammino - tre volte è ripetuta nel testo l'anafora «Je vais» - nel solco di «celui par lequel la poésie accède à soi “nel mezzo del cammin” en s'attachant au mot comme tel»³⁷. Attraverso l'esempio di Dante, «qui vaut pour tous les temps» e «qui illumine», Bonnefoy trova un «salut» possibile, non nella dimensione religiosa, ma in quella poetica e terrena che lo riporta all'«ici où [il est] et aime vivre».

La “ballatetta” di Cavalcanti

Nell'*Écharpe rouge* l'elemento intertestuale, che per la densità delle immagini si lega al simbolico, è presente sin dalla bozza redatta nel 1964, dove Bonnefoy cita a memo-

(33) Sebbene Dante si allontani dalla prosodia latina, e quindi dal ritmo utilizzato nell'*Eneide*, «le “quel Virgilio” de Dante au moment de la rencontre, il est certes bien clair que c'est un cri de reconnaissance, l'expression d'une gratitude, Virgile est bien la “fonte”, son “largo fiume” est bien la poésie même, qui pénètre et féconde le “parlar” du nouveau poète». Y. Bonnefoy, *Dante et les mots*, testo estratto da un intervento pronunciato al Collège de France in occasione della conferenza «Dante au Collège de France» nel 2010, e ripresa nell'introduzione a *L'Enfer* cit., p. 24. Inoltre, la poesia di Virgilio è fondamentale nella formazione di Bonnefoy come viene ricordato in *Quelques livres qui ont compté* (1990) (EP, 339).

(34) Y. Bonnefoy, *La Communauté des traducteurs* cit., p. 133.

(35) F. Scotto, *Le son de l'autre: théorie et pratique de la traduction d'Yves Bonnefoy*, in *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs* cit., p. 82.

(36) «E come i gru van cantando lor lai, | Facendo in aere di sè lunga riga; | Così vid'io venir, traendo guai, | Ombre portate dalla detta briga: | Perch'io dissi: Maestro, chi son quelle | Genti, che l'aura nera sì gastiga?» (Inf. Canto V).

(37) Y. Bonnefoy, *Dante et les mots* cit., pp. 25-26.

ria dalle *Rime* di Cavalcanti³⁸ alcuni versi che «n'avaient pas cessé de []e hanter depuis le jour de leur découverte, bien avant le projet de "l'écharpe rouge"»:

*Ab vanne a Tolosa, ballatetta mia,
Ed entra quietamente a la Dorata:
Ed ivi chiama che, per cortesia
D'alcuna bella donna, sia menata
Dinanzi a quella di cui t'ho pregata;
E s'ella ti riceve,
Dille con voce leve:
«Per merzé vegno a voi»*

*Questo cor mi fu morto
Poi che'n Tolosa fui³⁹.*

Nelle parole di Cavalcanti sono presenti i due elementi sui quali si sviluppa l'*Écharpe rouge*: Toulouse, luogo da cui il poeta immagina che il padre risponda a una sua lettera, e la poesia che, nelle vesti della "ballatetta", personalmente si reca presso la donna amata per parlarle del suo amore. Due significanti, dunque, grazie ai quali i versi in lingua straniera comunicano con la poesia di Bonnefoy che li inserisce, come già era accaduto con i versi danteschi, quale prolungamento dei propri nel frammento della bozza. Tramite le parole del fondatore della lirica italiana⁴⁰, la poesia richiama il poeta a quel voto di ricongiungimento al luogo e alle persone cui è votata. Infatti, celata sotto le vesti della "bella donna" di Toulouse, e apparentemente esclusa dallo scambio epistolare tra padre e figlio nell'*Écharpe rouge*, è la madre del poeta la donna che la "ballatetta" desidera ritrovare, al fine di restituire la parola a colei che per prima ne ha fatto dono⁴¹.

Sebbene scaturisca dall'ascolto del suono, la gravidanza della poesia altrui non è mai derivata per Bonnefoy dal puro gioco dei significanti, ma dall'adesione ad una poetica, anche se distante dalla propria lingua e dalla propria epoca⁴². Quella di Cavalcanti, espressione tra le più alte dello stilnovismo e dell'«umana sofferenza»⁴³, è condivisa da Bonnefoy per la dialettica tra "immagine" e "presenza" su cui poggia. L'anima del poeta stilnovista (la cui sede è nel cuore) è luogo delle lotte interiori tra i sensi e la purezza spirituale, tra il desiderio carnale della donna (l'amore nasce dal suo sguardo) e la venerazione suscitata dalla sua distanza. Laddove il solo desiderio di Cavalcanti sarebbe rompere la barriera tra il sogno e la realtà quotidiana, le leggi d'Amore gli impongono, al fine di elevarsi alla perfezione morale, di ammirare la donna al pari di una divinità⁴⁴. Secondo un'interpretazione che non può dirsi totalmente fondata dal punto di vista storico, ma illuminante ai fini della poetica di Bonnefoy stesso, egli sostiene che la dama a cui Cavalcanti indirizza la ballata non sia una donna realmente conosciuta, ma una statua presente nella basilica di Notre-Dame de la Daurade⁴⁵:

(38) Nella versione originale, gli ultimi due versi ripresi dalla ballata XXX «Era in penser d'amor» di Cavalcanti sono in realtà antecedenti (vv. 11-12) a quelli riportati nella prima strofa da Bonnefoy (vv. 45-52). Cfr. G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di L. Cassata, Roma, Donzelli editore, 1995.

(39) Y. Bonnefoy, *L'Écharpe rouge* cit., pp. 26-27.

(40) L. Cassata, *Con Dante dalla parte di Guido*, introduzione a G. Cavalcanti, *Rime* cit., p. VIII.

(41) Cfr. Capitolo «Un abécédaire», in *L'Écharpe rouge* cit. pp. 109-121.

(42) Cfr. *La Communauté des critiques*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.

(43) *Dolce Stil Novo*, a cura di C. Cordiè, Milano, Casa Editrice Bianchi-Giovini, 1942, p. 46.

(44) *Ibidem*, p. 39.

(45) Non vi è prova che Cavalcanti abbia intrapreso un pellegrinaggio verso Santiago, e che dunque

[...] c'était une statue qui d'une main dressée désignait le ciel, dans l'autre – la gauche, côté du cœur, et du corps – tenant un rouleau, un livre. L'Évangile, assurément, celui-ci, mais pour le poète qui passe, qui s'arrête, que voici troublé, retenu, de quoi aussi penser à son propre livre, à son rapport à l'écriture et à la parole, avec alors la tentation d'en attendre beaucoup et même trop. Qu'est-ce qu'il écrit, ou pourrait écrire? Cavalcanti, en un moment décisif de la poésie à Florence, se posa la question et fit de sa réponse son œuvre. Le *dolce stil nuovo* attend de l'écriture qu'elle aide à l'abandon des points de vue, des soucis, des desirs de l'existence particulière. Il croit à la réalité supérieure d'une forme qui se dégageait des mots comme le seul être possible pour une vie humaine à la recherche de soi⁴⁶.

La donna oggetto di venerazione sarebbe dunque la trasfigurazione di una visione, e il poeta il devoto di un'immagine che ha ucciso il suo cuore. Che la donna di Tolosa sia reale o meno, nulla toglie alle conseguenze che la sua visione comporta: è nel ricordo della visione che si gioca la dialettica tra immagine e realtà, dialettica che la riflessione di Bonnefoy fa propria.

I ricordi trasfigurano la presenza realmente conosciuta, inducendo il poeta a venerare un'immagine. Come la donna di Cavalcanti, così la madre di Bonnefoy è vista dal figlio nell'*Écharpe rouge* attraverso il prisma delle immagini, e tutte di derivazione letteraria. Suo è il «bleu regard» di Vitalie Cuif, mediante il quale Bonnefoy bambino osserva il mondo, non intravedendovi una menzogna, come Rimbaud, piuttosto «un surcroît de réalité»⁴⁷. Nella riscrittura di *Dans les sables rouges*, Hélène è la giovane Céphéis di cui l'incontro è ammonito dall'interdetto «de ne pas aller plus avant»⁴⁸. Nel sonetto di Ronsard, «ce soir qu'Amour vous fit dans la salle descendre»⁴⁹ Bonnefoy la ritrova nel giorno del suo matrimonio – e non pare un caso che il titolo della

Tolosa possa essere stata una tappa di tale viaggio. Più che reale, il pellegrinaggio di Cavalcanti appare ai filologi interno e simbolico: «Tolosa è, dunque, il luogo, non unico, di una esperienza feerica e numinosa, vissuta come un pellegrinaggio senza dubbio intimo, [...] attraverso la mediazione dell'immagine della donna che è contemporaneamente lontana e vicina; un viaggio metaforico-gnoseologico ai limiti della conoscenza sensuale-fantasmatica». Ne deduce R. Arques che «non possiamo stabilire con certezza se Tolosa è stata sosta intermedia o destinazione finale di un viaggio compiuto da Guido per dei fini che ci sono ignoti. È invece indubbio che la città provenzale ha avuto nella sua lirica la funzione palese di stabilire una relazione profonda con i trovatori e con la poesia a lui contemporanea». Il riferimento alla civiltà occitanica, come in Bonnefoy, parrebbe dunque simbolico in Cavalcanti. Cfr. R. Arques, *Tolosa in Cavalcanti. Tra pellegrinaggi, pastorelle e sbigottimenti*, in *Il mondo errante. Dante tra letteratura, eresia e storia* (Atti del convegno internazionale di studio, Bertinoro, 13-16 settembre 2010), Spoleto, Centro di Studi sull'Alto Medioevo, 2013, pp. 289-312.

(46) Y. Bonnefoy, *L'Écharpe rouge* cit., p. 156.

(47) *Ibidem*, pp. 96-97.

(48) *Ibidem*, p. 101. Risuonano qui anche i celebri versi della *Phèdre* riportati da Bonnefoy in *Quelques livres qui ont compté*: «N'allons pas plus avant, demeurons, chère Énone». Tra i preferiti di Bonnefoy, nel racconto *Une représentation de Phèdre (Rue Traversière et autres récits en rêve* cit., pp. 131-132) essi tornano come monito dell'impossibilità di portare a termine lo spettacolo visto in sogno. Come nel racconto, anche nell'*Écharpe rouge* la citazione comporterebbe «un interdit». Ammonizione questa che deriverebbe dal verso stesso, impossibilitato a proseguire: immedesimandosi nella protagonista - come Fedra, il poeta avrebbe voluto «suivre des yeux un char fuyant dans la carrière», «aller à l'ombre des forêts», «rencontrer quelque chose de réel au sein même de l'expression poétique» - Bonnefoy desidera raggiungere una presenza reale, consapevole che solo attraverso un «travail sur les mots [...] la métamorphose serait possible», in *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 341.

(49) Y. Bonnefoy, *L'Écharpe rouge* cit., p. 88. Il verso di Ronsard è già presente, di nuovo incastonato tra i versi di Bonnefoy, in «La Voix lointaine»: «Ô musique, ô rumeur de tant d'autres mondes, | N'est-ce pas là ce que tu désirais | Le soir qu'Amour te fit, comme il fut dit, | Le cœur serré dans la salle descendre?». Y. Bonnefoy, *Les Planches courbes*, in *L'Opera Poetica*, trad. di D. Grange Fiori e F. Scotto, a cura e con un saggio introduttivo di F. Scotto, Milano, Mondadori, 2010, «I Meridiani», p. 748. Nell'*Écharpe rouge*, la citazione è leggermente modificata rispetto alla versione originale: «ce soir qu'Amour vous fit dans la salle descendre» piuttosto che «Le soir qu'Amour vous fit en la salle descendre».

raccolta sia *Sonnets pour Hélène*⁵⁰ – «en son espérance vernale, à l'heure où elle imaginait que sa destinée pourrait fleurir». Infine, triste per la lontananza dal «pays natal», «She stood in tears amid the alien corn» come Ruth nell'*Ode à un rossignol* di Keats⁵¹.

Riscoperta in diverse figure letterarie, la madre è osservata con gli occhi della poesia, grazie alla quale rimarrà sempre «la jeune fille d'alors». Nella lingua dell'altro riecheggiano le parole del bambino - si ricordi come Bonnefoy sostenga che la poesia altrui risvegli le parole dell'infanzia del lettore - dando espressione a quell'«amour» infantile per la figura materna, ritrovata «métaphysiquement vierge»⁵². Non una donna realmente esistita, ma una statua è l'oggetto di venerazione del poeta stilnovista⁵³, così come è in immagine che la madre è adorata dal poeta. «Mais est-ce vraiment aimer?», domanda che Bonnefoy pone a Cavalcanti per interrogare se stesso. Nell'indagare l'opera altrui, il critico vi scorge uno sguardo a lui rivolto⁵⁴, facendo sì che l'interpretazione si tramuti in una conoscenza di sé grazie all'altro. Ed è nell'oscillazione tra le due posture, di lettore e di critico, che Bonnefoy interrompe l'ascolto dell'altro per porsi all'ascolto di sé, divenendo nuovamente poeta. In quanto tale, egli fa proprie le parole del predecessore per chiedere la «mercé» della madre. Rimasto solo con Hélène, Bonnefoy rimpiange di non aver dato vita a quell'«échange» che avrebbe potuto confortarla in seguito alla morte del marito. Troppo occupato dalle sue letture, l'adolescente aveva preferito la poesia al dialogo con l'altro. Ma è proprio per intercessione della poesia che la madre potrebbe perdonare le colpe del figlio che tenta di «ripararvi» dandole una seconda esistenza nella scrittura⁵⁵. Le figure letterarie nelle quali Hélène riprende vita sono dunque «la préservation de ce qu'on peut dire l'esprit d'enfance, ce regard qui autour de soi ne sait et ne veut que de la présence»⁵⁶. Esiste allora una redenzione dell'immagine, quando per mezzo della poesia può preservarsi il ricordo di una presenza reale. In ciò consiste il ruolo della «ballatetta»: sopperire alle colpe del tempo e dell'oblio, superando le distanze che separano il poeta dal suo passato.

(50) Y. Bonnefoy dirà infatti che la presenza del nome Hélène presente in *Sueur de sang* e in *Matière céleste* «a fort bien pu exercer sur [lui], inconsciemment, un attrait qui [le] retenait auprès de Pierre Jean Jouve dans les écrits même qui [le] séparaient de lui», in *L'Écharpe rouge* cit., p. 198.

(51) Bonnefoy racconta l'emozione scaturita dagli stessi versi in «La Maison Natale»: «Et alors un jour vint | Où j'entendis de ce vers extraordinaire de Keats, | L'évocation de Ruth «when sick for home, | She stood in tears amid the alien corn». | Or, de ces mots | Je n'avais pas à pénétrer le sens | Car il était en moi depuis l'enfance, | Je n'ai eu qu'à le reconnaître, et à l'aimer | Quand il est revenu du fond de ma vie. | Qu'avais-je eu, en effet, à recueillir | De l'évasive présence maternelle | Sinon le sentiment de l'exil et les larmes | Qui troublaient ce regard cherchant à voir | Dans les choses d'ici le lieu perdu?». Y. Bonnefoy, *Les Planches courbes*, in *L'Opera Poetica* cit., p. 782.

(52) Y. Bonnefoy, *L'Écharpe rouge* cit., p. 90.

(53) Se tra le diverse ipotesi sull'identità della donna di Tolosa, R. Arques (cit., p. 302) annovera quella simbolica (tipica nel Medioevo) della Madonna nera, di cui Cavalcanti avrebbe potuto conoscere la presenza, se non perché visitata, per i miracoli di fertilità ed essa attribuiti, la sua posa non corrisponde a quella descritta da Bonnefoy. Non ci è dunque dato conoscere a quale statua presente nella Basilica egli si riferisca.

(54) «[...] tout critique oublieux ainsi du drame de l'œuvre mais aussi bien du sien propre, est appelé à retrouver ce dernier, à se risquer dans son propre abîme, et non pour se vouer parmi des fantasmes aux mirages du narcissisme mais pour, observant sur soi et en soi le travail du leurre, mieux rencontrer à ce fond, s'il en est un, le poète en son lieu à lui d'origine. La responsabilité critique, celle qui assume le fait de l'autre là où il est, c'est aussi, sinon peut-être d'abord, la responsabilité que le chercheur doit comprendre qu'il a de soi». In Y. Bonnefoy, *La Communauté des critiques* cit., p. 112.

(55) Nel racconto in sogno *L'Égypte*, lo stesso verbo è impiegato dal poeta-bambino che desidera «réparer la faute de celui qui s'était enfui au matin du monde» mediante la poesia. In *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Poésie Gallimard, 1987 (pour la postface de J.E. Jackson, *Yves Bonnefoy et «la souche obscure des rêves»*, 1992), p. 15.

(56) Y. Bonnefoy, *L'Écharpe rouge* cit., p. 135.

La lettura di sé nell'altro

«Les grands poètes sont ceux qui nous aident par la surabondance de leurs apports – et par leurs errements, aussi bien – à nous diriger vers nous-mêmes», scrive Bonnefoy nel saggio introduttivo ai suoi studi su Baudelaire. La poesia «vuole il bene» del proprio lettore⁵⁷, correndo persino in suo aiuto, quando necessario:

Lire un grand poète, ce n'est pas avoir à décider qu'il est grand, en amateur de littérature, en cela pire arrogance, c'est lui demander de nous aider. C'est attendre de sa radicalité qu'elle nous guide, tant soit peu, vers le sérieux dont on est peut-être capable. Ce qui n'est pas, devant les lecteurs qu'à notre tour nous aurons, sans quelque vérité dès lors partageable. Car le plus particulier, c'est le plus universel, et il n'est pas exclu qu'à errer en marge d'une œuvre on ne recueille de cet or-là quelque parcelle. Être soi n'est pas tant un droit qu'un devoir, qu'écouter un poète rappelle autant qu'il y aide. Une demande d'aide. Et par conséquent l'expérience non d'un texte, d'un simple texte, mais d'une présence d'être, d'une voix⁵⁸.

Il dialogo con la tradizione letteraria di cui Dante e Cavalcanti sono esponenti si mostra fecondo per la poesia nella misura in cui la loro “voce” è posta nell'opera di Bonnefoy al servizio della «verità di parola». Nonostante le grandi opere comunicano attraverso i ricordi, seguendo i sentieri misteriosi della creazione, il poeta tenta «de les replacer de [s]on côté du réel»⁵⁹. Nella ricerca identitaria che muove Bonnefoy nell'*Écharpe rouge* la memoria poetica diviene, infatti, memoria biografica. Come un “luogo della memoria”, le parole di Cavalcanti sono custodi di un ricordo protetto dallo scorrere del tempo grazie all'immagine. Si trasformano in «vrai lieu» quando la scrittura, che è reminiscenza, oltrepassa “la soglia” dell'immagine per rendere “presente” il ricordo. Lo stesso avviene in *Ensemble encore*, dove grazie alla guida di Dante Bonnefoy supera il «leurre» del sogno per orientare la creazione poetica verso un luogo nuovamente abitabile.

SARA BONANNI

Università degli Studi Roma Tre - Université de Brest

(57) Id., *Sous le signe de Baudelaire* cit., p. 7.

(58) Id., *Avant-propos a Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 11.

(59) Id., *Assentiments et partages: entretien avec Odile Bombarde*, préface à Yves Bonnefoy, *Assentiments et partages* cit., p. 39.

“Ethos” poetico e immagine autoriale di Yves Bonnefoy nelle prose di “L’hésitation d’Hamlet et la décision de Shakespeare”

Abstract

The relationship with otherness is central to Bonnefoy’s poetic research. For him, the experience of translating Shakespeare’s work is the possibility of a poetic dialogue with the Bard: such a dialogue continues in his essays, in his *entretien*, and through his poetic rewritings of *Hamlet*. The volume *L’hésitation d’Hamlet et la décision de Shakespeare*, analysed from the theoretical perspective of literary discourse analysis, summarizes the various forms the dialogue with Shakespeare has taken in Bonnefoy’s prose work. The study demonstrates how the poet forms a dialogical poetic *ethos* in each of the textual typologies in the book. In the essay, the dialogical tension that characterizes Bonnefoy’s poetic *ethos* is manifested through his rhetorical and syntactic choices as well as in the melodic breath that runs through the text. In the poetic prose it is manifested through the building of a collective *ethos*, that is, a discursive image that projects the existence of a poetic community of which the reader is invited to be a part. Finally, in the two *entretiens*, the self-image that the poet modulates is that of an author who has been in dialogue with Shakespeare for a whole lifetime, reaping in his work the fruits of the poetic legacy he left him.

Introduzione

La nozione di dialogo è centrale in tutta la vasta produzione dell’eminente poeta Yves Bonnefoy: se per lui la poesia è un’attività essenzialmente dialogica, una «parole qui veut l’échange»¹, lo stesso bisogno di un confronto con l’Altro lo porta a riflettere sull’opera di altri artisti e poeti attraverso una ricchissima produzione saggistica, e a tradurne le opere. Il presente studio si propone di evidenziare come la costante ricerca del dialogo definisca l’*ethos* autoriale² di Bonnefoy, ossia l’immagine discorsiva di natura essenzialmente dialogica che il poeta proietta nei suoi scritti, siano essi in versi o in prosa, traduzioni o saggi di critica letteraria. Avendo già analizzato in precedenza come questa tensione dialogica caratterizzi la più significativa esperienza di traduzione di Bonnefoy, quella del teatro di Shakespeare³, focalizzeremo ora la nostra attenzione su alcuni scritti in prosa che hanno accompagnato tale esperienza, quelli raccolti ne *L’hésitation d’Hamlet et la décision de Shakespeare* (2015)⁴. Il volume è una sintesi della riflessione poetico-filosofica dedicata al Bardo e un punto di arrivo rispetto al lavoro progressivo⁵,

(1) Y. Bonnefoy, *L’Inachevé. Entretiens sur la poésie 2003-2016*, Paris, Albin Michel, 2021, p. 22.

(2) R. Amossy, *La double nature de l’image d’auteur*, “Argumentation et Analyse du Discours” 3, 2009, en ligne: <http://aad.revues.org/662>.

(3) Cfr. S. Amadori, *Yves Bonnefoy, père et fils de son Shakespeare*, Paris, Hermann, 2015.

(4) Y. Bonnefoy, *L’hésitation d’Hamlet et la décision de Shakespeare*, Paris, Seuil, 2015. L’edizione italiana del volume è in corso di stampa: Y. Bonnefoy, *L’esitazione di Amleto*, a cura di S. Amadori, Milano, il Saggiatore.

(5) I principali volumi che raccolgono la riflessione critica dedicata a Shakespeare sono *Tbâtre et poésie. Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998; *Orlando furioso guarito: de l’Arioste à Shakespeare*, Paris, Mercure de France, 2013; *Shakespeare: théâtre et poésie*, Paris, Gallimard, 2014.

che giunge in quest'opera all'apice della sua maturità. Si apre con un saggio di «critica poetica»⁶ che costituisce il corpo principale dell'opera; seguono una prosa poetica intitolata *Lettre à Shakespeare*, e due recenti interviste rilasciate dal poeta francese sul suo lavoro traduttivo. La natura polimorfica del libro è degna di nota, perché sintetizza le varie modalità attraverso le quali il rapporto dialogico con Shakespeare si è manifestato nell'opera in prosa di Bonnefoy.

Il quadro teorico che farà da sfondo allo studio sarà quello dell'Analisi del Discorso Letterario, con particolare riferimento alle nozioni di «immagine autoriale» (*image d'auteur*)⁷ di Amossy e di *ethos* poetico di Monte⁸. Analizzare l'*ethos* autoriale costruito da Bonnefoy significherà da un lato definire la postura discorsiva globale adottata dal poeta, e dall'altro stabilire che tipo di relazione cerchi di instaurare con il suo lettore, attraverso un'analisi delle strategie discorsive cui fa ricorso. Nella ricerca di una verità risultante da un momento di condivisione, il lettore è una risorsa fondamentale per Bonnefoy: è l'Altro con cui vivere un'esperienza di “comune presenza” che rende la poesia un «vrai lieu», ossia un luogo in cui l'Essere si rivela alla comunità riunita di uomini e donne che questa stessa parola ha costituito. È evidente la tensione etica che anima la ricerca di Bonnefoy, per il quale la poesia è «ce désir de “changer la vie” par plus véridique expérience des hommes et femmes avec lesquels nous partageons notre moment sur la terre»⁹. Vedremo dunque come il poeta ricerchi quella che Maingueneau definisce una incorporazione (*incorporation*) che intende suscitare nel lettore un'adesione a «un monde éthique dont ce “garant” participe et auquel il donne accès»¹⁰.

1. La tensione dialogica ne “L'Écharpe rouge” e “L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare”

Nell'opera di Bonnefoy lo scambio può assumere la forma dell'interazione dialogica diretta, come il frequente ricorso al genere dell'*entretien* conferma, o del confronto con presenze che vivono nella sua memoria. Se poesia e memoria appaiono già intimamente legate nella sezione “La maison natale” de *Les Planches courbes* (2001)¹¹, tale osmosi diventa particolarmente evidente in *Deux scènes et notes conjointes* e nel racconto autobiografico *L'Écharpe rouge* (2016). Quest'ultimo è, a detta dello stesso Bonnefoy, «un livre [...] d'exégèse et d'anamnèse»¹², nel quale è centrale il rapporto con le figure genitoriali, in particolare con il padre. La parola *échange* vi ricorre ben quindici volte: lo scambio è quello, di natura memoriale, con i genitori oramai assenti, o con artisti e poeti di cui Bonnefoy ha amato le opere, ma è anche quello, reale o potenziale, con quell'alterità rappresentata dal lettore e dal critico della sua opera¹³. *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare* condensa le forme attra-

(6) Cfr. Yves Bonnefoy, *Traduction et critique poétique*, dir. P. Née, “Littérature” 150, 2008.

(7) R. Amossy, *La double nature* cit.

(8) Cfr. M. Monte, *De l'éthos, du style et du point de vue en poésie*, in dirs. M. Colas-Blaise, L. Perrin et G.M. Torre, *L'énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016, p. 338.

(9) Y. Bonnefoy, *L'Inachevé* cit., p. 21.

(10) D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 208.

(11) Y. Bonnefoy, *Les planches courbes*, Paris, Mercure de France, 2001.

(12) Id., *L'Écharpe rouge*, Paris, Mercure de France, 2016, p. 162.

(13) Cfr. A. Trouvé, *La littérature comme échange verbal différé: autour de L'Écharpe rouge* (Yves Bonnefoy), in dirs. C. Chollier, J.-M. Pottier, A. Trouvé, *Paroles de lecteurs 2: poésie et autres genres*, Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2019, pp. 15-38.

verso le quali lo scambio con Shakespeare, un altro padre per Bonnefoy, questa volta “spirituale”, si è configurato in quello che definiremo, con Maingueneau, l’«espace canonique» e l’«espace associé»¹⁴ della sua produzione. Se del primo fa parte la prosa poetica *Lettre à Shakespeare*, al secondo appartengono invece i due *entretiens* e il saggio di critica il cui titolo coincide con quello del volume. La composizione apparentemente eterogenea del libro è dovuta al fatto che i due spazi sono intimamente legati, si alimentano reciprocamente, e contribuiscono a proiettare un *ethos* poetico di tipo dialogico nell’insieme dell’opera di Bonnefoy.

Nella sua *Lettre à Shakespeare*, il poeta tematizza il rapporto di filiazione che lo lega al Bardo, facendolo diventare materia viva di un *récit en rêve*. In questa prosa poetica, immagina di incontrare Shakespeare, consegnargli una sua lettera, e assistere a una sua messa in scena di *Hamlet*. Nel testo si realizza una continua commistione di piani temporali, per cui il passato di Shakespeare, attraversando la storia, diventa il presente di Bonnefoy, e in questa dimensione onirica uno scambio reale, un dialogo con il padre letterario, diventa possibile.

I due *entretiens*, *Jouer Hamlet dans le noir* e *La voix de Shakespeare*, accordati rispettivamente a una giornalista di *Le Monde* (Fabienne Darge) e a una studiosa delle sue traduzioni di Shakespeare (Stéphanie Roesler), sono invece espressione della volontà del poeta di ricercare un confronto con esseri reali, a lui contemporanei, che gli consenta di approfondire la sua riflessione meta-poetica. Come spiega Bonnefoy, infatti, nell’*entretien*, «l’imprévu des questions avive et même sert le désir de comprendre de celui qui cherche à répondre, en un “écrit parlé” qu’il veut aussi précis que possible»¹⁵. La dimensione dialogica e riflessiva che li caratterizza li rende dunque parte integrante dell’opera poetica di Bonnefoy, proprio come lo è la sua corrispondenza. Nella loro introduzione al volume *Correspondance* di recente pubblicazione, Bombarde e Labarthe presentano infatti le lettere scritte da Bonnefoy come parte della sua produzione poetica: «À ses yeux, la poésie [...] est “cet accès à soi qui se fait accès aux autres” [...]. C’est saisis par le même “émerveillement” que nous avons soumis à Yves Bonnefoy l’idée de ce livre, convaincus que ces échanges étaient une partie de son œuvre»¹⁶.

La critica letteraria è infine una terza forma del dialogo poetico con il Bardo, un confronto tra poeta-critico e poeta la cui opera viene analizzata, poiché l’attività critica è, a detta dello stesso Bonnefoy, «[u]n échange, entre deux pleines personnes, [...] Le rapport d’une conscience de soi à une autre de même vœu, un examen en commun de formes certes diverses de l’illusion inhérente à la parole»¹⁷. Dimensione poetica ed ermeneutica creano infatti un rapporto di tipo osmotico, come constata Scotto, che rileva «l’extension du poétique à tous les domaines de la création» e la natura intimamente poetica della saggistica di Bonnefoy¹⁸. Lo stesso poeta conferma del resto di ricercare «une fusion, par le haut, de la poésie et de la critique»¹⁹.

(14) D. Maingueneau, *Le discours littéraire* cit., pp. 113-115.

(15) Y. Bonnefoy, *L’Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010, quarta di copertina.

(16) O. Bombarde, P. Labarthe, *Introduction à Y. Bonnefoy, Correspondance*, édition établie, introduite et annotée par O. Bombarde et P. Labarthe, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. IX.

(17) Y. Bonnefoy, *Critique et poésie*, in *Poétique et ontologie*. Actes du colloque de l’ARDUA, Bordeaux, Février 2007, William Blake & Co., 2008, pp. 18-19.

(18) F. Scotto, *L’herméneutique d’Yves Bonnefoy critique de lui-même*, “Revue italienne d’études françaises” 8, 2018, en ligne: <http://journals.openedition.org/rief/2565>.

(19) Y. Bonnefoy, *Critique et poésie* cit., p. 19.

2. "Ethos" poetico «detto» e «mostrato»: immagini discorsive a confronto

Vedremo ora come questa tensione dialogica e riflessiva, che è il fondamento stesso della creazione poetica per Bonnefoy, si manifesti nelle varie tipologie testuali presenti nel volume *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare*. A seconda del genere considerato, il poeta modula infatti la «scenografia» (*scénographie*) discorsiva di tipo dialogico scelta. Analizzeremo dunque come si configura l'*ethos* «detto» (*ethos dit*) da Bonnefoy negli *entretiens*, e «mostrato» (*ethos montré*)²⁰ nelle altre due sezioni del volume. La più ampia riflessione dedicata all'analisi dell'*ethos* poetico proiettato nel saggio di critica letteraria è giustificata dal fatto che questo occupa da solo due terzi del libro.

2.1 "Ethos" poetico dialogico e incorporazione nel saggio

Secondo il poeta francese, Shakespeare sviluppa nel suo teatro una riflessione sul poetico che assume forma allegorica e che esige un approccio critico che sappia essere una «interprétation figurale»²¹ dei personaggi maschili e femminili delle tragedie e delle commedie shakespeareane. Nella lettura critica elaborata da Bonnefoy, Amleto diventa ad esempio allegoria del poeta moderno, incapace di liberarsi delle proprie tentazioni gnostiche e di aprirsi alla verità dell'esistenza. Una prima strategia attraverso la quale l'interpretazione allegorica elaborata da Bonnefoy si manifesta nel saggio analizzato è il ricorso a metafore frequenti nel suo universo poetico, come confermano gli esempi (a), (b) e (c):

a) La remarque paraît étrange, en fait elle est l'expression du renoncement d'Hamlet à se libérer de ses fers, les fers non de son corps, comme à présent, mais de l'âme. (p. 34)²²

b) La «readiness» est la résignation aux actions auxquelles on n'a plus à donner aucun sens qui vaille. [...] Accepter ce qui vient, [...] pour n'être plus que l'épave que soulève, éclaire puis noie un flot qui vient de nulle part et s'éloigne sans horizon. L'abandon de soi au non-être. (p. 45)

c) Qu'est-ce que Shakespeare avait entendu, dans ces vers d'un soir d'autrefois, sinon [...] le vers comme tel, le vers encombré d'un auteur mais qui va de l'avant, malmenant la signifiante agrippée aux planches courbes de son étrave? (p. 77)

Nell'estratto (a) si noti il ricorrere di *fers*, metafora che condensa il valore allegorico attribuito da Bonnefoy al personaggio sia nei precedenti testi di critica dedicati alla tragedia che attraverso la sua traduzione di questa. Fin dalla raccolta poetica del 1958, *Hier régnant désert*²³, questa metafora segnala infatti l'incertezza ontologica e diventa il simbolo di una parola poetica che, pur interrogandosi sulla possibilità di essere un momento di rivelazione della verità, tende a restare vittima della dimensione concettuale.

(20) Cfr. D. Maingueneau, *Le discours littéraire* cit., p. 206.

(21) Y. Bonnefoy, *Quelques propositions quant aux sonnets de Shakespeare*, in dirs. Y. Peyré, P. Kapitaniak, *Shakespeare poète*, Actes du Congrès de la Société Française Shakespeare 2006, Paris, Société Française Shakespeare, 2007, p. 14.

(22) Le pagine delle citazioni estratte dal volume *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare* saranno indicate direttamente nel corpo del testo.

(23) Y. Bonnefoy, *Hier régnant désert*, Paris, Mercure de France, 1958.

Nell’estratto (b) la «readiness» di Amleto è comparata a un relitto che affonda. L’immagine della barca diventa metafora della ricerca poetica già a partire dall’omonima sezione della raccolta *Les planches courbes* del 2001. L’*épave* di questo passaggio emblemizza dunque il fallimento di una parola poetica incapace di aprirsi alla verità dell’esistenza, che annega nell’abisso dell’astrazione concettuale, del non-essere. Se Amleto è allegoria di una parola poetica che finisce per autodistruggersi, è significativo che la stessa immagine della barca ritorni nell’*incipit* di una prosa poetica recente di Bonnefoy, *Aller, aller encore*²⁴, che vuole essere una riscrittura della tragedia shakespeariana in cui un nuovo Bonnefoy-Hamlet invita i compagni a partecipare con lui alla ricerca poetica, nella consapevolezza che le parole, pur nell’insidia che nascondono, restano l’unico vero bene che ci è dato per esprimere una verità condivisa e autentica.

Se la «readiness» è causa dell’esitazione di Amleto tra essere e non essere, e allegoricamente dell’impossibilità del sorgere di una poesia autentica, la decisione di Shakespeare, che non si identifica secondo Bonnefoy con il suo personaggio, è proprio quella di dar voce al grido di Ecuba, a un’emozione autentica che attraverso il verso libero ha potuto farsi poesia. L’ingannevolezza dei sogni è dunque superata da Shakespeare grazie all’uso del *blank verse*, una forma intensamente poetica per Bonnefoy, e proprio per questo da lui associata all’immagine della barca che le *planches courbes*, le assi curve dell’estratto (c), per sineddoche, rievocano.

I tre esempi proposti sono emblematici delle strategie discorsive attraverso le quali Bonnefoy costruisce la sua interpretazione allegorica della tragedia shakespeariana. Il ricorso a metafore ricorrenti nel suo universo poetico esprime la volontà di ricercare un linguaggio condiviso con il suo lettore, che conosce queste immagini e ne comprende il significato profondo. La ricerca di un codice comune favorisce l’«incorporation» del lettore ed è alla base della sua adesione alla lettura critica proposta da Bonnefoy. Il potenziale persuasivo della figura retorica è del resto legato proprio alla capacità di questa di «accroître l’impression de présence nécessaire à l’effet du discours et [...] la communion»²⁵, come evidenzia Amosy.

Nel saggio analizzato la ricerca condivisa del senso si traduce anche nel tentativo del poeta di “rinnovare” la lingua, attraverso quella che Elefante chiama la ricerca di una «*étymologie renouvelée*»²⁶, ossia la creazione di neologismi e l’attribuzione di significati nuovi a parole il cui uso è, ai suoi occhi, troppo radicato nel pensiero concettuale. Un esempio di un neologismo presente nel saggio analizzato è l’aggettivo «*indéfaisable*» (p. 44). Il termine rimanda per Bonnefoy all’esperienza di comunione che la poesia consente, permettendo all’individuo di scoprirsi uno e molteplice, contingente e universale, parte dell’unità più profonda del Tutto, di quello che Bonnefoy chiama appunto l’«*indéfait*». Un interessante esempio di «etimologia rinnovata» è anche l’uso del verbo *signifier* nell’estratto seguente:

d) *Ce spectre est celui du roi mort assez récemment dans cet Elsenieur où il exerçait un pouvoir certainement absolu. Et par sa vêtue guerrière autant que par les mots qu’il va prononcer il signifie cet ordre du monde qu’évoque “Henry IV” et les autres chroniques de Shakespeare, un nœud de violences sans fin ni sens [...].* (p. 14)

(24) Id., *L’heure présente*, Paris, Mercure de France, 2011, p. 113.

(25) R. Amosy, *L’argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 186.

(26) C. Elefante, *Traduire les essais sur la poésie d’Yves Bonnefoy*, in dir. G. Henrot Sostero, *Archéologie(s) de la traduction*, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 147-148.

Nell'esempio (d) il verbo *signifier* non ha il significato correntemente in uso di "avere un senso", ma quello di "tradurre in segni" (non solo di tipo linguistico), rimandando dunque all'etimologia latina (*signum facere*). Tale scelta si spiega alla luce della critica rivolta alla nozione di segno saussuriano da Bonnefoy, che contesta al linguista di avere identificato la nozione di parola con quella di discorso concettuale, ignorando completamente quella dimensione esistenziale e sensoriale che distingue la parola poetica dal discorso ordinario. Secondo il poeta infatti, in una riflessione sulla lingua, è necessario «introduire ce facteur, l'intentionnalité de qui parle, et rencontrer alors, même dans le champ de la signification, le problème que j'ai posé, celui de la perception des choses comme présences malgré la conceptualisation qui n'en offre que des figures»²⁷. Vicino alle posizioni di Benveniste nel suo *Baudelaire* (2011)²⁸, Bonnefoy ritiene che la parola poetica debba portare traccia dell'esperienza vissuta, che il segno debba stabilire un rapporto metonimico con il suo referente, e caricarsi di un'emotività, di una soggettività che si offre all'Altro per un momento di condivisione. Gli esempi (e) e (f) estratti dal saggio sono interessanti alla luce di quanto detto: *signifier* e *signifiant* vi hanno perso la loro "connotazione saussuriana" per assumere il significato di "simbolizzare" e di "simbolo":

e) Ophélie n'est nullement folle, elle ne fait, par ces fleurs, que signifier une intimité réciproque de l'existence et de la nature qu'elle sait qui serait le véritable réel mais ne peut plus que rêver, et rêver sans espoir, à en mourir. (p. 87)

f) Revenons à ce qui en est avec la musique le signifiant principal: ces fleurs qu'Ophélie a rassemblées puis dispersées mais cueillera encore et encore en s'éloignant du château d'Hamlet. [...] Est-ce que ces plantes et leurs fleurs ne sont que cela, des plantes, des fleurs? Non, puisque en chacune Ophélie perçoit une façon d'interpréter l'existence, d'en rendre manifeste une dimension: ce qui nous demande de réfléchir à deux niveaux qu'il y a dans l'essence et la vie des signes. (pp. 87-88)

Ofelia è, nella lettura critica elaborata da Bonnefoy, la figura allegorica di una poesia autentica, capace di aprirsi alla verità della finitudine. I fiori che raccoglie diventano simbolo di quella pienezza esistenziale, di quella condizione di armoniosa partecipazione al Tutto da cui può nascere la parola poetica (e). Il termine *signifiant* in (f) allude dunque alla necessità che il segno poetico sappia essere simbolo, ossia stabilire un rapporto metonimico con la finitudine e portare traccia di un'esperienza di comunione vissuta con altri esseri. Di tale condivisione diventano a loro volta simboli i bouquet e le ghirlande intrecciati da Ofelia, che ritroviamo nell'estratto (g): questi emblematizzano l'avvento del senso, nozione che Bonnefoy distingue da quella di significato²⁹, poiché il senso è appunto ciò che si sostituisce ai significati cristallizzati dal pensiero concettuale:

(27) Y. Bonnefoy, *Fragments d'un entretien, à propos de Ferdinand de Saussure. Entretien avec Anne Hénauld*, in dir. S. Bouquet, *Ferdinand de Saussure*, Paris, Éditions de l'Herne, 2003, "Cahiers de L'Herne", pp. 267-268.

(28) É. Benveniste, *Baudelaire*, présentation et transcription de C. Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.

(29) «J'appelle *sens* non pas la signification d'ensemble qu'un texte particulier peut prendre sur l'arrière-fond des significations de la langue — j'appelle *sens* la structure intelligible qui pourrait s'établir entre les êtres dans la société, réconciliée à son lieu, et décidant de valeurs» (Y. Bonnefoy, *Réponses*, in dir. Y.-A. Favre, *Poétique et poésie d'Yves Bonnefoy*, Colloque Université de Pau, 24 juin 1982, n. 18, Publication de l'Université de Pau, 1983, pp. 402-403).

g) Et dès lors bouquets et guirlandes ont évidemment une raison d'être, prennent du sens [...] Ils témoignent pour l'Un, qui préserve dans toute vie son immédiateté, sa capacité d'aimer, sa vocation à l'union avec d'autres qu'elle. (pp. 88-89)

Come questi estratti esemplificano, il pensiero critico del poeta francese è un pensiero "teatralizzato", che si sviluppa dialetticamente per immagini, e rende la lettura un'esperienza esteticamente densa, piacevole e coinvolgente. Il movimento riflessivo del saggio propone un'interpretazione della tragedia che intende dunque provocare un'adesione del lettore non solo attraverso gli strumenti argomentativi del *logos*, non solo cercando di rinnovare lo stesso *logos* dando alle parole un senso nuovo e condiviso, ma anche facendo appello al *pathos*, attraverso il ricorso a figure che parlano ai sensi prima ancora che all'intelletto del lettore.

La tensione dialogica che definisce l'*ethos* poetico di Bonnefoy si esprime infine attraverso il ricorso sistematico alla citazione, priva di riferimento bibliografico. Tale pratica è costante nella sua scrittura saggistica, che il poeta rende intenzionalmente polifonica, «dialogica» nel senso bachtiniano del termine. Le opere citate sono infatti quelle dei poeti che Bonnefoy sente affini, e la scelta di farle rivivere nella sua parola conferma la volontà di affermare una verità la cui ricerca si fonda sempre su un momento di condivisione. Rimbaud, la cui sensibilità poetica è vicina a quella di Shakespeare per Bonnefoy, resta il riferimento principe all'interno del saggio analizzato – si veda ad esempio l'estratto (h) – poiché il rapporto edipico che lo lega alla madre è lo stesso che Bonnefoy ritrova tra Amleto e Gertrude:

h) Gertrude, après tout, est celle qui avait eu avec [Hamlet] la relation alors profondément et intimement confiante qui caractérise les premières années de vie: ces «journées enfantes» qui, je cite à nouveau Rimbaud, avaient été un «péril» mais aussi bien une force avant que «la descendance et la race» ne poussent «aux crimes et aux deuils». Gertrude, devant le petit enfant, une pleine présence dans le monde des apparences. Et pour l'adulte qu'il est devenu, pourquoi pas la mémoire qui sauverait? Dans le sombre Elsenour un passage resté ouvert, vers un souvenir de lumière, une chance pour ce prince proie de tous les fantasmes mais peut-être pas pour autant un «rêveur définitif». (p. 24)

Come l'estratto dimostra, per accogliere la voce dell'Altro la sintassi di Bonnefoy diventa "respirante", si apre a una complessità barocca intenzionalmente ricercata dal poeta: il ricorso all'ipotassi, a una reiterata prolessi, a frasi ellittiche o nominali, agli incisi spesso segnalati dall'uso dei trattini è frequentissimo nel saggio, ed è un segno distintivo della scrittura saggistica bonnefoyana. L'uso dei due punti, anch'esso ricorrente, rende possibile un'apertura dialogica, un confronto dialettico tra due concetti: i due punti infatti per il poeta «permettent si bien de montrer de même poids deux pensées»³⁰. Anche il ricorso all'interrogativa osservabile in (h) è un importante tratto distintivo dell'*ethos* poetico di Bonnefoy. Essa infatti da un lato, come suggerisce Thélot, essendo «productrice d'absence verbale et désorganisatrice de la symétrie»³¹, contribuisce a creare quell'imperfezione della forma voluta dal poeta, e dall'altro è una struttura sintattica dialogica³², attraverso la quale invita il suo lettore a partecipa-

(30) Y. Bonnefoy, *La petite phrase et la longue phrase*, Paris, La Tily, 1994, p. 22.

(31) J. Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Genève, Droz, 1983, p. 113.

(32) Cfr. P. Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 268.

re attivamente alla riflessione proposta. La dialogicità che caratterizza l'*ethos* poetico di Bonnefoy è dunque evidente a tutti i livelli del suo discorso: si manifesta nelle sue scelte retoriche, sintattiche, e finanche nel respiro melodico profondo che percorre il tessuto testuale del saggio.

2.2 “Ethos” e memoria collettivi nella prosa poetica

Nella sua *Lettre à Shakespeare* Bonnefoy si rivolge al poeta elisabettiano come a un padre letterario, ancora vivo, con cui dunque è possibile avere uno scambio. In un precedente studio³³, abbiamo dimostrato che il dialogo con Shakespeare vi assume la forma discorsiva dell'«appel à l'autorité des pères»³⁴. Osservando in particolare l'uso dei dimostrativi e dei pronomi personali, si è individuato come tratto distintivo di questa prosa il ricorso a una «deixis encyclopédique» che, come spiega Paveau, attiva una condivisione delle conoscenze e delle esperienze caratteristica di una modalità enunciativa che vuole essere intersoggettiva piuttosto che soggettiva³⁵. In questo senso è particolarmente interessante l'alternanza tra il «nous» e il «vous» che attraversa tutto il testo. Il «vous», oltre che forma di cortesia, è il pronome con cui Bonnefoy si rivolge a Shakespeare e ai suoi contemporanei menzionati nella prosa (Montaigne, Caravaggio, Veronese), mentre il «nous» indica la comunità formata da Bonnefoy e dai suoi contemporanei. Tale uso del «nous» emerge in modo evidente nella citazione seguente:

(i) Votre expérience la plus intime de la lumière, mon ami, le vœu secret de votre théâtre et son dénouement, qui est notre bien, par vous légué, tout cela qui a son lieu dans les mots est préservable sur ces planches qui ne substituent aucun significatif particulier à l'universalité des vocables de votre langue anglaise advenant à soi. (p. 109)

Di particolare interesse è in questo passaggio proprio l'uso del dimostrativo: *ces planches* rimanda infatti al palcoscenico del Globe, ma il duplice valore del dimostrativo francese fa sì che in tale espressione sia presente anche un'allusione ai nostri teatri contemporanei, dove le opere teatrali di Shakespeare continuano a essere messe in scena. Il poeta francese insiste in questo modo sulla perennità e sul valore patrimoniale del teatro shakespeariano, di cui oggi riceviamo l'eredità (come testimonia l'uso del verbo *léguer*). In questa prosa la memoria del soggetto poetico tende dunque a dilatarsi, a confondersi con quella collettiva, proprio grazie al riferimento simbolico al teatro shakespeariano: il passaggio dal «je» al «nous» produce un effetto di amplificazione dell'esperienza individuale, ed esprime una volontà di condivisione con tutti coloro che nel corso dei secoli hanno conosciuto e amato l'opera del poeta elisabettiano.

L'*ethos* poetico proiettato in questa prosa è dunque un «*ethos* collettivo» (*ethos collectif*): l'io del soggetto poetico tende ad amplificarsi attraverso una dinamica discorsiva che produce, come spiega Amossy, un «*élargissement du noyau initial* que constitue le moi, [...] [une] ouverture vers l'autre que le pronom pluriel englobe

(33) S. Amadori, *Mémoire poétique et énonciation patrimoniale dans le 'cycle d'Hamlet' et la 'Lettre à Shakespeare' d'Yves Bonnefoy*, in dirs. F. Attruina, R. Eriberto, *La memoria collettiva. Saggi di linguistica e letteratura*, Roma, Aracne, 2021, pp. 39-55.

(34) M.-A. Paveau, *Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 157.

(35) *Ibidem*, p. 174.

dans la constitution d’une nouvelle entité»³⁶. L’uso della prima persona plurale determina inoltre la proiezione dell’immagine discorsiva di una comunità con cui il poeta invita implicitamente il suo lettore a identificarsi. Tale identificazione ha «pour effet évident de court-circuiter [...] le partage raisonné de la parole en l[ui] substituant une adhésion de type spontanée qui passe par le corps et se présente comme l’assimilation automatique et irraisonnée d’un rapport au monde»³⁷. La ricerca empatica di un *ethos* che affonda le sue radici nella memoria collettiva rende questa prosa un luogo di condivisione, in cui poeta e lettore partecipano a un’alleanza poetica il cui intento è quello di preservare dall’oblio della storia ciò che c’è di universale e autentico nelle nostre esistenze.

2.3 L’immagine autoriale negli *entretien*

Il genere dell’*entretien* è caro a Bonnefoy per la sua caratteristica natura dialogica, per il suo essere una forma di “parlato scritto” che non si allontana dalla dimensione “viva” dell’orale se non per concedere al poeta il tempo necessario a una riflessione meta-poetica più approfondita e consapevole. Per sua stessa natura il genere permette un’operazione di «figuration»³⁸, ossia consente al poeta di costruire un’immagine di sé da offrire al proprio pubblico. Nelle numerose interviste in cui è stato chiamato a parlare della sua esperienza di traduttore di Shakespeare, Bonnefoy ha sempre rivendicato la natura dialogica della sua attività traduttiva: si è presentato come un poeta sensibile e attento al testo shakespeariano, per il quale la traduzione è innanzitutto «l’écologie du respect»³⁹. L’attenzione filologica al testo di partenza e al contesto socio-culturale e letterario alla luce del quale il teatro di Shakespeare va studiato è costantemente ribadita, negli *entretien*, nei saggi, persino nella *Correspondance* di recente pubblicazione. In una lettera a Boris de Schloezer, si legge: «Je n’ai jamais travaillé sans quatre ou cinq éditions critiques, plusieurs glossaires, et toujours [...] la relecture d’un ou deux spécialistes»⁴⁰. Se la traduzione è dunque ascolto attento del testo shakespeariano, essa esige anche per Bonnefoy la formulazione di una sua risposta poetica al richiamo della poesia shakespeariana: la sua interpretazione di questa è necessariamente radicata nella sua soggettività di poeta-critico, e i ritmi delle sue traduzioni, nelle quali la sua voce poetica condensa la sua lettura, non possono che essere «ceux du corps que l’on est et des expériences qu’on a vécues»⁴¹.

Questo «ethos préalable»⁴², questa immagine discorsiva già ampiamente circolante nei suoi scritti precedenti, è confermata nei due *entretien* del volume analizzato. In queste ultime due interviste, tuttavia, Bonnefoy intende anche rinnovare la sua immagine autoriale. Il poeta ha infatti riscritto il “suo” Shakespeare, non solo traducendolo, ma anche nelle prose poetiche che formano il suo «ciclo di *Amleto*»⁴³. Queste sono nuove “messe in scena” di un suo *Hamlet*, nelle quali Bonnefoy si raffigura talora come attore, talora come spettatore o regista-interprete della tragedia. Il dialogo con Shakespeare ha modificato la sua sensibilità poetica e ispirato la scrittura di queste prose, rinnovando dunque la sua creazione poetica. A tale evoluzione corrisponde la proiezione di una nuova rappresentazione autoriale di sé, che Bonnefoy

(36) R. Amossy, *La présentation de soi*, Paris, PUF, 2010, p. 159.

(37) *Ibidem*, pp. 39-40.

(38) D. Maingueneau, *Le discours littéraire* cit., p. 113.

(39) Y. Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 61.

(40) Id., *Correspondance* cit., p. 526.

(41) Id., *La communauté* cit., p. 78.

(42) R. Amossy, *L’argumentation dans le discours* cit., pp. 69-70.

(43) Cfr. S. Amadori, *Mémoire poétique* cit.

vuole condividere con il suo pubblico, come emerge in modo evidente dagli estratti (l) e (m):

(l) De telles pensées nouvelles, vous en trouverez dans les «mises en scènes» d'*Hamlet* que j'ai publiées dans *L'heure présente*, très récemment, notamment «Hamlet en montagne». Ces proses, à leur façon, ce sont un peu, cette fois, de nouvelles versions de ma traduction: non plus corrections apportées à un texte qui va rester inchangé, mais rupture, inaugurale peut-être, avec le plan où existe jusqu'à présent celui-ci. (*La voix de Shakespeare*, p. 117)

(m) Si j'étais un metteur en scène de Shakespeare je ne m'intéresserais guère aux façons dont il me faudrait meubler les planches mais j'aurais envie de transporter l'œuvre, avec ses acteurs, ses événements, dans des foules sous la pluie ou dans des montagnes, lieux où sa parole étouffée par les bruits, emportée par les vents, n'en serait que plus audible, en sa profondeur. (*Jouer Hamlet dans le noir*, p. 145)

Il secondo estratto (m) è particolarmente interessante per la commistione di *ethos* «detto» e «mostrato» che Bonnefoy vi realizza: il poeta vi si descrive infatti come regista di un suo Shakespeare, che ha raccolto e messo a frutto l'eredità del padre. D'altra parte, è notevole l'intensità poetica che caratterizza il passaggio: l'evocazione della poesia di Shakespeare fa emergere infatti quegli «errants du réel»⁴⁴ che ricorrono frequentemente nella poesia di Bonnefoy perché sono per lui il segno di una parola autentica, ossia l'acqua (*la pluie*), l'aria (*le vent*), la terra (*la montagne*). La poesia shakespeariana, personificata (*étouffée*), può così rivivere attraverso la voce di Bonnefoy e rivolgersi, rinnovata, al pubblico contemporaneo: questo il poeta ci "dice" e ci "mostra" nei suoi *entretien*, lasciando che la sua parola poetica faccia anche di questo genere una parte integrante della sua opera poetica.

3. Conclusion

Il presente studio ha voluto dimostrare come il dialogo sia il principio che dà forma alla parola poetica di Bonnefoy, non solo nell'«espace canonique», ma anche nell'«espace associé» alla sua produzione poetica, alimentandosi questi l'uno dell'altro. *Ethos* poetico e immagine autoriale proiettati dal poeta ne *L'hésitation d'Hamlet et la décision de Shakespeare* creano così un gioco di specchi, in un'infinita rifrazione che conferma che solo la relazione all'Altro può essere sorgente di una verità poetica per Bonnefoy. L'*ethos* proiettato nel saggio di critica mostra come il lettore sia per lui, baudelairianamente, un «hypocrite lecteur», e al contempo un «frère», invitato a partecipare all'interpretazione dell'opera e a lasciarsi convincere da una parola critica che, proprio come la poesia, vuole essere innanzitutto un momento di condivisione. Nei due *entretien* il poeta mette in scena la comune presenza fondatrice del movimento meta-poetico e riflessivo della sua parola, e attraverso di essa si rappresenta, evidenziando come il rapporto con Shakespeare gli abbia permesso di raggiungere la maturità poetica. Infine l'*ethos* collettivo proiettato nella *Lettre à Shakespeare* fa della memoria un «lieu de partage»⁴⁵, attraverso la quale si riceve e si conserva l'eredità dei

(44) Y. Bonnefoy, *L'improbable*, Paris, Gallimard, 1992, p. 128.

(45) Id., *Ensemble encore*, Paris, Mercure de France, 2016, p. 10.

padri. «Mes amis, mes aimées, | Je vous lègue les dons que vous me fîtes, | Cette terre proche du ciel, unie à lui | Par ces mains innombrables, l’horizon»⁴⁶: nel suo poema testamentario, pubblicato l’anno della sua morte, Bonnefoy si rivolge un’ultima volta al suo lettore, consegnandogli la sua eredità poetica, la sua verità, che proprio grazie al confronto con lui ha potuto portare alla luce.

SARA AMADORI

Università degli Studi di Bergamo

(46) *Ibidem*, p. 19.

La poésie en péril: Bonnefoy (encore) devant Valéry

... non sans savoir que les idées qu'on adopte,
comme celles qu'on croit devoir contester,
ne sont que des scories du travail de la vie¹

Abstract

Faced with what is now a legendary aversion which culminates in Bonnefoy's famous remark: «We need to forget Valéry», some critics focus on the affinities or differences between the two poets, while others emphasize the complexity of the relationship, between «objections» and «affection». This article revolves around this Gordian knot, within the context of a shared historical perspective: that poetry is in danger. Reconstructing the oedipal foundation of a relationship which remains unilateral, the author traces in Yves Bonnefoy a three-phased approach: fascination, conflict and, finally, compassion. And this, in the name of poetry, which must be defended through the acquisition, in both Valéry and Bonnefoy, of conscience and thought.

Face à l'aversion, devenue proverbiale², d'Yves Bonnefoy à l'égard de Paul Valéry, il s'agit de retracer, dans cet article, les différentes étapes d'une relation qui s'avère être plus complexe qu'il ne le paraît. C'est, notamment, dans cette relation, un mouvement d'appréhension à trois temps que nous allons détecter: fascination, lutte et, finalement, compassion.

1. Entre fascination et rejet

Les réserves de la part des critiques face à la vulgate que nous venons d'évoquer ne manquent pas³. Alors que Ferdinand Soll s'attache à mettre en relief les affinités entre les deux poètes⁴, Christina Vogel se pose la question: «Ignore-t-il [Valéry] vraiment 'le mystère de la présence'?»: «Et si Valéry ne mésestimait ni la signification particulière ni la valeur de l'être-présent-au-monde?». Loin de vouloir «abolir et dénigrer le présent»⁵ tout, chez lui, serait une quête du commencement. De son côté, Dominique Combe met l'accent sur l'affinité incontestable entre les deux «mathématiciens»: notamment,

(1) J. Thélot, *Yves Bonnefoy et l'époque de la science. Une question*, in M. Finck, P. Werly (dir.), *Y. Bonnefoy, Poésie et dialogue*, Strasbourg, Presses Universitaires, 2013, p. 191.

(2) Cf., entre autres, M. Jarrety, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, p. 1008.

(3) *Faut-il oublier Valéry?* est le titre d'un numéro spécial des «Études Valéryennes» (n. 100, oct. 2006), sous la dir. de M. Joqueviel-Bourjea. Ce numéro se propose d'offrir, selon son descriptif, une «Variation autour de l'idée "Valéry" – telle qu'au moins deux générations de critiques ou de poètes ont pu la cultiver, [...] une tentative de réponse à la question (rhétorique?) posée par Yves Bonnefoy, il y a plus de quarante ans: "Faut-il oublier Valéry?"».

(4) F. Stoll, *Paul Valéry: De la poétique à la poésie*, «Studia Romanica» II, 2003 (pp. 17-21), p. 21. Ce dernier met en valeur, notamment, le même intérêt pour les grands poètes symbolistes; le dédoublement du sujet dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*; la pratique commune du poème en prose, la critique d'art.

(5) C. Vogel, «*Et je pense qu'il fut dans notre temps le seul vrai poète maudit...*»: *essai sur la poésie de Paul Valéry*, «Versants: revue suisse des littératures romanes» 23 (1993) (pp. 45-57), p. 52.

sur leur rapport à la science⁶, pratique nécessaire en vue de prendre «de biais» l'illusion conceptuelle. D'autres s'attachent à relever plutôt la complexité de ce rapport, qui se manifesterait dans les termes d'une double postulation. Là où, par exemple, Michèle Finck remarque à propos de Rilke que le «reflet de Valéry qui est en Rilke» exerce sur Bonnefoy «une forme de fascination et un rejet» – tension qui donnerait alors «à la filiation discrète Baudelaire-Valéry-Rilke-Bonnefoy toute sa force de remise en question de la poésie européenne du xx^e siècle»⁷ – Bertrand Marchal analyse, dans un article significativement intitulé *Hantise de Mallarmé*⁸, la psychomachie bonnefoiyenne selon la dichotomie: «objections-affection»⁹. Par un mouvement herméneutique à trois temps Bonnefoy travaillerait, selon Marchal, à l'appréhension ou intériorisation de l'Autre, donné d'abord comme excarné au nom du concept et du textualisme (souvent traités comme des analogues), dans une dimension incarnée, psycho-existentielle¹⁰: si tant est que le poète de l'absence devient, par ce mouvement même, poète de la présence. Face à une «hantise» de second degré, qui est d'avoir à faire à une présence qui se nie en tant que telle à son appel, Bonnefoy engagerait avec l'absent «un perpétuel combat», lequel est donné d'ailleurs comme «intérieur à la poésie et intérieur à chaque poète». Comme Bonnefoy lui-même l'écrit, «tout poète se divise, se déchire, entre ce vœu d'incarnation et ces rêves d'excarnation». Il s'agirait de ne pas succomber à la tentation de l'«imaginaire métaphysique»¹¹ par une sorte d'«exorcisme»¹², en vue de «résister aux efforts de la raison autant qu'au malheur des échecs sans fin»¹³. Le «besoin de Rimbaud» et «la hantise de Mallarmé»¹⁴ seraient finalement, selon Marchal, les extrêmes «indissociables et complémentaires» de cette psychomachie, où l'un serait la «nécessaire contrepartie, sinon le contrepoison» de l'autre¹⁵.

2. Une filiation controversée

À propos des méfaits de l'imaginaire contre lesquels il convient d'opposer résistance, «ce serait là – note Bonnefoy dans *La hantise du ptyx* – devoir penser à bien d'autres

(6) «Et je n'ai jamais cessé, quant à moi, de penser que je me comprendrais mieux, et comprendrais mieux la poésie, si je fréquentais quelques sciences – ou tout au moins en pressentais mieux les aspects». Y. Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France 1981-1993*, Paris, Seuil, 1999, p. 274. Cf. D. Combe, *Bonnefoy, Barthes et Valéry: la Poétique au Collège de France*, in P. McGuinness, E. McLaughlin (dir.), *The Made and the Found*, Cambridge (U.K.), Legenda, 2017 (pp. 111-121), p. 111. Cf. également Y. Bonnefoy, *Y a-t-il une vérité poétique?* In Id., A. Lichnerowicz, M.-P. Schützenberger (dir.), *Vérité poétique et vérité scientifique*, Paris, PUF, 1986 (pp. 43-61), p. 43 et J. Thélot, *Yves Bonnefoy et l'époque de la science*, in M. Finck, P. Werly (dir.), *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue* cit., pp. 191-194.

(7) M. Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy*, Paris, Champion, 2014, p. 137.

(8) B. Marchal, *Hantise de Mallarmé*, in P. Labarthe, O. Bombarde (dir.), *Yves Bonnefoy, Écrits récents (2000-2009)*, Genève, Slatkine, 2011, pp. 335-344. Marchal se réclame notamment de *La hantise du ptyx*, Bordeaux, William Blake and Co., 2003 et de *Le Secret de la pénultième*, Paris, Abstème & Bobance, 2005. Voir aussi, d'Y. Bonnefoy, *La poétique de Mallarmé: quelques remarques 1992-1993*, in *Lieux et destins de l'image* cit., Paris, Seuil, 1999, pp. 239-271.

(9) Au sujet de l'empathie chez Y. Bonnefoy, cf. O. Bombarde, *Figures de l'interlocuteur: l'empathie à l'œuvre*, in *Yves Bonnefoy, Écrits récents* cit., pp. 145-166.

(10) B. Marchal, *Hantise de Mallarmé* cit., p. 337.

(11) *Ibidem*, p. 342. Cf. Y. Bonnefoy, *L'imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, 2006, pp. 9-10.

(12) B. Marchal, *Hantise de Mallarmé* cit., pp. 343-344.

(13) Y. Bonnefoy, *L'imaginaire métaphysique* cit., p. 121.

(14) «De la révérence pour Mallarmé ou de l'affection pour Rimbaud? Valéry avait choisi son camp». Y. Bonnefoy, *À propos de Paul Valéry. Entretien avec Serge Bourjea*, 2006, in *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 109. Cf. parmi les nombreux travaux consacrés par Y. Bonnefoy au poète de Charleville, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, 2009.

(15) B. Marchal, *Hantise de Mallarmé* cit., p. 344.

poètes que Mallarmé»¹⁶. Dans cette prétérition est-il légitime de déceler, au nom du rapport de filiation qui le lie à Mallarmé, le nom de Paul Valéry? Dans un article intitulé *Apparetements et filiations*¹⁷, Bonnefoy revient sur la notion de filiation¹⁸ afin de la dégager – à son expérience – de l'emprise que peut exercer sur elle la fascination¹⁹. Et c'est, à ce propos, de Mallarmé et de Valéry qu'il va être question²⁰. Si les échos mallarméens chez Valéry, nombreux sinon massifs²¹ attestent, chez le cadet, le vœu de «revivre» de l'intérieur l'expérience de l'aîné, cette expérience, loin d'être une appréhension, est une simple «suggestion de réalité» métaphysique «où la finitude n'est plus». Une telle filiation faite d'échos et de leurres ne peut qu'aboutir, dit-il, à la compassion que le cadet éprouve envers son aîné face à un commun «sentiment de l'échec» alors que les deux ambitions restent opposées²². Ce que l'on peut remarquer d'emblée dans ce mouvement herméneutique quelque peu paradoxal, c'est que Bonnefoy, *tertium datur* dans la relation, d'un côté dissemble et même oppose le semblable; de l'autre travaille à absorber le dissemblable par une forme d'appréhension *hors temps* qu'il identifie avec la «compassion». Cette dernière, *tertium datur* elle aussi dans le système triangulaire ainsi établi, s'avère être l'étape incontournable dans la reconnaissance de l'Autre, comme Bonnefoy lui-même l'affirme dans *La présence et l'image*: «Mais cette dialectique du rêve et de l'existence, ce troisième terme, de compassion, au plus haut de la passion désirante, c'est, bien entendu, le plus difficile»²³. Ce n'est donc pas la filiation en tant qu'imitation du modèle – «répéter, imiter, décrire», comme Bonnefoy l'écrit dans *L'improbable*²⁴ – voire la lutte avec le modèle que le poète appelle de ses vœux; par ce combat seul, en effet, peut avoir lieu la réparation d'une carence substantielle de la parole une fois éteinte la fascination pour son modèle: «travail du négatif»²⁵ qui institue, dans la relation, l'expérience du manque à être. C'est bien cette expérience que Valéry, dans son «sommeil» – thème qui revient comme une «hantise» dans l'article en question²⁶ – nie à soi-même, instituant ainsi dans son être «une paix sans acte ni âme»²⁷. Car, au dire de Bonnefoy, «il n'y a pas chez Valéry de fascination profonde»: «il ne souffre pas assez du peu de réalité de son

(16) Y. Bonnefoy, *La hantise du ptyx* cit., p. 121. Cf. B. Marchal, *ibidem*.

(17) Id., *Apparetements et filiations*, in Id. (dir.), *La conscience de soi de la poésie*, Paris, Seuil, 2008, pp. 331-344.

(18) B. Marchal, *Hantise de Mallarmé* cit., pp. 336-337.

(19) «Mais toute influence même profonde n'est pas de cette nature [de la filiation], elle peut n'avoir été, chez le cadet, qu'une fascination pour des aspects de l'aîné qu'il n'a pas compris pour autant». Y. Bonnefoy, *Apparetements et filiations* cit., p. 337. Dans son discours de réception au Collège de France sous le titre: *La présence et l'image*, Bonnefoy rend compte de cette fascination initiale pour les poétiques de l'absence. Il y reviendra, comme nous le verrons plus bas, dans *L'Inachevable* à propos de Valéry. Cf. Id., *La présence et l'image*, «Le Débat» 20, 1982/3, pp. 143-162.

(20) Cf. B. Marchal, *Valéry ou le cogito poétique: l'exemple de la Jeune Parque*, in *La conscience de soi de la poésie* cit., pp. 358-369.

(21) «C'est vrai qu'il y a entre les deux œuvres quelques reprises de vocabulaire qui montrent Valéry prenant à pelée dans le plus intérieur du rapport à soi de l'autre poète, comme s'il voulait le revivre». Y. Bonnefoy, *Apparetements et filiations* cit., p. 337.

(22) *Ibidem*. Sur cette opposition, Bonnefoy s'est également prononcé dans *L'improbable*. Y. Bonnefoy, *Paul Valéry*, in *L'improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, 1992, p. 100.

(23) Id., *La présence et l'image* cit., p. 162.

(24) Id., *Paul Valéry* cit., p. 100.

(25) Id., *Apparetements et filiations* cit., p. 338. Voir *L'imperfection est la cime, Hier régnant désert*, in *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1982, p. 139: «Il y avait qu'il fallait détruire et détruire et détruire | Il y avait que le salut n'est qu'à ce prix».

(26) «quelque chose d'archétypal, comme le font les animaux et les plantes, comme l'a désiré l'art grec, cette pensée qui dormait». Id., *Paul Valéry* cit., p. 101. Cf. la récurrence des mots: *dormir, dormeur, sommeil*, impliqués dans des figures de correction et d'insistance, *ibidem*, pp. 101-102.

(27) *Ibidem*, p. 100.

existence pour retourner contre elle la machine de l'illusoire»²⁸. Et ce n'est peut-être pas un hasard si, dans un autre article consacré au rapport entre Valéry et Mallarmé, Bonnefoy considère Valéry comme «le fils spirituel sans conflit de Mallarmé»²⁹.

Valéry ne suscite pas moins l'attention personnelle et critique de Jean Wahl³⁰, l'un des philosophes dont Yves Bonnefoy se sent le plus proche³¹. Comme Lévinas le rappelle dans *Noms propres*, Jean Wahl proposait de revenir au sens propre du mot «Absolu», qui signifie «séparé»³². Il n'y a, aux yeux du philosophe, que la séparation qui permette de reconstituer un rapport avec le monde de l'immanence:

[L'Absolu] C'est devenu l'idée de complet et d'englobant. [...] Ne faut-il pas revenir au premier sens? [...] Wahl cherche à retrouver cet absolu – séparé ou transcendant – dans l'intensité du senti, de la passion, de la poésie³³.

Ainsi, semble-t-il, chez Bonnefoy lecteur de Jean Wahl, c'est bien ce mouvement initiatique vers l'absolu qui a lieu par des étapes d'appropriation successives. Mouvement qui exige alors qu'on entreprenne un conflit mimétique et presque œdipique avec l'Autre. «Le duel est plus que juge», écrit Georges Blin à son sujet en se réclamant de *L'Ordalie*³⁴: «c'est une rencontre», un «“seuil” monté contre lui-même»³⁵.

3. Des poétiques en conflit: l'ombre de Valéry au Collège de France

C'est au nom de ce conflit enfin entamé en poésie contre l'Absolu métaphysique représenté par Valéry que Georges Blin accueille Bonnefoy au Collège de France pour qu'il y occupe, de 1981 à 1993, la chaire d'Études comparées de la fonction poétique³⁶. À partir de la dénomination de sa chaire, la polémique avec la chaire de Poétique qu'avait occupée Valéry de 1937 jusqu'à sa mort survenue en 1945 est ouverte: le discours de réception de Georges Blin, *Vers Yves Bonnefoy*, en atteste, qui accuse les défenseurs de l'absolu en poésie en même temps que la préposition:

(28) *Ibidem*, p. 103.

(29) Id., *Valéry et Mallarmé*, in J. Hainaut (dir.), *Valéry: le partage de midi*. «Midi le juste», Paris, Champion, 1998, pp. 59-72. Là où dans son article: *Bonnefoy, Valéry: une opposition de forme* (*ibidem*, pp. 53-57) Jean Hainaut s'attache à montrer les différences entre la conception poétique des deux intellectuels, Bonnefoy revient sur ce sujet dans *L'improbable*: «à l'occasion d'un colloque au Collège de France qui s'intitulait fort bizarrement “Valéry, Partage de Midi, Midi le Juste” j'ai [...] écrit un petit essai qui exprimait cette fois la sympathie que certains moments de la vie de Paul Valéry inspirent». Id., *Paul Valéry* cit., p. 110.

(30) C'est à Jean Wahl que Bonnefoy remet en 1950 sa thèse sous le titre: *Kierkegaard et Baudelaire*, tel que le rappelle Georges Blin. G. Blin, *Vers Yves Bonnefoy*, discours d'invitation d'Yves Bonnefoy au Collège de France, in «Commentaire SA» 20, 1982/4, (pp. 683-687), p. 684.

(31) J. Wahl, *Sur la pensée de Paul Valéry* («Nouvelle Revue Française», 1^{er} sept. 1933), in *Poésie, pensée, perception*, Paris, Calmann-Lévy, 1948, pp. 77-93. Dans cet essai, Wahl situe Valéry parmi les penseurs les plus actuels.

(32) J. Wahl, *Poésie, pensée, perception* cit., p. 253. Cf. E. Lévinas, *Noms propres*, Paris, Fata Morgana, 1976, p. 9.

(33) E. Lévinas, *Noms propres* cit., p. 9.

(34) Y. Bonnefoy, *L'Ordalie, Hier régnant désert* cit., pp. 137-138.

(35) G. Blin, *Vers Yves Bonnefoy* cit., p. 686.

(36) Le projet et l'intitulé étant définis par le candidat et approuvés par le professeur qui a parrainé la candidature, Georges Blin, en l'occurrence, «craignait [...] que le mot “poétique” ne rappelle le nom de Paul Valéry, qui n'avait pas laissé un très bon souvenir au Collège de France». Cf. D. Combe, *Bonnefoy, Barthes et Valéry: la Poétique au Collège de France* cit., p. 113. Cf. le témoignage de Bonnefoy: «Quand, dès que je fus à Paris, je vins écouter Valéry en ses dernières saisons au Collège de France, il n'y avait pas grand monde dans la salle». S. Bourjea, «Faut-il oublier Valéry?». *Entretien avec Yves Bonnefoy*, «Bulletin des études valéryennes» 100, sept. 2006, pp. 277-298. Ensuite repris sous le titre *À propos de Paul Valéry. Entretien avec Serge Bourjea*, 2006, in *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie* cit., p. 106.

«vers» indique le mouvement qu'il s'agit d'entreprendre: «une pensée qui ne bloque pas les contradictoires dans une coïncidence mystique ni au stade de la "conscience malheureuse", mais qui les entraîne comme la marche est d'un pas à l'autre, dans l'œuvre et dans la vie»³⁷. Dans le discours de réception d'Yves Bonnefoy, intitulé significativement *La présence et l'image*, les deux notions s'affrontent, comme le titre lui-même en atteste. Après s'en être pris à la nouvelle critique, Bonnefoy se réclame en bonne et due forme de son prédécesseur. Sauf que, par une prétérition éloquente, il condamne Valéry à son ombre:

Mes chers collègues, je n'oublie pas que c'est dans cette salle que fut inaugurée, il n'y a pas cinquante ans, et avec quelle autorité, que redoublait l'évidence d'un sacrifice, cette idée que la poésie ne porte pas en ce qu'elle a de plus spécifique la capacité de la connaissance de soi; et qu'on ne peut donc en traiter qu'au prix d'une mise entre parenthèses, où ce que l'auteur prend au sérieux, si ce n'est parfois au tragique, disons le sentiment, les valeurs, est rendu sous les yeux d'un témoin algébriste et presque ironiste au statut de simple variable dans l'équation de l'esprit³⁸.

Anticipé par une prolepse allusive située dans une parenthèse, le nom de Valéry ne sort de l'ombre qu'en tant que maître reconnu de l'«exploration formaliste de l'écriture» à venir:

Mais lorsque Paul Valéry fut appelé dans cette maison à la première chaire de Poétique, il avait déjà décidé que le contenu du poème, que l'on disait trop facilement, c'est sûr, le cri véridique de la souffrance ou le pressentiment de secrets de l'être, n'est qu'un élément en somme formel dans une combinatoire, et ne vaut qu'à s'effacer presque dans la loi des mots révélée.

Une nouvelle filiation sans conflit allait prendre pied dans la mesure où «parmi les jeunes gens qui vinrent écouter Valéry, il y eut parfois Roland Barthes», lui qui «fit tant par la suite pour déconstruire l'effet de présence à soi, l'illusion de maîtrise d'une pensée, qui leurent les écrivains dans leur moment d'invention»³⁹. Et c'est donc «cette controverse», «cette dispute parfois violente et secrètement angoissée» que l'écrivain entretient avec lui-même qui constitue la prémisse nécessaire de son discours «pour un enseignement plus propice à l'intellection de la poésie»⁴⁰. Ce combat propitiatoire que Bonnefoy engage au nom de la présence avec le poète de l'image a lieu par la reprise polémique du mot «poétique»⁴¹. Bonnefoy se servira significativement de ce mot programmatique pour qualifier la plupart de ses cours, dans une filiation polémique avec son prédécesseur. Il s'agira, à la fois, de ressembler et de dissembler de celui qui, comme lui, est poète, critique d'art, traducteur et critique de la traduction⁴². C'est à partir du moment où Bonnefoy est, à côté de Roland Barthes,

(37) G. Blin, *Vers Yves Bonnefoy* cit., p. 687.

(38) Y. Bonnefoy, *La présence et l'image* cit., pp. 143-144.

(39) *Ibidem*, p. 144. Sans «la moindre dépréciation de la pensée combattue». Bonnefoy accuse Roland Barthes d'avoir oublié la poésie, quitte à remarquer qu'avec *La Chambre claire* il en avait récupéré le sens. Cf. Id., *Le Degré zéro de l'écriture et la question de la poésie*, "Lettere Italiane", gennaio-marzo 2001, vol. 53 n. 1 (pp. 3-23), p. 5. Cf. Id., *Le Siècle où la parole a été victime*, Paris, Seuil, 2010, p. 169.

(40) Id., *La présence et l'image* cit., p. 145.

(41) Selon D. Combe, Bonnefoy «s'inscrit à son tour dans une lignée qui l'unit, bon gré mal gré, à Barthes et à Valéry» sous le signe de la «poétique», dont le mot figure d'emblée dans le programme de ses cours: «La poétique de Giacometti» (1981-1983), «La poétique de Shakespeare» (1983-1984), «La poétique de Mallarmé» (1991-1993). D. Combe, *Bonnefoy, Barthes et Valéry: la Poétique au Collège de France* cit., p.112.

(42) Voir à ce sujet: N. Charest, *Traduction et art poétique, de Valéry à Bonnefoy*, "Tangence" 113 (2017),

l'anonyme spectateur des cours de Valéry au Collège qu'une première bifurcation s'annonce. À l'occasion du décernement du prix Nouvelle Vague en 1959 pour *Hier régnant désert* le poète, interviewé par "L'Express", revient sur la «déchirance» nécessaire que Valéry aurait ignoré: «La poésie est l'expérience même de cette tension, de cette déchirance irréductible entre l'existence concrète et le monde idéal et intemporel dans lequel on veut essayer de vivre. Mais Valéry a nié le premier de ces deux termes»⁴³. Dans la même interview, Bonnefoy situe en effet cette «déchirance» à l'origine même de leur rencontre, au Collège de France:

Je me souviens d'avoir assisté en 1944, quand je suis arrivé à Paris, à certains des derniers cours de Valéry au Collège de France. À mon grand étonnement, alors que je pensais qu'il allait parler de la place et de la fonction de la poésie dans l'existence de l'homme (c'est ainsi que j'entends une poétique), il parlait de la longueur idéale du poème et des règles de sa fabrication, comme si le poème était un objet et la poésie un artisanat. Je pense pourtant que nous avons l'immense chance de vivre dans une époque où, pour la première fois, les "règles" de la poésie ayant disparu, on peut pénétrer dans le domaine des lois profondes du langage où notre conscience peut prendre conscience d'elle-même et se formuler⁴⁴.

Il revient sur cette expérience initiatique en 1992 dans *L'Improbable*:

je me souviens de celui que j'écoutais au Collège de France en 1944, être si gracieux d'un esprit si délié, et pourtant si vain, forme décolorée comme les ombres de ses dialogues, eux-mêmes déjà des ombres. Et je pense qu'il fut dans notre temps le seul vrai poète maudit, à l'abri du malheur sans doute et de l'imagination du malheur mais condamné aux idées, aux mots (à la part intelligible du mot), faute d'avoir aimé les choses, et privée de cette essentielle joie mêlée de larmes qui arrache d'un coup l'œuvre poétique à sa nuit⁴⁵.

Par un renversement paradoxal de la tradition littéraire et de ses lois, «maudit» est donc, chez Bonnefoy proche de Rimbaud, celui qui renonce à la mission de la poésie en la prenant, pour ainsi dire, «par le dehors»⁴⁶, en la rêvant. L'ombre que Valéry essayait de dissiper à l'égard de Mallarmé se voyant ainsi condamné, comme on l'a vu, à l'opacité et à l'échec⁴⁷, il la posait, selon Bonnefoy, sur soi; l'ombre à laquelle «il a consenti»⁴⁸ pour avoir «méconnu le mystère de la présence»⁴⁹ est maintenant «portée» tout au long de sa mémoire⁵⁰. Taxant, dans ce même article, l'intellectuel de Sète

Miroirs de la poésie. Regards sur l'art poétique aux XX^e et XXI^e siècles, pp. 87-100 et D. Elder, *Paul Valéry et l'acte de traduire*, Paris, Garnier, 2019.

(43) *Entretien avec Yves Bonnefoy*, "L'Express" 444 (17 déc. 1959), pp. 34-36. https://www.lexpress.fr/culture/livre/1959-entretien-avec-yves-bonnefoy-prix-nouvelle-vague_2031868.html. Page consultée le 3 avril 2022. Cf. A. Gordon, *Bonnefoy and "la conscience dans les pierres"*, "Dalhousie French Studies", vol. 1 (oct 1979) (pp. 75-94), p. 78.

(44) *Ibidem*. Cf. A. Gordon, *Bonnefoy and "la conscience dans les pierres"* cit., pp. 77-78.

(45) Y. Bonnefoy, *Paul Valéry* cit., p. 104. Cf. l'émission de France Culture, 24 janv 2022: "Il faut oublier Paul Valéry": *la charge poétique d'Yves Bonnefoy*, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-pièce-jointe/il-faut-oublier-paul-valery-la-charge-poetique-d-yves-bonnefoy>, consulté le 2 avril 2022. Cf. aussi C. Vogel, «*Et je pense qu'il fut dans notre temps le seul vrai poète maudit...*» cit.

(46) «Expression de ce dehors est l'article déterminatif, qui impose une loi sur les choses, même les plus baignées de lumière: "la mer et l'olivier et le vent"», signifiant la «distance du mot et de cette chose réelle». Y. Bonnefoy, *Paul Valéry* cit., p. 100.

(47) Id., *Apparentements et filiations* cit., p. 337. Cf. *À propos de Paul Valéry* cit., p. 112.

(48) Id., *Paul Valéry* cit., p. 104. Le mot revient à plusieurs reprises dans l'article pour évoquer, à côté du thème du sommeil, l'idée de la mort qui gît dans le royaume des Idées.

(49) *Ibidem*, p. 100. «Le dormeur est une ombre, lui qui ouvre sa porte aux ombres» (p. 101).

(50) «Que nous reste-t-il de Valéry ? [...] L'ombre portée, dans quelques poèmes, de la malédiction que j'ai dite». *Ibidem*, p. 104.

d'apostasie⁵¹ face à la poésie qui, elle, est une forme d'attachement presque religieux au monde d'ici-bas⁵², Bonnefoy lance son défi à l'aîné par la célèbre injonction (qui, comme toute injonction, est une arme de combat): «nous avons à oublier Valéry»⁵³. C'est Michel Deguy, compagnon de route d'Yves Bonnefoy en poésie⁵⁴, qui le relève, ce défi, par personne interposée réagissant, en valéryen, par l'énigme renversement polémique. Dans une conférence prononcée le 21 juin 2016 à l'ancienne Bibliothèque nationale à l'occasion de la parution du tome XIII des *Cahiers* de Paul Valéry chez Gallimard avec sa préface, Deguy répond par la négative à l'injonction de Bonnefoy: «Non, je n'ai jamais "oublié" Valéry...»⁵⁵. C'était, rappelle-t-il à propos de ce dernier,

en tant que *poète* qu'il était *élu* au Collège de France à une chaire de *poétique*, c'est en poéticien que de plain-pied avec les intelligences et les pouvoirs il se faisait entendre. Pour la dernière fois donc la *poétique* était au cœur du *Débat*, de la gigantomachie idéale (idéologique, si vous préférez) du Temps (et ce n'est pas la position, la place singulière admirable de Bonnefoy qui invalide cette «retrospection» comparative).

4. La poésie en péril

Dans le cadre d'une "hégémonie culturelle" encore reconnue à la poésie, dont Valéry témoignerait avec sa *présence* au Collège de France, la position de Bonnefoy – mise, elle aussi, entre parenthèses – fait état d'une concession partielle et passagère. Car, aux yeux de Deguy, la fin historique de la reconnaissance institutionnelle de la poésie est, désormais, annoncée. Deguy a bien saisi, à nos yeux, cette périlante position de Bonnefoy: qui est de prendre la place, *malgré lui*, de quelqu'un qui avec ses «mauvaises pensées»⁵⁶ parlait, dans cette année 1944 où allait bientôt se terminer sa vie, déjà dans l'ombre. C'est, d'ailleurs, ce qui est dit entre les lignes dans l'interview citée plus haut: «Je pense pourtant – note Bonnefoy – que nous avons l'immense chance de vivre dans une époque où, pour la première fois, les "règles" de la poésie ayant disparu, on peut pénétrer dans le domaine des lois profondes du langage où notre conscience peut prendre conscience d'elle-même et se formuler». Ne s'agissait-il pas en effet du moment même, incarné par Valéry, où la poésie n'avait pas *encore* besoin de négocier son statut, et qu'elle se représentait alors, aux yeux de son successeur, en tant que pur «mandarinat intellectuel»⁵⁷? C'est ce que le même Bonnefoy avoue plus tard, dans son interview avec Serge Bourjea, à propos des dernières années de Valéry au Collège: «Je ressens, et je ressentais déjà, que la poésie est en péril»⁵⁸. Ce qui demande, justement, un «projet de réflexion sur la poésie»; autrement dit, une

(51) *Ibidem*, p. 104: «dans cette instauration Valéry est l'apostat». Sous le titre *Paul Valéry l'apostat* Bonnefoy avait publié ce même article dans "Les Lettres Nouvelles" 63, sept. 1958, pp. 234-239. Bonnefoy réagissait alors contre Maurice Saillet et d'autres critiques qui avaient rapproché *Douve* (1953) de *La Jeune Parque*. Sur ce rapprochement, cf. *À propos de Paul Valéry* cit., pp. 113-124.

(52) «Nous avons à vouloir que la forme soit orante, la neuve orante au visage cette fois libre [...] au delà des théologies». Id., *Paul Valéry* cit., p. 105.

(53) *Ibidem*.

(54) M. Deguy, *Poèmes et tombeau pour Yves Bonnefoy*, Paris, La Robe Noire, 2017. Cf. Id., *Préparatifs pour un tombeau d'Yves Bonnefoy*, "Europe" 1067, mars 2018, *Yves Bonnefoy*, pp. 236-246. Dans *Yves Bonnefoy & Baudelaire* (in *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue* cit., pp. 197-203), Deguy compare leurs deux différentes attitudes devant Baudelaire.

(55) M. Deguy, *Présentation-Valéry*, "Po&sie", 21 juin 2016, <https://po-et-sie.fr/chroniques/valery/>, consulté le 2 avril 2022.

(56) *Ibidem*.

(57) Cf. A. Gordon, *Bonnefoy and "la conscience dans les pierres"* cit., p. 77.

(58) Y. Bonnefoy, *À propos de Paul Valéry* cit., p. 107.

«poétique». S'il est certain que Valéry nous a appris à mettre la présence de l'être au monde «en situation», la positionnant sur ce «plan incliné» de l'histoire qui penche ineluctablement vers la fin de sa course pour, ensuite, reprendre son essor⁵⁹, cette trajectoire n'est-elle pas le signe même, transhistorique, de la présence à soi des hommes et des époques à différents moments, dans sa transfiguration permanente? C'est autour de cette «refonte» du sujet, personnel ou historique – ou mieux autour de la manière dont ce dernier se ressaisit, se replace, dans la perte de l'histoire⁶⁰ – que pourrait, tout d'abord, s'articuler la question de la relation entre Bonnefoy et Valéry: tel que l'atteste, du moins, le constant repositionnement de Bonnefoy face à son aîné.

5. *L'inachevable: repositionnements, réparations*

Dans *L'improbable* une apostille annonce, chez Bonnefoy, la nécessité de revenir sur son «travail du négatif» et de le réarticuler dans l'ordre du positif, transmuant ainsi l'accusation d'apostasie en témoignage de dévouement:

Ai-je «critiqué» Valéry? J'ai l'ai pris au sérieux, me semble-t-il, c'est un honneur que l'on ne peut faire qu'à un bien petit nombre d'écrivains⁶¹.

Ce sont, en effet, les auteurs «critiqués» qui «existent *en nous*»:

Nous avons à lutter contre eux, comme nous avons à choisir, et aux fins d'être. C'est une lutte privée. C'est peut-être un pari, dans le sens un peu grave que l'on a donné à ce mot⁶².

Dans une rare cohérence entre l'acte poétique et l'acte critique, Bonnefoy rend compte, en poésie, de ce mouvement tripartite entre la fascination, la lutte et la réparation. Valéry est abaissé, humilié, pour qu'il puisse enfin accéder à la présence qu'il avait simplement soupçonné:

Aimer la perfection parce qu'elle est le seuil,
Mais la nier sitôt connue, l'oublier morte⁶³

Est-il légitime, finalement, de voir dans ce combat herméneutique avec la perfection incarnée par Valéry l'«ordalie» chère à Bonnefoy, «lutte privée», comme il la qualifie, par laquelle le sujet lui-même «se décide»⁶⁴?

Il y avait
Qu'une voix demandait d'être crue, et toujours

(59) Sur la définition du «plan incliné» de l'histoire, cf. P. Valéry, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, 1943, p. 205.

(60) «nos intuitions sont constantes, ce n'est que leur conscience de soi qui change, par acquisition des moyens qui élargiront et approfondiront leur visée, et voici donc ma pensée, d'à présent mais aussi de ces lointaines années». Voir aussi plus loin: «Il est dangereux, j'y reviens, de croire pouvoir se remémorer correctement ce que l'on a eu en esprit à un moment de sa vie, surtout si celui-ci est lointain. On risque de substituer à ce qu'alors on estimait vrai son refaçonnement par les idées plus tard». Y. Bonnefoy, *À propos de Paul Valéry* cit., p. 107 et p. 121.

(61) Id., *Paul Valéry* cit., p. 105.

(62) *Ibidem*.

(63) Id., *L'imperfection est la cime* cit., p. 139.

(64) Cf. *À propos de Paul Valéry* cit., p. 115: «Le débouché dans un espace non plus physique mais intérieur où se savoir mortel – qui est tout aussi bien se reconnaître, se décider, absolu – [...] ce que j'essaie de signifier, de façon certes jamais bien satisfaisante, avec le mot «présence»

Elle se retournait contre soi et toujours
Faisait de se tarir sa grandeur et sa preuve⁶⁵.

Toujours est-il que Valéry existe, tel que l'atteste l'italique, *en lui*, permettant à Bonnefoy de «dire coupable»⁶⁶ la beauté, et de mener ainsi à terme un processus que Valéry avait entamé:

Tête complète et parfait diadème,
Je suis en toi le secret changement⁶⁷.

Dans l'interview avec Serge Bourjea évoquée plus haut⁶⁸, Bonnefoy revient, avec le questionnement incessant qui lui est propre, sur les "raisons" de cette "mise à mort" de Valéry. Cette fois l'initiateur, le sollicitateur du combat est le valéryen en question, qui ne manque pas de reprendre polémiquement les accusations de Bonnefoy, les qualifiant de «sévères», de «terribles» et d'«implacables»⁶⁹. Bonnefoy souhaite y répondre, justement, «en reparcourant beaucoup de [s]a vie», tout en éprouvant à cette date «encore bien des réserves à l'égard de cet indéniable grand écrivain»⁷⁰. Et c'est bien sur cet adjectif si cher à Yves Bonnefoy⁷¹ – *encore* – que notre attention se focalise, car le combat herméneutique reste à jamais ouvert, comme la poésie qui «est une tâche à jamais inachevable»⁷²:

«Il nous faut oublier Valéry?» Voilà qui signifiait, je n'en doute pas plus que vous, que c'était à moi, tout le premier, que je demandais d'oublier l'auteur du «Cimetière marin». Et tout autant c'était avouer que je n'y parvenais pas⁷³.

6. *L'amour dénié*

«Et pourquoi – se demande-t-il – cette difficulté à «oublier»? Parce que, dès la première rencontre, j'avais accordé une extrême importance à Paul Valéry, et non sans [...] des raisons même très personnelles. Il y avait des poèmes de lui que j'étais fait pour aimer»⁷⁴. Ce sont, justement, les poèmes où «pour une fois apparaît dans toute sa force créatrice l'émotion dont était capable cet homme qui a toujours voulu avancer masqué» en laissant percevoir, derrière son *larvatus prode*o cartésien, «un peu de l'être réel». Et donc, «il fallait se rebeller contre Valéry parce qu'il était de ceux qui

(65) Id., *L'Ordealie* cit., p. 137.

(66) «Celle qui ruine l'être, la beauté | Sera suppliciée, mise à la roue, | Déshonorée, dite coupable, faite sang | [...] | Ô piétinée sur toute route et traversée, | Notre haut désespoir sera que tu vives, | [...] | Notre désir pourtant étant ton corps infirme, | Notre pitié ce cœur menant à toute boue». Id., *La Beauté, Hier regnant* désert cit., p. 136.

(67) P. Valéry, *Le Cimetière marin*, *Œuvres I*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1957, p. 149. «Mais j'ai subi autant que quiconque la fascination du «Cimetière marin», dont je connais toujours par cœur de nombreuses strophes». Y. Bonnefoy, *À propos de Paul Valéry* cit., p. 103.

(68) Y. Bonnefoy, *À propos de Paul Valéry* cit. Cf. n. 37.

(69) *Ibidem*, p. 102. L'adjectif «implacable» revient significativement deux fois sous la plume de S. Bourjea dans l'espace de quelques lignes.

(70) *Ibidem*, pp. 102-103.

(71) Cf. Id., *Rimbaud, encore*, in *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1992; *L'Encore aveugle*, Ferrare, Festina Lente, 1997; *Ensemble encore*, Paris, Mercure de France, 2016.

(72) Id., *Hofmannsthal et la poésie*, in *Yves Bonnefoy, Poésie et dialogue* cit. (pp. 683-711), p. 686.

(73) Id., *À propos de Paul Valéry* cit., p. 103.

(74) *Ibidem*.

auraient pu aider à la poésie, et combien! au lieu d'essayer de la détruire»⁷⁵. L'archéologie de ses rencontres avec Valéry que Bonnefoy retrace ici en revenant à ses débuts poétiques ne fait, nous semble-t-il, que confirmer ce que nous venons de suggérer: les trois phases détectées jusqu'à présent sont, en effet, à nouveau décelables dans l'espace de ce témoignage. Ayant découvert la poésie de Valéry dès ses seize ans au lycée⁷⁶, la «ferveur» qui naquit de l'admiration d'une profondeur, en raison des «diverses strates qui se perdaient dans la profondeur de la phrase», ne fut point amortie, quoique un moment questionnée, par le dédain à l'égard de Valéry qu'avait manifesté son professeur⁷⁷; ensuite, malgré la concurrence momentanée du surréalisme, sa «fascination» pour celui qui «avait souci des régions obscures de la parole»⁷⁸ ne fut pas entachée; elle lui suggérait la nécessité d'une «pensée sur la poésie»⁷⁹ au moment où, comme on l'a vu déjà, il ressentait «que la poésie est en péril»⁸⁰. En vue de «lutter contre ce péril» il s'agissait d'abord de «comprendre les événements qui ont lieu dans la parole à l'état naissant», nous permettant «d'y reconnaître l'obstacle à éviter et la voie à prendre»⁸¹. Valéry, ce Père putatif qui lui montrait la voie – d'où la fascination – n'avait pas moins, comme on l'a vu, «choisi son camp», celui de la révérence (pour Mallarmé) au détriment de l'affection (pour Rimbaud)⁸². Alors que c'était justement le parti pris si radical de Valéry qui retenait l'attention «de même ceux qui étaient de l'autre parti», dans la mesure où il aidait ses adversaires «à se mieux comprendre»⁸³, l'élève Bonnefoy, trahi dans ce qu'il aimait le plus, s'est tourné vers les maîtres de l'affect: Wahl, Chestov... en engageant ainsi «sa lutte privée» avec le Père dénié.

7. «Là où retombe la flèche»: l'ennemi comme bienfaiteur

Au moment où a lieu cette prise de parole, à savoir cinquante ans plus tard par rapport au moment où la fascination le cède au défi, voici la synthèse qui compose les deux sentiments contraires, également insuffisants. Et, avec la compréhension, voici la compassion et la réappropriation de l'Autre, accompagnées de sa palinodie: «J'ai péché alors par simplification de mon objet de pensée, le besoin de me révolter contre Valéry me rendant aveugle à la complexité de son être»⁸⁴. En «lecteur plus attentif et affectueux», Bonnefoy perçoit maintenant, derrière le masque dont se parait Valéry, «les signes d'une inquiétude»⁸⁵ et même d'une colère tardive apte à montrer la passion de Valéry pour la poésie⁸⁶:

(75) *Ibidem*, p. 104.

(76) *Ibidem*, p. 105.

(77) «Un jeune normalien [...] nous les avait lues [...] avec un sourire de dédain, terminant par ce commentaire qui m'est resté: "Le plus triste, c'est qu'il a voulu dire quelque chose"». *Ibidem*, p. 105.

(78) *Ibidem*, p. 107.

(79) Cf. Id., *La Conscience de soi de la poésie* cit.

(80) Id., *À propos de Paul Valéry* cit., p. 107.

(81) *Ibidem*, p. 108.

(82) *Ibidem*, p. 109.

(83) *Ibidem*.

(84) Voir plus loin: «En effet, je n'ai pas assez approfondi, à travers toutes ces années, ma connaissance de l'œuvre – de la parole – de Valéry. [...] Je me suis replié sur quelques textes, comme si je voulais réduire cette vaste présence humaine à ce dont j'avais besoin pour avoir raison contre lui». *Ibidem*, p. 125.

(85) *Ibidem*, p. 110.

(86) *Ibidem*. Il est ici question d'un essai d'Émilie Noulet sur Mallarmé censé avoir trahi la mémoire du Maître.

Oui, touchante contradiction de voir ainsi l'affection tenter de prendre le pas sur l'admiration, le regard du sentiment su celui de l'intellect⁸⁷.

Et voici donc Yves Bonnefoy «retomber là où Mallarmé, et Valéry avec lui, voulaient passionnément ne pas être»; là, pour le dire avec ses propres vers, «où retombe la flèche»⁸⁸:

L'amour m'enfante et la flèche me tue!⁸⁹

La «valeur exemplaire» que Bonnefoy reconnaît maintenant à Valéry est d'«aider [...] à penser, à chercher, à être»:

Je lui reconnais cette place majeure qu'assure [*sic*] en poésie plus qu'en toute autre activité de l'esprit les grandes contradictions quand elles sont assumées⁹⁰.

En ceci, avoue-t-il, «Valéry m'intéresse» (comme Claudel ne le fait pas)⁹¹.

Dans la conférence évoquée plus haut, Deguy se souvient, à propos des joutes étudiantes entre «valéryens» e «claudéliens» du sens profond de ces initiations:

«Contre» [...], ai-je dit ? Mais j'eusse mieux fait de dire *avec*, [...] – contre est toujours *avec*, comme le permet le régime de ce verbe, car ces joutes nous infusaient en même temps la poétique des «rivaux»⁹².

En poésie comme en amour, pour citer Proust, «notre rival heureux, autant dire notre ennemi, est notre bienfaiteur»⁹³. Par l'«étrange lutte intellectuelle» que Valéry recommandait⁹⁴, et qu'il relève, Bonnefoy aide par voie paradoxale Valéry, qui «ne voulait pas savoir la mort»⁹⁵, à être, comme lui, l'«inachevable»: «on est le fils de son enfant – écrit-il dans *La Rue Traversière* – c'est tout le mystère»⁹⁶.

8. *L'ordalie comme anamnèse: pour mieux comprendre*

Dans *Le Graal sans la légende* Bonnefoy évoque un épisode du deuxième cycle du Graal répéré chez Thomas Malory, où il est question de deux frères qui, ne se reconnaissant pas, s'entretuent⁹⁷. «Il est clair», commente-t-il, «qu'une part essentielle de la vérité de la vie fait ici surface, avec de grands signifiants – les deux épées, les dehors trompeurs, les hasards au service d'une apparente fatalité – pour aider quelque peu à la comprendre!». Et ce, avec le pressentiment «que ce combat, ces deux morts, cette mutuelle reconnaissance finale, c'était l'autre part, ailleurs censurée, de la pensée de la poésie»⁹⁸. Là où la première épée, «la plus ancienne», c'est «cette chose en somme

(87) *Ibidem*, p. 112.

(88) Id., *Là où retombe la flèche*, Paris, Mercure de France, 1988.

(89) P. Valéry, *Le Cimetière marin* cit., p. 151. Cf. à ce sujet M. Landi, *La freccia scoccata. Il rituale fotografico di Henri Cartier-Bresson secondo (Valéry, Barthes) Bonnefoy*, in A. Dolfi (dir.), *Letteratura e Fotografia*, I, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 77-130.

(90) Y. Bonnefoy, *À propos de Paul Valéry* cit., pp. 124-125.

(91) «Je l'admire, mais de loin: je n'y pense pas». *Ibidem*, p. 125.

(92) M. Deguy, *Présentation-Valéry* cit.

(93) M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1990, p. 212.

(94) P. Valéry, *Avant-propos à la connaissance de la déesse*, in *Œuvres I* cit., p. 1271.

(95) Y. Bonnefoy, *À propos de Paul Valéry* cit., p. 118.

(96) Id., *Rue Traversière*, in *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard, 1992, p. 95.

(97) Id., *Le Graal sans la légende*, Paris, Galilée, 2013, p. 77.

(98) *Ibidem*, pp. 77-78.

quelconque mais qui peut grandir, s'universaliser, se charger d'être, quand on la met au service des causes qui gardent la société à sa conscience de soi» – le signe, en somme, d'un devenir possible de la conscience de soi de la poésie – la seconde épée «c'est la grande épreuve»: «Accepter de la rendre après avoir su la dégainer aurait démontré que l'on est digne, qu'on a entendu son message»⁹⁹. Contre la «terre gaste» où vit, sans le savoir, le premier frère, le second découvre, par cette épreuve, «ce rapport à soi d'un être au plus intense de son alarme»¹⁰⁰. Leur antagonisme était dû, comme il croit le voir maintenant, à l'impossibilité «pour l'un et pour l'autre de prendre pied dans une langue commune»¹⁰¹: l'un, «aveuglé contre son frère», l'autre «pourtant son autre lui-même»¹⁰², méconnaissaient au même titre ce fait, qu'«il n'y a de réalité que dans le rapport qu'entretiennent entre elles des existences».

Que de raisons, certes, pour une méconnaissance mutuelle! Ce moi qui, échafaudement de représentations toutes irréelles, construction d'un monde qui n'existera qu'en image, ne peut partager le regard de cet autre qui n'a d'yeux que pour sa réalité, qui est finitude!¹⁰³.

Je crois vraiment – poursuit Bonnefoy –

qu'il y a cinquante ans j'ai compris comme je le fais maintenant l'histoire [...], d'abord les deux épées, le coup douloureux, puis le combat des deux frères. Toutefois il me fallut beaucoup de temps [...] pour expliciter, peu à peu, les pensées que j'ai formulées dans cet exposé¹⁰⁴.

Entre le «moi conceptuel» et le «je averti de la finitude» y avait-il finalement «une fracture sans rémission»¹⁰⁵?

Ou bien n'avais-je pas projeté sur un texte assurément singulier une pensée qui était déjà en moi, une préoccupation que j'avais donc, une *bantise* peut-être même, ce qui, du coup, pouvait signifier un intérêt fasciné pour ce problème de la fracture?¹⁰⁶

Certes, conclut-il, ce ne fut pas «la recherche historique et philologique qui m'aurait permis de préciser, voire d'infirmer, mes idées», voire «le combat de celui qui se veut poète et de son double»: «le “chevalier du deuil”, le démon secret “jamais enseveli” eurent, se glissant dans les mots de ma propre vie, à exposer les significations qu'ils avaient effectivement pour moi». «J'ai eu besoin de la poésie [...] pour y voir plus clair [...] sur les contradictions qui s'éveillent chez ceux qui se désirent poètes, lesquels risquent alors de tomber dans toutes sortes de pièges»¹⁰⁷.

MICHELA LANDI
Università degli Studi di Firenze

(99) *Ibidem*, pp. 84-85.

(100) *Ibidem*, p. 88.

(101) *Ibidem*, p. 90.

(102) *Ibidem*, p. 89.

(103) *Ibidem*, pp. 90-91.

(104) *Ibidem*, p. 99.

(105) *Ibidem*, pp. 99-100.

(106) *Ibidem*, p. 100.

(107) *Ibidem*, pp. 101-102.

La “biographie de l’œuvre” de Christian Dotremont, questionnée par Yves Bonnefoy

Abstract

The critical and poetic dialogue between Yves Bonnefoy and Christian Dotremont was fundamental because the two writers were able to profoundly question the boundaries between literature and the arts. Bonnefoy traced, in his writings, a “biography of the work” of his Belgian friend. This study begins with an analysis of the first exchanges between the two poets who, in the same years, investigated the potentialities and risks of the linguistic sign; it moves on to the moment of “slipped” understanding revolving around the Préface written by Bonnefoy in 1971, on the occasion of the exhibition of Dotremont’s logograms; it examines the French poet’s writings on logograms after 1971; and finally, it puts forward the hypothesis that in Bonnefoy’s collaborative, aesthetic, and literary research with Pierre Alechinsky, signs of Dotremont’s legacy and fruitful dialogue with him can be discerned.

Dans sa Préface aux *Œuvres poétiques complètes* de Christian Dotremont, publiées en 1998 et parues grâce à la collaboration avec Pierre Alechinsky, Yves Bonnefoy écrit: «Dotremont est une des voix de notre époque. Mais il reste bien méconnu, ce qui incite qui l’a vu vivre, ne serait-ce qu’à des moments, à rassembler ce qu’il garde de souvenirs signifiants pour apporter à la réflexion commune son témoignage»¹. L’échange entre les deux poètes a été intense et fécond et il a effleuré des questions constitutives quant au signe dans sa figure sensible, à la remise en discussion du langage, aux liens entre invention verbale et invention graphique. Yves Bonnefoy a dessiné, dans plusieurs de ses écrits, et à différents moments, celle que Bernard Vouilloux définit, en parlant des essais sur l’art de Bonnefoy, une véritable “biographie de l’œuvre”; il a ouvert un espace à l’interprétation des créations de Dotremont qui «n’est plus celui du “vérifiable”, mais celui des hypothèses, gagées qu’elles sont sur une relation empathique à l’œuvre considérée, au questionnement qui la porte [...] Faire la “biographie d’une œuvre” c’est précisément cela: interroger le sens de l’œuvre dans le projet d’une vie»².

J’essaierai donc de lire cette “biographie de l’œuvre” en me concentrant sur ses étapes décisives et sur l’authenticité d’un dialogue capital pour l’histoire de la remise en discussion, au XX^e siècle, des frontières entre arts plastiques et arts littéraires.

(1) Y. Bonnefoy, *Préface*, in C. Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998, pp. 13-14.

(2) B. Vouilloux, *Une histoire de l’art en quête de sens*, in *Poétique et ontologie: colloque international Yves Bonnefoy*, Bordeaux, Ardua/William Blake & Co., 2008, pp. 161-162.

1. La découverte des potentialités du signe

Yves Bonnefoy et Christian Dotremont sont entrés en contact épistolaire dès 1946³, quand le premier avait déjà quitté Tours pour Paris, où il s'était installé à l'Hôtel Notre-Dame, quai Saint-Michel. Dans le numéro 2 de la revue "La Révolution la nuit", créée par Bonnefoy, numéro préparé en 1946 mais qui ne fut publié qu'en 1947, Dotremont publie le texte "Mon quartier", et dans le numéro 3 (1947) de la revue "Les Deux Sœurs", fondée par Dotremont, Bonnefoy fait paraître "L'éclairage objectif", où «il signifie d'une part son refus de l'expérience surréaliste passée, mais il indique d'autre part et surtout que l'expérience surréaliste est en fait toujours à venir»⁴.

En 1948, quand il a déjà commencé à réaliser des peintures-mots avec l'artiste danois Asger Jorn, Dotremont constitue une nouvelle Internationale d'art expérimental, en lui donnant le nom de CoBrA, à partir des lettres initiales de Copenhague-Bruxelles-Amsterdam, villes d'origine des artistes fondateurs (Joseph Noiret, Appel, Constant, Corneille, Asger Jorn et Dotremont lui-même). L'époque est celle «d'une reconfiguration du surréalisme après la guerre»⁵, d'une recherche d'actions collectives dont puissent bénéficier non seulement l'art et la littérature mais également la société, et encore d'une profonde réflexion sur le langage. Au cours des années 1950 Bonnefoy élabore un projet de thèse sous la direction du philosophe Jean Wahl sur «Le signe et la signification», moins pour s'insérer dans un débat strictement linguistique, que pour «rééc[ri]re] cursivement une sorte de genèse du langage et de la poésie»⁶. Dotremont, de son côté, s'intéresse aux signes dont son écriture et ses peintures-mots se servent, aux lettres de l'alphabet, dans un mouvement à la fois de fascination et de soupçon. Bonnefoy reconnaîtra beaucoup plus tard que «bien que drapé dans son manteau d'encre, le Dotremont de 1948-1950 transportait déjà l'explosif dont il rêvait qu'il finirait par détruire la civilisation qu'avait voulue et bâtie la notation graphique et surtout typographique des mots»⁷.

Le travail sur le langage de Raymond Roussel influence Dotremont, intéressé à la dialectique entre signifiants et signifiés, qui l'incite «à jouer avec les mots pour découvrir en eux les glissements de sens ou les inversions de signes qui font toute sa poésie»⁸. Son projet poursuit la libération d'une énergie positive consubstantielle aux mots, à leur nature matérielle. L'écriture du poète belge témoigne ainsi d'une méfiance envers le figement du langage qui retentit pleinement dans les poèmes à tmèses⁹, réalisés entre 1959 et 1969¹⁰, dans lesquels Dotremont coupe les syllabes et segmente les mots en phonèmes, en séparant dès lors les signifiés de leurs signifiants,

(3) L'importance épistolaire de cet échange a interdit à Odile Bombarde et Patrick Labarthe de l'inclure entièrement dans le premier tome de la *Correspondance*; le projet a donc été celui de différer à une successive publication "la totalité de ce dialogue privilégié" (Y. Bonnefoy, *Correspondance I*, édition établie, introduite et annotée par O. Bombarde et P. Labarthe, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. XV).

(4) A. Buchs, *L'image surréaliste: entre langage et réalité*, in dir. M. Gagnebin, *Yves Bonnefoy Lumière et nuit des images*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, «L'Or d'Atalante», p. 31.

(5) J.-L. Mandel & P. Werly, *Créations croisées*, in dir. C. Didier, J.-L. Mandel, P. Werly, *Amitiés, créations croisées: Alecbinsky, Bonnefoy, Butor, Dotremont*, Strasbourg, Bibliothèque Nationale et Universitaire, 2021, p. 34.

(6) P. Werly, *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin*, Paris, Hermann, 2017, p. 243.

(7) Y. Bonnefoy, *Préface*, in C. Dotremont, *Œuvres poétiques complètes* cit., p. 26.

(8) S. Massonet, *De la littérature à la N.R.F.*, "Europe" 1079, Mars 2019, p. 50.

(9) C'est ainsi que Dotremont les désigne dans une lettre à Michel Butor; cf. P. Archer, "Mon lingue ma bête", "Europe" 1079 cit., pp. 140-149.

(10) Ces poèmes parurent dans le recueil *L'tation exa tumulte et différents poèmes*, Bruxelles, s.n. d'éd., 1970.

dans un «travail d'incarnation»¹¹; ce travail ne manque pas d'intéresser Bonnefoy, déjà engagé dans la «transgression du chiffrement conceptuel du monde»¹².

Dans une lettre du 15 février 1971 adressée à son ami, Bonnefoy reconnaît que les poèmes à mèses et le titre attribué par Dotremont au recueil, *L'ation exa tumulte*, repré-sentent «une sorte de logogramme au degré zéro, de trace de logogramme sur le plan de l'imprimé»¹³. Quand Bonnefoy accepte l'invitation à écrire la préface du Catalogue pour la deuxième exposition des logogrammes¹⁴ à la Galerie de France à Paris, prévue pour le mois de mai 1971 (la première ayant déjà eu lieu à la Galerie Maya de Bruxelles en 1969), il a donc déjà suivi tout le travail mené par Dotremont sur les potentialités du signe. Il a par ailleurs partagé avec lui non seulement l'éloignement du surréalisme parisien, mais aussi le passage «d'un travail *de* l'image et *du* langage à un travail *sur* l'image et *sur* le langage»¹⁵.

2. Trois points de suspension, signal d'une compréhension "manquée"

Dans une lettre du 27 mai 1971, Bonnefoy remercie Dotremont d'avoir veillé à garder, au début de son bref texte à paraître dans le catalogue, trois points de suspension signalant qu'il ne s'agit que du fragment d'une réflexion de plus longue haleine¹⁶. La correspondance qui va du 20 décembre 1970 à ce 27 mai 1971 décisif, révèle les raisons d'une compréhension "manquée"¹⁷ qu'il n'est pas facile de reconstruire et que l'on ne peut que deviner en essayant de remplir les "blancs" du discours épistolaire. L'essai dans son intégralité, que Dotremont refusa de faire paraître car il ne s'y reconnut pas¹⁸, est en effet, à ce jour, inédit. Bonnefoy, sans doute par respect de son ami précocement disparu en 1979, ne l'a jamais publié, bien que l'on puisse formuler l'hypothèse d'une reprise de certains de ses aspects dans les réflexions sur l'œuvre de Dotremont publiées successivement à sa mort¹⁹.

(11) P. Archer, "Mon lingue ma bègue" cit., p. 142.

(12) Y. Bonnefoy, *Le bien qui nous vient des œuvres. Entretien d'Odile Bombarde avec Yves Bonnefoy*, in *Yves Bonnefoy. La poésie et les arts plastiques*, Vevey, Arts et Lettres, 1996, p. 36.

(13) Y. Bonnefoy, *Correspondance I* cit., p. 143.

(14) Nous donnons ici la définition de logogramme du philosophe, poète et critique belge Max Loreau qui a bien connu Dotremont: «Comme son nom le suggère, le logogramme est un dessin de mots. Généralement tracé sur le papier au moyen d'un pinceau trempé d'encre de Chine, il présente à vrai dire deux fois les mêmes paroles sous des formes différentes. L'une d'elles accapare le regard dès le premier coup d'œil. [...] Tourbillonnement d'éléments-lettres s'assemblant et se disloquant au sein du vide: les données essentielles du matérialisme sont là. Mais pour peu qu'on s'approche, émerge, sage, effacé, une espèce de menu surcroît discrètement collé contre un bord [...] C'est la seconde version des paroles qui forment la matière du logogramme» (M. Loreau, *Déclinaison du logogramme*, "Europe" 1079 cit., p. 82).

(15) A. Buchs, *L'image surréaliste: entre langage et réalité* cit., p. 37.

(16) Ces trois points de suspension placés entre crochets disparaissent inexplicablement dans le texte republié par Bonnefoy en 1989 (cf. note n. 19) et réapparaissent dans la version, très légèrement modifiée, de 1996.

(17) Au terme "incompréhension" je préfère ici l'expression "compréhension manquée", avec une évidente allusion à la terminologie freudienne et au conflit entre un désir inconscient et le malentendu qu'il peut enchaîner.

(18) Dans les nombreuses lettres que Dotremont envoya à Bonnefoy se trouvant à ce moment-là à Pittsburgh, le poète belge propose plusieurs solutions: la modification rapide du texte suivant ses commentaires, sa mise de côté pour une publication à venir, ou alors sa réduction aux passages dans lesquels il reconnaît le sens de son travail. Bonnefoy adopta cette troisième solution (cf. la lettre du samedi 3 avril 1971 de Yves Bonnefoy à Christian Dotremont, in Y. Bonnefoy, *Correspondance I* cit., p. 168).

(19) Les textes d'Yves Bonnefoy centrés sur Dotremont et ses logogrammes sont: Y. Bonnefoy, ... *Voici les logogrammes...*, in *Dotremont Logogrammes*, Paris (Galerie de France, 1971), s.n. d'éd., 1971, repris sous le titre *Christian Dotremont*, in Y. Bonnefoy, *Sur un sculpteur et des peintres*, Paris, Plon, 1989, pp. 29-31 et partiellement republié dans *Yves Bonnefoy. La poésie et les arts plastiques* cit., pp. 99-100; la *Préface*

La compréhension "manquée" repose d'une part sur certaines questions plus superficielles, qui auraient probablement pu trouver une solution si les deux poètes n'avaient pas dû se confronter avec des délais de publication serrés, et d'autre part sur quelques divergences plus profondes.

Parmi les premières, nous pouvons citer tout d'abord la terminologie utilisée par Bonnefoy pour faire allusion aux risques du langage et de son pouvoir conceptualisant, auxquels le poète français est sûr que son ami résiste avec son même acharnement; Dotremont, en revanche, conteste que l'on puisse parler de son œuvre en lui attribuant le pouvoir de racheter une «faute originelle»²⁰, en mentionnant l'ambiguïté du signe langagier par l'association «C'est sur la lettre que Jésus fut crucifié»²¹, en avouant, pour finir, que «l'écriture nous leurre»²². Le poète belge, éduqué dans des pensionnats jésuites, lit mot à mot ces remarques et se sent gêné, ayant en tête tout ce qu'il a fait «pour se dégager de la culpabilité chrétienne qui avait été la sienne dans l'enfance»²³. Or, nous savons très bien que Bonnefoy, se professant athée, s'est battu toute sa vie contre l'enfermement des religions, contre leurs mythes illusoire, sans toutefois mener contre elles le même combat idéologique qu'affichèrent Dotremont ou Alechinsky, lequel imputera plus tard à Bonnefoy, lui aussi, un rapport douteux à la théologie et à la transcendance²⁴. Si Bonnefoy «reprend certains signifiants de ces religions, ce n'est pas pour les séculariser, les laïciser, en faire de nouveaux thèmes poétiques mais parce qu'il a su les dégager de leur gangue discursive pour n'en conserver que le mouvement, sur le plan d'une poétique immanente à la parole»²⁵. Dotremont, toutefois, ayant essayé de se libérer péniblement de certains jugs dogmatiques, n'a pas été capable de lire, par sa rationalité consciente, moins encore par son intuition inconsciente, le second degré du discours de Bonnefoy, ni d'interpréter le mouvement des signifiants religieux «libérés de leur gangue discursive».

Une seconde question qui aurait pu, au moins à première vue, être aisément démêlée, est le rôle de Dotremont au sein du groupe Cobra, rôle sur lequel Bonnefoy, selon le poète belge, n'insiste pas suffisamment dans sa préface. Le fondateur de l'Internationale a l'impression que son ami lui attribue une fonction secondaire, ancillaire, par rapport à celle d'autres artistes-peintres. Le poète français répond à cette objection dans la lettre du 18 mars 1971²⁶ en avouant une connaissance partielle des dynamiques internes au mouvement, auquel il avait par ailleurs - bien que sollicité à le faire - refusé d'adhérer. Or, en faisant abstraction de cette remarque condescendante de Bonnefoy, ce qui l'intéresse, et qu'il a fort probablement essayé de valoriser dans son texte, c'est l'originalité de la démarche de Dotremont dans sa "conscience de soi"

à C. Dotremont, *Œuvres poétiques complètes* cit., pp. 11-50; *Dotremont dès 1946*, in Y. Bonnefoy, *Portraits aux trois crayons*, Paris, Éditions Galilée, 2013, pp. 9-22; *Peut-on traduire le haïku?*, in dir. J. Thélot et L. Verdier, *Le haïku en France: poésie et musique*, Paris, Éditions Kimé, 2011, pp. 19-40. Je tiens à remercier ici Daniel Lançon pour sa précieuse *Bibliographie descriptive* établie avec le concours de l'auteur, un instrument de recherche capital.

(20) Y. Bonnefoy, *Correspondance I* cit., p. 154.

(21) *Ibidem*.

(22) *Ibidem*.

(23) J.-L. Mandel & P. Werly, *Créations croisées* cit., p. 44.

(24) Le 20 mars 1981 Yves Bonnefoy avait envoyé à Pierre Alechinsky un texte pour leur deuxième livre d'artiste, mais «Alechinsky semble ne pas avoir été très inspiré par "L'origine de la peinture", qui, quoi qu'il en dise, ne lui paraissait guère illustrable par lui, à cause du rapport de ce texte avec la théologie et la transcendance, fût-il au plan de la fiction. [...] Le 7 février 1982, Bonnefoy écrit à Bénichou: "Voici le texte de trois poèmes, constituant au total *Par expérience (II)*. Je l'envoie par le même courrier à Pierre. Il n'y a rien là, que je sache, pour alarmer, ou troubler, ses mauvais rapports avec la transcendance"» (Y. Bonnefoy, *Correspondance I* cit., p. 41, note n. 24).

(25) P. Werly, *Yves Bonnefoy et l'avenir du divin* cit., p. 381.

(26) Y. Bonnefoy, *Correspondance I* cit., p. 167.

plutôt que dans son influence au sein d'une collectivité: «Il reste que je n'ai pas envie de trop te lier à ce qu'on appellera Cobra: un mouvement de peintres, une peinture, malgré tout. [...] Tu es autre et tu es ailleurs»²⁷. Encore une fois la première réaction à la lecture du texte fait résonner chez Dotremont une crainte inconsciente, celle de l'échec, qui l'empêche de percevoir le dessein valorisant du discours bonnefoyen; cette difficulté trouve d'ailleurs une justification dans la biographie de Dotremont, et dans le fait que «[d]epuis la fin de Cobra en 1951, Dotremont a assisté au succès croissant des peintres issus du groupe. Il a le sentiment qu'il a fortement contribué à ce succès, au détriment de sa carrière personnelle, et qu'il n'en profite pas»²⁸.

En venant aux motifs de la divergence plus profonde, le premier concerne le rapport entre invention verbale et invention graphique. Dotremont reproche à Bonnefooy de ne pas «vouloir admettre que [s]on point de départ, le point de départ de [s]on entreprise est dans la nature de l'écriture. L'invention verbale écrite ne va jamais sans invention graphique»²⁹. Bonnefooy de son côté contredit cet axiome, en reconnaissant à son ami l'*habitus* de logographe, ce qui lui confère, à son sens, un pouvoir d'innovation et de fructueuse révolte contre l'acte conventionnel de l'écriture:

Il n'est pas vrai que l'invention poétique implique l'invention graphique: de grandes œuvres sont sorties de la machine à écrire. L'aspect graphique se réaffirme au contraire quand on se révolte contre l'abolition (au sens mallarméen) qu'accomplit l'œuvre aux dépens du moi incarné (et de ses proches), et au profit du moi esthétique – une opposition que j'ai placée au centre de ces pages, mais dont tu ne me dis rien. En ce sens, le logogramme n'est pas l'exagération de l'acte habituel de l'écrivain, il le contredit, - fructueusement. Regarde travailler les écrivains (ce que quelque chose du dehors ne trouble pas – «les vrais») et tu verras qu'ils cherchent la lisibilité externe comme leur lieu naturel – tu es différent, logographe. Je ne puis donc que maintenir mon point de vue, qui te reconnaît, soit dit en passant, plus d'originalité que tu sembles n'en vouloir³⁰.

Dotremont n'est probablement pas encore prêt à saisir en profondeur cette singularité, mû par le «vif souci de rester poète»³¹. Avec cette forme verbale “rester”, qui souligne également la volonté d'incarner le même *habitus* que revêt Bonnefooy, nous touchons à un autre argument qui creuse une distance. Bonnefooy fait en effet la distinction entre la graphie de l'écriture habituelle de Dotremont, celle de la correspondance ou des poèmes précédant les logogrammes, qu'il définit «nette, bien formée»³², et l'écriture secouée, caractérisée par des jambages, des pleins et des déliés, des variations dans la taille des lettres qui est celle des logogrammes. Dotremont ne se reconnaît pas dans cette distinction, et il affirme:

Mon écriture de premier jet, lorsqu'il s'agit de littérature ou poésie, est presque toujours secouée, violemment, peut-être par une force cachée, en tout cas par l'ardeur créatrice. [...] si bien que pour moi – et c'est une constatation objective – il n'y a pas de discontinuité considérable entre mes manuscrits de premier jet, qu'ils soient de telle ou telle période de ma vie, et les log., qui certes sont de premier jet³³.

(27) *Ibidem*.

(28) M. Goder, *L'importance d'être un artiste: Dotremont et l'invention du logogramme*, “Europe” 1079 cit., p. 107.

(29) Y. Bonnefooy, *Correspondance I* cit., p. 156.

(30) *Ibidem*, p. 166.

(31) *Ibidem*, p. 132.

(32) *Ibidem*, p. 159.

(33) *Ibidem*.

Dotremont, à la recherche d'une consécration à travers l'exposition de 1971, aurait probablement souhaité que son ami insiste davantage sur le résultat final des logogrammes en continuité avec sa poétique, sur leur aboutissement cohérent, plutôt que sur le procès qui mène à leur création³⁴, ainsi que sur les aspects de discontinuité par rapport à l'écriture et à la poétique précédentes. Mais nous savons d'ailleurs que Bonnefoy, qu'il parle de sa propre invention poétique, ou alors du parcours d'autres poètes ou peintres, essaie toujours de revivre l'expérience de création dans sa genèse, dans sa maturation et ses tournants, ses virages décisifs, car «[e]n sa genèse [l]'œuvre n'a pas cessé de se parler, de parler, et sous le silence elle dit encore ce qu'elle a eu à comprendre, à accepter: et qu'il nous faut donc écouter, pour ne pas la priver des biens de sa longue maturation»³⁵.

Nous arrivons ainsi au nœud de la compréhension "manquée" entre les deux poètes, et qui est en rapport avec la posture de Bonnefoy "critique". Dans la lettre du 18 mars 1971 le poète français finit par conclure, par des mots teintés de chagrin, «je me demande avec grande peine si je n'aurais pas dû, pour t'éviter ces soucis du dernier moment, décliner ton invitation à écrire la préface: je ne sais pas sortir de ma réflexion, j'aurais dû le savoir»³⁶. L'essai de Bonnefoy s'est en effet avéré «une réflexion très subjective sur la poésie, à partir de l'entreprise des logogrammes»³⁷, en continuité d'ailleurs avec la représentation de la posture critique du poète aspirant «à continuer la poésie par d'autres moyens»³⁸. Bonnefoy a lu le parcours créatif de Dotremont en s'appuyant sur sa poétique et notamment sur l'attitude "questionnante" qu'elle lui a toujours suggérée. Ce qui ne veut pas dire qu'il ait cherché à "s'approprier" l'expérience de Dotremont ou à la passer au filtre de ses choix personnels. Il s'est néanmoins risqué dans la voie d'un approfondissement de la "conscience de soi" de son ami poète, en l'accompagnant - ainsi qu'il l'a souvent fait avec d'autres auteurs dans ses traductions poétiques - plus loin que Dotremont ne l'avait su faire jusque-là: «Tu appartiens aussi à ton avenir»³⁹ lui suggère-t-il, en projetant en avant, quelques mois plus tard, leur dialogue avec son indéfectible générosité:

En fait, pour la comprendre mieux, et la réduire (ou la ramener à une de ces options de pensée où les deux termes s'appellent et ont besoin l'un de l'autre) il faudrait aller, dans notre divergence, très profond, métaphysiquement parlant, historiquement aussi. Elle porte sur le problème fondamental, le rapport au signe, toujours ambivalent. Je ne me sens qu'au début de ma réflexion sur ce sujet. Si elle progresse, ton exemple, et ces souvenirs, m'auront aidé, changeront de perspective; et nous en reparlerons⁴⁰.

3. La lecture des logogrammes après 1971

Puisque la totalité des lettres entre Bonnefoy et Dotremont n'est pas encore publiée, nous ne pouvons pas savoir si le dialogue amorcé à l'occasion de l'exposition s'est

(34) Bonnefoy, en s'interrogeant sur la genèse des logogrammes, a par ailleurs comblé un vide critique, car, ainsi que l'affirme Marie Goder, «[s]i le logogramme a fasciné de nombreux commentateurs, sa naissance est rarement interrogée» (M. Goder, *L'importance d'être un artiste: Dotremont et l'invention du logogramme* cit., p. 106).

(35) Y. Bonnefoy, *Le bien qui nous vient des œuvres. Entretien d'Odile Bombarde avec Yves Bonnefoy* cit., p. 35.

(36) Y. Bonnefoy, *Correspondance I* cit., p. 167.

(37) J.-L. Mandel & P. Werly, *Créations croisées* cit., p. 44.

(38) B. Vouilloux, *Une histoire de l'art en quête de sens* cit., p. 156.

(39) Y. Bonnefoy, *Correspondance I* cit., p. 167.

(40) *Ibidem*, pp. 184-185.

poursuivi plus tard, autour des mêmes questions, dans la correspondance; ce qui est certain c'est que Bonnefoy a continué à réfléchir sur les logogrammes et à souligner leurs caractéristiques à peine effleurées dans la préface du Catalogue rendue à l'essentiel, sinon véritablement "amputée". D'une part il en poursuit la lecture suivant l'intérêt qu'il avait déjà accordé à certains aspects omniprésents dans sa poésie, de l'autre il développe d'autres caractéristiques en revenant, sans que cela soit clairement formulé, sur les raisons de divergence avec Dotremont.

En ce qui concerne la réflexion en continuité, Bonnefoy avait déjà insisté, dans l'ouverture de sa préface, sur le pouvoir de contestation des logogrammes, capables de s'opposer à «une autorité qui veut changer nos rapports avec le temps, le désir, la joie, la souffrance»⁴¹. Dans la Préface aux *Œuvres poétiques complètes* de Dotremont, il insiste sur la résistance que ces créations peuvent opposer au concept et au pouvoir illusoire de l'image: «Percer le mur des représentations conceptuelles qui gardent la conscience dans la prison des possessions illusoires. Se retrouver ainsi, de par le blanc du papier devenant le vide, actualisant l'absolu, au sein d'un rapport à soi enfin ouvert jusqu'au fond et, du coup, équilibré, détendu»⁴². Bonnefoy met également en évidence, dans son texte *Portraits aux trois crayons*, la soudaineté et l'immédiateté de l'écrit à l'origine des logogrammes et des logoneiges, «inattendu pour celui-même qui l'attend»⁴³; il décrit alors la découverte du Grand Nord en évoquant l'expérience de la "plénitude", mot-clé de sa poésie:

en 1956, quand il découvrit en Laponie la conjonction de la lumière et du froid, Christian était prêt à la sorte d'expérience qui est décisive dans une vie, celle qui voue sans réserve à un destin. [...] Nullement une ascèse, comme en veut la mystique qui cherche à se délivrer du monde, mais un exister à niveau duquel [...] le rapport humain s'établit dans des besoins et des gestes en profondeur partageables, et c'est alors le monde enfin rétabli en son immédiateté qui est plénitude⁴⁴.

Venant aux aspects qui avaient créé une divergence entre les deux poètes, et sur lesquels Bonnefoy décide de s'attarder dans ses réflexions successives, il faut sûrement citer la continuité de la recherche artistique de Dotremont que Bonnefoy est prêt à lui reconnaître dans la Préface aux *Œuvres poétiques complètes*, sans pour cela renoncer à tracer la genèse des logogrammes: «Par cette liberté consentie au corps écrivant des mots, ces "logogrammes" [...] ne faisaient-ils pas que continuer, en effet, la pensée exprimée dans "Signification et sinification", l'essai de 1950 qui aimait découvrir la vigueur du corps et la vérité du désir [...] dans les véhémences d'une graphie?»⁴⁵.

Bonnefoy reconnaît par ailleurs à Dotremont, avec plus de clarté, le rôle de "poète", que son ami avait tant à cœur, lui attribuant une fonction de médiation entre la tradition poétique occidentale et l'orientale. Dans un de ses textes où il s'interroge sur la traduisibilité *vs.* l'intraduisibilité du haïku, Bonnefoy identifie en effet dans les logogrammes une forme possible de "traduction au sens large" des poèmes japonais⁴⁶, traduction qui reste éminemment poétique, en se plaçant «hors de la lisibilité ordinaire»⁴⁷: «Dotremont fut le proche des poètes du haïku, il le fut comme ne l'ont

(41) Yves Bonnefoy, *La poésie et les arts plastiques* cit., p. 99.

(42) Y. Bonnefoy, *Préface*, in C. Dotremont, *Œuvres poétiques complètes* cit., p. 44.

(43) M. Loreau, *Déclinaison du logogramme* cit., pp. 82-83.

(44) Y. Bonnefoy, *Dotremont dès 1946*, in Y. Bonnefoy, *Portraits aux trois crayons* cit., p. 21.

(45) Id., *Préface*, in C. Dotremont, *Œuvres poétiques complètes* cit., p. 41.

(46) Cf., à ce propos, C. Elefante, *Yves Bonnefoy et le haïku ou la "traduction au sens large"*, "Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata" 2, XLVIII, 2019, pp. 378-388.

(47) Y. Bonnefoy, *Préface*, in C. Dotremont, *Œuvres poétiques complètes* cit., p. 30. La lisibilité *vs.* illi-

pas été ceux de nos contemporains en Europe qui ont cru pouvoir se réclamer de cette sorte de poésie. [...] son rapport à soi resté personnel [...] il ne cessa pas, dès qu'il se confia aux logogrammes, de l'engager sur des voies qu'auraient reconnues comme leurs un Shiki ou plus encore un Bashō»⁴⁸. Il s'agit d'une réflexion fortement originale de Bonnefoy, qui contribue, encore une fois, à mener la recherche artistique de Dotremont dans un espace-temps où le poète belge n'a pas eu la possibilité ni peut-être la volonté de se plonger. Une démonstration d'estime, un "hommage" au poète que Bonnefoy lui a d'ailleurs exprimé, quoique de manière indirecte, même grâce à la collaboration avec d'autres artistes, et notamment avec Pierre Alechinsky.

4. La recherche collaborative comme forme de témoignage "indirect" de l'héritage de Dotremont

Le peintre Pierre Alechinsky, Yves Bonnefoy et Christian Dotremont se sont connus et ont commencé à se fréquenter dans les années 1950, et leur collaboration, qui a débouché sur différents projets communs, a été longue et fructueuse. Une récente exposition, ouverte à la Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg de novembre 2021 à janvier 2022, a permis de mettre en lumière, en incluant dans l'exposition les œuvres de Michel Butor, «les liens qui ont uni ces quatre personnes [qui] vont bien au-delà de la simple illustration, ponctuelle et sans lendemain, d'un texte donné et innovent dans une recherche collaborative, esthétique et littéraire»⁴⁹.

Le rôle de Dotremont pour le livre d'artiste contemporain a été fondamental, en particulier pour s'être acharné à «remettre en question le partage entre arts plastiques et littéraires»⁵⁰, et pour avoir révélé l'importance de la trace scripturale et de l'espace-temps où le poème peut trouver sa demeure. Ses recherches confirment à Bonnefoy les potentialités de l'écriture manuscrite et «[l]e passage du livre imprimé au livre manuscrit, culmine dans la collaboration entre Alechinsky et Yves Bonnefoy»⁵¹. Cette collaboration mériterait sans doute une étude particulière; je tiens ici juste à envisager que les textes publiés sous la forme de livres d'artistes avec Alechinsky représentent probablement une voie, pour Bonnefoy, de poursuivre sa réflexion sur Dotremont, de creuser la remise en cause de la séparation étanche entre langages artistiques et d'approfondir une question capitale, celle du rythme et de la voix, affleurée avec le temps.

Dans sa Préface aux *Œuvres* de Dotremont Bonnefoy touche le problème du rythme, central dans sa poétique: «Que l'on observe les logogrammes [...] ces phrases écrites désormais sur de grandes feuilles à l'aide du pinceau [...] trempé dans l'encre de Chine, [...] soit s'agglutinent pour des réseaux serrés, [...] soit se défont en larges paraphes dans la lumière, mais toujours se prêtent à de grands rythmes»⁵². Plus récemment, Bonnefoy aborde un thème qui lui est probablement encore plus cher, à savoir celui de la voix, en rapport aux arts figuratifs: «Notre modernité critique a

sibilité des logogrammes (et de la poésie plus en général) est encore une question sur laquelle les deux poètes s'interrogent dans leurs échanges. Étant donné l'ampleur du sujet, je compte le traiter dans une étude à venir.

(48) Y. Bonnefoy, *Peut-on traduire le haïku?*, in dir. J. Thélot et L. Verdier, *Le haïku en France: poésie et musique* cit., pp. 38-39.

(49) J.-L. Mandel & P. Werly, *Créations croisées* cit., p. 32.

(50) M. Dubois, *Voie de la plume, voie du sabre: le corps-à-corps poétique chez Bauchau, Dotremont et Bonnefoy*, Bruxelles, Peter Lang, 2015, p. 210.

(51) M. Sicard, *Des amitiés à la naissance du livre d'artiste européen*, in dir. C. Didier, J.-L. Mandel, P. Werly, *Amitiés, créations croisées: Alechinsky, Bonnefoy, Butor, Dotremont* cit., p. 25.

(52) Y. Bonnefoy, *Préface*, in C. Dotremont, *Œuvres poétiques complètes* cit., p. 43.

désenclavé le dessin, elle en cherche l'origine dans la main, si ce n'est pas même dans tout le corps. Tout de même, il faudrait aussi qu'elle s'interroge sur son rapport à la voix»⁵³.

Dans l'un des textes publié avec gravures de Pierre Alechinsky en 1991⁵⁴, titré «Des mains qui prennent les siennes»⁵⁵, Bonnefoy, en attendant que le tracé d'Alechinsky vienne conférer la voix picturale à son poème, raconte «la montée du paysage sous le graphisme de la lettre et l'indécision entre la chose et le signe»⁵⁶: «Il essaie d'écrire ce mot. Mais pourquoi les lettres ne se présentent-elles pas comme elles le devraient, sous sa plume? Après le *a*, ce ne sont déjà plus que des chemins encaissés, des pierres à l'infini, blanches, menaçantes, qui sont tout de même peut-être la lettre *m*»⁵⁷. Mais il évoque aussi une éclaircie à l'horizon, la soudaine manifestation d'une présence, qui se révèle grâce à l'épiphanie d'un rire, manifestation vocale immédiate et indéfaite:

Un jour, soudain, la terre se retira de sous son pied, l'horizon s'éclaira, des cimes purent, et tout, comment dire, riait, d'un rire qui n'était plus celui de plus tôt ou plus bas dans la parole, celui qui s'aveugle, raille, fait mal, détruit, mais une puissance montant de toutes parts dans les gouffres [...] pour n'être plus rien ici, en haut, dans ce vaste pré en pente devant le ciel, que cette douceur, cet air frais, ces deux mains qui prenaient les siennes⁵⁸.

Il s'agit d'un texte remanié à plusieurs reprises, qui dévoile un héritage profond de la «biographie de l'œuvre» de Dotremont sur la réflexion poétique du poète français. Et si les deux mains qui prennent celles de l'écrivain nous laissent imaginer l'accompagnement de Pierre Alechinsky, elles pourraient tout aussi bien nous évoquer la présence encore et à jamais vivante de Christian Dotremont dans la mémoire poétique d'Yves Bonnefoy.

CHIARA ELEFANTE

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

(53) Y. Bonnefoy, *Le dessin et la voix*, in dir. M. Gagnebin, *Yves Bonnefoy Lumière et nuit des images* cit., p. 287.

(54) 1991 est l'année où Bonnefoy commence à faire le tri et à classer, en vue de leur publication, les textes de Dotremont.

(55) Le texte a d'abord été publié dans Y. Bonnefoy, P. Alechinsky, *Quatre pas dans l'intraduisible*, Paris, Éditions FB, 1991.

(56) M. Sicard, *Des amitiés à la naissance du livre d'artiste européen* cit., p. 28.

(57) Y. Bonnefoy, *Les planches courbes* précédé de *Ce qui fut sans lumière* et de *La vie errante*, Paris, Gallimard, 2015, «Poésie», p. 262.

(58) *Ibidem*, p. 263.

Bonnefoy et l'imagination de la demeure

Abstract

What is the significance of the imaginary house at Valsaintes in the work of Yves Bonnefoy? This dream of a house to be restored, and of the metamorphoses that take place there both in the architectural structure and at the heart of poetic subjectivity, is the focus of meaning in *Dans le leurre du seuil*. This study retraces its itinerary based on the lesson of the drafts: in this poem-summa, not only does the poet integrate a profusion of *realia* as if to ward off the chimera, but he places himself at the crossroads of the bucolic dream and its reverse side of anxiety. In this book, thought and built like a house, finally resounds a new voice, of which we consider some major aspects.

Paru en janvier 1975, *Dans le leurre du seuil* est à la fois une synthèse et un dépassement des livres antérieurs, poème unique dont l'architecture en sept sections met en scène la genèse et la quête d'un sens. Le centre spatial et métaphorique du livre, son signifiant majeur, est, on le sait, la maison de Valsaintes, abbaye cistercienne en partie délabrée de la région des Basses-Alpes, achetée en 1963 et indéfiniment restaurée jusqu'à l'évidence du caractère inachevable et inhabitable de la demeure. Or, à l'ampleur du lieu répond celle d'un poème qui s'identifie à lui, comme si son auteur avait composé là un espace d'écriture aux dimensions mêmes de son objet, ruiné autant que remembered. Avec *Dans le leurre du seuil*, Bonnefoy fixe sa langue poétique, en orchestre les grands vocables, faisant de cette maison comme de ce livre le théâtre d'une réflexion sur les ressources et finalités de l'écriture.

Voici ce qu'il écrit à Boris de Schloezer le 17 juillet 1969:

[...] Ici, il fait beau depuis notre arrivée seulement. La terre, qui a été trempée d'un certain nombre de pluies jusqu'à la semaine dernière, est très belle et animée. Beaucoup d'oiseaux. Les faucons tournent sous nos fenêtres; la huppe vole mollement en déployant sa considérable traîne blanche et noire. Des tas d'hirondelles. Et les chevêches ou hulottes, je ne sais, quand la nuit vient. Je passe sur les poules du voisin, aussi imbéciles que d'habitude, et si archaïques. Ce sont des demeures de l'ère tertiaire, c'est un des ratages de la création.

Pardon aussi pour cette lettre à bâtons rompus. Je vous écris de notre grenier, qui est encore la seule pièce habitable, et qui est très beau, avec ses fenêtres dans toutes les directions et dans tous les ciels. La lumière y change avec les heures et les bruits n'y montent pas, sauf les cris d'oiseaux; et le grincement du puits. Me regarde la Vierge que nous avons placée devant un mur que les moines d'autrefois ont couvert d'entailles pour compter, rapacement je suppose, leurs sacs de seigle ou de blé. Nous avons retrouvé une à une les choses de l'autre année, c'était en 1966. Pierres ramassées, cage minuscule d'oiseau achetée au marché de Sault pour bien entendu la garder vide, avec une petite amphore de terre cuite dedans: l'oiseau qui n'existe pas est très présent, et je lui sens même une sorte de couleur. On a aussi sur une commode une sainte-reliquaire, habillée à la romaine, plutôt joufflue, et fardée comme une dame de Nattier. Elle porte sa cavité à reliques dans le sein et nous y avons placé des pierres en forme de cœur. Cela se trouve. J'oubliais de vous dire que le pays est plein de grandes pierres rondes très lourdes, on dirait des pains laissés par les dieux. Ne prenez pas cela pour de la mauvaise

littérature. Avec un peu de temps, ou la dissolution du temps, c'est comme cela que l'on finit par voir les choses. C'est un peu le Parnasse par ici.

Mais qu'allons-nous faire avec cette espèce de grande arche à moitié naufragée, tellement coûteuse, inhabitable sauf en campant tant qu'on n'y aura pas investi les douze millions que nous n'avons pas? C'est un monde à la fois présent et refusé. Et c'est peut-être pour cela que j'ai pensé au Parnasse¹.

Le poème nourri de Valsaintes, sans doute commencé à l'automne 1968, repose ainsi sur la tentation de créer une continuité dans le tissu de la réflexion, l'ample pièce en vers s'alliant, tels «La Maison du berger» ou «Le Voyage», à un élan narratif capable d'unifier cette longue coulée verbale, fût-elle scandée en plusieurs mouvements². «C'est un peu le Parnasse par ici»: comprenons un lieu où s'accorderaient enfin, sous le signe d'une harmonie délestée de toute idéalité, ce que le poète nomme dans «Du désir et des dieux», «un mode d'être nouveau, à la fois le ciel et la terre»³. Que la hantise de Valsaintes soit celle d'un pays à la fois retrouvé et inaccessible, en témoigne ce mot du 19 mars 1973 à sa traductrice italienne Diana Grange Fiori:

Pour l'instant je termine *Dans le leurre du seuil*, découvrant qu'il n'y est question que de Valsaintes. Tout ce qui y est dit s'y rapporte directement. L'exprime, métaphoriquement. Pourquoi? J'ai pourtant bien d'autres déterminations, et tout aussi fortes, sinon plus. Mais c'est peut-être parce qu'il faut à celles-ci, même sans lien avec ce lieu, une référence à lui, qui est sens, mesure par la terre, par la beauté terrestre comme je l'ai comprise là: je voudrais y "conduire" ce que j'aime. Et comme en fait tout le pays retrouvé est inaccessible, c'est aussi pour cette raison qu'il obsède mes pauvres écrits – au moins dans les mots, on ne peut me le prendre. Je ne sais si je terminerai le livre, qui sera presque de la longueur des premiers réunis. En tout cas je lui aurai donné forme.

Ce pays, «au moins dans les mots on ne peut me le prendre». Comprendre les attendus d'une telle expression revient à s'interroger sur la dialectique de conflit et de paix, d'utopie arcadienne et de séparation dont témoigne cette maison indéfiniment restaurée et naufragée.

À ce point, une double remarque: d'une part, la thématique de la «maison vide» – titre initial du poème «Le Souvenir»⁴ – est omniprésente chez Bonnefoy: «il y avait bien eu assez dans mon enfance de maisons vides, d'alcôves pétrifiées dans l'immobilité des maisons fermées à la campagne», confie-t-il à John Jackson dans l'entretien de 1976; y a-t-il un concept «de l'impression que fait une maison vide», demande-t-il dans *Les Tombeaux de Ravenne*; songeons encore aux parois de la Quinta del Sordo dans *Goya, les peintures noires* – le chapitre V s'intitule «La maison fermée, le départ» –, aux maisons de Hopper, ou, tout simplement, à la «maison du très lointain autrefois» avec ses effrois et ses frustrations⁵. D'autre part, beaucoup a été dit par la

(1) Y. Bonnefoy, *Correspondance*, édition établie, introduite et annotée par O. Bombarde et P. Labarthe, Les Belles Lettres, t. I, 2018, p. 537. Voir l'introduction et les notes de l'édition de *L'Opera poetica*, par F. Scotto, Milano, Mondadori, 2010, pp. 1494-1512, et sa traduction de l'œuvre: *Nell'inganno della soglia*, collection "La Cultura, 1432", Milano, il Saggiatore, 2021.

(2) Par là, *Dans le leurre du seuil* s'apparente au «Poème», hérité de l'ancienne épopée dont il reprend la fonction narrative. Voir Dominique Combe, «De l'épopée au "Poème"», *La Conscience de soi de la poésie*, dir. Y. Bonnefoy, Paris, Seuil, 2008, pp. 181-189.

(3) F. Frontisi-Ducroux, Y. Bonnefoy, J. Delaplanche, *Le Désir et les dieux*, Paris, Flammarion, 2014, p. 23.

(4) Dans la série des six «poèmes» parus dans "Revue de la Bibliothèque Nationale" 20, été 1986.

(5) Respectivement *Les Planches courbes*, précédé de *Ce qui fut sans lumière* [...], Paris, Gallimard, 2015, p. 13; *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, 1990, p. 75; *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio, 1992, p. 15; *Goya, les peintures noires*, Bordeaux, William Blake & Co. Édit., 2006, p. 99; *Ensemble encore*, Paris, Mercure de France, 2016, p. 115.

critique: sur le mouvement qui mène du «non» initial à la litanie des «oui» de la section VII, du «déploiement de l'aile de l'impossible» à son repliement final, de l'ailleurs des premiers vers à l'ici rimbaldien de la «flaque brève», de la porte «scellée» au magnifique congé donné à la demeure:

Et qu'elle dorme
 Dans l'absolu que nous avons été
 Cette maison qui fut comme un ravin
 Où bruit le ciel, où vient l'oiseau qui rêve
 Boire la paix nocturne... Irrévélee,
 Trop grande, trop mystérieuse pour nos pas,
 Ne faisons qu'effleurer son épaule obscure,
 Ne troublons pas celle qui puise d'un souffle égal
 Aux réserves de songe de la terre⁶.

S'impose ici un bref rappel de l'itinéraire: de la «blessure inguérissable qui divise» les mots et les choses, on passe à une manière de suture; de la conscience d'un corps organique et cosmique marqué d'«un chiffre de mort», à un geste de rassemblement qui investisse le réel en sa contingence même. Si la deuxième section («Dans le leurre du seuil») évoque les modes de l'opacité et du manque, les troisième et quatrième métaphorisent en «deux couleurs», puis en «deux barques», le couple du sujet et de sa compagne tout à leur désir d'une naissance ouvrant le fini de la vie à ses virtualités de renouvellement. Dès lors peuvent se célébrer, sous le signe mahlérien de «La terre», puis sous celui du *Conte d'hiver* dans la sixième partie: «Les Nuées», les noces d'un Je enlevé à ses rêves et d'un monde retrouvé, les éléments «épars» de la maison et du livre se rassemblant dans «l'indivisible» d'une confiance, laquelle «ne se prouve pas».

Valsaintes serait ainsi le théâtre d'une maturation, puisque le rêve d'un monde *autre* enclos dans cette maison devient le seuil d'une «conscience plus avertie»⁷. Cependant, si le conflit semble dépassé dans l'utopie irénique dont le poème chante l'avènement, ce conflit n'en définit pas moins et sa condition et sa fatalité. D'un mot, la visée du non-conflit, qui est première, se fortifie du conflit lui-même qui, d'être ressassé, se transmue dans le «vaisseau» du livre, terme à comprendre en un sens tout à la fois architectural, maritime et alchimique. Tel est le sens du mot d'André du Bouchet, daté du 25 février 1975:

Je suis heureux, cher Yves, en tournant les pages de votre poème, de voir que c'est ce mouvement – qui ne m'apparaît plus que dans des lointains, ou si éloigné *autrement* que je m'en découvre – le mouvement qui amène à «consentir», qui appartient en propre au poème, tout poème en vérité. Il n'y mène pas, mais le poème au départ, plutôt, est fondé sur lui – sur ce consentement, cette adhésion. Un *oui*, tel qu'alors vous le prononcez, se trouve du coup irrécusable. [...] Là – dans le champ du poème – celui qui lit, au premier coup d'œil, à son tour adhère sans qu'il aille de sa part, de la vôtre, d'une volonté. Un tel sens m'accompagne

(6) *Poèmes. Du mouvement et de l'immobilité de Douve / Hier régnant désert / Pierre écrite / Dans le leurre du seuil*, préface de J. Starobinski, Poésie/Gallimard, 1982, p. 322. Nos références renvoient à cette édition.

(7) «J'en avais fait mon grand rêve, je l'avais vécue et parlée avec les mots de ce rêve, puis j'avais compris que ces mots ne m'avaient donné qu'en image, si je puis dire, ce moment de mon existence, le "seuil" imaginé, espéré, n'étant en somme qu'un leurre; et j'avais tenté alors, c'était le livre lui-même, de me délivrer du rêve, de sacrifier en moi le fait personnel, le moi, qui est le foyer du rêve, de faire que le leurre compris un leurre soit à nouveau un seuil, celui d'une conscience plus avertie. Belle entreprise, mais plus désirée que menée à bien». Entretien avec John Naughton (1991), *L'Inachevable*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 195.

dans les ruptures – voulues par intermittence – du cheminement de ce très beau livre. Toute parole *consentie* s'expose⁸...

Un dernier mot sur la composition du livre pour constater que ce que donne à voir la masse des brouillons – le plus souvent sans date – c'est qu'écrire ce livre revint pour son auteur à créer un espace verbal où se déplacer, et cela pour dégager entre les mots des articulations, des résonances dont il s'est agi de vérifier la justesse. Une dialectique de l'essai et de l'erreur anime ainsi le travail poétique, le seul que Bonnefoy ait tenté aux dimensions de son objet: l'ample maison de Valsaintes. Comme si le ressassement des brouillons procédait d'un art de séparer le grain des mots, de les passer au *sas* d'une rigoureuse appréciation. Cette métaphore de la meunerie, d'une main écrivaine triant «Sur une table | Le grain presque germé | De l'ivraie obscure»⁹ définit assurément, autant que l'image essentielle du maçon, le travail poétique de *Dans le leurre du seuil* en la multiplicité de ses ébauches.

Le droit du métonymique

Le ressassement est ainsi le mode sur lequel est à la fois recréée et ruinée une manière de pastorale. Dans sa préface à *L'Arcadia* de Sannazaro¹⁰, Bonnefoy parle de ce vœu d'une économie profonde du lieu terrestre comme d'une «ascèse qui remettrait en rapport avec les rythmes du monde, avec la musique de l'être», mais ce pressentiment ne va pas, bien sûr, sans un envers de rêve à vaincre obstinément, si bien que le poème n'est jamais que le vestige retombé d'une braise qui se renflamme inlassablement. Ergasto, le travailleur de *L'Arcadia*, ne va pas sans Sincero, la voix lucide rappelant l'entrave et le hasard, de sorte que quitter la maison, c'est abandonner la guise du rêveur pour naître à soi en tant qu'homme. En d'autres mots, la vraie demeure, pour Bonnefoy, serait ce lieu où cesse l'emprise de l'imaginaire. Comment dès lors, dans cette pastorale d'un nouveau genre, dialectiser l'utopie pastorale et l'inquiétude de ce qu'elle dénie, à savoir la violence même de l'Histoire?

D'abord, en creusant l'analogie de la maison et du livre. En contraste avec l'auto-réflexivité de la tradition pastorale, les *realia* affluent à profusion dans *Dans le leurre du seuil*. Sans doute la figure virgilienne du passeur, du «nautonnier» draguant de sa perche les eaux du fleuve – insistante dans les cinq premières sections – métaphorise-t-elle le sujet lyrique en sa tâche de heurter la matière comme la substance même des mots. Cependant, pour mythique qu'il soit, le passeur renvoie à deux êtres bien réels nommés dès le début: le chien du berger, son voisin de Valsaintes, et Boris de Schloezer. La demeure est ainsi inséparable de ceux qui la hantent, et c'est par ces deux morts – animale et humaine – que tout commence en ce livre:

Plus avant que le chien
Qui est mort hier
On veut planter, passeur,
Ta phosphorescence¹¹.

(8) *Correspondance*, I cit., p. 607.

(9) *Poèmes* cit., p. 263.

(10) «L'Arcadia et la réflexion sur la poésie», in I. Sannazaro, *Arcadia*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, pp. IX-XV.

(11) *Poèmes* cit., p. 261.

Que chien et passeur partagent le même péril de figement légal, tel est le sens de la triple scansion du vers: «Plus avant que le chien...», donné d'emblée au poète comme une prémonition de l'empoisonnement de l'animal. Quant au passeur, il prit peu de temps après la mort du chien, le visage d'un être cher, Boris de Schloezer, mort le 7 octobre 1969, passeur s'il en fut entre les langues française et russe, musique et littérature, comme en témoigne cette sorte d'épithète ou de «pierre»:

Et Boris de Schloezer, quand il est mort
Entendant sur l'appontement une musique
Dont ses proches ne savaient rien (était-elle, déjà,
La flûte de la délivrance révélée
Ou un ultime bien de la terre perdue,
«Œuvre», transfigurée?) – derrière soi
N'a laissé que ces eaux brûlées d'énigme¹².

Ce «tombeau» de l'ami musicologue n'évoque pas seulement ses derniers instants – il se serait redressé, comme à l'écoute de sons dont ses proches pensèrent que c'était *Le Sacre du printemps* –, il métaphorise en l'image alchimique de l'Œuvre – mais sur un mode interrogatif – la transmutation des éléments du réel. Le point de départ de *Dans le leurre du seuil* est donc bien celui d'une double mort venue à l'appui d'une métaphore préalable, l'ordre référentiel confirmant, dirait-on, l'ordre du verbe.

Cette double expérience va donc faire du poème, et de la maison, un lieu où afflueront les faits en leur «dignité spécifique», selon le mot de Gilbert Lély¹³. Un même geste rassemble ce qui a trait tant au paysage (safre, aire, ravin, torrent, étable, citerne abandonnée, longues¹⁴, montagne de Vachères) qu'à la maison: gravats, sel et plâtre durcis, arche romane de l'entrée¹⁵, chambre avec la glace «au tain déchiré», et surtout, au-dessus de la nef, «le grand grenier» où les moines stockaient jadis les sacs de blé, et dont le poète confia, en ses derniers jours, que ce fut le moment cardinal de sa vie. Accueil est fait aux éléments les plus prosaïques (télévision et fourgonnette, «la reine des Basses-Alpes») comme à ceux qui partagèrent la vie de Valsaintes: huppées de la chapelle volant en portant leur traîne; maçon – un Italien d'Alessandria, le «petit Pierre» si dévoué avant de «passer dans l'autre salle», périphrase pour dire sa mort; ombres de l'abbaye enfin: ce Jean Aubry «et ses fils Claude et Jean» dont l'inscription dans le mur, datant du XVIII^e siècle, induit une méditation sur l'entaille. Comprendons que la nomination des choses et des êtres réels instaure entre eux une continuité métonymique pacifiante, toute de sympathie et de «fidélité imaginative», selon l'expression de «Sept feux»¹⁶. L'ample poème se fait la mémoire d'une unité pressentie au sein d'un âge divisé.

(12) *Ibidem*, p. 255.

(13) G. Lely, *Vie du marquis de Sade avec un examen de ses ouvrages*, Paris, Gallimard, t. II, 1957, p. 7. Sur le lien d'affection très ancien avec Gilbert Lely, voir le dossier constitué par Odile Bombarde dans *Correspondance* I cit., pp. 55-115.

(14) «À droite de la fenêtre dont je parle, on peut voir, bordant le vide (en tant que différence de niveau entre des terrasses qui descendent rapidement), les *longes*, bandes de terre où pourraient brouter les chèvres et brebis, mais elles vont plus loin maintenant. Et elles ne font qu'un avec *l'aire*, qui est la surface rocheuse plate que les paysans avaient parfois trouvée (ou ménagée) près de la ferme afin d'y battre le grain» (à Friedhelm Kemp, 21 novembre 1982.) Sur le «safre», voir *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011, pp. 373-375; «Perambulans in noctem», *Ensemble encore*, Paris, Mercure de France, 2016, p. 128. «Le safre y brûlera comme au premier soir de l'énigme du signe», lit-on en pleine page sur un feuillet de *Ce qui fut sans lumière*.

(15) Dans un brouillon du poème «Le Souvenir», est évoquée la restauration de cette arche du XII^e siècle: «Pierre à pierre tombée (mais nous avons | Recueilli chaque pierre, reformé | L'astre rompu dans l'herbe)».

(16) *L'Improbable* cit., p. 340.

Il est un deuxième trait dans cette dialectique de l'utopie pastorale et de l'inquiétude qui la mine et l'interroge, c'est l'ambivalence profonde du syncrétisme mythique qu'invente Bonnefoy, lequel entrelace la référence médiévale à Perceval – un errant inquiet de cautériser la «blessure inguérissable» de l'être –, la référence biblique et picturale au jardin d'Eden et aux trois *Moïse sauvé* de Poussin (notamment celui de 1647), enfin, la référence shakespearienne à la scène des retrouvailles du *Conte d'hiver*, et cela dès l'épigraphe: *They look'd as they had heard of a world ransom'd, or one destroyed*, on eût dit qu'ils avaient entendu la nouvelle d'un monde rédimé – ou d'un détruit. Ce dernier point ayant fait l'objet d'une étude très serrée de John Jackson¹⁷, concentrons-nous sur la fiction arcadienne, dont Michèle Finck a souligné qu'elle ne pouvait survivre qu'entre reniement violent et mémoire persistante. «Épanchement du *simple* dans le monde et les mots»¹⁸, la pastorale est sous-tendue par le rêve d'une coïncidence de l'esprit et du monde, de la demande du langage et de la réponse des choses. Or, Jean-Louis Haquette et Françoise Lavocat ont montré combien l'*otium* pastoral ne se pouvait décliner que sur fond de violence (l'atteste la profusion des traductions de Théocrite sous la Révolution), et combien le genre se faisait le lieu de subversion des frontières génériques, notamment entre pastorale, épopée et autobiographie¹⁹. *Dans le leurre du seuil* est sans doute l'un des grands témoins de la mise en crise de la tradition pastorale. Deux exemples suffiront: l'éloge lucrétien de la terre-mère à la fin de la deuxième section; le portrait ébloui des *flower children* américains des années 1960, dans la section «Les Nuées».

Je perçois le piétinement
 D'appels
 Dont le pacage est l'ampoule qui brûle.
 Je prends la terre à poignées
 Dans cet évatement aux parois lisses
 Où il n'est pas de fond
 Avant le jour.
 Je t'écoute, je prends
 Dans ton panier de corde
 Toute la terre²⁰.

L'image des bestiaux rentrant le soir à l'étable, métonymiquement signifiée par l'ampoule, l'appel vespéral des clarines sont portés à une hauteur cosmique dans l'acte d'écouter et de prendre «la terre à poignées», «toute la terre» infinie dans le fini d'un «panier de corde». L'image bucolique de l'étable est ainsi remotivée sous les espèces de «l'enclos du simple», de son ouverture à ces «bêtes mouillées» que sont les humains. En d'autres mots, la conscience se pose comme ouverture au dehors du monde, lequel s'impose au sujet plus que ce dernier ne le crée. «Ta conscience n'est pas en toi, | L'amont de ton regard | N'est pas en toi»²¹, scande le poète de «La terre». Pareille ouverture, qui est alliance avec le tout des bêtes et des choses, doit se comprendre comme procédant d'une poétique de l'ambivalence, le mot se défaisant

(17) J.E. Jackson, «Conte d'hiver et compte de vie: Bonnefoy et Shakespeare», in Y. Bonnefoy, *Goya, Baudelaire et la poésie*, Genève, La Dogana, 2004, pp. 49-77.

(18) M. Finck, *Yves Bonnefoy, le simple et le sens*, Paris, José Corti, 1989, pp. 255-287.

(19) F. Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Honoré Champion, 1998; J.-L. Haquette, *Échos d'Arcadie. Les transformations de la tradition littéraire pastorale des Lumières au romantisme*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 283-371.

(20) *Poèmes cit.*, p. 269 sq.

(21) *Ibidem*, p. 287.

comme notion pour se faire «carrefour sur des voies qui mènent à d'autres, dans des tensions sémantiques neuves», comme l'explique le poète à son traducteur allemand, Friedhelm Kemp²², le 21 novembre 1982:

[...] *désert* dans *DLS* est certainement insaisissable avec les notions dont je dispose dans la langue du dictionnaire: et négatif et positif à la fois, image aussi bien du néant que de plénitude, réalité à traiter, à reconnaître plus que moyen d'analyse, grande forme du sensible qui change de sens en devenant la présence qu'elle peut être comme chaque autre chose, dont dans ce cas elle devient le porte-parole, le symbole, etc.

Négative et positive à la fois, la logique poétique se déploie ainsi sur le mode du paradoxe: par exemple, l'image d'une floraison du rien fait du rien, accepté comme tel, la condition d'une adhésion seconde, et induit la remotivation du *solve et coagula* alchimique dans l'image de «l'or sans matière, | Or de ne pas durer, de ne pas avoir», à laquelle Patrick Werly a porté la plus grande attention. De sorte que la pastorale se fait ici le théâtre, comme dans «Matin» de Rimbaud, d'un messianisme poétique et laïque où c'est «la terre» même qui conduirait – nouvelle Isis – la charrue de «l'or universel inachevé».

Tout n'est-il pas si cohérent, si prêt
 Bien que, certes, scellé? Le soleil de l'aube
 Et le soleil du soir, l'illuminé,
 Mènent bien, bœufs aveugles, la charrue
 De l'or universel inachevé.
 Et sonne sur leur front cette chaîne d'astres
 Indifférents, c'est vrai: mais eux avancent
 Comme une eau s'évapore, un sel dépose
 Et n'est-ce toi là-bas, mère dont les yeux brillent,
 Terre, qui les conduis,
 La robe rouge déchirée, non, entrouverte
 Sous l'arche de l'étoile première née²³?

On a bien là la prescience d'une Arcadie retrouvée, sous le double signe d'une dramaturgie de la nature – le soleil de l'aube et le soleil du soir – et d'une scénographie mythique: une mère divine à «la robe rouge déchirée» guidant «sous l'arche» d'une étoile annonciatrice d'une naissance quasi christique. Telle est l'image d'un labeur animal accordé à l'inconscience des astres, lesquels sont exempts de toute division intérieure. Il est pourtant une fêlure persistante²⁴, comme l'indique la déchirure de la robe, celle même qui affecte la pierre dans l'*Et in Arcadia* de Poussin. «Mais toujours et distinctement, poursuit le poète, je vois aussi | La tache noire dans l'image»²⁵, laquelle rappelle peut-être la «tache noire» ou le «point noir» des *Odelettes* de Nerval, tant il est vrai que l'utopie pastorale ne vit que de ce qui l'ensanglante et la contredit.

Deuxième exemple: celui des *flower children* américains qui traversent la section «Les Nuées»:

(22) Le dialogue avec Friedhelm Kemp prendra place dans le deuxième volume de la *Correspondance*.

(23) *Poèmes* cit., p. 303 sq.

(24) Dans un brouillon de «Le souvenir», le poète apostrophe la «Déesse de la crevasse des vieux murs» (*Ce qui fut sans lumière*).

(25) *Poèmes* cit., p. 304.

O rêves, beaux enfants
 Dans la lumière
 Des robes déchirées,
 Des épaules peintes.

«Puisque rien n'a de sens,
 Souffle la voix,
 Autant peindre nos corps
 De nuées rouges.

Vois, j'éclaire ce sein
 D'un peu d'argile
 Et délivre la joie, qui est le rien,
 D'être la faute»²⁶.

Ce ne sont là que les trois premiers quatrains des onze qui leur sont consacrés, sur un rythme apparenté à celui des chansons de 1872 de Rimbaud, et cela pour dire la participation au monde naturel, l'audacieux pari d'une errance, l'affirmation d'une sensualité libre et colorée. Mais l'ambivalence de la Flore qui les guide – un souvenir de Poussin²⁷ – est qu'elle «jette ses pavots | A qui demande», et que, dans «la beauté grise | Des fumées», c'est assurément «la folle qui parle | Par plusieurs bouches»²⁸. Une parole ouverte et collective a pour revers, comme dans *Les Paradis artificiels*, la beauté morne des lendemains déceptifs. Aurait-on ici l'image d'une contre-culture délestée du péché, d'une joie délivrée de la faute, le non-être en resterait la virtualité fatale. Pour reprendre la distinction shakespearienne du *Conte d'hiver*, les *things dying* restent contemporaines des *things new born*, le rêve d'une unité et d'une transparence collectives, contemporain de sa destruction.

Pareille ambivalence gagne jusqu'à la ponctuation, puisque les dix-neuf points de suspension séparant les sous-sections du livre sont, lit-on dans la réponse au *Monde* de 1979, «comme une mémoire gardée de l'extériorité», «comme le souvenir de l'épars dans l'intuition de l'indivisible»²⁹. Ces points entre les parties suspendent la continuité d'écriture, ira-t-on jusqu'à dire qu'ils en *déchirent* la robe? Loin d'autonomiser chaque sous-ensemble de vers, ces dix-neuf points s'inscrivent dans la suite infinie des nombres premiers, non-divisibles, lesquels «se distribuent les uns par rapport aux autres sans nulle loi apparente, comme s'il y avait là du hasard autant que dans nos vies et l'espace entre les étoiles»³⁰, exemple en cela de l'inalysable irréductible à toute signification.

(26) *Ibidem*, p. 307 sq.

(27) Il s'agit de *L'Empire de Flore* (1631), Dresde, Gemäldegalerie.

(28) *Ibidem*, p. 309.

(29) *Entretiens sur la poésie* (1972-1990) cit., p. 66 sq.

(30) Sur le lien de la poésie et des mathématiques, pas de témoignage plus frappant que la lettre du 6 novembre 2003 à Alain Connes, dont voici la fin: «Vous le voyez, je ressens entre le projet mathématique, en ce qu'il a de prospectif, et la poésie, mémoire de l'origine, l'affinité d'une même méfiance à l'égard des mondes-images que bâtissent les systèmes conceptuels en leurs élaborations d'une "vérité", aussi authentiquement scientifique soit celle-ci. Mathématiques et poésie, ce sont deux soucis de même visée, par en dessous les travaux dans lesquels chacune de ces disciplines s'engage. Et resterait à savoir si dans ces travaux ne persiste pas quelque chose de cette première pensée commune, sous forme de perceptions de l'être délivrées de l'approche de celui-ci par la voie de l'aspect, précisément. N'y a-t-il pas quelque chose d'épiphanique – de transcendant aux descriptions du plan proprement scientifique – dans l'apparaître en mathématique d'une conception, d'un "objet" nouveau? De l'épiphanique parce que ce sont des formes de manifestation plus que des formulations qui se marquent, sous le réseau des différenciations de l'entité par vous nouvellement perçue, avec peut-être en avant, dans votre recherche, de l'épiphanique toujours, de

Une éthique de l'oralité

Il y a plus. Ce qui interdit l'occultation, fût-elle momentanée, du conflit dans cette épiphanie du simple, c'est ce que l'on pourrait appeler une éthique de la voix. C'est bien elle qui innerve l'évocation des retrouvailles de Léontes, d'Hermione et de Perdita, à la scène III de l'acte V du *Conte d'hiver*, méditée par Bonnefoy comme une allégorie de la vie³¹, de la métamorphose de la nécessité en un amour qui apprend à se dire. Non seulement l'obscurie jalousie s'ouvre, au terme de seize hivers, à un au-delà des apparences mensongères, mais la folie du roi emblématise celle même de l'artiste, tout à son idolâtrie des formes, quitte à frapper de mort «la dignité de la femme, son droit à être elle-même». Sans doute la relecture par Bonnefoy du *Conte d'hiver* constitue-t-elle une réflexion sur la tâche poétique, sur le souci de réparation³² qui est en elle, mais arrêtons-nous plutôt à deux autres exemples de cette éthique de l'oralité.

D'une part, le motif de l'enfant dans l'amandier. La pensée de Perceval est au cœur du livre: même quête d'un sens, même sang d'une blessure, même endurance dans l'épreuve d'un questionnement, autant d'éléments du mythe médiéval mêlés au souvenir de *The Waste Land*. Mais qu'en est-il de l'image de l'enfant dans l'amandier ou, dans «Le pays au sommet des arbres»³³, de celle de l'enfant qui «semblait errer au sommet de l'arbre», chantant et riant dans sa nudité? Elle vient du *Didot-Perceval*³⁴, lu dans la version des manuscrits de Modène et de Paris établie par William Roach en 1941. Vers le soir, Perceval arrive à un carrefour: deux enfants d'environ six ou sept ans grimpent tout nus de branche en branche, ne cessant de s'embrasser et de jouer. Le chevalier leur demande alors d'où ils viennent. – Du Paradis, répondent-ils en lui désignant la voie de droite: «Tu es entré en la quête del Graal...»; «tu affineras ton travail». Certains commentateurs ont vu dans cet arbre du Paradis l'arbre de Vie préfigurant le bois de la Croix, mais on a deux enfants hardis, des doubles allégorisant plutôt une agilité joueuse et aimante, l'élan ascensionnel de l'arbre ayant valeur d'enseignement.

Et vois, l'enfant
Est là, dans l'amandier,
Debout
Comme plusieurs vaisseaux arrivant en rêve.

Il monte
Entre lune et soleil. Il essaie de pencher vers nous
Dans la fumée
Son feu, riant,
Où l'ange et le serpent ont même visage.
Il offre
Dans la touffe des mots, qui a fleuri,
Une seconde fois du fruit de l'arbre³⁵.

l'épiphanique à jamais montant d'un fond qui exprime ainsi sa transcendance? Et de l'épiphanique comme le poème en perçoit aussi, et à sa façon sait le retrouver en son surcroît sur le réifié?».

(31) «Art et nature»: l'arrière-plan du *Conte d'hiver*, dans *Shakespeare: théâtre et poésie*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 178-205.

(32) Sur la dialectique séparation-réparation, voir la très belle analyse de Michèle Finck, *Epiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy*, Paris, Honoré Champion, 2014, pp. 99-111.

(33) *Les Planches courbes* précédé de *Ce qui fut sans lumière* [...] cit., p. 89.

(34) Entretien avec Jacques Ravaut (1998), *L'Inachevable* cit., p. 328.

(35) *Poèmes* cit., p. 294.

Dans cette nouvelle Genèse où «l'ange et le serpent ont même visage», l'enfant dans l'arbre est ce par quoi le «rien» se fait confiance et capacité de don, en cela l'incarnation d'une transcendance sans Dieu. Étrange théologie en rêve, qu'il faudrait commenter plus avant dans son rapport à la filiation, que métaphorise de façon bouleversante «l'écharpe rouge» du dernier livre.

Deuxième exemple: celui de la voix interdictrice dans les deuxième et sixième sections de *Dans le leurre du seuil*.

«Es-tu venu pour boire de ce vin,
Je ne te permets pas de le boire.
Es-tu venu pour apprendre ce pain
Sombre, brûlé du feu d'une promesse,
Je ne te permets pas d'y porter lumière.
[...]

«Es-tu venu "ne serait-ce que pour"
Entrevoir, comme en songe, une parole
Croître transfigurée dans l'aube du sens
[...]
Je reste silencieux dans la voix qui rêve³⁶...

La voix contradictoire vient mêler ses refus au concert des autres. Cette voix qui interdit l'harmonie est bien celle du conflit, d'une lucidité rétive à l'utopie d'une coïncidence des mots et des choses. Incarnant une conscience aiguë de l'épaisseur du langage, des droits irrépressibles de ce qui entrave le rêve, la voix participe d'un acte éthique, elle ne rappelle la fonction allocutrice de la parole que pour désigner une brèche que nul ne saurait colmater. Nous retrouvons là le motif de l'entaille que métaphorise le quatrième mur descellé de la maison de Valsaintes, où affluent nuitamment «les bêtes furtives». Cette dérive qui affecte l'architecture de la maison, c'est la poussée même de la ténèbre et du néant, de ce dehors absolu dont aucune conceptualisation ne saurait rendre compte. Un dialogisme, une dramaturgie de voix proches et lointaines imposent ainsi l'évidence d'une interdiction, comme des grilles apposées au seuil d'un monde enfin habitable³⁷. N'est-il pas frappant, du reste, que ce «rappel à l'ordre» retentisse au moment même de l'accueil, du don le plus prometteur, et qu'il se dialectise aussi bien avec des moments au style nominal, où la parole et son objet semblent naître simultanément³⁸: «Les mots comme le ciel, | Infini | Mais tout entier soudain dans la flaque brève», ou, dans «Deux barques»³⁹: «Le ciel, un lit défait, une naissance»?

En somme, la maison reste innommable parce qu'elle oriente à rebours vers un en deçà de la signification qui serait le foyer brûlant de la mémoire. Songeons à l'apologue des «Planches courbes», réécriture de la légende de saint Christophe:

(36) *Poèmes cit.*, p. 264 et p. 307.

(37) La permission sera accordée dans les deux poèmes de *Ce qui fut sans lumière*: «La voix qui a repris», et «La voix encore». Là-dessus, voir Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 331-347.

(38) Sur le style nominal, voir Michel Collot, *La Matière émotion*, Paris, PUF, 1997, pp. 282-295.

(39) *Poèmes*, respectivement p. 332, p. 281. Du mot «barque», Bonnefoy écrit à Hoyt Rogers: «l'un des plus beaux mots de la langue, car la voyelle y creuse entre les consonnes le même creux sombre que ce qu'on voit dans la barque entre les planches courbes de la proue et de la poupe».

– On ne t'appelle pas quand il faut rentrer à la maison? Quand tu as joué dehors et que c'est l'heure pour ton repas, pour dormir? N'as-tu pas un père, une mère? Où est ta maison, dis-moi.

Et l'enfant de se demander maintenant ce que c'est qu'un père, une mère; ou une maison⁴⁰.

Tout l'œuvre décline cette «maison natale» où demeurer: «Comment faire pour que vieillir, ce soit renaître, | Pour que la maison s'ouvre, de l'intérieur, | Pour que ce ne soit pas que la mort qui pousse | Dehors celui qui demandait un lieu natal», demande le sujet du poème XII de «La Maison natale»⁴¹. Vœu de concilier, depuis toujours, immobilité et mouvement, de faire de la demeure autant un foyer où «l'imaginaire métaphysique» n'aurait plus guère de prise, qu'une puissance de rappel de ce qui reste partageable, de ce qui rassemble le tout et le rien⁴².

*

Dans une réponse du 6 septembre 1975 à André Frénaud, découragé de «[s]e trouver dessaisi de la poésie», sans autre force que pour restaurer sa maison de Bussy – «mon dernier poème»; «le seul que j'aurai fait qui vaille» –, Yves Bonnefoy écrit:

Chaque moment d'une œuvre signifie une étape de la vie. En revenant dans votre pays, en travaillant à l'aménagement de votre maison nouvelle, vous préparez de toute évidence une étape de cette sorte, et il n'est que logique, et bénéfique, que votre main écrivante se réserve pour le moment où cessera d'œuvrer votre main maçonnerie: à condition toutefois que vous n'ayez d'impatience! Et, là, je puis bien vous dire ce que les conversations les plus confiantes ne permettent guère d'aborder: que votre œuvre est un pays où d'autres que vous habitent avec un corps et un cœur, et où on sent que la vérité faite respiration, rythme, comment dire, regard, pas, a ses chemins et ses horizons toujours devant elle, que vous parcourez d'ailleurs en silence, pour notre bien, même si c'est distrait à des moments, occupé à autre chose. Sûrement d'ailleurs votre travail à Bussy est-il de la nature du poème: un lieu, un ordre, une appréciation du poids et du grain des choses, les alentours d'un foyer, la préparation d'un feu. Pour moi aussi les années où je n'ai pas songé à écrire poétiquement ont coïncidé avec de grands investissements d'énergie et d'espérance à Valsaintes. Mais ma poésie, disons, est moins avertie de la réalité des campagnes et des limites que la vôtre, et je n'ai pas réussi là vous y parvenez⁴³.

Mémoire d'une grande espérance blessée, Valsaintes renvoie à deux autres maisons, en amont celle des étés d'enfance à Toirac, «maison du très lointain autrefois», en aval celle de Warbende, sous le signe de laquelle se ferme *Ensemble encore*. Or, dans «Perambulans in noctem», le poète métaphorise en trois coupes, ou plutôt en une coupe passant de lieu en lieu, chacune de ces trois demeures. De la maison «très aimée» de Toirac, retrouvée au cours d'un bref séjour en 2013, et dont il rappelle «ces grands murs très épais, cette sombre rivière au loin, ces chemins tortueux dans le causse», et surtout le grenier des premières lectures, il écrit, répondant aux questions d'une voix avide de savoir:

(40) *Les Planches courbes* cit., p. 444. Voir Jean-Yves Masson, «Une réécriture du mythe de saint Christophe entre légende et mythe personnels», *Lire "Les Planches courbes" d'Yves Bonnefoy*, Paris, Vuibert, 2006, pp. 53-82.

(41) *Les Planches courbes* [...] cit., p. 438.

(42) Dominique Rabaté remarque, à propos de «Que ce monde demeure», l'ambiguïté syntaxique du signifiant *demeure* «qu'il faut entendre comme substantif et comme verbe, c'est-à-dire à la fois comme état et comme action, comme *mouvement* et *immobilité*» (*Gestes lyriques*, Paris, Corti, 2013, p. 82.)

(43) *Correspondance* I cit., p. 842 sq.

Tu sais bien que je n'ai jamais cessé de me taire. Je mourrai avec mon secret. La main de par en dessous dans les mots me tirera dans son noir, et vous ne saurez pas, mes amis, ce que me voulaient ces sanglots, ces cris, ces exclamations d'effroi, de douleur, que j'entendais la nuit dans la maison vide⁴⁴.

De la seconde maison, il rappelle le «safre aux couleurs changeantes»: «ici dressé serré dans les murs de notre nouvelle demeure, ailleurs disséminé en masses parfois sphériques jusqu'à très loin dans l'odeur de la lavande sauvage». De ce safre du lieu perdu de Haute-Provence, il écrit, dans «Pour une critique en poésie», qu'il lui montrait, en son mystère, qu'au-delà des chimères dénoncées par «le chantier inachevable de la maison», était frappée d'illusion la déconstruction même de la chimère: «il me disait [ce safre] que le rapport à un être – et les lieux sont aussi des êtres – est un engagement d'une autre nature, un rapport de présence à présence»⁴⁵, hors de tout souci possessif et de tout sens assignable.

Mais voici que la coupe voyage – troisième étape – vers la maison de Warbende, «entre Berlin et la mer Baltique», dont le premier quatrain de «Branches basses» II, dans *Raturer outre*, célèbre le paysage alentour:

Une seule prairie jusqu'à l'horizon,
 Une seule pensée,
 Ici nomme l'ailleurs par le vol des grues,
 Je n'ai souci de me souvenir⁴⁶.

Terminons sur l'image de ce vol des grues, probable souvenir de Dante qui l'évoque à quatre reprises dans la *Divine Comédie*⁴⁷. Cet escadron d'oiseaux en triangle esquissé, dirait-on, une écriture dans les airs, chacun relayant l'autre dans la quête impatiente d'un pays de migration, «ici nomm[ant] l'ailleurs» au-dessus de la maison de Warbende, lieu de filiation et de mémoire s'il en est.

PATRICK LABARTHE
 Zürich Universität

(44) «Dans l'autre malle», *Ensemble encore* cit., p. 120.

(45) *Sous le signe de Baudelaire* cit., p. 375.

(46) *L'Heure présente et autres textes*, Gallimard, 2014, p. 180.

(47) «E come i gru van cantando lor lai, | facendo in aere di sé lunga riga, | così vid'io venir, traendo guai, | ombre portate da la detta briga» (*Inferno*, V, v. 46-49). Autres occurrences: *Purgatorio*, XXIV, v. 64-69; XXVI, v. 43-48; *Paradiso*, XVIII, v. 73-78.

Pourquoi la fiction pour dire la rencontre? *«La grande voix» dans “Le Digamma”*

Abstract

«La grande voix», a narrative published in *Le Digamma* in 2012, tells of the amazement of the narrator at hearing a woman's voice singing in a church assembly in England. Her voice reminds him of a possible life that humanity seldom reaches. Wanting to bear witness of what he heard, the narrator later imagines an encounter in a brief fiction. This paper aims at analysing the paradox of choosing fiction to tell an encounter, as fiction for Yves Bonnefoy, far from bringing closer, risks locking up in an image. Nonetheless, here, only fiction can attest the dream heard in this voice, a desire to get closer to others.

Si rencontrer quelqu'un, c'est être en sa présence et faire sa connaissance, «La grande voix», le dernier des récits du *Digamma*¹, raconte une rencontre, mais seconde, indirecte, différée, qui ne peut avoir lieu que dans la fiction. Le récit va du réel à l'imaginaire et ce parcours peut étonner quand on connaît le soupçon d'Yves Bonnefoy envers la fiction. Ce sont les circonstances et les raisons de ce recours que j'aimerais essayer de comprendre, dans l'un de ses derniers livres. En quelques mots, le récit se compose ainsi: le narrateur, qui accompagne un ami dans une église de la campagne anglaise, entend dans l'assistance la voix étonnante d'une femme chanter et se détacher du chœur de l'assemblée. Son ami lui raconte ce qu'il sait de cette femme: ancienne cantatrice, elle a renoncé à sa carrière pour s'occuper de son jeune mari, atteint d'une maladie et infirme. Dans un deuxième temps, qui est celui de l'écriture de ce récit, le narrateur dit, toujours à la première personne, qu'il n'a jamais oublié cette voix mais qu'il ne sait comment témoigner de son existence sans recourir à la fiction, qui ne peut pourtant rendre compte de l'existence d'une femme qui a pour sa part renoncé à la fiction qu'aurait été une carrière de chanteuse – *fiction* étant à prendre ici au sens général presque kierkegaardien de «dimension esthétique de l'existence». Et s'il peut écrire, c'est qu'il vient d'imaginer une façon de témoigner de l'existence de cette voix, par une fiction, certes, mais consciente du heurt entre esthétique et éthique. Et dans un troisième temps, le narrateur livre le synopsis de ce récit de fiction à la troisième personne, où un jeune homme entendrait ce même chant et déciderait de rester dans le village, jusqu'à rencontrer cette femme devant sa maison. La rencontre est donc advenue, mais par la fiction, nous dit un récit dont on peut se demander s'il est lui-même de fiction ou non.

En somme, le récit raconte les circonstances de l'écriture d'un second récit, dont nous n'avons que le résumé, comme parfois chez Borges. Dans son récit à la première personne, le narrateur ne rencontre pas la chanteuse. Mais il entend dans cette voix

(1) Y. Bonnefoy, *Le Digamma*, Paris, Éditions Galilée, 2012. Les indications de page données entre parenthèses, sans titre de livre, renverront par défaut à cette édition.

ce qu'il nomme un «grand possible» et pour attester ce possible, il a besoin d'imaginer une rencontre. Le récit est donc pour le lecteur une occasion de réfléchir à ce que peut figurer la rencontre, à l'espoir dont elle peut être l'allégorie: la rencontre imaginée entre les deux personnages dit quelque chose de ce qu'a saisi le narrateur dans le chant, lui donne figure, sous la forme d'un conte ou d'un rêve. Et c'est le paradoxe d'une fiction qui doit renoncer à la fiction que je voudrais étudier dans ce récit tardif, où l'écrivain a mis beaucoup de sa réflexion sur ce qu'il nommait le «récit en rêve», c'est-à-dire des récits dans lesquels il laissait l'inconscient participer à la conduite de la narration avant de reprendre et de raturer les pages issues de cette dictée². Même si les récits du *Digamma* ne sont pas nommés «récits en rêve», ils ont la même facture que ceux de *Rue Traversière* ou de *La Vie errante*, auxquels ils font parfois allusion.

Ce qu'atteste la voix

On peut se demander si la première partie du récit, qui raconte l'office auquel assiste le narrateur, relève déjà du récit en rêve ou s'il s'agit du récit autobiographique d'un moment vécu (dans l'ami du narrateur, le lecteur peut reconnaître Michael Edwards), donnant lieu à remémoration puis à l'écriture d'un récit en rêve. Mais la distinction importe peu car le narrateur doit laisser parler son rêve pour pouvoir dire ce qu'est le chant de cette femme.

L'anecdote est racontée sur un mode autobiographique mais, dès l'incipit, l'écriture dérive ailleurs que dans l'histoire réelle. Le narrateur ne dit pas «J'étais en Angleterre» mais «J'étais au pays de Shakespeare» (*ibidem*, p. 71), ce qui est plus qu'une périphrase rhétorique car Shakespeare est très présent dans *Le Digamma*, qui commence par un long récit intitulé «Dieu dans *Hamlet*» et finit, juste avant «La grande voix», par un autre long récit, «Pour mettre en scène *Othello*». Ces deux récits, qui racontent tous deux l'échec de projets de mise en scène de Shakespeare, forment un cadre dans le livre, après lequel «La grande voix» se lit comme un épilogue. S'il fallait cartographier ce «pays de Shakespeare» dans le livre, on y verrait se dessiner un monde de grande noirceur, celle d'*Hamlet* et d'*Othello*, «le mal absolu, le mal sans motivation, rien que soi», est-il même dit à propos du second (p. 59) – mais un monde où la parole fait entendre un espoir, un «possible». En effet, dans le récit sur *Hamlet*, un «dieu triste» s'empare des acteurs pour comprendre du dedans les personnages «et peut-être même aider à la floraison, dans ce champ de l'humain laissé jadis en jachères, de quelque inconcevable possible» (pp. 23-24); et dans le récit sur *Othello*, le metteur en scène se demande à propos du visage, qu'il cherche à distinguer de son ombre et de la noirceur absolue de la pièce: «n'est-il pas un lieu, un champ d'expérience et de recherche, pour peut-être quelque avenir?» (p. 63). Le «pays de Shakespeare» est donc celui d'un poète qui a eu recours à la fiction pour explorer un «grand possible». C'est ce même possible que fait entendre «la grande voix» dans l'assemblée de l'église, c'est-à-dire le désir de changer la vie, de recréer le monde, qui traverse le livre de part en part sous différentes formes et qui prend ici une forme seconde, dégagée des illusions gnostiques qui empêchaient toute mise en scène réussie de Shakespeare, que ce soit du fait d'un dieu triste ou d'un metteur en scène.

(2) Yves Bonnefoy a défini lui-même ce qu'il entendait par «récit en rêve» dans les premières lignes des *Découvertes de Prague*, dans *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Poésie / Gallimard, 1977 et dans une préface pour leur traduction italienne, reprise dans *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 93.

Que peut dire le narrateur de cette voix? Pendant l'office, le sermon l'ennuie et son regard erre sur les murs, les statues, les chapiteaux, à la poursuite d'un rayon de lumière. Puis le pasteur se tait et commence alors le chant de l'assemblée: parole et image donnent lieu au chant. Un tel chant n'est pas encore ce qui permettrait de changer la vie: «Une musique pour consentir à l'insignifiance des vies, avec peut-être un reste d'attente, ou d'enfance, dans l'unisson qu'elle demandait» (p. 72). Mais c'est de cette communauté de vies que s'élève une voix, «soudain, dans ce chant qui durait depuis déjà une ou deux minutes» (*ibidem*). La voix a donc gardé le silence d'abord, puis a commencé à chanter; ce surgissement différé a tout d'une décision: elle ne chante pas comme le font tous les autres, quand l'hymne commence, elle n'appartient pas à l'unisson, au chœur civil, qui est l'obéissance à la règle. Cette décision n'est pourtant pas un événement unique car le narrateur apprend plus tard qu'elle est rejouée à chaque office (p. 74).

Le narrateur se sent tenu de décrire cette voix glorieuse, voix de contralto qui pour le lecteur d'Yves Bonnefoy évoque celle de Kathleen Ferrier et qui prend «possession de l'hymne» (p. 72), comme un dieu dans *Hamlet* avait pris possession des acteurs en une transe, mais aussi comme le narrateur de Louis-René des Forêts dans «Une mémoire démentielle» s'élève au-dessus de toutes les autres voix et s'empare de toutes les attentions après des mois de silence volontaire³. Yves Bonnefoy n'a pas pu ne pas penser à cette nouvelle, dont il reprend aussi le passage du «il» au «je» ou certains mots-clés, comme «indifférence», qu'emploient à la fois le narrateur d'«Une mémoire démentielle», pour dire l'instant d'élévation et d'extase unique qu'il éprouve en chantant⁴, et celui de «La grande voix», cette voix qui «prenait sur ses ailes le chant des autres avec autant de gracieux accueil que d'indifférence» (p. 73). Le timbre de la voix chez Yves Bonnefoy paraît «transfiguré» et le narrateur ajoute: «oserai-je dire plus humain, s'il est vrai que l'humain, dans la circonstance ordinaire, est toujours en deçà, n'est-ce pas? de son grand possible» (p. 72).

Ce possible glorieux, à la cime de l'esprit qui conduit cette «grande voix», rencontre l'attention du narrateur en éveil, comme celle du dieu ou du metteur en scène cherchaient dans les dialogues de Shakespeare un point de démarcation à partir duquel séparer la cime pleine d'espérance de sa souche obscure, pour instaurer ce possible. Mais contrairement à eux, qui veulent une séparation, ce qui s'accroît dans cette voix naît du dedans de la communauté qui chante et y revient, comme la poésie, emportée par son tropisme aux limites du langage et du silence, revient à la parole commune: la voix «prenait sur ses ailes le chant des autres avec autant de gracieux accueil que d'indifférence, étant tout entière au sommet de soi, là dans l'esprit où l'être du féminin pouvait enfin s'accomplir...» (p. 73).

Rien ne dit ce qu'est «l'être du féminin» mais le narrateur raconte ensuite pourquoi il est empêché de s'accomplir, sans accuser directement la distribution sociale des rôles masculin et féminin car le mal qui frappe le mari est le fait de la maladie et du hasard, insoucieux du genre. Il n'est pas indifférent que le mot *sacrifice* ne soit jamais écrit. Il reste qu'Yves Bonnefoy a tenu à distinguer «l'être du féminin» du possible de «l'humain» dont il parlait quelques lignes avant. Dans un entretien plus ancien avec Jacques Sojcher, il disait se méfier du mot «homme» et d'un «risque d'une réduction de l'humain à sa modalité masculine, ou aux préjugés de la vie adulte», au

(3) L.-R. des Forêts, *Une mémoire démentielle* [1957], dans *La Chambre des enfants*, 1960, repris dans les *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2015, «Quarto».

(4) «Comment surtout osa-t-il affronter l'autorité et ceux qui la servent, et pour les nier dans la même explosion de révolte heureuse, accédant de ce fait à l'indifférence la plus absolue qui est la forme suprême de la négation?», *ibidem*, p. 808.

détriment «du besoin des femmes, ou des enfants, et de leurs façons de vivre, voire d'appréhender ce que l'on dit la réalité»⁵. Le possible humain, dans ce récit, n'est pas désincarné: il est porté par une femme, qui vit dans une communauté villageoise et pousse avec difficulté le fauteuil roulant de son mari.

Le centre de gravité de ce premier récit n'est donc pas la rencontre d'une personne, qui demanderait une forme de dialogue, mais plutôt une expérience esthétique, dont le narrateur prend conscience comme du rappel d'un possible de l'humain. Mais si cette expérience esthétique est aussi mémorable, c'est parce que le timbre de cette voix atteint une limite, que tente de dire le narrateur: il est «transfiguré» par ces «accroissements», «plus humain» (et il lui faut «oser» le dire), plus proche du «grand» possible, que la vie ordinaire délaisse. Cette voix porte l'espoir de plus d'humanité, ce qui définit la tâche qu'Yves Bonnefoy confiait à la poésie: construire un monde plus humain, aider la parole à aller vers autrui en la soulageant de son poids de généralité. C'est ce projet qu'entend le narrateur dans ce chant improbable et il s'agit donc moins d'une rencontre que du rappel du possible, que chacun de nous tend à oublier dans l'affairement quotidien. Si rencontre il y a dans ce premier récit, c'est par métaphore car on ne rencontre pas un possible, par nécessité inactuel; cette rencontre a lieu avec soi-même, avec une part de sa mémoire.

Après cette *ekphrasis* du chant, le narrateur s'interrompt: «Est-ce que je rêvais, oui, sans doute, et je fis effort pour me réveiller et j'y réussis, plus ou moins» (p. 73). Ce qu'il avait entendu dans cette voix était donc en partie rêvé mais le cheminement du rêve n'est ni anodin ni vain car le propre du «récit en rêve» est de laisser parler l'inconscient pour en reprendre ce qui peut compter. Le retour à la réalité n'efface pas tout du rêve, que la fiction aura pour tâche de prolonger ou de mettre à l'épreuve en le passant à nouveau au crible de la critique. Cette fiction sera le pendant du chant (son équivalent pauvre car réduit aux seuls mots, à la littérature), comme le suggère l'analogie des situations: le chant s'était élevé pendant qu'il regardait un rayon de lumière sur le mur, de même que son récit naîtra de l'image qu'il a fixée pendant que son ami lui parlait, celle de la femme de dos qui poussait le fauteuil. Mais il faudra des années à ce récit pour trouver sa forme, comme il avait fallu un temps, une ou deux minutes, au chant de la cantatrice pour naître du cantique de la communauté.

La fiction pour témoigner

Le récit s'inscrit dans le temps de la remémoration: «Plusieurs années ont passé depuis cette matinée» (p. 74); le narrateur n'a pas oublié cette «grande voix», à laquelle il a décidé de donner existence dans ses mots et s'il n'a pas oublié cet appel, c'est que l'injustice subie était trop grande et que le possible dont témoignait le chant ne devait pas disparaître. Il voudrait réparer le tort fait à cette femme, qui vieillit dans la solitude et dont la voix s'altère: «j'éprouve le désir que d'une façon ou d'une autre le tort qu'elle a subi soit, au moins un peu, réparé» (p. 74). Il ne s'agit pas, comme l'aurait voulu Chestov, de faire que le mal n'ait pas été, mais de réparer celui qui indéniablement a eu lieu, autant sous la forme de la maladie que de l'interruption de la carrière musicale. Le dieu du premier récit du *Digamma*, qui explore à partir de *Hamlet* les possibilités de recréer le monde, ou le metteur en scène d'*Othello*, qui veut séparer le visage ou le geste de son ombre, rêvaient, eux, d'un monde où le mal aurait

(5) Y. Bonnefoy, *L'entre-deux*, dans *L'Humanité de l'Homme*, dir. J. Sojcher et I. Prigogine, Paris, Cercle d'art, 2001, p. 177.

été inconnu; le narrateur de «La grande voix» accepte en revanche la finitude et le hasard, jusque dans leurs conséquences les plus amères, pour espérer que sur ce terrain naisse autre chose. Cet espoir est la leçon qu'avait dû comprendre le metteur en scène du récit qui précède: «c'est dans la matière même du monde, aussi désastreuse soit-elle, que l'absolu, petite fleur, doit fleurir» (p. 70) – entendons: et non pas dans le rêve et l'imaginaire, comme la fleur bleue de Novalis⁶.

Mais cette mémoire ne rend pas plus facile le questionnement du narrateur, qui se demande comment réparer: «Et pourrais-je, moi, quelque chose, à cette fin?». Cet espoir est déjà dans «L'Égypte», qui ouvre le premier recueil de récits en rêve, *Rue Traversière*: réparer quelque chose en écrivant pour ceux qui n'ont pu parler, la mère décédée de l'écrivain, une vieille femme rendue folle par le départ de celui qu'elle aimait ou plus tard, à partir des années 2000, son propre père. C'est à une telle réparation qu'il pense ici: raconter pour celle qui n'a pu chanter sur les scènes du monde, faire connaître son existence, attester le possible qu'elle fait entendre dans ces conditions. C'est une tâche comparable qu'Yves Bonnefoy assigne à la poésie lorsqu'il la définit ainsi: «le souci du poème [est] de faire du monde une rencontre, où l'objet perçu se détache du champ des autres, comme jadis les dieux à l'instant des épiphanies»⁷. L'épiphanie dit par comparaison quelle est la vocation de nos moments vécus: donner lieu à pleine rencontre, apparaître dans leur pleine présence. S'il conçoit ainsi la tâche de la poésie, c'est que la rencontre n'est pas une donnée première dans nos vies et que la parole poétique peut l'aider à être, peut jouer un rôle maïeutique, en attestant et en rappelant sa possibilité.

Le désir du narrateur est de faire savoir qu'elle a témoigné: «Pourrais-je aider cette voix qui chante pour personne dans cette église, à être, sinon entendue, du moins sue, en sa sorte de témoignage?» (p. 74). Mais quel possible atteste-t-elle? quel est cet accroissement possible de l'humain et dans quelle direction entraîne-t-il? Ce qui en fait un témoignage aussi troublant n'est pas sa seule beauté mais qu'une telle beauté puisse s'élever en cette chapelle très simple, «bien faite en sa pierre grise pour aider, par la modestie, à la préservation d'une foi peut-être un peu chancelante» (p. 71). Ce chant est sublime d'être incommensurable à l'ennui du sermon et à l'insignifiance des vies, et si cet événement improbable peut résonner en un tel lieu, c'est que la cantatrice y est rivée, incapable d'évasion dans la fiction, parce que son mari est infirme et qu'elle a librement renoncé à se produire sur les grandes scènes du monde. Son enracinement est l'effet à la fois du mal subi et du choix qu'elle a fait. Même si le narrateur ne pouvait encore le formuler ainsi au moment où il l'a entendu, l'accroissement splendide de ce chant est lié à cette situation, où la chanteuse a renoncé à consacrer toute son existence à un projet esthétique pour rester auprès de son mari, par un choix éthique, pour lequel il lui a fallu mettre en balance l'art et l'amour. Et c'est ce choix difficile qui hausse son chant plus près de l'humain. Ce que le narrateur rassemble de cette existence et les mots qu'il choisit pour dire son expérience esthétique invitent le lecteur à comprendre avec lui que si ce chant est si poignant, c'est que la chanteuse a dû renoncer par amour à la beauté et rappelle chaque dimanche ce renoncement, avec une beauté d'autant plus émouvante qu'elle est destinée à s'altérer. Voilà le «grand possible» duquel elle s'est rapprochée: l'accord de l'esthétique

(6) Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, traduit de l'allemand par M. Camus, Paris, Garnier-Flammarion, 1942, p. 76.

(7) Y. Bonnefoy, *Ut pictura poesis* [1996], dans *Yves Bonnefoy. Lumière et nuit des images*, dir. M. Gagnebin, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 308.

et de l'éthique dans une existence humaine, même brisée, l'harmonie difficile, mais possible, de la beauté et de l'amour, d'éros et d'agapè.

Mais faire savoir, pour le narrateur, qu'est-ce, sinon témoigner à son tour? Et toute la difficulté est dans ce passage de relais: s'agit-il bien de la même sorte de témoignage? Du chant aux mots, il n'est pas sûr que son essence demeure intacte. L'espoir du narrateur est pourtant d'avoir trouvé une forme où ne se perde pas toute la mémoire de ce qui a eu lieu. Il rêve en effet de pouvoir témoigner de ce témoignage mais longtemps son rêve n'a pas été aussi décisif que le chant de cette femme au moment où il s'est élevé, et il a donc attendu, patiemment ou ardemment, qu'apparaisse la forme qui lui permettrait de lever l'obstacle, de dépasser la contradiction qu'est pour lui toute fiction, qui risque d'enfermer dans la beauté de la forme et d'éloigner de l'amour. Son espoir porte sur une forme de récit qui permettrait de réparer et de réaccorder quelque chose, de faire en sorte que le hasard de cette rencontre ne soit pas vain. La simple représentation fictionnelle de la perte qu'a subie cette femme n'y suffirait pas; on est même en droit de penser qu'elle lui ferait injure en utilisant son malheur pour faire œuvre de fiction. Ce refus de l'emploi des autres pour construire sa propre fiction, Yves Bonnefoy l'a déjà analysé dans «Baudelaire contre Rubens» et il en a fait l'éthique de la poésie⁸.

Il doit raconter, sans que la réalité lui ait fourni une intrigue et sans recourir à la fiction car ne saurait témoigner qu'une fiction qui ait renoncé à la fiction: «Et je puis dire, comme à présent, que je me refuse à cette littérature, toutefois, ce faisant, c'est encore moi qui m'exprime» (p. 75 – ces propositions sont aussi un souvenir de la fin de la nouvelle de Des Forêts, «Une mémoire démentielle»). Car ce qu'il veut faire savoir par les mots, c'est qu'elle a renoncé pour sa part à la fiction. En mettant fin à sa carrière, elle a cessé d'être une image pour les autres et pour elle-même: «ce que cette cantatrice avait fait, je ne l'oubliais pourtant pas, ç'avait été de se retirer d'une vie où, écoutée, acclamée, elle aurait été de la fiction pour les autres et probablement aussi pour elle-même» (p. 75). Elle est entrée dans une dimension nouvelle, éthique, qui la rapproche de l'altérité et de cette réalité qu'on peut dire rugueuse avec Rimbaud, et que rappelait peut-être dans le premier récit l'image du couple qui s'éloignait: «Pendant qu'il me parlait, je regardais la chanteuse et l'infirmes, maintenant assez loin de nous, suivre lentement ce chemin qui montait un peu, avec des instants où il fallait peser sur le dossier du fauteuil, des deux mains, pour mieux vaincre quelque inégalité dans le sol» (p. 74). Ce choix kierkegaardien du stade éthique après le stade esthétique est comparable à celui du chanteur d'opéra Molière, quand il décide de saborder sa carrière dans une autre nouvelle de Louis-René des Forêts, chère à Yves Bonnefoy, «Les grands moments d'un chanteur»⁹.

Yves Bonnefoy a souvent réfléchi aux dangers de la fiction, qu'il nomme parfois un «monde-image». Mais comment y échapper? On ne peut pas plus échapper à la fiction qu'au discours ou au concept. Comment dire cet événement, alors qu'il a conscience de l'avoir en partie rêvé et de n'avoir pas rencontré la chanteuse, dont il n'a qu'une image lointaine? Pour témoigner de ce possible, il doit faire comprendre qu'il ne peut naître que du visage humain, de notre condition matérielle et de la communauté où nous vivons chacun, et pour ce faire, il imagine une rencontre. Le plus étrange dans sa décision n'est pas tant qu'il ait besoin de la fiction mais qu'il ait besoin

(8) Voir *Baudelaire contre Rubens* [1969], dans *La Vérité de parole et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio, 1988, p. 398.

(9) L.-R. des Forêts, *Les Grands Moments d'un chanteur*, dans *La Chambre des enfants*, Paris, Gallimard, 1960. Yves Bonnefoy a longuement analysé cette nouvelle dans *Une écriture de notre temps*, in *La Vérité de parole* cit.

d'imaginer une rencontre. Dire ce chant en un poème n'a pas suffi à Yves Bonnefoy, comme cela avait pu lui suffire dans «À la voix de Kathleen Ferrier», poème qui dit cette voix en se dédiant à elle¹⁰.

Il a besoin cette fois de laisser se dire le récit de la rencontre d'un jeune homme et d'une cantatrice. Mais ce qu'il y trouve est autre chose qu'un fantasme: une occasion de se libérer du moi et du geste de prendre qui est celui de l'écrivain, qui emploie les autres et soi-même à ses fictions. Quand on écrit, dit-il, «on ne donne pas, on prend» (p. 75). Si l'on pouvait se demander si le premier récit était ou non un récit en rêve, il fait peu de doute que le second, à la troisième personne, relève bien de cette forme narrative qui peut aider à résoudre la contradiction car elle sait qu'il y a aussi dans le rêve une vérité qui peut être serrée au plus près et reprise à force d'être raturée, une vérité qui ne s'élabore pas selon les voies de notre logique ordinaire. Le récit en rêve est la forme de fiction qui convient pour laisser parler les contradictions qui vouent au silence le narrateur car il procède comme le rêve avance, il fait et défait, sans se soucier de la cohérence de la pensée rationnelle. Le moyen choisi sera donc de ne pas renoncer à la fiction mais plutôt de l'accroître, en renonçant à toute prétention réaliste et en recourant à la forme du conte: «Il y aura eu – “une fois”, comme on disait dans les contes – un jeune homme» (p. 75). Le conte, comme il l'a écrit à propos de Chestov¹¹, est ce qui peut rendre confiance à l'enfant, ce qui restitue une justice et un sens dans le monde. C'est probablement dans cet espoir qu'il choisit cette forme et le synopsis qu'il nous en donne montre qu'il est répondu à son espoir dans la mesure où le moi de ses personnages est amené à renoncer à la fiction qu'il est.

La pensée figurale du récit en rêve: une poétique de l'agapè

Que dit cette fiction, qui permettrait d'aller au-delà des contradictions qui ont voué le narrateur au silence pendant des années? La labilité et la plasticité du rêve, son incertitude aussi sont à l'œuvre dans le récit surtout à propos de la question de la ressemblance et de l'identité, soumises à un tremblement propre au rêve. Dans la fiction imaginée, le jeune homme qui a entendu la voix reste dans le village et se rend régulièrement à la petite maison qu'habite le couple. L'histoire trouve sa fin le jour où la femme sort pour arroser ses fleurs (p. 77); aussitôt il se demande à qui elle ressemble et si elle est belle: il est certain d'avoir déjà vu ses yeux et que ses yeux à elle le reconnaissent. Quelle est cette mémoire qu'elle éveille? Que reconnaît-il en elle pour se demander aussitôt à qui elle ressemble? Ce qui suit donne à penser que leur rencontre date d'avant leur mémoire, qu'elle n'a pas eu lieu dans l'histoire contingente qui fait se rencontrer deux personnes – de même que le chant s'affranchissait de l'histoire, avant d'y revenir. La mémoire qu'éveille entre eux leur rencontre est trans-individuelle, trans-personnelle. Dans «Le digamma» déjà, une femme, avec laquelle discutait un autre adolescent, s'acheminait vers le monument de *Et in Arcadia Ego* de Poussin et se voyait marchant sur des sentiers «depuis avant [sa] mémoire» (p. 34).

Un même tremblement, qui se propage d'ailleurs dans tout le livre, affecte la question de l'identité. Lorsque la cantatrice lui demande: «Qui êtes-vous?», «il ne sait que répondre» car «ces yeux d'un bleu délavé» et cette lumière dissipent tout: «ce que font ces yeux, cette lumière, c'est dissiper ce jardin, cette maison, cette figure

(10) Y. Bonnefoy, *Poèmes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1982, p. 159.

(11) Id., *À l'impossible tenu*, dans Breton à l'avant de soi, Tours, Farrago & Léo Scheer, 2001, p. 114 (repris dans *Le siècle où la parole a été victime*, Paris, Mercure de France, 2010).

debout, dans sa robe bizarre, d'un autre temps, ce visage même» (p. 77) et leur effet sur lui est décrit ainsi: «Mais qui est-il donc? Et est-il, même? Voilà qui est trop pour lui. Voilà qui le prend par le dedans de sa pensée, de son souci, et qui les dilate, les amincit, les dissipe, dans la lumière qui croît. “Qui suis-je?” Il sait bien qu'il ne peut répondre, c'est comme s'il s'éveillait, ses yeux à lui envahis par le soleil de l'aurore» (p. 77). La fiction offre ici la perspective d'une dissipation du moi («sa pensée, son souci»), à partir du mouvement des yeux et de la double reconnaissance qui s'y joue. Et puisque ce récit veut témoigner de ce que le narrateur avait entendu dans l'église, ce que reconnaît le jeune homme dans le regard est l'élargissement de l'humain, la liberté au sommet de l'esprit.

Pourquoi a-t-il éprouvé le besoin dans un second temps de reprendre son expérience sous la forme d'une rencontre imaginée? Ce n'est pas pour la représenter sous la forme presque romanesque de la rencontre amoureuse d'un jeune homme et d'une femme plus âgée, maternelle et initiatrice dans l'art, un peu comme la jeune fille que le Grand Meaulnes entend jouer du piano dans une pièce du château, et qui change sa vie, dans le roman d'Alain-Fournier. S'il a dû recourir à la fiction, c'est pour mieux comprendre ce possible, à partir de ce que des figures pouvaient lui en dire: la rencontre dans ce récit en rêve lui permet de laisser se déployer une pensée figurale, qui le conduit vers la dissolution du moi. La solution trouvée par le narrateur pour transmettre le témoignage de la cantatrice est de ne pas raconter une rencontre et l'amour que ferait naître la beauté de ce visage, mais une rencontre où se dissolvent le moi des personnages et qui leur permette de se retrouver sur le plan d'un plus grand possible, celui d'un Je profond, où le dialogue soit plus aisé, moins troublé par les médiations du langage et les reflets de l'image du moi.

Seule cette dissipation proposée par le récit en rêve, avant qu'il ne fasse silence, serait à la hauteur de l'envol du chant dans l'église, pourrait y répondre, en porter témoignage dans les mots. Le récit d'Yves Bonnefoy ne cherche pas à représenter la rencontre mais la rencontre imaginée lui sert à se rapprocher par la pensée de la dissolution du moi dont témoignent l'amour de la cantatrice pour son mari ainsi que son chant. Le choix de la cantatrice atteste la possibilité de cette dissipation du moi, qui est aussi l'une des tâches que Nerval, Rimbaud, Yeats ou Pessoa d'une autre manière ont confiée à la poésie moderne. La rencontre, en somme, ne peut se faire entre deux moi, entre deux personnages, comme dans un roman; la vraie rencontre, qu'atteste la poésie, a lieu à un plan de profondeur où le moi s'est défait, au profit d'un Je plus ouvert au Tu.

Une nouvelle vie s'ouvre alors pour le jeune homme, une «aurore», et ce qui est dit de cette lumière qui croît évoque fortement «La Décision d'être peintre»¹²: dans les deux cas, dans un silence et une lumière qui évoquent les mystères d'Eleusis, un nouvel être naît. Le récit rêve d'une autre communauté humaine, d'une autre *ecclesia* – sinon pourquoi Yves Bonnefoy aurait-il situé ce témoignage du «grand possible de l'humain» dans une église? C'est tout le livre qui se clôt par la surréction de cette «grande voix»: faut-il y entendre l'annonce d'une nouvelle civilisation possible, qui ne serait plus fondée sur la foi en un dieu transcendant mais sur la foi qu'autrui n'est pas hors de portée de notre amour, pourvu que se dissipent les fictions du moi, une foi qui se dit ici sur le mode d'un féminin glorieux?

Mais le récit n'est ni un traité de morale ni une théorie politique. Il pense par figures, avançant dans une direction qui contredit d'autres aspects des questions qu'il évoque, contradictions qu'il exacerbe. Une pensée y avance et débroussaille un peu

(12) Voir Id., *Rue Traversière et autres récits en rêve* cit.

mieux les questions qui l'animent, sans pouvoir conclure. La perspective d'une telle communauté est rendue pensable, est devenue figurable du fait que l'amour de la cantatrice ne va pas jusqu'au sacrifice, puisque, même si elle a renoncé à sa carrière musicale, elle n'a pas renoncé à faire entendre sa «grande voix», chaque dimanche. Le récit a pu permettre à Yves Bonnefoy de poursuivre sa réflexion sur l'amour, à la croisée de l'éros et de l'agapè, l'aider à dégager la compassion de toute représentation doloriste et sacrificielle. Il lui permet de figurer un amour qui ne se détourne pas de l'être aimé lorsque les circonstances obligent à abandonner ses propres projets, qui ne renonce pas à l'éthique au profit de l'esthétique mais qui, dans une moindre mesure, ne renonce pas non plus à l'esthétique au profit de l'éthique, comme le voudrait une pensée radicale. Le propre du récit est de permettre de se figurer ces possibles sans avoir à élaborer une pensée philosophique: il se laisse plutôt porter par des figures et par la «pensée figurale» qu'Yves Bonnefoy aimait suivre dans les images et les textes, qu'il définissait ainsi à propos de Piero della Francesca: «ce que j'aime appeler pensée figurale, cette sorte de conscience qui, toute précise qu'elle puisse être, ne prend appui que sur des aspects du monde perçus de façon directe, sans le secours de la réflexion et de ses concepts: analogies, par exemple, intuitivement comprises, et dans le cas de Piero, formes, proportions, dont on pressent que leur possible musique a valeur pour "changer la vie"»¹³.

Le récit esquisse la possibilité qu'appel et réponse n'exigent pas de sacrifice de soi au profit d'autrui mais qu'ils redessinent une communauté qui s'organiserait musicalement, harmonieusement. La fin le suggère: «Qu'est-ce qu'une voix quand elle s'est faite chant? Quand elle s'élève au-dessus des autres sans pour autant abandonner ces humbles et ces naïves à l'ordinaire musique?» (p. 78). Cette voix est inoubliable de s'élever «au-dessus des autres» sans les oublier. Et la toute dernière phrase: «Qu'est-ce que la fiction qui cherche à se prendre dans les volutes immatérielles de ce balcon entre terre et ciel?» suggère que la fiction est dans la position de la voix qui chante, qu'un accord s'est trouvé entre fiction, chant et poésie, qui peuvent elles aussi ne pas se détourner des vies ordinaires.

Cet écho interne entre le premier et le second récit laisse entendre que si Yves Bonnefoy a consenti à la fiction de cette rencontre, c'est dans l'espoir de revivre l'épiphanie du chant dans un «récit en rêve», puisque ces récits ne se contentent pas de représenter parfois des épiphanies mais qu'ils sont surtout une forme suffisamment souple pour les laisser advenir dans leur écriture même, comme on le voit bien dans «La vie errante» par exemple¹⁴. De la même façon, le narrateur d'«Une mémoire démentielle» de Louis-René des Forêts écrivait dans l'espoir de revivre, âgé, l'extase de son adolescence, comme le suggère Jean Roudaut¹⁵. Dans «La grande voix», ce que le narrateur éprouve dans l'église le laisse au bord de la rencontre, puisque la femme s'éloigne et l'expérience esthétique est de ce point de vue déceptive. Et c'est pourquoi il laisse le désir de la rencontre se formuler dans un récit de fiction, non pas dans l'idée d'en offrir une représentation ou le fantasme, mais en laissant l'écriture provoquer un équivalent de l'épiphanie du chant; et en effet, le mouvement de débordement ou d'excès du chant a son pendant dans la dissolution du moi dite dans la rencontre (mais seulement dite, il est vrai, c'est la limite de la littérature).

Le second récit est une reprise fictionnelle du premier, et ce mouvement de reprise est constant chez Yves Bonnefoy, que ce soit à l'échelle du récit ou à celle

(13) Id., *La Stratégie de l'énigme*, Paris, Galilée, 2006, pp. 56-57.

(14) Id., *La vie errante*, dans *La Vie errante*, Paris, Poésie/Gallimard, 1993.

(15) J. Roudaut, *Louis-René des Forêts*, Paris, Le Seuil, 1995, «Les contemporains», p. 126.

de son œuvre. Jamais l'acte poétique ne peut se contenter d'une forme achevée et s'il ne reprend sa tâche pour la porter ailleurs, il laisse la poésie se figer en une belle image. Ce mouvement de reprise est souligné à l'intérieur du récit mais il opère aussi à l'échelle du livre *Le Digamma*, un livre à nouveau hanté par l'idée de «changer la vie», de reprendre la création du monde; enfin il opère tout au long de l'œuvre, en reprenant des images, des thèmes, des situations, des questionnements. Ainsi «La grande voix» reprend aussi un récit en rêve plus ancien, «Voix rauques», où les voix qui chantaient étaient celles des dieux¹⁶.

Le récit de fiction est un simple synopsis, je l'ai dit, comme Borges en a proposé plusieurs, dans *Fictions* et ailleurs, mais aussi comme ceux de *L'Arrière-pays*, où Yves Bonnefoy racontait les romans qu'il avait renoncé à écrire. Et le jeune homme qui s'arrête dans le village anglais évoque le Voyageur de *L'Arrière-pays* qui s'arrête à Apecchio, en quête de ce qu'il ne sait nommer et qui se dissout dans une lumière aveuglante quand il tente de le raconter¹⁷. Raconter la recherche d'un moyen pour témoigner puis résumer un conte en une ou deux pages, c'est pour Yves Bonnefoy une façon de réfléchir à la façon dont naissent ses récits, à ce qu'il y cherche, à ce qu'il en attend. Il observe leur naissance, les rêves et les espoirs qu'ils tentent de figurer, en particulier l'espoir de la réparation. Mais la reprise n'est pas la répétition, elle a toujours lieu dans un autre temps et parfois à un autre stade, et il faut noter qu'une grande différence sépare les récits de *L'Arrière-pays* et ceux du *Digamma*: le narrateur de «La grande voix» s'est dégagé de la poétique du «vrai lieu», ce n'est plus vers des lieux que le guide son espoir (l'analyse serrée de sa «gnose» dans *L'Arrière-pays* l'a aidé à s'en dégager); c'est une personne qu'il aimerait rencontrer, ce qu'il cherche est dans sa voix et dans le témoignage qu'elle répète chaque dimanche, où s'unissent la beauté de son chant, son amour pour son mari et son appartenance à une communauté. Sa poétique est ici celle de l'amour, de l'agapè, une poétique de la connaissance d'autrui.

Ce récit en rêve ne prétend formuler discursivement ni une poétique ni une éthique mais il laisse se former un rêve ou un désir, il l'écoute, il en reprend certains éléments, qu'il pousse plus loin, et en rature d'autres, qui brouillaient la vision. *Le Digamma* commençait par «Dieu dans *Hamlet*», où un dieu possédait violemment les acteurs pour s'essayer à la parole de Shakespeare; en clôture, avec «La grande voix», il est à nouveau question d'un phénomène qui affecte la voix mais elle semble désormais avoir trouvé son accord, son harmonie avec le monde. Le dieu gnostique qui fouillait les vers de *Hamlet* échouait une seconde fois dans sa création. Le «grand possible» que nous propose «la grande voix», qui est aussi la voix du «grand réalisme» dont parlait Yves Bonnefoy dans les années 1950, n'est plus hanté par un tropisme gnostique: quelles que puissent être son insignifiance, sa grisaille, son humilité, la vie que l'on peut espérer changer est celle de la communauté que l'on forme avec les proches.

PATRICK WERLY
Université de Strasbourg

(16) Y. Bonnefoy, *Rue Traversière* cit., p. 129.

(17) Id., *L'Arrière-pays*, Paris, Poésie/Gallimard, 1972, fin du chapitre IV.

Da Πάνω σε μια χειμωνιάτικη αχτίνα di Giorgos Seferis a “Sur un soleil d’hiver” d’Yves Bonnefoy: storia di una traduzione

Abstract

This article reconstructs the editorial genesis of the publication of Giorgos Seferis’s *Trois poèmes secrets* and provides an analysis of Yves Bonnefoy’s translation of the first composition in the collection, *Sur un soleil d’hiver*. The historical reconstruction has at its basis the study of the epistolary documents of Giorgos and Marò Seferis, Yves Bonnefoy, Lorand Gaspar and Simone Gallimard in the Seferis Archive of the Gennadius Library of the American School of Classical Studies in Athens. These documents enable us to understand the role played by Bonnefoy at different stages of the publication, and shed new light on the close ties between him and Seferis. The analysis aims to identify the characteristic features of Bonnefoy’s translation of Πάνω σε μια χειμωνιάτικη αχτίνα, in the light of his reflections on the act of translation, and to show the exceptional nature of the collaboration between the two poets.

Yves Bonnefoy ha da sempre dedicato un’attenzione particolare alla traduzione, un’attenzione che si è concretizzata sia in un’approfondita riflessione teorica derivante dal suo pensiero poetico, sia in una vera e propria pratica traduttiva¹. Celebri sono le sue traduzioni delle opere di Shakespeare², alle quali si è dedicato per oltre cinquant’anni, e numerose sono anche le traduzioni dall’italiano delle quali si è occupato negli ultimi anni della sua vita³. In questo contesto, una posizione di rilievo, ad oggi non ancora evidenziata, merita la traduzione di Πάνω σε μια χειμωνιάτικη αχτίνα, primo componimento dei *Τρία κρυφά ποιήματα* di Giorgos Seferis, composto da

(1) Fondamentali a tal proposito le raccolte di saggi Y. Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000 e Id., *L’autre langue à portée de voix*, Paris, Seuil, 2013. Importanti anche Y. Bonnefoy, *Idee de la traduction*, in W. Shakespeare, *Hamlet*, Paris, Mercure de France, 1962, pp. 229-256; Id., *On the Translation of Form in Poetry*, “World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma”, LIII/3, 1979, pp. 374-379; Id., *La traduction de la poésie*, R. Ascarelli - P. Pellini (dir.), *Gli specchi di Yves Bonnefoy e altre rifrazioni. Sulla traduzione poetica*, “Semicerchio. Rivista di poesia comparata”, XXX-XXXI, 2004, pp. 62-80; Id., *Tradurre poesia. Intervista con Jean-Pierre Attal*, in “Il gallo silvestre”, XVII-XVIII, 2004, pp. 35-101 e S. Villani, *Entretien avec Yves Bonnefoy sur la traduction poétique (été 1994)*, “LittéRéalité”, VI/2, 1994, pp. 69-73. Molti sono anche i contributi degli studiosi sul tema, tra i quali F. Scotto, *Il senso del suono: traduzione poetica e ritmo*, Roma, Donzelli, 2013; Id., *Yves Bonnefoy traduttore di Shakespeare: tradurre l’opera, tradurre in opera*, in F. Scotto - R. Calzoni - M. Sirtori, *Cervantes e Shakespeare (1616-2016). Traduzioni, ricezioni e rivisitazioni*, Milano, Cisalpino, 2017, pp. 243-266; S. Amadori, *Yves Bonnefoy: père et fils de son Shakespeare*, Paris, Hermann, 2015; C. Elefante, *La poetica della traduzione di Yves Bonnefoy*, in E. Galazzi - G. Bernardelli (dir.), *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, vol. 1, Milano, Vita e Pensiero 2003, pp. 315-326.

(2) Dal 1960 al 2007 Bonnefoy traduce *Jules César*, *Hamlet*, *Le roi Lear*, *Roméo et Juliette*, *Macbeth*, *Le Conte d’Hiver*, *La tempête*, *Antoine et Cléopâtre*, una parte di *Poèmes* e diverse selezioni dei *Sonetti*.

(3) Dagli anni 2000 Yves Bonnefoy pubblica traduzioni dall’italiano di alcune poesie di Francesco Petrarca (F. Petrarca, *Je vois sans yeux et sans bouche je crie. Vingt-quatre sonnets traduits par Yves Bonnefoy*, Paris, Galilée, 2012), Giacomo Leopardi (Y. Bonnefoy, *Keats et Leopardi: quelques traductions nouvelles*, Paris, Mercure de France, 2000) e Giovanni Pascoli (G. Pascoli, *Bonnefoy traduce Pascoli*, Faenza, Mobydick, 2012).

sette poesie di varia lunghezza, per un totale di 58 versi⁴. Si tratta, infatti, di un caso di traduzione eccezionale nell'esperienza di Bonnefoy, per diversi motivi legati sia al concreto atto traduttivo, sia alla vicenda editoriale che ha portato alla sua pubblicazione: oltre a essere l'unica traduzione svolta a partire da un testo greco – lingua che Bonnefoy non padroneggiava completamente –, essa rappresenta anche l'unico caso in cui il poeta si cimenta con la traduzione di un testo di un autore vivente, con il quale ha avuto modo di confrontarsi in ambito sia traduttivo che editoriale. Questa straordinaria collaborazione tra Bonnefoy e Seferis si può ricostruire a partire dallo studio di una rete di corrispondenze tra i due poeti e gli editori con i quali hanno dialogato, documenti che ho avuto modo di consultare e studiare tra settembre e novembre 2021, presso l'Archivio Seferis dell'American School of Classical Studies ad Atene⁵, grazie a una borsa di studio finanziata dal Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica (FICLIT) dell'Università degli Studi di Bologna. Nelle pagine che seguiranno sarà riportato in primo luogo l'esito di questa ricostruzione, che permetterà di comprendere la genesi della collaborazione tra i due poeti e il ruolo giocato dal primo nell'edizione francese dei *Τρία κρυφά ποιήματα*, e in secondo luogo verrà proposta un'analisi di alcuni elementi caratteristici di questa traduzione.

1. Ricostruzione di un dialogo epistolare. Indagine sulla genesi editoriale dei "Trois poèmes secrets" a partire dalle lettere conservate alla Gennadius Library

La prima edizione francese di *Τρία κρυφά ποιήματα* esce in edizione bilingue nel 1970, per la casa editrice Mercure de France, con le traduzioni di Yves Bonnefoy e Lorand Gaspar, ma da un'indagine condotta sugli scambi epistolari intrattenuti tra Giorgos Seferis, Yves Bonnefoy, Lorand Gaspar e Bruno Roy tra il 1967 e il 1969, si evince una questione editoriale più complessa, all'interno della quale Yves Bonnefoy ha avuto un ruolo centrale⁶.

Per quanto il rapporto tra Bonnefoy e Seferis fosse già consolidato da anni⁷, la figura chiave che ha dato la spinta propulsiva alla loro collaborazione fu quella dell'editore Bruno Roy, allora appena ventisettenne. Egli, infatti, nell'agosto 1967, contattò il già premio Nobel Giorgos Seferis per esporgli il progetto della neonata casa editrice Fata Morgana, da lui fondata insieme a Claude Féroud appena un anno

(4) L'unico intervento dedicato a questa traduzione è M. Salamina, *Giorgos Seferis e Yves Bonnefoy. Un dialogo nella luce greca*, in Id., *Dialoghi in letteratura*, Bari, Wip Edizioni, 2013, pp. 49-78.

(5) Un sentito ringraziamento va al personale della Gennadius Library di Atene per la sua disponibilità e, in modo particolare, a Mme Anna Landou, Mme Isabelle Gallimard, Mme Mathilde Bonnefoy, M. Stéphane Gaspar e M. David Massabau per avermi concesso le autorizzazioni necessarie alla pubblicazione dei frammenti di lettere private che seguiranno in questo contributo.

(6) La corrispondenza di Giorgos Seferis, sia con Bruno Roy che con Lorand Gaspar, è conservata all'Archivio Seferis ad Atene. La prima conta solo 12 lettere (agosto 1967-febbraio 1968), custodite nella scatola 3, fascicolo 6, codici 3/6/1.1-3/6/12. Inoltre, nella scatola 56, fascicolo 12, codice 56/12/7.1-7.2, si trova un'altra lettera scritta da Bruno Roy e datata 5 marzo 1969. La seconda, invece intrattenuta con Lorand Gaspar, è molto ampia e ripartita in due differenti scatole. Una prima parte, quella tematicamente più vicina alla traduzione dei *Τρία κρυφά ποιήματα*, è rintracciabile nella scatola 3, fascicolo 6, ai codici 15.1-23.1. Questi documenti coprono un arco temporale che va da gennaio 1968 a settembre 1969. Una seconda raccolta di lettere (che comprende 31 lettere di Lorand Gaspar a Seferis, 17 lettere di Lorand Gaspar a Marò Seferis e 2 lettere di Marò Seferis a Lorand Gaspar) è conservata nel fascicolo 5 della scatola 44.

(7) Il rapporto tra Yves Bonnefoy e Giorgos Seferis è testimoniato dalla loro corrispondenza, custodita presso l'Archivio Seferis della Gennadius Library dell'American School of Classical Studies di Atene. I documenti, 13 lettere che coprono un arco temporale che va da luglio 1961 a ottobre 1963, sono conservati nella scatola 43, fascicolo 3, e riconoscibili ai codici 43/3/2.1-43/3/19.5. In aggiunta vi è un'ulteriore lettera, datata 23 gennaio 1968, conservata nella scatola 3, fascicolo 6, codificata 3/6/13.1-13.4.

prima⁸: ai primi progetti editoriali, che prevedevano la pubblicazione di un libro di Victor Segalen (*Briques et tuiles*), uno di Jean Paulhan (*Le repas et l'amour chez les Mérinas*) e uno di Yves Bonnefoy⁹, la redazione aveva intenzione di affiancare una nuova collana di autori in lingua straniera, inaugurandola con l'edizione di un testo di Seferis («ce serait pour nous joie très grande que de voir un texte de vous l'inaugurer et lui donner dès sa naissance le ton et la rigueur que nous souhaitons»¹⁰). Nella risposta del poeta greco (datata 26 settembre 1967), il nome di Bonnefoy appare già giocare un ruolo centrale: egli scrive che, oltre a essere attratto dalla proposta, era spinto ad accettarla a motivo della menzione dell'amico («votre idée m'attire; la mention du nom de mon ami Yves Bonnefoy me pousse»¹¹). Nella stessa lettera, Seferis propone quindi una sua breve raccolta di poesie, pubblicata originariamente dall'Istituto Francese nel 1966, dal titolo *Τρία κρυφά ποιήματα*, e non ancora apparsa in nessuna traduzione¹². Già in questa fase egli mostra che una delle sue primarie preoccupazioni è la questione della traduzione, che definisce nel post-scriptum finale come «la grande affaire»¹³. In risposta, Bruno Roy (nella lettera del 30 settembre 1967)¹⁴ propone più strade percorribili. Dapprima, constatando la proprietà di linguaggio di Seferis in francese, propone un'autotraduzione del poeta stesso; successivamente, in alternativa, menziona tre nomi: Yves Bonnefoy¹⁵ «à partir d'une traduction littéraire», Jacques Lacarrière¹⁶ «dont les traductions des poèmes de vous que je connais me semblent belles»¹⁷ e, infine, Marguerite Yourcenar¹⁸. È interessante notare che Seferis abbia sottolineato a matita proprio le righe riguardanti l'ipotesi di una traduzione di Bonnefoy, e aggiunto un'intestazione a posteriori con penna nera in alto a sinistra,

(8) Nel 1967 erano stati pubblicati per la casa editrice Fata Morgana *Monsieur Morphée, empoisonneur public* di Roger Gilbert-Lecomte con frontespizio di Joseph Sima, *Obliques* di Roger Caillouis e frontespizio di Max Ernst e *Critiquettes* di André Pieyre de Mandiargues e frontespizio di Bona.

(9) Delle tre future pubblicazioni menzionate da Bruno Roy, l'unico a non essere stato mai pubblicato è il libro di Yves Bonnefoy.

(10) Bruno Roy a Giorgos Seferis, il 12 agosto 1967. Documento numero 3/6/1.1-3/6/1.2 (scatola 3, fascicolo 6).

(11) Giorgos Seferis a Bruno Roy, 26 settembre 1967. Documento numero 3/6/2.1-3/6/2.2 (scatola 3, fascicolo 6).

(12) La proposta di Fata Morgana era, infatti, quella di pubblicare una piccola *plaque* costituita da 50-100 pagine. *Τρία κρυφά ποιήματα*, opera composta da 3 poemi (*Πάνω σε μια χειμωνιάτικη αχτίνα*, *Επί σκηνής*, *Θερινό ηλιοστάσι*), non era ancora stata tradotta, eccezione fatta per l'edizione italiana in quel momento in preparazione, che uscirà nel 1968 per la collana «Lo Specchio» di Arnoldo Mondadori Editore, nella traduzione di Filippo Maria Pontani.

(13) Giorgos Seferis a Bruno Roy, 26 settembre 1967. Documento numero 3/6/2.1-3/6/2.2 (scatola 3, fascicolo 6).

(14) Bruno Roy a Giorgos Seferis, il 30 settembre 1967. Documento numero 3/6/3.1-3/6/3.2 (scatola 3, fascicolo 6).

(15) Nel 1967 Yves Bonnefoy aveva già pubblicato per Mercure de France le sue traduzioni di tre opere di Shakespeare: *Jules César* (1960), *Hamlet* (1962) e *Le roi Lear* (1965). I primi due testi sono stati commentati da Seferis nelle lettere inviate all'amico. L'8 luglio 1961 scrive: «votre traduction de J. César m'a donné l'occasion de m'étonner: C'a été le premier texte de Shakespeare en français que j'ai accepté sans réserve», l'11 novembre 1961 «Je vous ai déjà dit mon admiration pour votre J. César. Un rapide coup d'œil me fait penser que Hamlet, œuvre bien plus difficile, le dépasse. C'est vraiment une rare joie que de lire ce que vous avez pu faire et comment vous enrichissez la langue française» e il 17 dicembre 1961 «J'ai lu cependant votre Hamlet; j'aime toujours beaucoup votre travail». Entrambe le lettere citate sono conservate all'Archive Yves Bonnefoy, e sono state da me consultate e pubblicate grazie alla gentile autorizzazione di Mathilde Bonnefoy.

(16) Jacques Lacarrière aveva già tradotto per Mercure de France una selezione di poesie di Giorgos Seferis apparse nel 1963 nel volume *Poèmes*, con prefazione di Yves Bonnefoy.

(17) Bruno Roy a Giorgos Seferis, il 30 settembre 1967. Documento numero 3/6/3-3/6/3.2 (scatola 3, fascicolo 6).

(18) Menzionata probabilmente per via delle sue traduzioni delle poesie di Costantino Kavafis, uscite per Gallimard nel 1958 nel volume *Présentation critique de Constantin Cavafy 1863-1933*.

«αω C.P. 5/10 – Ελληνικο κείμενο. Sondage Bonnefoy»¹⁹. Infatti, nella sua risposta del 5 ottobre 1967, Giorgos Seferis mostrerà il suo apprezzamento per l'idea di far tradurre la raccolta a Yves Bonnefoy²⁰; quest'ultimo, tuttavia, contattato dall'editore, esprime le proprie perplessità sul tradurre da una lingua da lui poco conosciuta. Roy, infatti, scriverà a Seferis: «je viens de recevoir une lettre d'Yves Bonnefoy, qui regrette beaucoup de ne pouvoir faire la traduction de votre recueil. Il pense en effet que sa connaissance du grec moderne est insuffisante pour ne pas trahir une partie de votre poésie en n'en rendant que le mot à mot»²¹. Di conseguenza, l'editore francese propone di riconsiderare le possibilità precedentemente menzionate («soit une traduction personnalisée, et je penserai alors à Marguerite Yourcenar, soit une traduction plus "transparente", et dans ce cas Jacques Lacarrière serait sans doute à envisager»²²), ma il poeta greco preferisce rivolgersi personalmente all'amico Lorand Gaspar, il quale risponderà il 28 novembre 1967²³: «Sans pouvoir me mesurer à Bonnefoy et loin d'avoir son prestige, si lui il n'a pas le temps je voudrais bien essayer de traduire vos poèmes qui doivent paraître chez cet éditeur dont j'ai oublié le nom»²⁴. Alla fine del 1967, sembrava quindi definitivo che la traduzione dei *Τρία κρυφά ποιήματα* per la casa editrice Fata Morgana sarebbe stata affidata a Gaspar. Pochi giorni dopo, però, una lettera di Yves Bonnefoy, datata 23 gennaio 1968, sconvolgerà gli equilibri appena stabiliti. Bonnefoy scrive infatti a Seferis per informarlo del fatto che avrebbero entrambi passato i mesi autunnali del 1968 a Princeton: quell'incontro, nelle parole del poeta francese, avrebbe potuto rappresentare l'occasione per superare la paura del *mot à mot* che lo aveva precedentemente trattenuto. Scrive infatti: «je sais d'expérience que je suis incapable de changer quoi que ce soit à un mot-à-mot quand l'auteur n'est pas là pour répondre à mes questions, etc. Le mot-à-mot, même s'il est insuffisant, existe, et me paralyse. [...] Mais, si nous devons nous retrouver à Princeton, c'est différent, et je serai content de compléter votre mot-à-mot, qui pourrait se faire de vive voix»²⁵.

Pochi giorni dopo la notizia di Bonnefoy, Seferis riceve una lettera di Gaspar (datata 28 gennaio 1968), con cui viene informato dello stato d'avanzamento della traduzione («Je pense pouvoir vous envoyer l'ensemble, ou au moins une partie importante, à la fin du mois de février. Même si cela ne vous conviendra pas j'estime que je n'aurai pas perdu mon temps, tellement je me sens 'chez moi' et instruit par votre poésie»²⁶). La risposta non si fa attendere, e con poche e taglienti parole Seferis informa Gaspar dell'appena accordata disponibilità di Bonnefoy, resa possibile dal

(19) Bruno Roy a Giorgos Seferis, il 30 settembre 1967. Documento numero 3/6/3.1-3/6/3.2 (scatola 3, fascicolo 6).

(20) Lettera non presente nell'Archivio Seferis ma citata nella lettera scritta da Bruno Roy a Giorgos Seferis il 9 ottobre 1967.

(21) Bruno Roy a Giorgos Seferis, il 30 settembre 1967. Documento numero 3/6/7.1-3/6/7.2 (scatola 3, fascicolo 6).

(22) Ivi.

(23) In merito al rapporto tra Giorgos Seferis e Lorand Gaspar e all'influenza della poesia del primo sulla produzione del secondo, cfr. J.-B. Bernard, *Éthique et pratique de la relation: l'œuvre poétique de Lorand Gaspar*, Grenoble, Littératures. Université Grenoble Alpes, 2016, pp. 335-360 e D. Leclair, *Lorand Gaspar et Georges Seféris, une amitié décisive*, in A. Gourio, D. Leclair (dir.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 159-180.

(24) Lorand Gaspar a Seferis, il 28 novembre 1967. Documento numero 44/5/7.1-7.2 (scatola 44, fascicolo 5).

(25) "Sic" originale. Tutte le parole o frasi sottolineate all'interno delle citazioni delle lettere sono segnalazioni di sottolineature presenti negli originali. Yves Bonnefoy a Giorgos Seferis il 23 gennaio 1968. Documento numero 3/6/13.1-3/6/13.4 (scatola 3, fascicolo 6).

(26) Lorand Gaspar a Giorgos Seferis il 28 gennaio 1968. Documento numero 3/6/15.1-3/6/15.2 (scatola 3, fascicolo 6).

comune soggiorno negli Stati Uniti: «Ami, oui le silence est d'or, mais il a aussi ses désavantages. Il y a quelques semaines que j'ai attendu un signe de vous. Pendant ce temps, au lieu de votre réponse j'ai reçu une lettre de Bonnefoy me disant que, au cours de notre commun séjour en Amérique l'automne prochain, il serait tout disposé à collaborer avec moi pour la traduction des poèmes. J'ai répondu que j'acceptais»²⁷.

Lo stesso giorno, Seferis informa anche l'editore di Fata Morgana dell'improvviso cambiamento che ha subito il progetto di traduzione e, il 10 febbraio 1968, Bruno Roy risponde: «je suis très heureux de ce que vous me dites, et qu'Yves Bonnefoy m'annonce aussi de son côté. Il est bien préférable d'attendre un peu, et d'avoir la chance de cette collaboration de poètes qui ne pourra que nous donner un texte parfait»²⁸. Questa del 10 febbraio 1968 costituisce l'ultima lettera che i due si sono scambiati in merito: come già accennato, la traduzione francese di *Τρία κρυφά ποιήματα* non verrà pubblicata da Fata Morgana, ma dal Mercure de France. È proprio in questo contesto che si manifesta il ruolo centrale di Bonnefoy, oltre che nell'ambito traduttivo anche in quello editoriale. A testimonianza di questo intervento, è bene citare altri frammenti di corrispondenze, anch'esse conservate alla Gennadius Library di Atene. Il primo è contenuto nella lettera già menzionata del 23 gennaio 1968, in cui Bonnefoy, oltre a rendersi disponibile per la traduzione, consiglia all'amico di pensare di affidare le sue poesie a case editrici più prestigiose, come la Galerie Maeght o il Mercure de France: «Je voudrais vous dire, toutefois, que c'est sans doute trop que de donner trois poèmes à cet éditeur dont les moyens et la diffusion sont extrêmement limités, alors que vous pourriez, par exemple, faire avec un ou deux des trois un grand et beau livre à la Galerie Maeght, illustré; alors que vous avez aussi le Mercure à votre disposition»²⁹.

Seferis, quindi, giustifica il fatto di aver accettato la proposta della piccola e giovane casa editrice scrivendo che all'epoca dei primi scambi epistolari con la redazione era «dans un moment d'indifférence (quant aux éditeurs) et d'aversion quant aux grandes capitales»³⁰. Questo dialogo mostra come fosse nelle intenzioni di Bonnefoy modificare gli accordi presi con Fata Morgana, in favore di una pubblicazione più prestigiosa, a suo avviso più consona all'altezza della posizione dell'amico greco. Esattamente un anno dopo, nel febbraio 1969, più precisamente il 4 febbraio, Yves Bonnefoy incontra Simone Gallimard, allora direttrice del Mercure de France, proponendole la pubblicazione di *Trois poèmes secrets*. Pochi giorni dopo, Madame Gallimard scriverà a Seferis: «Je n'ai pas besoin de vous dire combien je serais heureuse de publier ce recueil au Mercure de France. Vous savez l'admiration que nous avons pour vous, et j'aimerais donc savoir si vous êtes disposé à donner une réponse favorable à ce souhait»³¹. La successiva lettera del 7 marzo 1969 di Madame Gallimard conferma la definitiva pubblicazione di *Trois poèmes secrets* per la casa editrice Mercure de France nella traduzione di Yves Bonnefoy e Lorand Gaspar: «je vous remercie très vivement des deux exemplaires de l'édition grecque de vos trois poèmes que vous avez bien voulu me faire parvenir. Je recevrai, je pense, prochaine-

(27) Giorgos Seferis a Lorand Gaspar il 5 febbraio 1968. Documento numero 3/6/16 (scatola 3, fascicolo 6).

(28) Bruno Roy a Giorgos Seferis il 10 febbraio 1968. Documento numero 3/6/12 (scatola 3, fascicolo 6).

(29) Yves Bonnefoy a Giorgos Seferis il 23 gennaio 1968. Documento numero 3/6/13.1-3/6/13.4 (scatola 3, fascicolo 6).

(30) Giorgos Seferis a Yves Bonnefoy il 29 gennaio 1968 (anche per la consultazione di questa lettera ringrazio Mathilde Bonnefoy).

(31) Simone Gallimard a Giorgos Seferis il 7 febbraio 1969. Documento numero 54/3/23 (scatola 54, fascicolo 3).

ment, les versions d'Yves Bonnefoy et Lorand Gaspar. La fabrication étudiera alors la meilleure présentation à donner à notre édition. Nous songeons notamment à un livre bilingue»³².

Da questa ultima citazione si scopre come nel corso del 1968 i lavori per la pubblicazione della raccolta seferiana fossero proseguiti. I due poeti avevano trascorso insieme a Princeton almeno due mesi (settembre-novembre 1968), durante i quali è intuibile che avessero deciso di tradurre la prima poesia e lasciare le due rimanenti alle traduzioni di Lorand Gaspar³³. Impossibile al momento, con gli elementi a mia disposizione, comprendere fino in fondo il motivo di questa scelta. Dalla lettura della corrispondenza di Giorgos Seferis e Lorand Gaspar, però, emerge in maniera preponderante la reazione provocata nell'opinione pubblica da questa uscita. Gaspar scrive il 1° marzo 1970: «P.S. les Trois Poèmes me paraissent être une réussite, du moins sur le plan de l'édition. Nous attendons les critiques. Le livre est dans toutes les librairies et (- un petit point d'ironie): plusieurs journaux ont annoncé la parution des Trois Poèmes, traduit par le grand Bonnefoy»³⁴.

Trois poèmes secrets esce per Mercure de France il 1° gennaio 1970, ma non è con questa data che si esaurisce il contributo di Bonnefoy alla divulgazione delle poesie di Seferis in Francia. È interessante notare, infatti, come anche l'apparizione dell'edizione del 1989 di una selezione di poesie del premio Nobel sia stata, anche se indirettamente, guidata dai consigli di Bonnefoy. Spostando l'attenzione alla corrispondenza da lui intrattenuta all'inizio degli anni Ottanta con Marò Seferis, moglie del poeta greco, si legge: «Où en sont les projets de traduction? Il faudrait un volume des poèmes dans la collection (de poche) de Poésie/Gallimard. Mais sur quelles bases?»³⁵. E più avanti:

Merci, Marò, de me tenir au courant des intentions de Denis Kohler. Serez-vous étonnée d'apprendre que ce projet de traduction avec moi ne repose sur rien? Je n'ai jamais imaginé rien de tel, ne sachant pas le grec moderne. [...] Quant au livre du Mercure, le choix de traductions de Lacarrière, c'est, me semble-t-il, à ce dernier que revient le droit moral de le compléter. Je ne sais pas ce que vaudrait une traduction de Denis Kohler. N'hésitez pas, chère Marò, à me tenir au courant de vos soucis. [...] Je puis, si vous le désirez, faire une discrète enquête

(32) Simone Gallimard a Giorgos Seferis il 7 marzo 1969. Documento numero 54/3/24 (scatola 54, fascicolo 3).

(33) Risultano curiose due lettere inviate da Lorand Gaspar all'amico Georges Perros. La prima, datata 8 marzo 1969 (quindi il giorno successivo all'annuncio ufficiale di pubblicazione da parte di Simone Gallimard a Giorgos Seferis) recita: «J'ai traduit les derniers poèmes que Séferis a publiés il y a un an en Grèce. Penses-tu que j'aie la moindre chance de publication à la NRF?» (G. Perros - L. Gaspar, *Correspondance 1966-1978*, édition établie et annotée par T. Gillyboeuf, Rennes, La part commune, 2001, p. 101); la seconda, invece, datata 2 luglio 1969, riporta: «Alors, c'est comme ça. Personne ne veut de mon Séferis» (*ibidem* p. 106). Queste affermazioni di Gaspar sono particolari soprattutto alla luce di una sua lettera a Seferis dell'8 agosto 1969, in cui scrive «Par contre, Bonnefoy et le Mercure se taisent aussi complètement que possible. Il (Bonnefoy) m'avait parlé d'épreuves il y a plus de deux mois et toujours rien. Et il ne répond pas à mes lettres. Bizarre, bizarre» (Lorand Gaspar a Giorgos Seferis l'8 agosto 1969. Documento numero 44/5/14.1-14.2, scatola 44, fascicolo 5). Questi estratti mostrano un'incongruenza temporale difficile da spiegare: pare infatti che Gaspar fosse al corrente della prossima pubblicazione delle sue traduzioni delle due sezioni di *Τρία κυφά ποιήματα* per Mercure de France già all'epoca almeno della seconda lettera scritta a Perros. Si può ipotizzare che Gaspar faccia riferimento a una pubblicazione dell'intera raccolta seferiana da lui tradotta.

(34) Lorand Gaspar a Giorgos Seferis il 1° marzo 1970. Documento numero 44/5/21.1-21.4 (scatola 44, fascicolo 5).

(35) La corrispondenza tra Yves Bonnefoy e Marò Seferis è anch'essa conservata all'Archivio Seferis della Gennadius Library dell'American School of Classical Studies. Lo scambio è testimoniato da quattro lettere scritte da Yves Bonnefoy (dicembre 1981 - gennaio 1986) e ritrovabili ai codici 43/3/15.1-43/3/18.1. Nello specifico è appena stata citata la lettera scritta da Bonnefoy a Madame Seferis il 24 dicembre 1981. Numero documento 43/3/15.1-15.4 (scatola 43, fascicolo 3).

auprès de Simone Gallimard, au Mercure. (Mais je repars aux E.U., donc, jusqu’au 1er mai). Il faudrait certainement veiller aux réimpressions des Poèmes³⁶.

Infatti, nel 1989, esce esattamente il volume proposto da Yves Bonnefoy, la ristampa delle poesie apparse per Mercure de France nel 1963. Questa pubblicazione si configura come un riassunto delle relazioni che Seferis aveva intessuto per le traduzioni dei suoi testi poetici: *Poèmes (1933-1955) suivis de Trois poèmes secrets* nella traduzione di Jacques Lacarrière et Égérie Mavraki, con prefazione di Yves Bonnefoy e postfazione di Gaëtan Picon.

2. Racconto di un dialogo «de vive voix». Breve analisi di “Sur un soleil d’hiver”

Dopo aver esposto nei dettagli la storia editoriale di *Trois poèmes secrets* e il ruolo determinante di Yves Bonnefoy in tale contesto, si rende ora necessario affrontare l’esito concreto di questo percorso.

Da alcuni frammenti delle lettere sopracitate emerge con forza e chiarezza il pensiero del poeta nei riguardi dell’atto traduttivo. Un primo accenno è rintracciabile nel riferimento di Bruno Roy alle parole di Bonnefoy nella lettera che scrive a Seferis il 22 novembre 1967, in cui il poeta esprime il suo rifiuto a intraprendere un lavoro di traduzione a partire da una lingua da lui poco conosciuta, di cui avrebbe potuto eseguire solo una semplice trasposizione *mot à mot*. Rifiuto che viene meglio spiegato nella lettera da lui inviata a Seferis il 23 gennaio 1968, in cui afferma: «le mot-à-mot, même s’il est insuffisant, existe, et me paralyse»³⁷. Questi due frammenti sono perfettamente indicativi del pensiero bonnefoiano, secondo il quale non può esistere la traduzione di un testo poetico eseguita *mot à mot*, in quanto la vera poesia non risiede solamente nelle parole del testo, ma anche e soprattutto nell’esperienza che l’autore ha vissuto all’interno del linguaggio e che lo ha portato a svincolare le parole dal loro uso ordinario³⁸. Questo processo, che permette al poeta di elevare le parole oltre i limiti del linguaggio stesso, è infatti la condizione alla base dell’esistenza della poesia, fenomeno che rende il testo una porta, per il poeta e per il lettore, rivolta all’esperienza di una realtà altra, la vera realtà delle cose. Infatti, se il linguaggio, nel suo impiego quotidiano (o ‘concettuale’, secondo la definizione data da Bonnefoy), rappresenta una forma di alienazione intesa – alla luce della posizione filosofica bonnefoiana, vicina al neoplatonismo – come allontanamento da una vera esperienza del reale, la poesia, in tale contesto, acquisisce una funzione precisa di resistenza al linguaggio ordinario, uno strumento di lotta interna al linguaggio stesso che permette di attingere ad un’esperienza autentica dell’unitarietà del mondo. Questa lotta ai limiti imposti dal linguaggio concettuale e questa ricer-

(36) Yves Bonnefoy a Marò Seferis il 15 marzo 1984. Numero documento 43/3/17.1-17.3 (scatola 43, fascicolo 3).

(37) Yves Bonnefoy a Giorgos Seferis il 23 gennaio 1968. Documento numero 3/6/13.1-3/6/13.4 (scatola 3, fascicolo 6).

(38) Per approfondire il pensiero di Bonnefoy sul linguaggio e sulla poesia, qui necessariamente condensato, è utile consultare Y. Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990 e Id., *La poésie à voix haute*, S. Mamede, La ligne d’ombre, 2007. Inoltre, interessante è anche il video integrale della *Conférence donnée à l’Université de tous les savoirs le 17 novembre 2001*, disponibile all’indirizzo internet <https://www.youtube.com/watch?v=bNhUKsTxAEc&t=550s>. Nella vasta letteratura in merito si segnalano D. Lançon - P. Née *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoir*, Paris, Hermann, 2007; M. Fink et P. Werly, *Yves Bonnefoy. Poésie et dialogue*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1989; P. Labarthe, O. Bombarde et J.P. Avice, *Yves Bonnefoy. Ecrits récents (2000-2009)*, Genève, Slaktine, 2011.

ca di verità vengono estese anche all'atto traduttivo, che non si può ridurre a una meccanica trasposizione di un testo da una lingua a un'altra ma rappresenta, invece, la possibilità di un nuovo inizio nella ricerca di verità propria del traduttore (che deve essere quindi un poeta-traduttore) a partire da quella perseguita dal poeta tradotto: il processo poetico messo in atto nel testo originale rivissuto nuovamente dal traduttore. La traduzione poetica risulta allora essere un proseguimento di quel dialogo che il poeta ricercava con il suo lettore: non si tratta di una semplice trasposizione, ma rappresenta un vero scambio che il poeta che traduce instaura con il poeta tradotto.

Come si è detto, *Sur un soleil d'hiver* rappresenta l'unico testo di un poeta coevo tradotto da Yves Bonnefoy. Di conseguenza, se per la traduzione degli altri testi poetici quel dialogo fondamentale tra testo e traduttore e tra autore e traduttore era stato eseguito solamente attraverso gli scritti, in questo caso, anche probabilmente in virtù della non completa conoscenza della lingua di partenza, diventa fondamentale per Bonnefoy un vero e proprio dialogo *de vive voix* con l'autore. Infatti, nella lettera del 23 gennaio 1968, il poeta francese scrive a Seferis «je serai content de compléter votre mot-à-mot», in cui quel *compléter* condensa tutto il pensiero di Bonnefoy sulla traduzione. L'atto traduttivo è infatti per lui il frutto di una nuova e personale esperienza del traduttore che deve ripercorrere, con la propria sensibilità ed esperienza personale, un itinerario che giunga a far rivivere in nuove forme l'essenza poetica dell'originale. Da questo punto di vista, *compléter* indica l'atto proprio del tradurre, il riuscire, attraverso il dialogo con l'altro (in questo caso *de vive voix*), a rivivere le sue esperienze e riproporle con le proprie parole. Non più, quindi, un semplice *mot à mot*, ma l'integrazione dell'esperienza dell'altro nella propria, che ha come risultato un nuovo atto poetico. Questo risulta evidente nell'effettiva realizzazione della traduzione che, anche se con una rigidità maggiore rispetto ad altre prove condotte su poeti di altre epoche con cui non era possibile confrontarsi, presenta molti tratti tipici di Yves Bonnefoy traduttore. Per motivi di spazio e di pertinenza con il principale oggetto di questo contributo, non sarà possibile restituire una precisa analisi dei tratti caratteristici e degli esiti di questa esperienza traduttiva; si procederà quindi con una panoramica generale, che porterà alla messa in luce di alcuni elementi stilistici caratteristici della traduzione di Bonnefoy. A tal fine, si prenderanno in considerazione alcuni passaggi del testo e, laddove necessario, si attuerà un confronto con altre traduzioni esistenti, in particolare quella italiana di Filippo Maria Pontani³⁹ e quella francese di Lorand Gaspar⁴⁰.

Sul piano formale, Bonnefoy mantiene la divisione originale del componimento in sette poesie (contrassegnate con le lettere da A a G che traducono le prime sette lettere del sistema numerale alfabetico greco Α' Β' Γ' Δ' Ε' Ζ' Ζ'), tentando di rispettarne anche la divisione strofica, fatta eccezione per A, C e F⁴¹. Si prenda come esempio la poesia A:

(39) G. Seferis, *Tre poesie segrete*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1968.

(40) Nonostante *Πάνο σε μια χειμωνιάτικη αχτίνα* fosse già stata pubblicata nella traduzione di Yves Bonnefoy, nel 1972 Lorand Gaspar pubblica la propria versione sulla rivista "Alif", fondata da lui, Jacqueline Daou e Salah Garmadi nel 1970 (L. Gaspar, *Sur un rayon d'hiver*, "Alif" 2, 1972, pp. 107-109). A tal proposito, Gaspar scrive una lettera a Marò Seferis per chiedere la sua autorizzazione alla pubblicazione: «Georges était d'accord pour que je publie ma traduction du premier poème des trois poèmes secrets. Mais je dois demander ton accord» (Lorand Gaspar a Marò Seferis l'8 febbraio 1972. Numero documento 44/5/44.1-44.6. Scatola 44, fascicolo 5).

(41) A differenza della traduzione della poesia A, che riporta due versi in più rispetto all'originale, le traduzioni C e F presentano l'eccedenza di un solo verso.

A
 Φύλλα από σκουριασμένο τενεκέ
 για το φτωχό μυαλό που είδε το τέλος·
 τα λιγοστά λαμπυρίσματα.
 Φύλλα που στροβιλίζουνται με γλάρους
 αγριεμένους με το χειμώνα.

Όπως ελευθερώνεται ένα στήθος
 οι χορευτές έγιναν δέντρα
 ένα μεγάλο δάσος γυμνωμένα δέντρα.

Feuilles,
 Du fer mince, rouillé,
 Pour le pauvre cerveau qui a entrevu
 Les lueurs où finir.
 Feuilles qui tourbillonnent, avec les mouettes
 En proie aux colères d'hiver.

Comme un sein se délivre
 Ceux qui dansaient
 Sont devenus des arbres,
 Une grande forêt d'arbres dénudés.

In questo testo iniziale, l'aumento del numero dei versi è presente sia nella prima che nella seconda strofa e, in entrambi i casi, è dovuto all'isolamento di termini, al v. 1 «Φύλλα» e al v. 7 «χορευτές». Nel primo caso, isolando «Φύλλα», il traduttore sceglie di far esordire la poesia con un verso che coincide con la parola «Feuilles» e, di conseguenza, di dare un risalto maggiore alla figura evocata delle foglie invernali. Nella seconda strofa, nonostante si assista al medesimo fenomeno d'isolamento, si riscontra anche un altro tratto tipico delle traduzioni di Bonnefoy, ossia la parafrasi dilatativa: il sostantivo «χορευτές» viene tradotto con la perifrasi «Ceux qui dansaient». L'uso di questa circonlocuzione porta il verso greco «οι χορευτές έγιναν δέντρα» a essere distribuito su due versi distinti («Ceux qui dansaient | Sont devenus des arbres»), e da ciò risulta che la strofa francese presenti un verso in più rispetto all'originale greco. L'espansione strofica dovuta all'isolamento di parole o sintagmi è riscontrabile anche nella poesia F, in cui il v. 4 («ή σκύβεις να κοιτάξεις στο λιβάδι») viene spezzato e dilatato nei vv. 4-5: «Tu te penches | Pour suivre du regard, dans la prairie». L'isolamento lessico-sintattico nella traduzione di Bonnefoy, inoltre, non viene reso solamente tramite lo spostamento e la dilatazione, ma anche, e in maniera più sistematica, attraverso un ampio uso della punteggiatura, tratto importante nella sua esperienza poetica e traduttiva⁴². Infatti, se l'originale greco quasi non presenta, oltre ai punti fermi, alcun tipo di punteggiatura (eccezione fatta per due punti alti, un punto e virgola, due punti interrogativi e una virgola, su un totale di 58 versi), Bonnefoy nella sua versione (e la poesia citata ne è un forte esempio) ne fa un ampio utilizzo, che appare particolarmente consistente se messo a confronto con quello di Filippo Maria Pontani e di Lorand Gaspar.

(42) Bonnefoy approfondisce l'importanza della punteggiatura in un'intervista con Mai Mouniama: Y. Bonnefoy, *Les deux points, c'est un peu, en prose, la poésie. Un entretien avec Mai Mouniama*, in Id., *La petite phrase et la longue phrase*, Paris, La Tribune Internationale des Langues Vivantes, 1994.

Dal punto di vista stilistico, come si accennava sopra, sono rintracciabili fin da questa prima poesia tratti comuni della profonda autonomia espressiva di Bonnefoy traduttore, come l'isolamento e lo spostamento di parti di testo dell'originale da un verso a un altro, la tendenza alla parafrasi dilatativa e alla riformulazione sintattica⁴³. Come esempio di quest'ultima, si può osservare ai vv. 3-4 della poesia A come Bonnefoy abbia condensato sintatticamente ciò che Seferis aveva lasciato distinto e frammentato: i «λιγιστά λαμπυρίσματα» che occupano l'intero v. 3 e hanno il preciso compito di spiegare il verso precedente (che non a caso termina con un punto alto: «για το φτωχό μυαλό που είδε το τέλος· | τα λιγιστά λαμπυρίσματα»), vengono assimilati da Bonnefoy in una frase completamente stravolta che non tiene conto dell'originaria funzione sintattica del verso originale («Pour le pauvre cerveau qui a entrevu | Les lueurs où finir»). Invece, per quanto riguarda il puro spostamento di porzioni di verso si possono prendere come esempio i primi versi della poesia C⁴⁴.

C
Οι σύντροφοι μ' είχαν τρελάνει
με θεοδολίχους εξάντες πετροκαλαμήθρες
και τηλεσκόπια που μεγαλώναν πράγματα –
καλύτερα να μέναν μακριά.

Les amis m'avaient rendu fou
Avec leurs théodolites, sextants,
Boussoles, de tous âges,
Et télescopes porteurs des choses
Qui devraient rester loin.

Anche in questo caso la traduzione presenta un aumento del numero dei versi ma, se in A si era trattato dell'isolamento di singoli elementi, qui l'espansione strofica è dovuta allo spostamento del greco «πετροκαλαμήθρες» dal v. 2 al v. 3, utile ai fini dell'aggiunta dell'elemento qualitativo «de tous âges», assente nell'originale. L'aggiunta di elementi determinativi è rintracciabile in altri punti della sezione. In primo luogo, rimanendo nel campo semantico della temporalità, questo fenomeno si può osservare nella poesia B:

B
Καίγουνται τ' άσπρα φύκια
Γραίες αναδύμενες χωρίς βλέφαρα
σχήματα που άλλοτε χορεύαν
μαρμαρωμένες φλόγες.
Το χιόνι σκέπασε τον κόσμο.

(43) Come rileva anche Fabio Scottò nella traduzione da parte di Bonnefoy dell'*Infinito* di Leopardi («Bonnefoy e Leopardi: tra critica e traduzione», in F. Scottò, *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Roma, Donzelli Editore, 2013, pp. 81-103). Inoltre, questo tratto caratteristico è emerso anche in occasione di una mia ricerca precedente sulle traduzioni di una selezione di sonetti del *Canzoniere* di Petrarca (E. Casadio Tozzi, *Yves Bonnefoy e la traduzione. Il caso dei ventiquattro sonetti di Petrarca*, MA diss., Alma Mater Studiorum - Università degli Studi di Bologna, 2020).

(44) Qualcosa di analogo ritorna anche negli ultimi versi della poesia D: «ψάχνεις γωνιές όπου το μαύρο | έχει τριφτεί και δεν αντέχει | αναζητάς ψηλαφητά τη λόγχη | την ορισμένη να | ρυπήσει την καρδιά σου | για να την ανοίξει στο φως» viene lì reso da Bonnefoy con «Tu fouilles les recoins où la noirceur | Est usée, ne résiste pas, | Tu cherches, à tâtons, | La lance destinée à percer ton cœur | Pour l'ouvrir à la lumière».

Les algues blanches brûlent,
Femmes grises anadyomènes sans paupières,
Formes qui dansaient autrefois,
Flammes aujourd'hui pétrifiées.
La neige couvre le monde.

Al v. 4, Bonnefoy, traducendo «μαρμαρωμένες φλόγες» con «Flammes aujourd'hui pétrifiées», sembra voler insistere sulla distanza temporale che intercorre tra il momento passato in cui le forme danzavano (v. 3 «σχήματα που άλλοτε χορεύαν») e quello presente, in cui esse sono diventate fiamme immobili, marmoree. Inoltre, prendendo in esame il termine «Γραῖες», che ha messo in difficoltà i diversi traduttori finora citati, si ritrova un ulteriore esempio della tendenza di Bonnefoy al ricorso alla parafrasi. È significativo notare come, mentre Gaspar e Pontani rimangono fedeli all'evocazione della figura mitologica delle Graie⁴⁵ (rispettivamente «Grées» e «ninfe»), Bonnefoy preferisca invece, all'aspetto mitico, da un lato, il carattere femminile dei personaggi citati, e dall'altro, l'esplicitazione del taciuto secondo aspetto che le caratterizza, ossia l'anzianità. La traduzione che ne risulta è quindi una parafrasi descrittiva della figura mitologica, ottenuta per mezzo del ricorso al rimando fonico del medesimo gruppo consonantico "gr": «Femmes grises».

Infine, posto che questa traduzione richiederebbe un'analisi complessiva più ampia, è importante sottolineare altri due caratteri stilistici predominanti in essa. A un livello più generale, è bene notare che Bonnefoy predilige spesso una sintassi e un lessico più ricercati rispetto all'originale. Per quanto riguarda il primo punto si possono presentare due esempi tra i tanti. Il primo è individuabile al v. 1 della quinta poesia (E), in cui «Ποιός βουρκομένος ποταμός μάς πήρε;» viene reso con «Quel fleuve nous a pris, où montait la vase?», dove il prosastico participio viene sciolto con un'immagine visivamente evocativa, isolata e messa in evidenza alla fine del verso. Il secondo, invece, si trova all'inizio del settimo e ultimo testo (G): «Τη φλόγα τη γιατρεύει η φλόγα» tradotta in «Guérison de la flamme, la flamme seule». La semplice struttura sintattica dell'originale viene nobilitata dalla resa in una frase nominale, in cui il verbo "guarire" diventa il soggetto («guérison») della frase francese, e ciò rende possibile la reiterazione più ravvicinata di «la flamme», enfatizzata inoltre dall'aggettivo «seule» posto a fine frase, che conferisce una maggiore solennità al verso. Infine, sempre rimanendo in ambito lessicale, è importante sottolineare l'enfasi che Bonnefoy riserva ad alcuni specifici elementi naturali: αχτίνα (presente nel titolo), χαλίκια (testo E, v. 6) e σπιλιάδα (testo F, v. 1), che indicano, rispettivamente, un raggio, dei piccoli sassi e una folata di vento. Per quanto riguarda la traduzione di αχτίνα, Bonnefoy sceglie di enfatizzarne la resa attraverso una sineddoche che sostituisce l'originale raggio con un più completo sole (*Sur un soleil d'hiver*). Anche nel caso di χαλίκια la traduzione di Bonnefoy continua a tendere all'amplificazione semantica. A differenza di Pontani e Gaspar – che traducono l'uno «sassolini», l'altro «cailloux» –, Bonnefoy opta per una parola che risulta più forte sia sul piano concreto che su quello fonico, ossia «pierres». La questione sollevata dal termine σπιλιάδα, invece, è più complessa: si tratta infatti di un termine abbastanza raro, per il quale sono state trovate diverse soluzioni nelle traduzioni citate. Pontani decide di tradurre con «crespa», fondendo in un'unica immagine sia la percezione visiva del mare increspato che la sensazione più tattile della folata di vento. Per quanto riguarda il testo di Gaspar, invece, abbiamo a disposizione una singolare testimonianza delle difficoltà

(45) Figure mitologiche dell'antichità le cui particolarità esteriori sono l'essere nate anziane e la cecità.

da lui incontrate nella resa di questo termine⁴⁶, che alla fine, dopo essersi consultato con Seferis, tradurrà con «coup de vent». Da parte sua, Bonnefoy, come nel caso precedente, sceglie di forzare il senso dell'originale e sostituire alla folata di vento una ben più violenta «bourrasque».

Quelli riportati non sono che una piccola serie di esempi tra i numerosi fenomeni osservabili nel corso della traduzione; tuttavia, già da questa breve selezione emerge con grande chiarezza la conferma di quanto osservato finora sulla natura della traduzione per Bonnefoy e sul modo in cui questo processo sia per lui quanto di più lontano rispetto a una meccanica resa *mot à mot*. Dietro ciascuno di questi procedimenti di allontanamento rispetto all'originale si cela infatti lo sforzo di Bonnefoy, poeta-traduttore, di rivivere personalmente l'esperienza poetica di Seferis e di riconvertire questa esperienza nel proprio linguaggio. E se questo è avvenuto, è grazie anche alla straordinaria possibilità che il poeta francese ha avuto di confrontarsi *de vive voix* con l'autore greco, e di superare con il suo aiuto la barriera linguistica e il conseguente spettro del *mot à mot*. In una fondamentale lettera indirizzata a Marò Seferis, lui stesso dirà: «si j'avais traduit le premier des *Trois poèmes secrets*, c'est parce que j'avais l'incomparable chance de la présence de Georges, qui m'expliquait le texte». Un commento a posteriori, in cui Bonnefoy continua a sostenere, anche a dieci anni di distanza, l'imprescindibile importanza del dialogo con Seferis per la sua esperienza di traduzione di *Πάνω σε μια χειμωνιάτικη αχτίνα*.

ELENA CASADIO TOZZI
Università degli Studi di Bergamo

(46) Infatti, in una lettera inviata a Seferis il 6 settembre 1968, scrive: «Finalement, c'est rafale qui est le terme le mieux adapté pour *σπιλάδα*. Après tout, la poésie doit utiliser les mots dans leur sens primitif; le Littré ne connaît même pas la rafale de mitrailleuse. Sans cela il y a coup de vent que je n'aime pas tellement. J'aime plein vent mais là nous nous éloignons de votre texte».

«*Mon enfant où es-tu?*»: “*In the threshold’s lure*” di Yves Bonnefoy e l’autotraduzione come anamnesi dell’“*autre lui-même*”

Abstract

According to Yves Bonnefoy, the “task” of the translator coincides with a quest, a sounding of the depths of a sea as every language is, in order to search for the authentic word across the “threshold” of a meaning which seems to slip away, though overcoming the linguistic barriers. In translating his own verse the poet can retrace the path of poetic creation, reliving the emotions associated with his first experience. In this article we suggest to read *In the threshold’s lure*, a self-translation of his *Dans le leurre du seuil*, as a retracing of his steps back towards an original locus of plenitude that is to say the child’s perception of the world.

Autotraduzione, riscrittura e il grado zero della soggettività

È opinione condivisa da diversi teorici che tradurre un’opera sia un privilegio e che le traduzioni d’autore siano addirittura «esemplari». A questa categoria delle traduzioni “privilegiate” appartengono anche quelle realizzate dallo stesso autore, il cui grado di coinvolgimento costituirebbe una variabile oggetto di una recente indagine traduttologica¹. In questa prospettiva, l’autotraduzione può essere considerata traduzione a tutti gli effetti, come pure il traduttore anzitutto un «lettore straordinario» con un intento precipuo e uno statuto autoriale inconfutabile². Per di più, la dimensione soggettiva che generalmente condiziona il criterio di valutazione di un’opera tradotta, nella specificità dell’autotraduzione sembrerebbe ridursi al punto da rappresentare un caso limite della tanto indagata relazione autore-traduttore.

Molteplici e varie sono le ragioni che inducono un autore a cimentarsi nella traduzione della propria opera, in primo luogo l’opportunità di “riscrivere” l’opera originale con l’intento di migliorarla³. Inoltre, diversamente da ciò che avviene nelle traduzioni allografe, riscrivendo le sue opere l’autore avrebbe la stessa libertà di cui gode nella veste di autore⁴. Dal punto di vista cronologico, l’autotraduzione può es-

(1) Cf. H. Tanqueiro, *L’autotraduction en tant que traduction*, “Quaderns: revista de traducció” 16, 2009. Qui come nei numerosi altri studi sulle specificità dell’autotraduzione, Tanqueiro indaga i processi che sottendono l’atto traduttivo individuando come tappe della sua realizzazione la lettura (una rilettera) della propria opera, la scelta delle strategie e la scrittura, alla luce del nuovo rapporto con un altro pubblico e di circostanze diverse.

(2) Secondo la definizione di Anton Popovič, l’autotraduzione sarebbe «the translation of an original work into another language by the author himself». Cfr. *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmonton, The University of Alberta, 1976, p. 19. Inoltre, aggiunge il teorico: «considerata la sua relazione modellizzante rispetto al prototesto, l’autotraduzione non può essere considerata una variante del prototesto. È considerata traduzione». Cfr. *La scienza della traduzione: aspetti metodologici; la comunicazione traduttiva*, Milano, Hoepli, 2006, pp. 148-149.

(3) Si veda al riguardo l’interessante articolo di Eva Gentes, ... et ainsi j’ai décidé de me traduire. *Les moments déclencheurs dans la vie littéraire des autotraducteurs*, in dir. A. Ferraro, R. Grutman, *L’Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 85-101.

(4) Come spiegano in proposito Rainier Grutman e Trish Van Bolderen: «The self-translator’s real free-

sere contestuale alla stesura dell'opera originale (simultanea) oppure collocarsi in un momento diverso della produzione letteraria (consecutiva). Indipendentemente dalla distanza che intercorre tra le differenti versioni, l'aspetto più significativo di questa particolare forma di traduzione risiederebbe nella totale riduzione del rischio di una «sovrainterpretazione» del testo – per riprendere il concetto teorizzato da Umberto Eco⁵ – al quale è invece esposto qualsiasi altro lettore-traduttore. Anche su questo punto le posizioni dei teorici divergono: secondo alcuni, infatti, l'autore che traduce la sua opera, per quanto disponga di una maggiore autonomia, rimane comunque vincolato al testo-fonte del quale è tenuto a rispettare i limiti⁶. Di conseguenza, se considerate in una prospettiva normativa ancora legata al criterio fedeltà/libertà, le traduzioni autoriali presentano, al pari di quelle allografe, delle peculiarità e un grado di distanza dall'opera originale sulla base dei quali possono essere classificate⁷.

Prendendo a prestito la concezione bonnefoyana del poeta che traduce e “vive” tra le lingue⁸, animato dal desiderio di esplorare il terreno dell'altro, si può concepire l'autotraduzione come quell'esperienza linguistica in cui si richiede al poeta di sconfinare dal suo spazio soggettivo⁹. La distanza fondamentale che questa presuppone tra le lingue, i testi, gli autori sarà in ogni caso compensata dal processo di scrittura che genera un rapporto tra due universi linguistici e individuali¹⁰.

L'«autoversione», come la definisce Giuseppe Sansone, appare d'acchito una modalità traduttiva al suo massimo grado di “fedeltà” rispetto all'originale, nella quale l'autore-traduttore è come «linguisticamente sdoppiato», incapace di riconoscersi

dom, then, would reside in this unique possibility of carving out a niche, a possibility that stems largely from her doubly privileged status as an author(ity) and as an authorized agent». Cf. *Self-Translation*, in S. Berman, C. Porter (eds), *A Companion to Translation Studies*, Chichester, Wiley Blackwell, 2014, p. 324.

(5) Cfr. U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, 1992.

(6) H. Tanqueiro, *Un traductor privilegiado: el autotraductor*, “Quaderns. Revista de traducció” 3, 1999, p. 22.

(7) Si pensi alla distinzione tra traduzione «naturalisante», «décentrée» e «(re)créatrice» che propone Michaël Oustinoff, secondo il quale «Une traduction effectuée par l'auteur lui-même demande d'emblée, puisqu'elle fait texte, à être considérée comme version à part entière de l'œuvre originale. La question n'est plus en effet de savoir s'il est possible ou non de (se) traduire, si l'on a bien ou mal traduit [...], car c'est envisager la traduction négativement [...], au lieu de la considérer positivement (ce qu'elle parvient à être en tant que version de l'œuvre)». Lo studioso suggerisce, inoltre, di considerare l'opera autotradotta come una delle versioni che l'autore realizza dell'originale, giacché «La logique du texte autotraduit est, pour reprendre le terme utilisé par Genette, une logique avant tout palimpsestueuse». M. Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 29-34.

(8) Così risponde Bonnefoy a Jean-Pierre Attal in un'intervista del 1993: «au-dessous de cette surface agitée, une langue est un paysage superbe du fond des mers, l'œil de l'esprit peut y contempler l'harmonie, la solennité des montagnes dans la demi-lumière du gouffre, le corps de l'esprit, merveilleusement détendu, peut nager dans leurs vallées étroites ou larges, et tout cela nous repose, parleurs harassés de la langue usuelle, on sent que l'on va respirer mieux. Pour ma part c'est dans les moments de fatigue que j'éprouve le plus le besoin de m'asseoir à ma table de traducteur». Cf. Y. Bonnefoy, «Traduire la poésie», in *La communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, pp. 64-65. Molto simili sono le immagini che il poeta evoca più tardi: «Traduire? Le jeune traducteur plonge. Ce sont ces mots qui conviennent puisqu'il restera toujours jeune et que cette page sous son regard, c'est un océan, de l'eau close. Des soleils couvrent bien de menues étincelles presque gaies la houle légère de la surface, mais il sait, lui, que par en-dessous c'est l'abîme: d'abord du vert, un vert-bleu on ne peut plus sombre, bientôt du noir. [...] Descendre, oui, par saccades. Du tout de ses yeux questionner l'immensité de la nuit. Que faire de ce mot, par exemple, dans cette phrase? [...] Le traducteur comprend qu'il n'accèdera jamais au sol dont il a rêvé». Y. Bonnefoy, *Ensemble encore. Suivi de “Perambulans in noctem”*, Paris, Mercure de France, 2016, pp. 93-97.

(9) Cf. N. Celotti, *L'autotraduire littéraire: un espace pour (re)penser le sujet traduisant et la poétique du traduire*, “Revue italienne d'études françaises” [en ligne] 7 | 2017, <http://journals.openedition.org/rief/1598>.

(10) A. Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, «Les Essais».

nella sua opera seconda, «considerando unica, ultima e intoccabile quella sua specifica opera [...], consentendosi quale sola ambizione un più o meno adeguato moto della lingua seconda»¹¹. Eppure, questa non esclude l’eventualità opposta in cui il poeta che si autotraduce, legittimato dal suo status autoriale tanto nel «testo fonte»¹² quanto in quello tradotto, si concede una maggiore libertà «riducendo il primo a semplice canovaccio» al punto da concepire un «rifacimento» tramite un «procedimento variantistico fortemente ri-creativo»¹³. Superando questa annosa visione polare e dualistica dell’atto traduttivo, risulta più stimolante riflettere sull’autotraduzione quale nuova occasione per comprendere i meccanismi di riscrittura, di quel «fare poetico secondo» che apre un campo di indagine sulla visibilità/invisibilità dell’autore-traduttore¹⁴. In quanto processo incessante, la traduzione è intrinsecamente tesa al prolungamento e alla continuazione: il testo autotradotto offre infatti nuovi indizi rispetto all’originale, non soltanto consentendo al lettore di individuare la strategia traduttiva adottata dall’autore, ma anche esplicitando la sua intenzione originaria. Tale movimento a ritroso è descritto efficacemente da Fabienne Durand-Bogaert:

Enfin, la traduction, en refaisant pas à pas le chemin parcouru par l’auteur, est doublement trace: de ce parcours à rebours, dont l’indice matériel est la production d’un discours – mots, sonorités, rythmes, voix – à travers lequel se profile l’empreinte d’une lecture, et parfois d’une interprétation. Les procédures de la génétique, la traduction les met en œuvre à tout instant: son être même est déjà performatif¹⁵.

Dal punto di vista “interno” al processo poetico e allo stesso tempo “esterno” rispetto allo spazio linguistico originale, l’autore ne trarrà inevitabilmente una diversa visione tanto della sua opera quanto di sé¹⁶. In quest’ottica, non si può trascurare il peso di alcuni fattori quali la sistematicità di tale pratica, l’impiego usuale e indipendente dalla lingua materna di una o più combinazioni linguistiche, la preferenza del genere testuale, la relazione temporale tra l’opera originale e quella tradotta. Considerando alcune posizioni più scettiche riguardo al ruolo di colui che traduce, il cui atto di “incursione” nello spazio poetico dell’altro è metaforizzato da George Steiner¹⁷, come quella di Primo Levi¹⁸ che conferisce all’autore una disposizione di passività rispetto all’azione intrusiva e destabilizzante del traduttore, si può facilmente dedurre quanto l’autotraduzione influisca sul percorso estetico dell’autore,

(11) G. Sansone, *Ungaretti autotraduttore*, in *I luoghi del tradurre*, Milano, Guerini e Associati, 1991, p. 133.

(12) Cf. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2013.

(13) G. Sansone, *Ungaretti autotraduttore* cit., pp. 133-134.

(14) Cf. T. Van Bolderen, *La (in)visibilità dell’autotraduzione: ricognizione critica degli studi sulle traduzioni autoriali*, in dir. A. Ceccherelli, G. Elina Imposti, M. Perotto, *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, pp. 153-166.

(15) F. Durand-Bogaert, *Ce que la génétique dit, la traduction le fait*, “Genesis” [online] 38 | 2014, <http://journals.openedition.org/genesis/995>.

(16) Per quanto la teorizzazione dell’autotraduzione occupi un ambito piuttosto recente negli studi traduttologici, a riprova del fatto che la pratica traduttiva la precede ampiamente, non mancano nella storia esempi di autori, non necessariamente bilingui, per i quali questa diventa un’attività parallela, quando non propedeutica, alla scrittura. Si pensi, tra gli altri, a Du Bellay, Mallarmé, Rilke, Ungaretti, Green, Beckett, Nabokov.

(17) Cf. G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1994 [1972], p. 355 *et passim*.

(18) «Essere tradotti non è un lavoro né feriale né festivo, anzi, non è un lavoro per niente, è una semi-passività simile a quella del paziente sul lettino del chirurgo o sul divano dello psicanalista, ricca tuttavia di emozioni violente e contrastanti [...]». P. Levi, *Tradurre ed essere tradotti*, in *L’altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1985, p. 734.

rimanendo un compito arduo indipendentemente dalla sua condizione di vantaggio e dal momento della sua carriera in cui vi si dedica. Inoltre, occorrerebbe interrogarsi anche sul concetto di “originale” o testo-fonte con riferimento al processo autotraduttivo, specialmente se si parte dal presupposto steineriano secondo cui ogni opera è già una traduzione e quella della poesia non è che una delle molteplici versioni possibili. Analogamente, sul piano della lingua, ogni parola poetica esprime una lacuna incolumabile, una distanza irriducibile, al di là (e in virtù) della pluralità e delle peculiarità degli idiomi attraverso i quali si estrinseca. Il dire della poesia, che per Bonnefoy non si racchiude nel *poème*, è infatti uno strumento «à portée de voix», capace di vibrare in ogni lingua e ogni cultura come attraverso di esse¹⁹; affrancandosi dall’insufficienza del linguaggio ordinario, nell’atto del tradurre esso sa esprimere ad ogni nuova occasione quel desiderio, la necessità, di ricominciare l’esperienza fondamentale dell’esistere. Si può allora comprendere come l’autotraduzione sia esperita da Bonnefoy come l’accettazione di una separazione tanto inevitabile quanto propizia dalla propria opera e dal suo spazio, come una riattivazione del processo creativo, l’opportunità di rivelare un’altra sfaccettatura del senso e del sé: «Il ne peut naître un poème en langue étrangère que si son propos donné ne peut à ce moment-là se réaliser pour l’auteur que dans le cadre d’une autre langue; à la limite du célèbre vers de Rimbaud *je est un autre*»²⁰.

«*Knock, knock for ever... in this man, now silent*», ovvero tradurre l’ineffabile altro da sé

A più riprese nel tempo²¹ si è ritornati sulla collocazione nella produzione bonnefoiana della raccolta poetica *Dans le leurre du seuil* (1975), di cui le parole di John Naughton condensano il senso e l’intenzione sottesi:

The longest, densest, most complex of Bonnefoy’s works [...] a recapitulation of a number of recurrent and major poetic preoccupations. The book reenacts the perennial drama of excarnate yearning and acceptance of limit, and many familiar themes – the search for place, the desire for transcendence, the meditation on death, and the act of writing, on the role and status of the image – are treated again in this work. One might say that *Dans le leurre du seuil* gives new expression to lifelong concerns. In this sense, it represents both a summing-up and a new departure²².

Riprendendo la famosa definizione di Edgar Allan Poe del «long poem»²³, Naughton individua le caratteristiche costitutive dell’opera bonnefoiana; tra queste la continuità, sostenuta da un impianto che ricorda quello di un *continuum* narrativo («a continuous narrative flow»), non sempre facilmente percorribile, giacché costan-

(19) Afferma Bonnefoy «Le meilleur de la poésie ne sait rien des barrières qui séparent les langues au plus bas niveau de la parole», Cf. Y. Bonnefoy, *L’autre langue à portée de voix*, Paris, Seuil, 2013, p. 25.

(20) G. Somlyo, *Dans la poésie, tout est traduction*, “Traduire” 175, 1998, p. 85. Lo stesso Bonnefoy si richiama a Rimbaud per spiegare quella dimensione dell’io che coincide con lo sguardo lucido del bambino: «Et celui qui sait, c’est le Je profond, dont Rimbaud disait qu’il est “un autre”, c’est le regard de l’enfant qui vit parmi des présences: il en a reçu des clefs pour se souvenir et continuer à comprendre, et il ne renonce pas à le faire». Y. Bonnefoy, *L’Écharpe rouge*, Paris, Mercure de France, 2016, p. 279.

(21) Una cronologia aggiornata dell’opera e della sua pubblicazione è l’*Introduzione* alla traduzione italiana *Nell’inganno della soglia*, a cura di F. Scotto, Milano, Il Saggiatore, 2021.

(22) J. Naughton, *The Poetics of Yves Bonnefoy*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1984, p. 145.

(23) «a flat contradiction in terms [...] a constant alternation of excitement and depression». Cf. *Ibidem*.

temente interrotto da parentesi meditative sul suo percorso di conoscenza («self-reflexivity»), e nel contempo la densità, che scaturisce dalla concentrazione di una storia nell’immediatezza del momento e del luogo. Sulla scorta di questo secondo tratto distintivo, solo apparentemente in contraddizione con il primo, si percepisce quella concentrazione spaziale e temporale nei quattro atti di un’unica *quête*, che Fabio Scotto individua qui come una «modalità intimamente teatrale della scrittura» e che per il poeta ha inizio già con *Du mouvement et de l’immobilité de Douve*.

Sul piano stilistico *Dans le leurre du seuil* segna una svolta, inaugurando la forma di un discorso poetico che può fare a meno dei dispositivi metrici e retorici convenzionali, articolandosi in frammenti che ben rappresentano la molteplicità e la mutevolezza della realtà. La versione pubblicata nel 1975 da Mercure de France è la somma di un lungo lavoro di composizione alla ricerca di una forma, mai scissa da quella del senso, le cui diverse fasi coincidono con le versioni parziali apparse nella rivista *L’Éphémère* rispettivamente nel 1969 e nel 1972²⁴. Questi primi frammenti anticipano un’inedita modulazione della voce del poeta, dal tono meno ieratico e più familiare, che reitera il movimento delle raccolte precedenti conferendogli una forza rigeneratrice. Non una sequenza di passi dall’andamento sistematico, bensì degli abbozzi di brani di una litania, inframmezzati da spazi bianchi e da lunghe serie di punti di sospensione che riproducono il ritmo della respirazione²⁵. In questa prospettiva, la raccolta costituisce la prosecuzione del cammino del poeta attraverso lo spazio e il tempo vissuti nel qui e ora, motivata dall’esigenza di sperimentare nuove forme, come pure dall’urgenza di conferirne una all’*indéfait du monde*²⁶. Le sette sezioni in cui si articola l’opera corrispondono in realtà ad ampie strutture periodiche non confortate dall’ordine e dalla misura delle strofe tradizionali; esse compongono uno schema complesso nel quale il discorso, che alterna diversi toni e registri, non è scandito dalla punteggiatura, ma dalla giustapposizione di nitide immagini presenti o riflesse (porte, ponti, muri, rive, falesie e altre barriere...) che ne fissano i limiti²⁷.

Nel 1973 appare nella rivista “Modern Poetry in Translation”²⁸ la versione in lingua inglese di alcuni frammenti tradotti dallo stesso Bonnefoy e ripresi nell’edizione

(24) Il testo dell’edizione americana per Monument Press è quello della prima versione pubblicata sulla rivista “L’Éphémère” (19/20) nel 1972.

(25) Tale assetto musicale del testo è posto in evidenza ancora da Naughton che ne chiarisce il fine: «to enforce the sense of an affirmative summing-up and to ensure, in spite of the intellectual and meditative excursions to which the energy of the poem is largely devoted, an access which Jackson has associated with the oral tradition. [...] *Dans le leurre du seuil* can be viewed as the moment in which the struggles of the past, the tensions, the oppositions begin to find expression in a kind of hymn or religious chants». Cf. *The Poetics of Yves Bonnefoy* cit., pp. 149-150.

(26) Cf. F. Kemp, *Dans le leurre du seuil*, “L’Arc” (*Yves Bonnefoy*) 66, 1976, pp. 37-40.

(27) Osserva al tale proposito Jérôme Thélot: «le poème est fondé simultanément sur la croissance et la décroissance. [...] Deux difformités simultanées produisent l’harmonie supérieure, dialectique, de ce texte grandiose. Deux symmetries, deux dislocations de la forme pure engendrent cette perfection baroque, toute en mouvement mais non bancale, toute vibrante des rythmes du monde mais non anarchique [...] Les cadences irrégulières de *Dans le leurre du seuil* sont devenues les créatrices de leur propre “discours”: le dernier livre ayant dépassé l’opposition entre équilibre et difformité pour trouver une harmonie à partir de ses déformations multiples et contradictoires». J. Thélot, *Poétique d’Yves Bonnefoy*, Genève, Droz, 1983, pp. 82-83.

(28) «In the Threshold’s Lure», translation by Y. Bonnefoy of his *Dans le leurre du seuil* (fragments), “Modern Poetry in translation”, Special French Issue, 16, 1973, pp. 12-13. Dalla sua data di pubblicazione si può facilmente ipotizzare che l’autotraduzione, caso peraltro isolato nella vasta produzione di Bonnefoy traduttore e critico della traduzione poetica, sia stata motivata dalla volontà del poeta di far conoscere l’opera al pubblico anglofono sin dalle prime versioni parziali apparse su *L’Éphémère*, che dal confronto con quella definitiva del 1975 se ne discostano in diversi punti. Se si pensa poi al proposito da cui muove il progetto dell’opera, con cui il poeta vuole mettere in discussione tanto il linguaggio quanto se stesso, quello dell’autoversione sembrerebbe corroborare l’intento autoanalitico.

Monument Press del 2000, corredata delle litografie di George Nama²⁹. Questi versi che costituiranno più tardi la seconda sezione dell'omonima raccolta condensano il senso di tutta l'opera e sono imperniati sulla ripetitività e la perennità di un'azione che ha perduto il suo significato. All'origine della traduzione inglese vi è la ferma convinzione di Bonnefoy: «on ne traduit bien que si l'on peut participer pleinement de ce qu'on cherche à traduire»³⁰. Nell'emblematica formula imperativa di apertura si concentrano l'impeto e l'urgenza di un atto necessario, quale via d'uscita da una condizione di *impasse*. Tanto nei versi originali quanto in quelli tradotti, tale esortazione a superare l'ostacolo è resa in modo efficace: al livello fonetico si conserva l'effetto allitterativo dei primi versi (*Heurte*, | *Heurte à jamais*. | *Dans le leurre du seuil*); sul piano sintattico, si ricalca la struttura enumerativa dei complementi di luogo retti dall'imperativo, spesso in posizione distaccata per la presenza di una virgola, come a volere rappresentare anche qui la chiusura dello spazio, l'intralcio che impedisce il passaggio e la comunicazione. In ambedue i casi, si intuisce chiaramente la coincidenza dell'atto fisico e di quello di parola:

Heurte, Heurte à jamais.	Knock, Knock forever.
Dans le leurre du seuil.	In the threshold's lure.
À la porte scellée, À la phrase vide. Dans le fer, n'ébranlant Que le nom du fer	At the gate, which is sealed, At the sentence, empty. In the iron, – shaking Only the iron's name
Dans le langage, noir. Dans qui semble veiller À sa table, chargée De signes, de lueurs. Et qui est appelé	In language, dark, In this man, now silent At his table, covered With signs, with blinks of light,
Trois fois, mais ne se lève.	This man you call, three times, But who doesn't rise.

L'invito è a bussare con violenza a una “porta” (*seuil / gate*), pur con la consapevolezza di un'azione volta al fallimento (*à jamais / forever*) e destinata a non ricevere alcuna risposta. Rinviando all'atto enunciativo, questi versi di apertura vertono in modo esplicito sulla questione del linguaggio (*phrase/sentence, nom/name, langage/language, signes/signs, appelé/call*), la cui insufficienza e la perdita del senso sono espresse attraverso l'impiego assoluto del verbo dall'azione incessantemente ripetuta e di una aggettivazione a connotazione negativa (*noir/dark*) che ne rimarca la vacuità.

(29) Cf. Yves Bonnefoy, *In the Threshold's lure. Dans le leurre du seuil*, Etchings by George Nama, Montauk (New York, U.S.A.), Monument Press, 2000, sous la forme de 12 f. simples au format 65x49, 6 cm, dans un boîtier cart. recouvert de toile Bordeaux, muet sauf sur le dos (mention d'auteurs et de titre) au format 69x52, 3 cm. 10 ill.

(30) Id., *La communauté des traducteurs* cit., p. 37.

I versi che seguono, pur riprendendo la lunga serie di complementi circostanziali di luogo e legandosi al verso di chiusura del primo blocco per via dell'*enjambement*, introducono un ritmo e un registro completamente diversi:

Dans le rassemblement, où a manqué Le célébrable.	In the gathering, where What To rejoice in lacks
Dans le blé déformé Et le vin qui sèche.	In the grain of no shape And the drying wine.
Dans la main qui retient Une main absente.	In the hand keeps hold Of an absent one.
Dans l'inutilité De se souvenir.	In the uselessness Of remembering.
Dans l'écriture, en hâte Engrangée de nuit	In writing, hastily Garnered at night,
Et dans des mots éteints Avant même l'aube.	And in these words, cinders Even before dawn.

Il cambiamento al quale si assiste nel passaggio è in primo luogo tematico, dal momento che progressivamente si allenta la tensione della scena precedente e il referente designato è adesso una persona (*this man you call*), una figura immobile e ricurva che verosimilmente rinvia a quella del poeta nell'atto di scrivere. Ancora una volta è esplicito il riferimento alla sovrapposizione dello schermo illusorio dei segni (*signs, blinks of light, these words*) sulla percezione del reale, da cui derivano l'idea dell'inganno e la problematicità di un linguaggio che allude a una verità metafisica.

Da notare come la predilezione di Bonnefoy per gli aggettivi sostantivati («le célébrable» e più in là «l'indéchiffré») trovano solo in parte l'esatto corrispettivo nella versione inglese («to rejoice in lacks», «the undeciphered»)³¹. Anche nei versi tradotti ricorre l'uso di apposizioni e di epiteti distaccati; tra i procedimenti stilistici privilegiati dal poeta, anch'essi svolgono la funzione di contenere la fluidità verbale, dislocando nel testo l'unità ritmica, grammaticale e semantica (*In the mouth, sudden, intensifies, Up to being, ice-walled, Almost the way; The hand still hammering, Higher sound, when | The arm is nothing but | Ashes dispersed; The ferryman throws himself, crying out, | Towards the other shore. | Mouth full of mud, | Eyes eaten, | Steer your boat for us all | Into the matter; Nor what the book's few words, benumbed with dark; You are wrapped, ferryman, | In a cloak of signs. | You are spoken to, given; You had been thrown, blood-stained, | Into the light; An eagle's cry, the end, We | Carried; All the visible, crippled; A tunic, half-opening; In the hand of outside, closed*). Il sostantivo o l'aggettivo apposti riempiono con un silenzio tutte le transizioni del discorso. E questi momenti di sospensione sono tanto più significativi quanto più distanti sono le immagini che accostano; sintatticamente, le apposizioni equivalgono a delle proposizioni relative ellittiche, in cui il discorso si riduce, evita la subordinazione e giustappone seccamente i suoi diversi passaggi³²:

(31) Cf. J. Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy* cit., p. 137.

(32) A proposito di questo tratto stilistico e sintattico, Thélot parla di “violenza lirica”, “brutalità” del discorso poetico. Cf. J. Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy* cit., p. 85.

Plus avant que le feu
 Qui a mal pris
 Est placé le témoin du feu, l'indéchiffré,
 Sur un lit de feuilles.
 Faces tournées vers nous,
 Lecteurs de signes,
 Quel vent de l'autre face, inentendu,
 Les fera bruire?
 Quelles mains hésitantes
 Et comme découvrant
 Prendront, feuilleteront
 L'ombre des pages?
 Quelles mains méditantes
 Ayant comme trouvé?

Farther off than the fire
 That had hardly caught,
 Is placed the fire's witness, the undeciphered,
 On a bed of leaves.
 Faces turned towards us,
 Readers of signs,
 What wind from the dark side, unheard,
 Will make them rustle?
 Which hesitating hands
 As if discovering
 Will take, and turn over,
 The pages' shadow?
 Which meditating hands
 Having could we say found?

La voce del poeta non smette di interrogare e di interrogarsi. Ogni sua domanda priva di replica può essere letta con l'intonazione di una protasi senza apodosi, che raggiunge il culmine ma rimane sospesa, come interrotta. A livello prosodico, nel testo originale questa corrisponde all'alessandrino «boiteux», caratterizzato da un'assenza sillabica che altera ogni simmetria³³. Un altro strumento retorico con il quale il poeta designa le cose della realtà immediata e tangibile è l'apostrofe; ne sono la prova le serie di vocativi che si succedono (*You are wrapped, ferryman; They want to plant, sailor; And you, the one*).

Abbagliato dalla promessa di una salvezza possibile *ailleurs*, sebbene realizzi la propria finitudine, l'individuo rimane preda dell'inquietudine e incapace di rispondere al richiamo del *vrai lieu* nel quale riconciliarsi con la realtà sensibile³⁴. Tale condizione, nota Claude Vigée, è propria di colui che fa l'esperienza del mondo: «Ce qui a donné la rencontre adulte avec le monde, c'est d'abord l'interminable agonie de l'obstacle, de l'opacité méchante de tout, sans la proximité d'une parole vraie pour l'illuminer et le racheter»³⁵. Questa "agonia" è sapientemente restituita nella sintassi del testo poetico, nel quale «toutes les structures éclatent en un bouquet grammatical infiniment varié», «la plus haute fréquence de ces déséquilibres produit paradoxalement une paix seconde, celle d'un art au-delà de l'art, d'une parole au rythme heureux du monde»³⁶:

Es-tu venu boire de ce vin,
 Je ne te permets pas de le boire.
 Es-tu venu pour apprendre ce pain
 Sombre, brulé du feu d'une promesse,
 Je ne te permets pas d'y porter lumière.
 Es-tu venu ne serait-ce que pour
 Que l'eau t'apaise, un peu d'eau tiède, bue
 Au milieu de la nuit après d'autres lèvres
 Entre le lit défait et la terre simple,
 Je ne te permets pas de toucher au verre.

Did you come here to drink some of this wine,
 I forbid you to drink any of it.
 Did you come here to understand this bread
 Dark, as if burnt by my promise's fire,
 I forbid you to enter it with light.
 Did you come here in order to, at least,
 Be appeased by water, some lukewarm water, drunk
 At the dead of summer night after other lips,
 Near the disordered bed upon the simple earth,
 I forbid you to touch even the glass.

(33) *Ibidem*, p. 93 et *passim*.

(34) Così Bonnefoy chiariva il suo intento già ne *L'Ordalie*: «Je voulais de l'écriture qu'elle soit, non le déploiement d'un rêve, aux ambiguïtés infinies sur les marges du temps vécu, mais l'épreuve par laquelle on peut se prouver, et à soi-même d'abord, digne de vivre là où la vie a son lieu, c'est-à-dire "ici", "maintenant", dans la présence des autres êtres».

(35) C. Vigée, *L'enfant qui porte le monde. De "Pierre écrite" à "Dans le leurre du seuil"*, "L'Arc" (Yves Bonnefoy) 66, 1976, p. 28.

(36) J. Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy* cit., p. 76 e p. 81.

Si osservi, inoltre, la ricchezza dei termini del testo inglese non meno denso dell’originale, poiché altrettanto pregno di creazioni lessicali inedite che producono effetti analoghi a quelle metriche e sintattiche. Tanto evocative quanto enigmatiche, esse sembrano emergere in superficie dalle profondità di un sogno («ice-wallowed»; «the drapery of blood»; «red-clad shadow»; «murky earth»; «lightless causes»; «the noises’s cliffs»; «the raucous wing»; «all the visible crippled»; «the hole of lightning»), stessa «floraison verbale» il cui effetto nell’originale è descritto da Thélot come quello di una «symphonie éclatante, baroque», un «hymne à la vie et à son effusion naturelle autant qu’un hymne à la poésie même, triomphant simultanément de la mort et de la tentation du silence»³⁷.

Bonnefoy ama «revenir, reprendre»³⁸; anche nei versi di *In the Threshold’s Lure* è chiaramente percepibile quel movimento di continuo ritorno che deriva dalla ripetizione di figure sintattiche, di occorrenze lessicali e foniche, di anafore e parallelismi, tramite i quali egli esprime allo stesso tempo la fiducia e il sospetto verso il linguaggio, ma che pure assolvono alla funzione di consolidare l’intuizione di una speranza:

Plus avant que le chien
Dans la terre noire
Se jette en criant le passeur
Vers l’autre rive.
[...]

Farther off than the dog
Into earth’s blackness
The ferryman throws himself, crying out,
Towards the other shore
[...]

Plus avant que le chien
Qu’on recouvre mal
On t’enveloppe, passeur,
Du manteau des signes.
On te parle, on te donne
[...]

Farther off than the dog
Hardly covered over,
You are wrapped, ferryman,
In a cloak of signs.
You are spoken to, given
[...]

Plus avant que le chien
Qui est mort hier
On veut planter, passeur,
Ta phosphorescence.
[...]

Farther off than the dog
Who died yesterday,
They want to plant, sailor,
Your phosphorescence.
[...]

Plus avant que les pierres
Que l’ouvrier
Debout sur le mur, arrache
Tard dans la nuit.

Farther off than the stones
That the workman
Who stands upon the wall, tears out
Late into the night.

Plus avant que le flanc du corbeau, qui marque
De sa rouille la brume
[...]

Farther off than the crow’s flank, signing
With rust the mist,
[...]

Plus avant que l’été
Que la pelle casse,
Plus avant que le cri
Dans un autre rêve

Farther off than summer
That the shovel breaks.
Farther off than the cry
In still another dream,

(37) *Ibidem*, p. 138.

(38) Y. Bonnefoy, *Le Nuage Rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 217.

L'iterazione di versi irregolari, di elementi in posizione distaccata, di termini rari associati a quelli comuni ha l'effetto di perforare il tessuto verbale e di scardinarne la linearità discorsiva, sottraendo per questo la poesia alla mera meditazione concettuale. Da questa discontinuità scaturisce il ritmo di un nuovo inizio: «chez Bonnefoy le dire est un redire, la connaissance une reconnaissance... le salut tout à la fois une renaissance et une retrouvaille»³⁹. Di qui la certezza del poeta che la traduzione sarà: «la même sorte de lutte: mais alors, celle-ci, ce devra être un authentique poème, totalement inventé, une entreprise où il lui faudra ce qu'un poème demande, à savoir qu'il y soit tout entier présent, avec son passé, ses affections, ses désirs. Et quelle difficulté! Être à la fois soi-même et un autre»⁴⁰.

Tradursi, ricominciare, «régresser poétiquement»

Assiduo traduttore dei poeti di lingua inglese (Shakespeare, Keats, Yeats), Bonnefoy conosce bene la distanza strutturale che separa quest'ultima dal francese: «Il y a peu de langues que tant d'éléments communs rendent aussi différentes, pour ne pas dire parfois antagonistes»⁴¹. Al confronto con l'altra, la frase inglese sarebbe il risultato di un'abitudine, la cui struttura articolata si esplica in un luogo mentale depositario del senso; evidenza contro l'oscurità, è il prodotto della logica di una sintassi in grado di dissipare l'impenetrabile e per questo risulta più empirica e veritiera. I «geni» propri a ciascuna delle due lingue costituirebbero pertanto l'ostacolo maggiore al passaggio traduttivo⁴²; eppure, prescindendo da tale divario, per Bonnefoy gioca un ruolo fondamentale una terza lingua, quella “materna”, intesa come facoltà preverbale o “protolinguistica” propria dell'infanzia, «facteur déterminant dans l'éveil des enfants à la sensibilité poétique [...] imprégnée de cet absolu de l'origine»⁴³. Essa consente al poeta traduttore di superare non solo il livello concettuale della lingua ma anche quello superficiale che allontana le lingue: «la comparaison des deux langues va aider celui qui traduit à prendre conscience des insuffisances sensibles de la sienne, et un surcroît de poésie se répandra dans sa société: non tant par le texte de sa traduction comme telle que par l'œuvre sienne qui naîtra de cette expérience»⁴⁴.

La traduzione sarà allora l'ulteriore prova di un ribaltamento sul terreno del senso, quale occasione di una riscrittura intesa come creazione originale, spazio nel quale il poeta “abita” poeticamente e rinnova la sua prova, un *questionnement*, dell'esistere. Mai come nell'esperienza del tradursi, il percorso può essere concepito come una lettura «écrivante»⁴⁵, attraverso la quale il poeta si addentra nello strato più profondo

(39) J. Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy* cit., p. 172.

(40) Y. Bonnefoy, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 427.

(41) Id., *Traduire la poésie*, in *La communauté des traducteurs* cit., p. 54.

(42) Cf. Id., *La petite phrase et la longue phrase*, Paris, La Tilv, 1994.

(43) Id., *L'Europe, Le xx^e siècle, la poésie*, in dir. M. Finck, D. Lançon, M. Staiber, *Yves Bonnefoy et l'Europe du xx^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 9.

(44) Bonnefoy sente come un dovere «d'attirer son attention sur des nuances du sens qu'il pourrait ne pas avoir perçues [...] Et c'est là, cette lecture de l'autre à partir de moi, quelque chose que j'aime faire, car elle me donne à réfléchir comme le traducteur, et avec lui, sur cette différence des langues qui est une occasion d'approfondir le regard». Id., *L'Inachevable* cit., pp. 427-428. In tal modo il traduttore «prend place devant cette étendue infinie, légèrement scintillante, les richesses de l'autre langue, offertes à la recherche mais aussi à la contemplation, tout d'abord, quel bel accueil, quelle paix!». Cf. *La communauté des traducteurs* cit., p. 64.

(45) Così Bonnefoy chiarisce la sua idea: «Il y a, en somme, une lecture que je dirais *écrivante*, entendant par ce mot [...] une façon de raturer, dans l'expérience de soi que permet la lecture en cours, non tant des formulations que des aspirations, des projets personnels, des rêves, des actions mêmes: soumettant à

della parola, accetta il confronto dialettico con la propria differenza – «le moi se souviendrait de soi» – e compie così qualcosa di molto simile, ma mai identico, a ciò che è stato realizzato la prima volta⁴⁶. Come per il traduttore, che ha il privilegio di essere accolto e di condividere una diversa visione delle cose, così è per Bonnefoy ogni qualvolta si pone all’ascolto di un altro poeta, nella misura in cui il proprio atto traduttivo coincide, analogamente a quello della scrittura, con una *traversée* sempre nuova del senso e della coscienza⁴⁷. Si traducono allora i propri versi per non abbandonare mai il terreno della poesia, per aprire una prospettiva inedita sulla realtà da cui possono avere origine altri nessi e altri significati. Resta sempre valido il principio che guida Bonnefoy traduttore di Shakespeare:

Ma traduction aussi doit être un poème: rythme et sens, produits l’un par l’autre. Mais attention: ce rythme sera le mien. Il ne pourra jamais tout à fait revivre le rythme de l’original [...] je ne songe pas davantage à calquer – ce serait comme du dehors – la musique verbale du poète élisabéthain. Il faut faire ce sacrifice pour entrer, ou au moins essayer d’entrer, dans ce lieu d’invention qu’on appelle poésie⁴⁸.

Ogni volta ciò equivale a «réinventer l’expérience de la présence»⁴⁹, «travailler sur les mots pour les faire s’emplir de l’intensité que nous ressentons parfois dans la présence des choses ou des êtres [...] Le poème est ce travail sur les mots [...] or, ces mots, ce sont ceux d’une langue particulière»⁵⁰. Traducendo *Dans le leurre du seuil* Bonnefoy ha potuto riascoltare la sua stessa voce e scoprirne virtuosità insospettabili, ravvivarne i colori in nuove «associazioni ontofanie», rilanciare le suggestioni e le evocazioni del testo, «sa vérité qui est le temps, lequel consume mais illumine». In tal senso, il poeta *passer* varca la soglia delle apparenze e coglie l’occasione di una ripartenza, un ritorno a quella fase dell’infanzia che precede l’acquisizione del linguaggio, «avec ce mélange de fascination émerveillée et d’effroi que rien ne pourra jamais remplacer plus tard»⁵¹. Se la traduzione si realizza nella relazione con l’altro, nell’autotraduzione quest’altro coincide con la parte più elementare e recondita di sé,

P’ouvert des mots, à l’infini des images, à l’effleurement de symboles, telles habitudes de vie maintenant comprises comme des abstractions, de l’oubli. [...] les lectures de cette sorte ne se cantonnent pas à des textes qui sont écrits dans leur langue, ne les préfèrent pas. Au contraire elles se portent vers des poèmes d’autres langues, d’autres cultures avec le surcroît de fascination qui naît d’un mouvement d’espérance». Cf. *La communauté des traducteurs* cit., p. 10.

(46) Particolarmente eloquente è la riflessione di Octavio Paz su questo processo in senso inverso. Cfr. O. Paz, *Traduzione: letteratura e letteralità*, in a. c. di F. Buffoni, *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 104-106.

(47) Osserva a tal proposito Henri Meschonnic: «La traduction est cette activité toute de relation qui permet mieux qu’aucune autre, puisque son lieu n’est pas un terme mais la relation elle-même, de reconnaître une altérité dans une identité. La traduction est cette activité où s’inversent le caché et le montré. Le montré, en apparence, est la version d’un texte, le caché, y compris pour le traducteur, est l’ensemble indistinct des idées sur le langage, sur ce qui est littéraire ou non, sur ce qui est propre à une langue et à l’autre [...] Ainsi ce que montre avant tout la traduction, c’est le traduire. Un mode de relation entre une identité et une altérité». H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 191. Dal canto suo, Antonio Prete si sofferma invece sulla «disposizione ermeneutica» del traduttore rispetto all’inesauribilità del senso: «la traduzione è, come l’interpretazione, esperienza di un senso fuggitivo, di un senso non raccolto, non detto (l’*Un Sinn* di cui diceva Wittgenstein), di un senso assente». A. Prete, *Traduzione come esegesi*, in a. c. di F. Buffoni cit., p. 231.

(48) Y. Bonnefoy, *Traduire les sonnets de Shakespeare*, in *Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 223.

(49) Id., *L’Europe, Le XX^e siècle, la poésie* cit., p. 9.

(50) Id., *L’Inachevable* cit., p. 426.

(51) Id., *L’Europe, Le XX^e siècle, la poésie* cit., p. 10.

quell'«enfant regardant et soufflant le monde»⁵² che conosce un'altra lingua e custodisce la memoria dell'intuizione originaria:

Es-tu venu pour que brille l'enfant
 Au dessus de la flamme qui le scelle
 Dans l'immortalité de l'heure d'avril
 Où il peut rire, et toi, où l'oiseau se pose
 Dans l'herbe qui l'accueille et n'a pas de nom,
 Je ne te permets pas d'élever tes mains
 Sur l'âtre où je règne clair.

Did you come here for the child to glitter
 High in the air over the flame that seals
 Him in the April hour's immortality
 Where he may play, and you, where the bird alights
 Amid the welcoming, the nameless grass,
 I forbid you to raise your hands
 over the hearth of my shadowless reign.

SIMONA POLLICINO
Università degli Studi Roma Tre

(52) Cf. Id., *L'Écharpe rouge* cit., p. 250.

Histoire des formes et couleur claire. À propos de Piero della Francesca

Abstract

This article places the art writings of Yves Bonnefoy in the history of art of the 1950s and in particular in the history of forms represented in France by Henri Focillon. Then, by studying the texts devoted to Piero della Francesca, it shows how Bonnefoy emancipates himself from this tradition. It finally compares his singular approach and the theses that proceed from it with those of others of the most recent works on the painter.

Au retour d'un de ses premiers voyages en Italie, Bonnefoy s'adresse à André Chastel le 3 juillet 1950, lui exposant en une phrase les prémisses de sa pensée de l'art telle qu'il commençait à la forger au contact des œuvres:

Mon projet était alors de rechercher quelles intuitions trahissait immédiatement l'œuvre d'art; quelle valeur de signe prenait ainsi la perspective dans la *Bataille de San Romano*, dans la *Flagellation*; chez Vinci; et plus généralement comment la technique même de l'œuvre expose l'être, quelles équivalences lient le métier du peintre aux propositions implicites de son ontologie¹.

Trois déterminants principaux sont aisément repérables dans cette déclaration programmatique, et indiquent la méthode qui sera celle du poète et critique d'art: il s'agit de débusquer l'intuition de l'artiste, sa pensée de l'être, en prenant en compte la technique de l'œuvre d'une part, et en explicitant la signification que recèlent les formes – autrement dit en engageant une sémiotique de l'art –, d'autre part. Il annonce d'ailleurs dans la suite de la lettre avoir élargi ce premier sujet pour le poursuivre, sous la direction de Jean Wahl, dans le cadre d'une thèse de doctorat en philosophie intitulée: *Signe et signification*. En 1955, alors qu'il avait entretemps été requis par le *Baptême du Christ* à la National Gallery, et vu la grande exposition des *Quattro Maestri* à Florence en avril 1954, il revient vers André Chastel pour lui demander de diriger sa thèse complémentaire sur «La signification des formes chez Piero della Francesca».

On peut d'emblée noter que ce titre, dans la continuité de la recherche que Bonnefoy exposait à son professeur quelques années auparavant, s'inscrit dans une histoire des formes initiée en France par la traduction en 1926 des *Italian Painters* de Berenson, et représentée ensuite par Henri Focillon, dont Chastel avait été l'élève très admiratif². En s'intéressant dans les pages qui suivent aux années 1950 et aux

(1) Y. Bonnefoy, *Correspondance I*, Les Belles Lettres, 2018, p. 355.

(2) Voir M. Passini et M. Tchernia-Blanchard, *André Chastel et Henri Focillon, ou la construction d'une mémoire disciplinaire* dans *André Chastel: Méthodes et combat d'un historien de l'art*, Textes réunis par S. Frommel, M. Hochmann et Ph. Sénéchal, Paris, Éditions Picard, 2021, pp. 97-106; et M. Passini, *L'œil et l'archive*, Paris, La Découverte, 2017.

premières études sur la peinture de Bonnefoy, on recomposera les éléments disparates d'un réseau d'amitiés et d'influences internes à l'histoire de l'art, ce qui aura pour conséquence de mieux définir la place prépondérante de Piero, à la fois dans l'élaboration d'une méthode d'analyse et dans la genèse de la pensée de l'art du poète.

En 1932, Focillon avait fait paraître son étude fondamentale sur la sculpture romane (*Art des sculpteurs romans*), qui allait s'affirmer comme le manifeste de cette nouvelle approche formaliste. En 1954, en acceptant la commande de l'éditeur Paul Hartmann de fournir le texte pour l'ouvrage *Peintures murales de la France gothique*³, Bonnefoy prenait donc en quelque façon la relève de celui qui en avait écrit le premier volet, *Peintures romanes des églises de France*, paru en 1938, avant de devoir s'exiler aux États-Unis. Mais au-delà de ces circonstances, ce sont des méthodes d'analyse ainsi qu'une sensibilité commune qui lient plus en profondeur les deux penseurs. Dans *Vie des formes* (1934), Focillon défendait l'idée selon laquelle la forme est dotée d'un sens, un sens qui ne relève pourtant pas de celui auquel renvoie le «signe», lequel signifie au-dehors de lui-même: «Elle a un sens, mais qui est tout d'elle, une valeur personnelle et particulière qu'il ne faut pas confondre avec les attributs qu'on lui impose. Elle a une signification et elle reçoit des acceptions»⁴. Autrement dit, le «sens» en question n'est pas réductible à un contexte historique, ni à un fonds iconographique stable dont les formes ne seraient que l'émanation arbitraire, ni même à une convergence d'«influences» artistiques. La forme *se* signifie, elle-même, de façon autonome, au plan de la vie de l'esprit. L'œuvre est abordée dans sa complexité interne, Focillon se démarquant ainsi des lectures exclusivement iconographiques de son prédécesseur à la Sorbonne, Émile Mâle, sans pour autant pouvoir être confondu avec le formalisme pur d'Heinrich Wölfflin:

En nouant l'analyse formelle de l'œuvre à son existence matérielle, Henri Focillon réarticule en profondeur l'analyse formaliste: il rend abstraites les grandes polarisations, les catégorisations exemplaires qui fixent, à la Viennoise, les «principes fondamentaux de l'histoire de l'art»; sa pensée de connaisseur réserve toujours à chaque œuvre, à chaque moment historique l'espace nécessaire à leur singularité⁵.

En ce sens, la mention dans la lettre de Bonnefoy de la «technique», du «métier», fait écho au rôle primordial que leur conférait l'auteur d'*Éloge de la main*⁶.

En 1956, dans un compte-rendu du livre de Giulio Carlo Argan sur Fra' Angelico, Bonnefoy affirme à son tour: «Il y a une signification des formes»⁷. Cette signification n'est pas non plus celle d'un contenu iconographique ou d'une situation historique mais elle affleure au cours de l'examen patient du style. De même relativisait-il déjà dans son compte-rendu de 1953 du livre de Goldscheider sur Michel-Ange la théorie des influences:

(3) Y. Bonnefoy, *Peintures murales de la France gothique*, Grenoble, ELLUG, 2012, coll. «Iconographie en débat».

(4) *Vie des formes*, PUF, 2013, «Quadriges», p. 7.

(5) D. Arasse, Lire «*Vie des formes*», dans Henri Focillon, textes réunis par P. Watt, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1986, coll. «Cahiers pour un temps», pp. 156-157. Dans le même ordre d'idées: «Le souci de Focillon n'est pas de légitimer l'abstraction mais plutôt de fournir une méthode d'observation de l'art qui constitue une alternative à l'iconographie. En bref, il ne s'agit pas de nier le sens au profit de la forme pure, mais de comprendre comment la forme accueille en elle, a priori, un contenu». A. Ducci, *Henri Focillon en son temps. La liberté des formes*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2021, coll. «Historiographie de l'art», p. 234.

(6) H. Focillon, *Éloge de la main*, dans *Vie des formes* cit.

(7) «L'œuvre de Fra Angelico», repris dans *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, «Folio essais», 1992, p. 144.

Faut-il, de crainte de trop donner aux meilleurs artistes, s'interdire d'aimer, et ne plus voir dans les œuvres que le cheminement des techniques, qui vraiment ne signifie rien? [...] Quand l'œil se ferme à la grandeur et au style, alors sans doute une œuvre n'apparaît plus que comme un carrefour d'influences ou d'emprunts. Mais qu'on regarde pour elle-même la *Pietà* de Palestrina. Qui dirait, au vu par exemple de la splendide planche 213 du livre de Goldscheider, que cette tête massive de la Vierge, quelle que soit son origine, n'est pas marquée du génie⁸?

Focillon avait vigoureusement critiqué le concept d'évolution en histoire de l'art qu'il opposait à «l'énergie révolutionnaire des inventeurs»⁹. La logique du contexte le cède dans ses ouvrages à une conception de l'œuvre comme «événement», comme extrême singularité et phénomène de rupture, dans une évolution envisagée comme créatrice bien plus qu'historiciste. En outre, la position de Focillon s'érige explicitement contre le déterminisme et l'histoire de l'art externaliste de Taine proche du système hégélien, pour faire valoir un principe plus fondamental que les chronologies de l'histoire. En effet, remarque-t-il, trop souvent nous confondons la chronologie et la vie, le repère et le fait, la mesure et l'action:

Mais au fond de nous-mêmes, nous n'ignorons pas que le temps est devenir, et nous corrigeons avec plus ou moins de bonheur notre conception monumentale par celle d'un temps fluide et d'une durée plastique. Il nous faut bien reconnaître qu'une génération est un complexe où se juxtaposent tous les âges de l'homme, qu'un siècle est plus ou moins long, que les périodes passent les unes dans les autres [...] L'historien qui lit en succession lit aussi en largeur, en synchronisme, comme le musicien lit une partition d'orchestre. L'histoire n'est pas unilinéaire et purement successive, elle peut être considérée comme une superposition de présents largement étendus¹⁰.

La philosophie bergsonienne innerve de part en part ces propos: le «devenir» dont il est question n'est pas tant hégélien que bergsonien, et la filiation qui relie Bergson à Focillon dans ce principe d'une «vie» spirituelle s'épanche jusqu'à Bonnefoy. Entre autres, les «familles d'esprits» que repère Focillon, «véritable tissu vivant de l'histoire», qui transcendent la rigidité des époques historiques, guideront aussi l'histoire de l'art du poète. Ainsi fera-t-il interagir Piero avec Balthus et Miklos Bokor, en passant par Degas ou encore Giorgio De Chirico.

Regardons d'un peu plus près maintenant cette méthode «formaliste», particulièrement opérante dans son texte de 1957 sur Balthus, dans lequel il a recours à «la parole des formes» pour élucider *Le Roi des chats*¹¹, plus capable que la seule identification des motifs d'aller loin dans la compréhension de l'œuvre et de «l'obsession» du peintre. On entrevoit par ce dernier vocable que cette signification des formes sera avant tout individuelle dans la critique d'art de Bonnefoy, non le résultat d'un processus collectif mais la manifestation de la pensée du peintre, de son «intuition». La forme exprime le «secret» de la peinture d'un artiste particulier, les problématiques personnelles auxquelles il fut confronté, son rapport au monde, son «ontologie», disait-il aussi. On lit encore que les formes sont «un chiffre par quoi toutes les forces qui se disputent cette âme sont exactement signifiées»¹², elles révèlent le conflit intérieur, et tragique, en Balthus.

(8) «Aspects nouveaux de Michel-Ange», *ibidem*, pp. 158-159.

(9) *Vie des formes* cit., p. 14.

(10) *ibidem*, pp. 83-84.

(11) Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 1935.

(12) «L'Invention de Balthus», dans *L'Improbable et autres essais*, Gallimard, 1992, pag. 46.

En l'occurrence, le travail persistant sur la forme, qui opère par la symétrie, les proportions, par exemple dans la *Vue de Larchant*¹³, signifie la volonté profonde d'«ascèse» chez le peintre, et sa conception de la peinture comme «instrument de l'ambition de l'esprit»¹⁴: «Je crois que le plus important dans ce tableau si idéaliste n'est pas la chose représentée: mais tout ce qu'il a fallu que le peintre abandonne de lui-même pour la représenter comme ici»¹⁵. Le motif, la «chose représentée», les références iconographiques sont secondaires par rapport à la forme en laquelle ils s'inscrivent. La forme chez Balthus est le symptôme d'une volonté désespérée de réduire le réel – incarné ici dans le paysage – à une essence numérale non soumise au temps. Elle traduit une censure de l'existence sensible. C'est alors qu'intervient la comparaison avec l'art de Piero della Francesca, lequel accède toutefois à un équilibre et à une «paix spirituelle» que n'atteint jamais celui de Balthus.

Enfin, la conférence de Bonnefoy en 1959 au Collège de Philosophie sur «Le Temps et l'Intemporel dans la peinture du Quattrocento» s'ouvre sur l'expression de «sécurité intellectuelle», explicitement reprise à Focillon dans *Vie des formes*:

C'est dans l'état de sécurité d'une haute définition intellectuelle que l'esprit est vraiment libre. La puissance de l'ordre formel autorise seule l'aisance de la création, son caractère spontané. La plus grande multiplicité des expériences et des variations est fonction de la rigueur des cadres, tandis que l'état de liberté indéterminée conduit fatalement à l'imitation¹⁶.

Mais c'est aussi et surtout dans son *Piero della Francesca* paru posthume en 1952, et dans lequel l'historien faisait valoir la «domination paisible de l'esprit»¹⁷ dans les œuvres du peintre, que Bonnefoy avait pu la trouver: «Jamais nous n'avons éprouvé un plus haut sentiment de sécurité intellectuelle que devant ces murailles décorées au milieu du xv^e siècle, dans une petite ville toscane, par un vieux maître ombrien»¹⁸. Dans sa conférence, Bonnefoy désigne par cette expression le sentiment procuré par ce qui dans l'art en général échappe à la matérialité des œuvres, soumises au passage du temps, c'est-à-dire par l'«esprit» ou encore l'«Idée» qui infuse chaque entreprise de création artistique. Il rejoint ce faisant la pensée de Focillon:

Ces formes, définies avec une puissante netteté et comme frappées dans une matière très dure, traversent le temps sans en être affectées. Ce qui peut changer, c'est la manière dont elles sont lues par les générations, qui versent en elles diverses sortes de contenu, si bien que l'on peut dire, en renversant un vers fameux: la forme demeure et la matière se perd, – la «matière», c'est-à-dire ce qui emplit la forme, ou ce qui la revêt. En d'autres termes, stabilité morphologique, instabilité sémantique¹⁹.

On reconnaît la référence savante à Ronsard et la citation, qu'il inverse, de la dernière strophe de l'épigramme *Contre les bûcherons de la forêt de Gastine*, que Bonnefoy connaissait bien.

Selon Focillon, l'histoire de l'art au Quattrocento, faite de nouveautés, de syncretismes, d'innombrables essais «aboutit avec Piero della Francesca à un certain

(13) Collection particulière, 1939.

(14) «L'Invention de Balthus» cit., p. 50.

(15) *Ibidem*, p. 48.

(16) *Vie des formes* cit., p. 25.

(17) *Piero della Francesca*, Paris, Armand Colin, 1952, p. 7.

(18) *Ibidem*.

(19) H. Focillon, *Moyen-Âge. Survivances et réveils. Études d'Art et d'Histoire*, Montréal, Valiquette, 1945, p. 15.

classicisme», à un art «enfin au repos, un sommet durant quelques années, une sorte de bref éclair»²⁰. C'est ce type d'analyse qui conduit Étienne Jollet à distinguer dans la pensée de Focillon la «forme-motif», dont la prolifération est condamnable, de la «forme-composition»:

Plûtôt que la forme, c'est l'ordre, c'est la notion d'"ordre" qui apparaît comme le problème majeur, celui qu'il évoque en parlant de "l'ordre des figures". On ne peut ici que noter la proximité avec l'apologie de la monumentalité que l'on trouve chez Longhi, ou la culture de la "bonne forme" que les théoriciens de la *Gestalttheorie* mettent au point à l'époque. Plus largement encore, l'attitude de Focillon semble se situer en résonance avec les pratiques résumées sous le vocable commun de "retour à l'ordre"²¹.

De même, André Chastel notait dès la parution du livre dans un compte-rendu paru dans "Critique", puis repris dans *Fables, formes, figures*²², que Piero représentait bien pour Focillon ce «classique solitaire avant l'âge du classicisme». Focillon, poursuivait-il, «trouvait chez le maître de Borgo San Sepolcro une attention à des forces plus complexes que n'en connaissait Giotto, une "santé" formelle encore plus intacte que celle du sensible Raphaël»²³. Toutefois, Chastel regrettait que Focillon n'eût pas rédigé le chapitre sur «Piero et Venise», qui aurait relativisé l'influence d'Alberti, «où il aurait abordé l'autre versant de ce style fondé à la fois sur l'"architecture et la lumière", sur la géométrie et la couleur»²⁴. Chastel parle alors de la perspective comme d'une «nouvelle poétique de l'espace», insistant sur le «cerne clair et non pas noir, pour ne pas créer de fissures artificielles dans le tissu harmonieux de l'espace»²⁵, évoquant enfin les «gammes blondes et mauves qui règnent dans les compositions d'Urbino et d'Arezzo»²⁶. Comme Focillon, Bonnefoy parlera de perspective «guérie»²⁷ à propos de Piero, non plus outrancière comme chez Paolo Uccello ni solennelle et massive comme chez Masaccio, et se montrera attiré, tout au long de son œuvre, par ce «classicisme» qu'il retrouvera chez d'autres artistes comme Poussin, et qu'il tentera de définir à nouveaux frais. Cet attrait qu'il revendique bien souvent le rapproche soit dit en passant de Paul Valéry, avec lequel Focillon entretenait des échanges intellectuels intenses, et auquel Bonnefoy a consacré des pages parmi les plus virulentes de son œuvre, si bien qu'on peut penser qu'il s'efforçait là de combattre ce qu'il savait avoir obscurément en partage. Cependant, la perspective chez Piero, c'est à la «couleur claire» qu'elle doit sa guérison selon Bonnefoy, et que lui-même doit donc à l'enseignement de Chastel. Voici ce qu'il écrira plus tard de son maître en histoire de l'art: «M'aidant aussi à retrouver, dans les monographies, les articles, ce qui aura

(20) Piero della Francesca cit., p. 12.

(21) É. Jollet, *La forme et l'histoire dans le Piero della Francesca d'Henri Focillon*, dans *Henri Focillon* cit., pp. 121-122.

(22) Et que Bonnefoy avait lu, puisqu'il le cite dans son article de 1956 sur Fra' Angelico, repris dans *L'Improbable* cit., p. 149.

(23) «Piero della Francesca et la pensée d'Henri Focillon», dans *Fables, formes, figures*, vol. II, Paris, Flammarion, 1978, coll. «Idées et Recherches», p. 162.

(24) *Ibidem*, p. 163. Annamaria Ducci, elle aussi, relativise cette appartenance de Focillon au mouvement d'un «retour à l'ordre» dans l'entre-deux-guerres: «L'esaltazione dei valori lirici in Piero (la luce, il silenzio, il vuoto, l'atemporalità dei tipi umani, ma anche la loro grazia e la permeabilità al paesaggio storico toscano) appare nel 1934 come la risposta ad un ritorno all'ordine troppo congelato su principi costruttivi, puramente logici (verrebbe da dire meccanici), a scapito del valore poetico e umano dell'opera d'arte». («*Ma- mais nous n'avons éprouvé un plus haut sentiment de sécurité intellectuelle que devant ces murailles*»: il Piero della Francesca di Henri Focillon, "Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien" 9, 2003, p. 73).

(25) *Ibidem*.

(26) *Ibidem*, p. 164.

(27) «Le Temps et l'Intemporel...», dans *L'Improbable et autres essais* cit., p. 80.

été de cette visée translinguistique une des formes suprêmes dans la longue histoire pleine de pièges de l'*ut pictura poesis*: la «*pittura chiara*» de Domenico Veneziano et Piero della Francesca²⁸.

La couleur claire est ce par quoi l'extériorité de la rationalisation de l'espace par la perspective aura chance de se transmuter en lieu pour vivre. Elle est une forme, au sens large que Focillon conférait à ce terme, ou plutôt une catégorie qui remplit chez Bonnefoy la fonction même qu'il assignait à la poésie: elle est ce qui déchire la représentation et débarrasse des dogmes, ce qui délivre les formes et les couleurs du monde des rets du concept pour un matin recommencé.

Mais faisons un léger pas en arrière afin de considérer la comparaison entre Piero et Degas dans un texte de 1955 portant sur ce dernier et publié dans la revue "Critique" puis repris dans *L'Improbable*. Car le lien établi entre les portraits de Degas et l'art du maître de la Renaissance est directement emprunté à Bernard Berenson dans son *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente* paru en 1950 et mentionné par Bonnefoy:

Bernard Berenson, il y a quelques années, définissait l'*arte vera* comme une sorte d'essentialisme. Dans sa forme la plus haute, l'œuvre d'art n'a plus souci de représenter ou de raconter, elle ne cherche plus la vérité psychologique, ni celle du sentiment, elle se borne, sans éloquence ni séduction, à présenter un être dans l'immobilité fascinante de ce qu'il est. Et Bernard Berenson plaçait avec raison les portraits de Degas dans cette ligne de l'art que Piero della Francesca a illustrée²⁹.

Voici en effet ce que Berenson avait écrit:

L'arte vera [...] sempre tende a comunicare la pura esistenza delle figure ch'essa presenta. L'arte vera non ha mai, né mai dovrebbe, rappresentare, ma *presentare*. L'arte è basata sulla realtà, ma vive indipendentemente da essa, senza guardare al trampolino dal quale si lancia nell'oceano dell'Essere. L'arte vera è Essere...³⁰

On en déduit que le formalisme pur du *connoisseur* a pu éveiller un certain intérêt chez Bonnefoy, notamment par cette idée d'une quête de «l'être» qui caractériserait l'art dans ses manifestations les plus hautes. Cependant ce dernier entend autre chose par «existentiel», l'existence n'étant pas détachée des contingences ou des événements du réel, et l'«être» ne se confondant guère avec l'essence. Il s'ensuit qu'il sera conduit à conférer un sens décisif à l'abandon du genre du portrait par Degas, causé par les défaillances de sa vue, en y décelant un «choix» de nature existentielle – de même que Baudelaire «a choisi la mort»³¹, soutient-il dans un texte de la même année sur *Les Fleurs du mal*. À une ontologie heureuse, «facile», exprimée par les portraits qui réalisent l'accord entre essence et immédiateté, entre l'être et l'image, se substitue l'intuition bonnefoyenne que l'être réside dans l'insaisissable.

On peut donc résumer comme suit ce qui précède: à la faveur de la transmission par Chastel de son goût pour la couleur claire d'une part, et de l'enseignement philosophique de Jean Wahl d'autre part, le regard de Bonnefoy sur l'œuvre de Piero a pu s'infléchir et lui permettre d'y déceler une véritable réflexion sur le temps. En effet, la mort n'est pas tout à fait absente dans la *Résurrection* de Borgo San Sepolcro

(28) *Dans un débris de miroir*, Paris, Galilée, 2006, p. 45.

(29) «Degas», repris dans *L'Improbable et autres essais* cit., p. 170.

(30) B. Berenson, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, Firenze, Electa Editrice, 1950, p. 60.

(31) «Les Fleurs du mal», repris dans *L'Improbable et autres essais* cit., p. 35.

qui exhibe la plaie sanglante du Christ, et le temps reprend dans la perspective de l'Annonciation de Pérouse. Bonnefoy perçoit aussi la peur dans le clair-obscur de la *Madone de Senigallia*, voire la détresse dans la Pala de Milan où, «dans ce tableau le plus conscient, le plus grave, l'héroïsme de la première Renaissance se déconcerte et se perd»³².

Cette valorisation de la dimension temporelle de l'œuvre de Piero, qui dépasse l'idée de Berenson d'une impassibilité qui la situe inévitablement hors de l'histoire, et rejoint les conclusions des études les plus récentes sur le peintre³³, est approfondie dans un texte de 1961 qui figurait dans le recueil *La Seconde Simplicité*. Dans «L'humour, les ombres portées», une question ouvre la réflexion: quelle est l'«intention» qui préside à la forme géométrique des chapeaux dans le *Retour de la Croix à Jérusalem* à Saint-François d'Arezzo? Que signifient ces formes, si parfaitement le résultat d'une mesure et pourtant abaissées à une fonction du quotidien, rapprochées du dérisoire que sont les sourcils, les cheveux, et qui attirent le regard au détriment de la croix? Cette question d'une «intention» qui présiderait à une invention formelle fait songer à la notion de *Kunstwollen* élaborée par Aloïs Riegl, en particulier dans *Spätromische Kunstindustrie* (1901), selon laquelle un «vouloir artistique» sous-tend chaque époque historique. L'intentionnalité que repère quant à lui Bonnefoy dans les œuvres n'est pas le résultat d'un devenir collectif, mais l'expression d'un vécu individuel.

Ainsi l'intention qui préside dans cette œuvre particulière de Piero à travers la forme de certains objets est-elle une intention d'*humour*, qui a une fonction autoréflexive, critique des propres valeurs du peintre qui sont par-là «examinées sans être pour autant dévastées»³⁴. De même, l'homme en retard à la cérémonie, qui arrive en courant dans la profondeur de la fresque, «signifie pour Piero dans ce déploiement de l'Idée la résistance de la matière, l'inguérissable lenteur de l'élément le plus bas»³⁵. Ces bizarreries, ces détails incongrus qui prennent valeur d'indice dans l'économie de l'œuvre, Bonnefoy leur donne le nom de «métaphores plastiques», qu'il définit comme suit: «Le peintre y a fait appel à des aspects de l'objet terrestre pour signifier une intuition de l'esprit, en l'occurrence ce grand refus des prétentions de l'Intelligible»³⁶. Il en repère et en énumère un certain nombre: la *Madonna del Parto* du Cimetière de Monterchi, «icône paradoxale» qui allie la frontalité hiératique à la promesse de la naissance et de l'Incarnation dans le temps; dans le *Baptême du Christ*, le ciel qui se reflète dans l'eau de la terre, et dans la *Nativité*, la corne du bœuf qui se dessine dans le prolongement de la guitare d'un ange pour figurer la tension, constitutive du réel, entre musique et matière. On peut penser aux «valeurs plastiques» ou «picturales» chez Focillon, qui introduisaient un point de vue anticlassique, un «pôle opposé – mais complémentaire – de la rigueur spatiale et géométrique»³⁷.

Et c'est cette prise en compte du temps qui permet à Bonnefoy de découvrir la signification néo-platonicienne de la mystérieuse inscription disparue de la *Flagella-*

(32) «Le Temps et l'Intemporel...», dans *L'Improbable et autres essais* cit., p. 86.

(33) «De la *Flagellation du Christ* à la *Vierge de Senigallia*, la tentation est grande, en effet, de suspendre le temps et c'est, peut-être, l'une des raisons de l'attrait particulier qu'exerce la peinture de Piero della Francesca sur la sensibilité contemporaine. Au terme de cette étude, on réalise qu'une part essentielle de notre travail d'historien a finalement consisté à remettre de la contingence là où le regard actuel sur la peinture de Piero s'évertue le plus souvent à l'abstraire du temps», F. Mercier, *Piero della Francesca: une conversion du regard*, Aubervilliers, Éditions de l'EHESS, 2021, p. 314.

(34) «L'Humour, les Ombres portées», dans *L'Improbable et autres essais* cit., p. 193.

(35) *Ibidem*.

(36) *Ibidem*, p. 194.

(37) A. Ducchi, *Henri Focillon en son temps. La liberté des formes* cit., p. 125.

tion du Christ d'Urbino, ainsi qu'il le rappelle d'abord dans le poème «*Convenerunt in unum*», du recueil *Rue Traversière* paru en 1987:

Convenerunt in unum, était-il écrit autrefois sous la *Flagellation*. Quelle pensée avait décidé de ces mots, empruntés à un passage des *Psaumes*, où il est question de rois et de princes, les adversaires du Christ? «Ils se ligèrent contre lui», disait l'inscription perdue. Et moi qui étais tenté de comprendre: «Ils s'assemblèrent dans l'unité»!

Son intuition d'abord poétique était juste, si on en croit le travail de Franck Mercier cité plus haut, qui réfute les interprétations politiques dominantes pour déceler la signification augustinienne de l'inscription et la préoccupation du temps et de l'intemporel chez Piero: les trois figures au premier plan de la *Flagellation* figureraient les trois modalités du temps, distendues dans l'âme, et qu'il s'agit en se resserrant en soi-même, face à Dieu, de rassembler dans l'unité: «Je me rassemble en suivant l'Un» (*conligar sequens Unum*), disait la maxime d'Augustin. De sorte qu'il peut conclure: «Loin de seulement célébrer l'intemporalité des réalités célestes ou même celles de ce monde, la peinture du grand maître italien se révèle sensible aux difficultés ou aux contradictions de l'expérience humaine du temps»³⁸.

Bonnefoy finira par consacrer un essai au tableau: *La Stratégie de l'énigme*, paru en 2006, et qu'on peut considérer comme l'aboutissement de sa réflexion auprès du peintre. Il récapitule dans les premières pages les nombreuses interprétations successives qu'a suscité le tableau au cours du xx^e siècle: celles de Roberto Longhi, de Marilyn Aronberg Lavin, de John Pope-Hennessy, enfin de Kenneth Clark. C'est cette dernière et l'hypothèse d'une allusion au projet de croisade après la prise de Constantinople qu'il considère comme la plus convaincante, cependant qu'elle n'éluide pas à ses yeux le sens dernier de cette œuvre si singulière. Car Bonnefoy est guidé par la conviction que parmi toutes ses œuvres, *La Flagellation* est peut-être la plus personnelle, dans laquelle Piero aurait laissé un «sens», existentiel, irréductible aux significations extérieures représentées:

La Flagellation est un manifeste de la pensée de Piero. Comment peut-elle être aussi une parole pour la croisade? Par simple opportunisme du peintre, sa décision cynique de tirer profit d'une commande? Allons donc! À ce niveau de sérieux dans le travail artistique tout est sérieux, et rien ne reste au dehors de l'intention de l'artiste, même l'occasion qui lui est offerte. Il y a certainement un autre rapport entre le tableau comme Piero l'a réalisé et la signification en somme extérieure qu'il a accepté d'y inscrire³⁹.

On retrouve l'«intention» de l'artiste que le critique va tenter de déceler dans l'œuvre en ne cherchant pas à surmonter l'obstacle de ce qu'il est convenu d'appeler «l'énigme de Piero», mais en transformant au contraire cet obstacle en force heuristique. Face à ce tableau, il relativise en effet la pertinence de l'iconographie, de l'érudition historique et de la documentation archivistique; et pourtant la recherche d'un *sens* second distingue profondément sa démarche et son souci d'un formalisme esthétique pur. S'émancipant de la masse herméneutique, il parvient à relancer l'interprétation sur des voies nouvelles: ce que provoque de manière stratégique ce tableau complexe est un «suspens de la signification» qui va se révéler profitable à «un regard accru sur la donnée naturelle en son évidence immédiate»⁴⁰. Or c'est

(38) F. Mercier, *Piero della Francesca* cit., p. 314.

(39) *Ibidem*, p. 26.

(40) *Ibidem*, p. 36.

justement cela, l'expérience de l'Un sécularisée de Bonnefoy, susceptible de nous aider ici et maintenant, dans notre condition de modernes, et qu'on peut apprendre de certaines œuvres du passé. De sorte que la méditation sur l'Invisible conduite par Piero par le truchement de la science des nombres et des proportions pour atteindre à un ordre spirituel transcendant, Bonnefoy se la réapproprie pour tenter d'élucider les préoccupations de l'époque contemporaine.

Au cœur de cette pensée de l'art, la leçon apprise de Piero, la référence profonde que constitue son art, et le *sens* qui s'en dégage lorsque les *significations* sont déjouées, est celle d'un espoir à réinventer et d'une «confiance à garder dans l'avenir du regard»⁴¹.

JEANNE DORN

Université Paris Nanterre - Università degli Studi di Bergamo

(41) *La Stratégie de l'énigme*, Paris, Éditions Galilée, p. 71.

Yves Bonnefoy, poète de circonstance? *“La longue chaîne de l’ancre” et les journées* *poétiques de Malmö*

Abstract

According to statements made by Yves Bonnefoy in different interviews, traces of what he calls “encounters” can be found in his poetic work. In his writing, which is often mixed with images and dreams, only a few poems seem realistic, almost descriptive of lived experience. The poem first published under the name *Ales stenar*, and then taken up again in the longer poem *La longue chaîne de l’ancre*, is one of them. As it combines an encounter with an art object, a reflection on its creator, and an encounter with nature, it can be considered an important example of a meditation on nature and man. Furthermore, this poem, although Bonnefoy has not explicitly indicated it to a wider audience, represents a response to what is one of the most significant series of occasional poetry organised in the contemporary period. I’m referring to the occasional poems collected by the Swedish translator Lasse Söderberg. This most impressive collection of poems written about Ale’s Stones, a megalithic monument, was collected during the visit he made every year with the poets invited to the festival of the Malmö International Poetry Days.

À partir des *Planches courbes* de 2001, tous les recueils poétiques de Bonnefoy parus au Mercure de France reprennent, comme titre général, le titre de l’une des séries de poèmes qu’ils contiennent. L’expression qui est mise en relief y gagne évidemment en importance, devenant l’une des clefs de l’interprétation de l’ensemble du livre. Nous voudrions cependant montrer que, dans le cas du livre de *La longue chaîne de l’ancre* paru en 2008, si l’expression est en soi capitale, le poème auquel le recueil emprunte son titre invite non seulement à une méditation sur les enjeux d’une rencontre avec une œuvre énigmatique – en l’occurrence, un monument mégalithique situé en Suède – mais également, et de manière plus dissimulée, à une comparaison entre l’œuvre de Bonnefoy et celle des poètes importants qui ont visité ce même monument, dans le cadre d’un festival poétique organisé tous les ans. Aux nombreux poèmes écrits en la circonstance, et à l’instigation des organisateurs, *La longue chaîne de l’ancre* peut donc faire écho, voire constituer une réponse, pour un dialogue souterrain dont le premier destinataire est le poète irlandais Seamus Heaney, prix Nobel de littérature en 1995, qui avait visité les «Ales stenar» en 1989. Avant cependant d’en examiner les détails, revenons d’abord sur ce qui, pour Bonnefoy, peut constituer une «rencontre».

La représentation d’une rencontre?

À se reporter aux premiers *Entretiens* publiés par Bonnefoy, le sens du mot «rencontre» est pluriel. D’une part, selon la *Réponse au Journal de Genève* de 1972, la «rencontre» peut constituer un «événement» en un sens fort, tel qu’il a été vécu dans

l'existence, et dont le souvenir est repris dans l'écriture poétique¹. Ce que le poète a pu alors rencontrer, ce seraient, selon les termes des *Entretiens avec Bernard Falciola*, d'abord des «présences élémentaires», définies de manière assez large mais dont les exemples précis sont tirés du milieu naturel: «présences élémentaires que nous tenons pour réelles – les fruits, les arbres, quelques êtres, quelques façons d'exister», «montagnes aussi, et telles sortes de pierre, et la huppe qui vole sur les rochers». «Rencontre» peut cependant désigner autre chose, qui ne relève pas de l'existence vécue en dehors de l'écriture, mais de ce qu'elle autorise. L'écriture poétique permet pour Bonnefoy un autre type de «rencontre» qui mélange autant qu'elle confronte d'une part ce qui est tenu «pour réel» et d'autre part les «mirages» «comme en forment dans tout psychisme les aspirations instinctives, les préjugés, les refus»².

Dans cette perspective théorique datant des années 1970, les premières «rencontres», événements majeurs de l'existence, paraissent donc fournir au poète un matériau de choix pour composer, dans l'écriture en tant que théâtre d'une confrontation, les secondes. De fait, au fil des années, les traces de souvenirs de «rencontres» issues de l'existence du poète deviendront de plus en plus explicites (ainsi, par exemple, *La branche*, dans *Ce qui fut sans lumière* de 1987³). Conformément aux entretiens que nous avons cités, les poèmes reviennent sur le contact avec des éléments naturels et des êtres vivants; au-delà cependant, la rencontre avec des objets d'art gagne en importance, alors que, par ce biais, se rencontrent également des créateurs, l'interrogation d'une œuvre devenant rapidement indissociable de celle de son auteur⁴. Dans la deuxième partie du texte de *La longue chaîne de l'ancre* qui va maintenant nous occuper se retrouvent justement ces deux dimensions, l'événement étant aussi bien la rencontre d'un animal et d'un environnement que celle d'un monument et, indirectement, de son bâtisseur⁵.

Publié en 2008, *La longue chaîne de l'ancre* est articulé en deux parties de 24 et 64 vers libres, pour deux textes très autonomes. La première partie rapporte la légende de «barques [...] dans le ciel», dont l'«ancre» pourrait venir s'accrocher inopinément à quelque objet de la terre, par exemple une porte d'église, quelque marin céleste devant alors descendre pour la libérer⁶. Aucune ancre dans le second texte, mais la description d'une visite à un monument mégalithique en forme de navire, *Ales Stenar* soit, en traduction française, les pierres ou mégalithes de Ale, situées en Suède méridionale. Ce texte poétique en vers libres est l'un des plus réalistes de l'œuvre de Bonnefoy, la visite paraissant avoir été effectuée dans les conditions qu'il rapporte:

(1) Y. Bonnefoy, *Réponse au Journal de Genève* (1972), in *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), Paris, Mercure de France, 1990, p. 57.

(2) Id., *Entretiens avec Bernard Falciola*, in *ibidem*, p. 28.

(3) Cf. Id., *Les Planches courbes*, précédé de *Ce qui fut sans lumière* et de *La vie errante*, Paris, Gallimard, 2017, pp. 43-44.

(4) «Tous les auteurs sont vivants. Baudelaire [...], ou Shakespeare [...] sont vivants pour moi autant qu'aucun de mes contemporains». Y. Bonnefoy, *Entretien avec Jennifer Schwarz*, in *L'Inachevé, Entretiens sur la poésie 2003-2016*, éd. M. Bonnefoy, O. Bombarde et P. Labarthe, Paris, Albin Michel, 2021, p. 160.

(5) Ce texte, avant d'être réuni à la première partie de *La longue chaîne de l'ancre*, avait paru indépendamment. Y. Bonnefoy, G. Titus-Carmel [aquatintes], *Ales Stenar* suivi de *Passant, veux-tu savoir?*, Genève, Editart, 2005.

(6) Cf. Y. Bonnefoy, *La longue chaîne de l'ancre*, in *L'Heure présente et autres textes*, Paris, Gallimard, 2014, p. 27, vv. 1-10.

La longue chaîne de l'ancre
(Ales Stenar)

II

Le prince de ce pays, que voulait-il	1
Quand il fit rassembler, sur la falaise,	
Tant de pierres debout, pour imiter	
La forme d'un navire, qui partirait	
Un jour, sur cette mer entre ciel et monde,	5
Et, toujours hésitant, presque désespéré,	
Peut-être rejoindrait enfin le port	
Que d'aucuns cherchent dans la mort, imaginée	
Vie plus intense, une ligne de feux	
À l'horizon désert d'une longue côte?	10
La nef de son désir,	
Cette proue dans le roc, ces beaux flancs courbes,	
Va immobile. Et moi je cherche à lire	
Dans l'immobilité le mouvement	
Qu'il imprima au rêve, lui qui savait	15
Qu'il mourrait au combat, contre des hommes	
Masqués et s'exclamant dans une autre langue	
De ce monde d'ici où rien, jamais,	
Ne dure que l'étonnement et la douleur.	
Un inconnu parmi eux lui fait signe,	20
Un envoyé de là-bas sur la mer,	
Il est tout de lumière blanche, dans la fumée,	
Et lui, il rend les coups, il ahane, il crie,	
Mais déjà, avec l'ange qui lui sourit,	
Il se tait, il s'est établi dans cette cabine	25
À l'avant du navire, ils sont assis	
Maintenant l'un auprès de l'autre, à une table	
Où rien n'est plus des cartes, des portulans	
De cette vie d'ici, ni des nourritures,	
Ni même des images, que sa mémoire	30
Lui offrait, de ces mains faciles, la nuit venue	
Dans l'étrange pays où l'on naît et meurt.	
Mémoire d'autres heures que les combats,	
Mémoire de paroles réprimées,	
Mémoire de la douceur qui est obscure	35
Comme le vin qui alourdit la grappe,	
Mémoire de l'aperçu mais incompris	
Et de moments trop brefs d'affections gauches.	
Il rêva, il partit. Mais aujourd'hui, ici.	
Ce n'est rien devant nous et autour de nous	40
Que le ciel de ce monde, rayons, nuées,	
Puis, sur les pierres qui noircissent et se confondent,	
La flèche du tonnerre et soudain la pluie.	
Toute une eau véhémentement nous enveloppe,	
Les stèles ne sont plus qu'une seule présence	45
Là ou là surgissante, disparaissante,	
Bien qu'entre elles coure l'éclair. Et je veux croire	
Que cette flamme, c'est une paix, et qu'elle embrasse,	
Avec infiniment d'émotion, de joie,	
Un qui lutte dans ce désordre, à gauche, à droite,	50

Contre trop d'assaillants, et va mourir.
 Plus tard, me retournant
 Vers le navire de pierre, sous le ciel
 Redevenu celui des matins d'été
 (Et que faire, sinon se retourner 55
 Dans cette vie où rien n'est qui ne passe?),
 Je vois que sur la pierre voulue la proue
 Un grand oiseau de mer s'est posé: un instant
 De l'immobilité mystérieuse dont est
 Capable une vie simple, sans langage. 60
 L'oiseau regarde au loin, écoute, espère,
 Il mène le navire, et d'autres, d'autres,
 Sont là, autour de lui, au-dessus de lui,
 À crier et à s'effacer dans le sillage. 64

Peut-on lire dans ce texte le souvenir d'une visite ayant vraiment eu lieu, relatée par un Je qu'il nous faut bien identifier à celui de l'auteur⁷? Tout paraît l'indiquer, aussi bien la persistance d'éléments désignant le réel que l'absence de toute logique onirique, ou plutôt la limitation de celle-ci à des passages relevant très clairement de l'imaginaire. S'y lisent, tout d'abord, de nombreuses expressions déictiques, c'est-à-dire, selon la *Grammaire méthodique du français*⁸ «dont le sens implique obligatoirement un renvoi à la situation d'énonciation pour trouver le référent visé». Un renvoi que ne manquent pas de faire les démonstratifs («le prince de ce pays», «cette proue dans le roc, ces beaux flancs courbes», «ce monde», «cette cabine»...), pour un effet qui se retrouve déjà dans quelques poèmes relativement précoces de Bonnefoy⁹, mais en des reprises multiples qui en étaient absentes. Le lecteur est renvoyé à l'existence d'une situation d'énonciation extérieure à l'écriture. Lui faut-il penser que celle-ci n'existe que dans l'imagination du poète? Peut-être, mais les démonstratifs, par leur charge désignative, extra-discursive, tendent à nous dire que non, qu'elle a bien eu lieu dans son existence.

Les pronoms personnels de ce texte, renvoyant particulièrement à des «référents humains ou anthropomorphes» (*GMF*) participent également de l'ancrage dans une situation réelle, pour peu que ces référents restent mystérieux. Le «prince de ce pays» (v. 1) a été d'autant plus vivant qu'il manque au visiteur d'aujourd'hui: «Il rêva, il partit» (v. 39), dit le texte, l'absence indiquant justement et paradoxalement une présence passée, dont la finitude et les interrogations qu'elle soulève prouvent justement qu'elle a existé. Si le poète observant le monument de pierre «cherche à lire | Dans

(7) Malgré toutes les nuances qu'il faut apporter à l'ancien jugement de Käthe Hamburger sur le sujet lyrique (là-dessus, voir p. ex. S. Glatigny, *Genre et textualité lyrique: l'impossible modélisation comme indice de transgénéricité*, "Pratiques" 157-158, 2013, pp. 105-118), l'importance du genre a définitivement marqué la poésie; au-delà de ses multiplications et potentielles fictions, l'on a bien tendance à percevoir dans le Je lyrique un «sujet réel de l'énonciation» (*echtes Aussagesubjekt*). Ce poème pourrait bien être qualifié de lyrique, entre représentation d'une «expérience nécessairement singulière» et invention d'une forme suffisamment décontextualisée pour que chaque lecteur puisse la reprendre à son compte et assumer les dires de ce je comme les siens propres» (M. Monte, *Essai de définition d'une énonciation lyrique: l'exemple de Philippe Jaccottet*, "Poétique" 134, 2003, pp. 159-181, ici p. 178). Il faut rappeler ici qu'au fil du parcours poétique de Bonnefoy, on passe d'une écriture que le Je traverse comme une «épreuve» au milieu de diverses «voix» à une tendance «plus narrative et plus autobiographique» (J.E. Jackson, *Yves Bonnefoy*, Paris, Seghers, 2002, pp. 13 et 30).

(8) M. Riegel, J.-C. Pellet, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, 4^e éd. entièrement revue, Paris, PUF, 2009. Nous citons ici les pages 971 à 974, et 963.

(9) «Jamais douleur | Ne fut plus élégante dans ces grilles | Noires, que dévora le soleil», Y. Bonnefoy, *Sur une pietà de Tintoret*, in *Poèmes*, Paris, Gallimard, 2012 [1982], p. 247.

l'immobilité le mouvement | Qu'il imprima au rêve» (vv. 13-15), ce qu'il y perçoit rappelle inmanquablement le titre de son livre de 1953, et pose la question de la communauté de préoccupation entre Bonnefoy et celui qui n'est plus. L'impression de réalité portée par cette expérience est encore renforcée par les indications de lieu et de temps, opposant l'«ici» du monde tangible («ce monde d'ici», «Mais aujourd'hui, ici», etc.) au «là-bas» de l'imaginaire.

D'une part, l'écriture de ce poème paraît donc désigner un contexte extérieur, dont il n'est dit que peu de choses, mais qui renforce l'impression de réalité, car à l'incertitude de toute connaissance de ce qui échappe à la perception paraît répondre la relative précision de la description du monument et du moment de sa visite. Pareil luxe de détails dans la description d'une œuvre n'apparaît qu'assez tard dans les poèmes isolés de l'œuvre en vers de Bonnefoy¹⁰, à partir des années 1980, dans des textes comme celui de *Dedham vu de Langham* et ses apostrophes au «peintre». Que soient également rapportées les conditions de la rencontre est plus rare encore. De comparable n'est peut-être que *La seule rose*, texte qui raconte la visite d'une ville italienne et de ses monuments enneigés¹¹. Cependant *La longue chaîne de l'ancre* paraît vraisemblable dans son intégralité, *La seule rose* oscillant entre le réalisme et le rêve¹².

Le deuxième texte de *La longue chaîne de l'ancre* est donc original en ce qu'il mêle écriture en vers, récit d'une visite, absence de précisions contextuelles et, semble-t-il, absence de tout élément faisant planer le doute sur la réalité de l'expérience rapportée. Malgré le réalisme de la situation, aucune précision géographique ni chronologique n'est donnée cependant, conformément à ce qui se retrouve dans la majorité des textes en vers de Bonnefoy, mais au contraire de ce qui se retrouve dans certains récits en rêve (comme dans *Découvertes de Prague* et *Nouvelles découvertes*, ou *Le Paysage avec la fuite en Égypte*¹³) où les frontières entre rêve et réel se révèlent néanmoins poreuses. Bien sûr, grâce au sous-titre, une recherche rapide nous a permis de comprendre que les *Ales stenar* sont situées en Suède, ce que notre intuition linguistique ou archéologique avait déjà pu nous souffler, mais le texte ne dit mot de tout cela. Rien non plus n'est dit des circonstances qui ont mené le narrateur à venir en ce lieu.

Un poème de circonstance?

Le récit de la visite aux *Ales stenar* est celui d'une double rencontre: d'abord avec un monument qui est la trace d'un constructeur dont le poète tente d'imaginer la vie intérieure, puis avec la nature environnante, en ce qu'elle comporte d'apparitions météorologiques (le temps alternant entre le ciel des «matins d'été», v. 54, et celui d'un orage), et animales (dans l'apparition inopinée d'un «oiseau de mer» perché «sur la pierre voulue la proue», v. 58). Pour autant, malgré les apparences, ce texte ne constitue pas un récit qui se voudrait la relation la plus exacte d'une expérience. Les

(10) L'abbaye de Valsaintes est évidemment décrite avec de nombreux détails dans l'intégralité de *Dans le leurre du seuil*, cependant les enjeux sont autrement différents, dans ce recueil comme dans celui de *Ce qui fut sans lumière*. Il s'agit pour le poète d'un lieu où vivre, plutôt que d'un lieu qui se rencontre dans un unique événement.

(11) *Les Planches courbes* cit., pp. 143-146.

(12) Ainsi, le fait que les rues soient entièrement désertes est possible en réalité, mais semble tout de même relever du rêve dans le cas d'une ville assez grande; a contrario, toute difficulté de ce type paraît absente du texte consacré aux *Ales stenar*.

(13) Cf. respectivement Y. Bonnefoy, *Récits en rêve*, Mercure de France, 1995, pp. 106-128 et *Les Planches courbes* cit., pp. 197-199.

choses sont réinterprétées, dans ce qu'il faut bien encore une fois qualifier de «rencontre», dans le sens d'une confrontation, dans l'écriture poétique, entre les mirages de l'esprit et les traces de ce qui, dans le réel, fut «événement».

Recherche faite sur les circonstances réelles de sa visite à *Ales Stenar*, il paraît évident que Bonnefoy en évacue une part tellement importante que son texte en est moins l'écriture que la réécriture et que, dans ce cas précis, ce qui est caché paraît avoir autant d'importance que ce qui est montré. C'est en effet quelques années avant la publication d'*Ales stenar* chez Editart que Bonnefoy visite la Suède. Il est en 2002 l'invité des *Poesidagarna* de Malmö, un festival qui a lieu tous les ans; son organisateur le plus en vue est le traducteur suédois de Bonnefoy, le poète Lasse Söderberg (*1931). Or, les *Ales stenar* sont situées non loin de la ville suédoise, et le comité d'organisation y emmenait rituellement les poètes et poétesses invités. Sur place, on les encourageait à écrire des poèmes sur les mégalithes, pour un petit concours dont les textes lauréats se voyaient affichés sur des produits dérivés. L'importance de cette habitude ne doit pas être sous-estimée, et promet de fertiles études. Söderberg a, année après année et à un endroit où se pressaient de nombreux prix et candidats au Nobel (Miłosz, Paz, Walcott, Soyinka, Ashbery...), présidé à la création d'une collection de poèmes tous comparables les uns aux autres, étant donné leur objet commun. Il nous paraît peu probable que Bonnefoy ait écrit son texte dans le moment d'une telle compétition; reste que, différée ou non, l'écriture de ce texte a été décidée après l'expérience de l'une de ces visites.

Le festival étant définitivement arrêté, Lasse Söderberg prévoit une édition complète de tous les poèmes écrits sur les pierres de Ale, mais elle n'a malheureusement pas encore été publiée. Quelques articles glanés dans les journaux suédois confirment cependant à quel point cette écriture de poèmes de circonstance était encouragée, voire organisée; Bonnefoy n'a pu qu'y être confronté. Ainsi, le poète et éditeur Jonas Ellerström (*1958), plongeant dans ses souvenirs dans un article de 2013, relate comment, collaborateur du festival, il accompagnait des groupes de poètes pour la visite rituelle aux mégalithes:

Det har varit en varm sommar, en sommar för lätta, ljusa plagg. Jag har grävt fram t-shirt efter t-shirt ur garderoben och tog för någon vecka sedan på mig en ljusgrå sådan med de Internationella poesidagarnas emblem på bröstet. På ryggen stod, i svart tryck, en av de många dikter som gästande poeter under poesidagarnas tjugoföråriga existens skrev om Ales stenar. Dit gick bussutflykten med alla de internationella storbeterna varje år, och medan vi rullade in mot Kåseberga brukade det vara min uppgift att i mikrofonen berätta lite om stensättningen – som ju vilar osynlig på kullens topp till dess att man kommit på femtio meters avstånd – och att inbjuda alla att i konkurrens med Anders Österling skriva en dikt om Ales sista skepp.

L'été [2013] a été chaud, un été pour vêtements légers et clairs. J'ai ressorti t-shirt après t-shirt de l'armoire et, il y a une semaine, j'en ai remis un, gris clair, avec l'emblème des Journées internationales de la poésie au niveau de la poitrine. Sur l'arrière, en écriture noire, il y avait l'un des nombreux textes que, au cours des vingt années d'existence des journées de la poésie, les poètes invités ont écrit à propos des pierres de Ale. C'est là-bas que l'excursion en bus nous menait chaque année, avec toutes les grandeurs internationales, et alors que nous roulions à destination de Kåseberga [un village au sud de la péninsule], c'était à moi qu'étaient confiés le microphone et la tâche de parler un peu des mégalithes – en effet, elles reposent invisibles au sommet de la colline jusqu'à ce qu'on s'en approche à cinquante mètres – et de les inviter tous à se mesurer à Anders Österling, à écrire un poème sur le dernier navire de Ale¹⁴.

(14) J. Ellerström, *Seamus Heaney – i majsolskenet* [S.H. dans la lumière du soleil de mai], "Helsingborgs Dagblad", 31 août 2013. Notre traduction.

L'excursion décrite dans ce texte a été menée plus de dix ans avant la visite de Bonnefoy à Malmö. Mais, si ses modalités ont pu être différentes au gré des circonstances, la visite avait bien lieu chaque année (*varje år*, dit Ellerström). Le texte de Bonnefoy est donc à replacer dans le dialogue aussi bien avec ce geste d'établissement d'une tradition poétique qu'avec les textes appelés à la constituer. L'aune à laquelle on appelait à se mesurer était l'un des poèmes les plus connus d'Anders Österling (1884-1981), *Ales stenar*, écrit en 1933. Le poète suédois Michael Ellemou précise même, dans le récit d'une excursion à laquelle il participa, que Lasse Söderberg lisait lui-même le poème à la compagnie¹⁵. L'un des poètes à s'être prêté à l'exercice dont le nom revient le plus souvent était Seamus Heaney. En effet, il était venu aux *Poesidagarna* six ans avant la réception de son prix Nobel, et l'un des deux poèmes qu'il avait écrits pour la circonstance en fut d'autant plus fièrement arboré sur les t-shirts. C'est d'abord à lui que doit penser Bonnefoy au moment de l'écriture de ce qui deviendra la deuxième partie de *La longue chaîne de l'ancre* en 2008, ce que confirme le fait que la première partie à laquelle elle est ensuite rassemblée dialogue elle aussi avec un poème de l'écrivain irlandais.

Le texte de Bonnefoy peut donc être compris, malgré l'absence de référence directe, non pas comme étant de circonstance au sens strict (rien ne prouve qu'il ait été donné à Lasse Söderberg pendant le festival, ou qu'il lui ait été envoyé *a posteriori*). Il n'en reste pas moins que la référence à la circonstance est reconnaissable par les initiés ayant participé aux journées poétiques. De ce point de vue, il s'agit moins en ce poème de rendre hommage au festival dont le poète fit partie que de thématiser ce que tous les poètes invités ont pu rencontrer. Dans ce poème, comme dans tous les poèmes de circonstances *stricto sensu*, est donc mis en tension le rapport du moi et du groupe, la question majeure étant de savoir s'il est possible de s'accorder sur la définition, sur l'interprétation à donner à l'expérience d'un lieu et d'un événement¹⁶.

Bonnefoy a ailleurs fait le choix de mettre davantage le public dans la confidence du contexte de son écriture, dans les notes du recueil d'*Ensemble encore* pour le poème *Nisida* par exemple; aucune information cependant n'est donnée sur sa participation aux *Poesidagarna*. Peut-être cela est-il la conséquence d'un choix délibéré, Bonnefoy n'ayant pas voulu rapprocher de trop près son écriture de celle d'une poésie de circonstance dont il a pu craindre qu'elle ne soit associée à une impression de futilité¹⁷. Néanmoins, il semble surtout avoir voulu que le dialogue dans lequel il s'inscrivait reste souterrain, n'étant perceptible que par quelques-uns; un dialogue poétique avec Seamus Heaney et virtuellement avec l'ensemble de ses contemporains, ou, du moins, l'ensemble des participants aux *Poesidagarna* de Malmö. Pour le redire selon les termes de Claude Millet, le problème du poème de circonstance est de se situer à «mi-chemin du circonstanciel et de l'autre du circonstanciel», cet autre

(15) M. Ellemou, *Seamus Heaneys odysse i närvarande och förfluten tid – också en icke-irisk historia* [L'odyssée de S.H. dans le présent et le passé – une histoire qui n'est pas qu'irlandaise], "Populärpoesi" 29, 2016, pp. 28-29.

(16) D'où par exemple une division entre «circonstances publiques», «circonstances intimes» et «questions de lieu» dans C. Millet (dir.), *La circonstance lyrique*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2011.

(17) Une futilité que Bonnefoy analyse, comprend, mais regrette chez Mallarmé. Ainsi, s'il identifie chez le poète des *Loisirs de la poste* l'intention de «substituer au sérieux de l'existence incarnée la sécurité du futile» afin d'«endormir [...] le souci propre de l'être de finitude» (pp. 272 et 270), il juge que, dans le cas de Mallarmé, le poète a manqué de «regarder le néant en face à quelque moment un peu important de sa vie déjà déclinante», «différer son vœu d'accéder à la "notion pure"» n'ayant pour résultat «que d'y revenir devant une Hérodiade plus barbare qu'avant et plus que jamais destructrice». Y. Bonnefoy, *L'or du futile* [1996], in *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2002, pp. 245-284, ici pp. 272, 270 et 284.

qui se devine alors que «les objets pointe[nt] vers autre chose qu'eux-mêmes»¹⁸. C'est bien sûr la mise en place de cette articulation qui pose problème, et qui fait l'intérêt de collections telles que celle orchestrée par Söderberg, qui permet de comparer les manières de la construire.

Outre l'inscription dans une écriture pour ainsi dire sociétale, les poèmes de circonstance ont souvent pour enjeu la mémoire et l'écriture de soi¹⁹. Mémoire de l'événement, dont on constate qu'elle n'est pas thématifiée explicitement dans ce poème, écrit dans un présent pour ainsi dire intemporel. L'absence de contextualisation sur l'événement dans lequel il s'inscrit interpelle donc malgré tout; quelle en est donc la mémoire, ou l'opinion qu'en a gardée l'écrivain? Il faudrait une étude plus approfondie pour comprendre l'intégralité de ce qui s'est joué à Malmö. Nous ne pourrions, dans le cadre de cet article, que procéder à une comparaison du texte de Bonnefoy avec l'un des deux poèmes de Seamus Heaney écrits suite à la visite aux mégalithes de Ale. Partant du principe que ce texte devait être connu de Bonnefoy, nous verrons que le poète français décide de marquer beaucoup plus nettement l'opposition entre monde humain et monde naturel, et propose la possibilité d'une communauté de perspective entre lui et l'antique constructeur, continuité des points de vue qui, nous semble-t-il, est absente du poème du prix Nobel de 1995.

Un dialogue avec Seamus Heaney?

Récapitulons: Bonnefoy n'a pas pu ignorer que Heaney avait lui aussi été présent au festival des *Poesidagarna*, et avait gagné le concours de poèmes sur les mégalithes. Il est également probable qu'il ait eu connaissance d'au moins un des deux textes qu'il avait écrits pour la circonstance. Ces deux textes ne sont, à notre connaissance, pas encore disponibles en recueil et, du deuxième texte, qui est plus long, nous n'avons pour l'instant trouvé qu'une traduction suédoise. Nous ne la donnerons pas ici, faute d'espace. Le premier texte est, lui, un haïku, qui fut selon des sources concordantes le texte de circonstance gagnant des troisièmes journées poétiques de Malmö en mai 1989; c'est celui que Jonas Ellerström lit sur un t-shirt à l'été 2013. En voici le texte, avec une traduction que nous proposons pour cette étude, en tentant de coller au plus près à la syntaxe et au vocabulaire de l'anglais, et sans respecter la contrainte syllabique. On lira également, pour comparaison, une traduction suédoise par Jonas Ellerström.

Ales stenar (S. Heaney, 1989)
 In may, in sunlight
 The stone boat lies becalmed. Larks
 Sing at the masthead

Ales stenar (trad. J. Ellerström, 2013)
 I majsolskenet
 är stenbåten still. Lärkor
 sjunger vid masten.

(18) C. Millet, *Circonstance: l'entre-deux lyrique*, in *La circonstance lyrique* cit., pp. 27-28.

(19) Cf., sur le rapport entre poème de circonstance et mémoire, M. Collot, *À l'entour*, dans le même recueil, pp. 307-316. Sur le lien entre poème de circonstance et écriture autobiographique, voir D. Combe, *La référence dédoublée, le sujet lyrique entre fiction et autobiographie*, in D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, pp. 39-63, particulièrement à la page 52.

Ales stenar (trad. pour cette étude²⁰)
 En mai, dans la lumière du soleil
 Le navire de pierre gît encalminé. Des alouettes
 Chantent en tête de mât.

Il faudrait naturellement un commentaire plus incisif de la pratique du haïku chez Heaney. Nous savons cependant que la réception et l'utilisation de ce genre est forte en occident; elle est liée pour Alain Kervern à une sensibilité particulière à la nature, et à une extrême concision de la forme poétique liée à la «mise en évidence de succession de présents, et de notion de temps qui passe, en prenant corps dans toute une gamme d'émotions saisonnières»²¹. Une poésie de circonstance telle que celle pratiquée aux *Ales Stenar* implique cependant une «succession de présents» moins marquée dans le passage des saisons que par celui des hommes.

Le choix du haïku n'est, selon Irene de Angelis, pas exceptionnel chez Heaney, et ce poème pourrait donc être vu comme un élément non isolé, inscrit dans la plus grande série des poèmes de cette forme. Ainsi, Heaney serait le bon exemple d'un mouvement poétique irlandais qui, ayant définitivement adopté le haïku dans le dernier tiers du XX^e siècle, l'associe particulièrement à une qualité de «réticence» liée à sa nécessaire concision²². Il nous paraît que ce mot de réticence est apte à qualifier bonne partie de ce qui se joue dans ce poème, dans la manière qu'a la métaphore de se faire discrète (et cela en contraste avec ce que nous avons pu lire de son deuxième texte). La métaphore, elle se dissimule ici quelque peu derrière la mention des éléments d'un paysage: le soleil, la pierre, les oiseaux. La seule analogie évidente reprend celle qui est inscrite dans le monument, et se lit dans l'adjectif *becalmed*, «encalminé», terme de marine qui signifie, en parlant d'un navire, être «pris par le calme, immobilisé par l'absence de vent ou à l'abri»²³. Ce navire de pierre ne disposant évidemment pas de voile, le fait qu'il soit encalminé renvoie donc à un sens second, le navire pour la vie, les projets, les idéaux, les rêves, la société peut-être du ou des constructeurs.

Reste que si l'«autre» du «circonstanciel» (selon les termes de Claude Millet, *supra*), c'est-à-dire sa métaphore ou son allégorie en puissance, n'est que discrètement présente dans ce poème, la circonstance s'y devine. Point de référence directe aux *Poesidagarna* mais, le texte s'ouvrant sur le mois de mai, on peut y voir une allusion au festival qui se tient à ce moment de l'année; la précision ne saurait échapper aux premiers destinataires du poème, et sera certainement vue comme une sorte d'hommage²⁴. Chez Bonnefoy, au contraire, le ciel est «celui des matins d'étés» (v. 54), et le rythme de la société humaine est presque imperceptible dans cette précision; quant au festival, l'été lui est bien moins directement lié que le mois de mai et ses sugges-

(20) Les principales difficultés sémantiques nous paraissent résider dans les traductions de l'adjectif *becalmed* et du verbe *to lie*, qui demandent des mots rares en français, alors que les termes anglais surprennent moins le lecteur. Ainsi, si «gésir» peut sembler correct, on pourrait par exemple lui préférer «reposer».

(21) A. Kervern, *Pourquoi les non-japonais écrivent-ils des haïku?*, Rennes, La Part commune, 2010, p. 42.

(22) I. de Angelis, *The Japanese Effect in Contemporary Irish Poetry*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012, p. 18.

(23) P. Imbs, B. Quemada (dir.), *Trésor de la langue française*, Paris, CNRS/Klincksieck/Gallimard, 1971-1994.

(24) Il faut noter que, dans les poèmes en vers, ce type de précision paraît plus habituel chez Heaney que chez Bonnefoy, le premier décrivant davantage les contours de situations qu'il évoque – cela peut se lire, par exemple, dans la relative évidence des deux situations rassemblant la mère et le fils de *When all the others were away at Mass*, la troisième partie du poème *Clearances*, très connue. Cf. *Opened Ground, Selected Poems 1966-1996*, New-York, Farrar, Strauss & Giroux, 1998, p. 285.

tions de printemps et de renouveau. Bonnefoy fait-il allusion à un temps estival, tel qu'il a pu le vivre lors de sa visite? Rien n'est moins sûr, cet «été qui [l']obsède» n'étant pas, dans son œuvre, une saison comme les autres, reflétant un vécu aussi bien extérieur qu'intérieur dans laquelle baignent les poèmes qui l'aggravent²⁵.

Dans le texte qui nous intéresse, le «ciel des matins d'été» (v. 54) s'oppose au gros temps, pour une météorologie qui vaut d'abord parce que le narrateur cherche à s'y inscrire, à «v[ouloir] croire» (v. 47) que les éléments de la nature peuvent s'adresser à lui; l'orage qui s'est installé peu avant semblait envelopper celui «qui lutte [...] | Contre trop d'assaillants et qui va mourir» (vv. 30-31). Orage lié donc sans doute à l'idée d'une lutte qui serait à rapporter à celle qu'a pu rêver le prince d'autrefois, mais qui peut renvoyer tout autant à la métaphore d'une «guerre» intestine, présente dans l'œuvre de Bonnefoy depuis *Douve*. Le beau temps, au contraire, est d'abord celui de la conjonction du monument et de l'«oiseau de mer» qui vient s'y percher. Un beau temps de l'indifférence de la nature et de la matière qui voyagent autrement que l'homme, sans devoir se risquer à imaginer un autre côté, ou une autre rive, pour reprendre le lexique habituel du poète.

Dans le haïku de Heaney, bien qu'un vent puisse encore se lever, l'affaire est, pour l'instant, réglée: «*The stone boat lies becalmed*», et n'est plus que perchoir à alouettes («Larks»). Oiseau de terre, l'alouette vaut traditionnellement, en poésie anglophone et au-delà, pour son chant qui signifie l'aube, elle est la «messagère du matin», annonçant aussi bien le jour nouveau que, peut-être, la fin des illusions. De là, on peut voir dans le texte du poète irlandais la représentation d'un monument qui marque la fin d'un voyage, mais, aussi bien, l'occasion d'un renouvellement que permet l'expérience recommencée de la nature. L'immobilité terminale du navire funéraire contraste avec la vie du monde alentour.

Chez Bonnefoy, la dissonance est différente. L'oiseau de mer et la nature s'opposent au poète, dans ce qui est peut-être bien également un discret refus de «L'Albatros» des *Fleurs du mal*. L'animal qui vient se percher sur les pierres vaut, plutôt que pour son chant ou par sa capacité à voler au-dessus des mers, pour tout le mystère d'une «immobilité» vibrante, frémissante, dont seule est capable «une vie simple, sans langage» (vv. 59-60). L'homme, l'être de langage, est au contraire capable d'un type de mouvement qui lui est propre et tout le déploiement de ce texte, contrairement à la brièveté du haïku, s'en fait le reflet, accueillant de multiples images et métaphores potentielles, plutôt que de les retenir. Par la complexité assumée du discours s'ouvre un horizon plus large et indéfinissable. Ainsi, au-delà de l'opposition centrale que nous avons commentée, faut-il voir dans la figure de cet oiseau, perché sur la «pierre voulue la proue» (v. 57) comme une incitation, l'oiseau et partant la vie sans langage étant appelés à être ce qui «mène le navire» de l'humanité (v. 62)? Ou, dans une autre nuance, un commentaire ironique sur le lieu où finissent les vanités humaines, et où se constate la supériorité des vies dites simples, que pourrait mépriser, parfois, l'être de langage? Ou, encore, et cette fois ce serait bien une interprétation prenant en compte la *circonstance*, un commentaire plus subtil opposant la troupe des oiseaux occupés «[à] crier, à s'effacer dans le sillage» (v. 64) à la communauté des poètes qui, année après année, tentent de s'inscrire dans l'héritage du constructeur, créateur issu d'une époque révolue que les modernes ont perdu la capacité de comprendre? La longueur du texte et sa complexité permettent l'ouverture vers des lectures multiples, au contraire de la brièveté «réticente» du haïku de Heaney.

(25) «Et tu te lèves une éternelle fois | Dans cet été qui t'obsède» est presque situé à l'incipit de *Dans le leurre du seuil, Poèmes cit.*, p. 253. L'exemple le plus large est sans doute la première partie du livre de Pierre écrite, *L'été de nuit* (Y. Bonnefoy, *Poèmes cit.*, pp. 185-201), où différents étés, réalités extérieures et vécus intérieurs, se mêlent inextricablement. («Longtemps ce fut l'été. Une étoile immobile | Dominait les soleils tournants. L'été de nuit | Portait l'été de jour dans ses mains de lumière», *ibidem* p. 190).

Quoi qu'il en soit, la véritable originalité de ce poème est ailleurs, dans la solidarité qu'il évoque entre le poète et l'ancien bâtisseur. Celui-là qui a réussi à inscrire son rêve dans la pierre, et lui donnant un lieu et une finitude, permet au rêve qu'il s'incarne dans le temps et l'espace, et permet aux êtres de langage qui le contemplant dans l'immobilité de la pierre de relancer le mouvement de la pensée. Peut-être Bonnefoy nous fait-il entrevoir qu'en ce lieu des pierres de Ale, dans la rencontre aussi bien de l'objet d'art que de présences capables d'une «vie simple | sans langage» (v. 60), peut prendre forme, un peu, la «terre seconde»²⁶ appelée de ses vœux, là où l'être de langage pourrait retrouver sa place, au-delà de l'«angoisse morale» si bien identifiée par John E. Jackson comme l'un des enjeux majeurs de cette poésie²⁷. Ce message, *La longue chaîne de l'ancre* est, comme nous avons voulu le montrer dans cet article, l'adresse à un public large, mais également à un public de poètes précis. Ce qui peut contribuer à expliquer le réalisme d'une écriture qui permet sans doute aux autres visiteurs du monument de s'identifier plus aisément à l'expérience décrite.

La longue chaîne de l'ancre peut donc être lu comme un texte particulièrement important, si l'on considère que Bonnefoy ouvre ici un dialogue avec des esprits frappés par la même expérience que lui. Au-delà de ce poème, c'est sans doute tout le recueil de *La longue chaîne de l'ancre* qui est à verser au dossier de cet échange entre voix poétiques à la fois contrastées et solidaires. Le poète ne nous paraît pas en être arrivé à écrire de la poésie de circonstance au sens strict. Mais il est bien devenu, dans les dernières années de son œuvre, un écrivain qui s'adresse directement à certains lecteurs. Si dès les débuts de son œuvre et selon les définitions qu'il en a données, l'on retrouve deux types de rencontres, il en est donc une troisième, devenue de plus en plus importante. La première rencontre est celle qui précède l'écriture, entre le poète et un être, personnes ou présences élémentaires. La deuxième rencontre est celle qui a lieu au moment de l'écriture, alors que sont confrontés les traces du réel et les mirages de l'esprit. La troisième rencontre est celle qui vient après l'écriture, quand le texte parvient dans les mains du lecteur, et l'anticipation de ce moment s'inscrit toujours plus explicitement dans l'écriture poétique de Bonnefoy, dans les poèmes d'*Ensemble encore* de 2016 par exemple, où les adresses et les évocations sont explicites²⁸. Dans les dernières années de sa vie, Bonnefoy envisage donc l'écriture comme un acte adressé, aussi bien public que privé, voire intime.

NUMA VITTOZ
Universität Zürich

(26) *Ales stenar* comme un lieu donc où «la terre toujours trahie par l'image» puisse «reprendr[e] sens», grâce à l'artiste «seul héritier possible du laboureur». Y. Bonnefoy, *Terre seconde* [1976], in *Le nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, pp. 357, 359. Le discours de Bonnefoy deviendra ensuite plus pessimiste, la survie même de l'humanité se jouant dans ces questions selon le poète. Voir entre autres Y. Bonnefoy, *Entretien avec Joumana Haddad*, in *L'Inachevable, Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010, pp. 437-440.

(27) S'il y a chez Bonnefoy un «soupon» majeur que «l'acte même de la poésie s'édifie sur une préférence accordée aux exigences de forme, de la vérité de parole sur la vérité de vent ou la vérité de l'existence», il nous paraît bien que la manière dont est ici représenté ce monument fait preuve de davantage d'empathie que d'angoisse, conformément à ce que notent la plupart des commentateurs de l'œuvre tardive de Bonnefoy. Là-dessus voir J.E. Jackson, *Le jeu des voix et la traversée du fleuve*, dans P. Labarthe et O. Bombarde (dir.), *Yves Bonnefoy, écrits récents (2000-2009)*, Genève, Slatkine, 2011, pp. 23-36, dont nous citons les pages 31 et 32, et, dans les mêmes actes, O. Bombarde, *Figures de l'interlocuteur: l'empathie à l'œuvre, ibidem*, pp. 145-166.

(28) Ainsi, on retrouve dans le poème d'*Ensemble encore* des adresses directes telles que «Mes proches», «Mes amis, mes aimées» ou «Mon ami» (*Ensemble encore*, Paris, Mercure de France, 2016, p. 19). Dans le poème de *Dans l'autre malle*, le poète paraît même s'adresser à ses plus proches commentateurs. («Je mourrai avec mon secret. La main de par en dessous dans les mots me tirera dans son noir, et vous ne saurez pas, mes amis, ce que me voulaient ces sanglots, ces cris, ces exclamations d'effroi, de douleur, que j'entendais la nuit dans la maison vide», *ibidem*, p. 120).

Medioevo a cura di Maria Colombo Timelli

De la diachronie à la synchronie et vice versa. Mélanges offerts à Annie Bertin. Textes réunis et édités par J. GLIKMAN *et alii*, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 2021, 605 pp.

Conformément aux intérêts de la dédicataire de ce volume, la plupart des contributions réunies ici portent sur des sujets éminemment linguistiques: nous signalons les articles pouvant apporter des lumières aux spécialistes des textes en ancien et moyen français.

Les «discours collectifs» ne manquent pas dans les romans médiévaux: Évelyne OPPERMAN-MARSAUX en essaie un classement sur la base d'un corpus de cinq romans en vers et trois en prose. Elle distingue, d'une part, une parole collective qui réunit des prises de parole individuelles mais simultanées, de l'autre un discours collectif exprimé de fait par un seul locuteur. Par ailleurs, seul le marquage systématique des changements de locuteur semble distinguer les romans en prose des romans en vers, certainement plus vivaces (*Du vers à la prose: la représentation du discours collectif dans quelques romans des XI^e et XIII^e siècles*, pp. 61-76).

Grâce à Amalia RODRÍGUEZ SOMOLINOS on connaît de mieux en mieux l'adverbe *mon* en ancien français; elle se concentre ici sur des emplois particuliers: impératif + *mon*, *savoir + mon (se)*, *queinses / coinsse + mon + dire*, dont le premier et le dernier sont beaucoup plus rares. Sa conclusion porte sur la définition de *mon* (adverbe constituant), et surtout sur son rôle: *mon* renforce toujours des verbes agentifs, avec un sujet animé qui réalise intentionnellement l'action. Une meilleure connaissance de ce mot et de son usage évitera certainement des méprises aux éditeurs voire aux éditeurs de textes en ancien français («*Sentez mon com il est pesanz: l'adverbe 'mon' en ancien français*, pp. 77-92).

À partir du constat de la complexité sémantique du substantif *esprit*, Daniéla CAPIN en suit l'évolution de nom commun à nom propre (le Saint Esprit), de l'abs-trait au concret, du singulier au pluriel: ce n'est qu'une attention aiguë au contexte qui permettra une interprétation correcte de chaque occurrence (*Histoire(s) d'Esprit(s): entre sens et significations*, pp. 129-148).

Tout en portant sur des textes scientifiques, l'article de Sabine LEHMANN offre des réflexions utiles à l'approche de tout texte médiéval: elle montre en effet que la création d'un vocabulaire propre à une discipline se double de stratégies de mise en discours spécifiques – visant ici à «solliciter l'imaginaire, convaincre et faciliter la mémorisation» (*Cobéstiions anatomique et*

textuelle: la fonction structurante du vocabulaire dans le discours médico-chirurgical médiéval, pp. 167-184, cit. p. 182).

Poème religieux tout à fait méconnu daté de 1451, la *Fin de l'homme* (ca 13500 octosyllabes à rimes plates), a retenu l'attention de Pierre-Yves BADEL. Tant l'auteur, d'origine bretonne, que le copiste du ms BnF fr. 1200 (un deuxième manuscrit, conservé au Japon, n'est pas pris en compte ici) ont marqué le texte de traits occidentaux, repérables dans la phonétique, la morphologie, et surtout le lexique (*Sur la langue de la "Fin de l'homme" d'Alain de Chasteau Tournant*, pp. 185-202).

Bailli du Vermandois, juriste reconnu par Louis IX, Pierre de Fontaines est l'auteur d'un traité / manuel de droit que Dominique LAGORGETTE analyse à travers les paramètres du «discours rapporté»; cela s'avère particulièrement pertinent, non seulement à cause de la structure dialogale du texte, mais aussi pour les pratiques citationnelles qui caractérisent ce genre d'ouvrages («*Oez coment lois en parole: «lois écrite», «usages» et représentations du dialogue dans le "Conseil" de Pierre de Fontaines – les voix de la vernacularisation du droit?*, pp. 203-245).

Est-ce que *moult* demeure vivant en français moderne? sous quelle(s) forme(s) et dans quels emplois? Faut-il y voir une survivance de l'ancien français ou une réapparition? Telles sont les questions que se posent Julie GLIKMAN et Thomas VERJANS dans un article qui intéressera tout historien de la langue française. De fait, la documentation réunie – corpus écrits et oraux allant de l'a.fr. au fr. d'aujourd'hui – leur permet d'affirmer que *moult* doit être considéré comme un *emprunt archaïque*, utilisé aujourd'hui uniquement comme déterminant, mais sous une forme invariable, dont la prononciation est reconstruite sur la base de l'écrit («*Après moult rebondissements*»: *sur les emplois modernes de «moult»*, pp. 375-404).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Dans l'atelier de Michel Pastoureau, dir. C. RABEL, L. HABLET et F. JACQUESSON, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2021, 410 pp.

Plus de quatre-vingts collègues, amis et élèves se sont réunis afin d'honorer Michel Pastoureau, dont les recherches ont marqué tant de domaines des études médiévales. Dans l'impossibilité de rendre compte de

la totalité d'un volume aussi riche – couvrant l'héraldique et la sigillographie, le bestiaire et les végétaux, les couleurs et les vêtements, l'iconographie et les représentations de la femme, et ce de l'Antiquité à nos jours et dans un espace tout aussi vaste – nous signalerons au moins les quelques contributions qui portent sur la production française du Moyen Âge, en soulignant qu'il s'agit dans tous les cas de textes très courts (trois pages au maximum) accompagnant une image.

Laurent HABLLOT revient sur la célèbre miniature-dédicace du *Paradis de la reine Sibylle* d'Antoine de La Salle dans le ms Chantilly, 653 (*Derrière l'image*, pp. 46-49); Baudouin VAN DEN ABELE commente les représentations de la chasse à la loutre dans deux copies du *Livres du Roy Modus et de la Roynie Ratio (Faux témoignage)*, pp. 154-157); la décoration marginale des *Belles Heures* enluminées pour Jean de Berry évoque les couleurs des armoiries du dédicataire, comme le montre Nicole DESLANDES (*La flore dans les «marginalia» des manuscrits médiévaux est-elle marginale?*, pp. 184-187); c'est le vert qui domine dans l'image qui illustre le *Dit du lion* de Guillaume de Machaut dans le ms fr. 1586 de la BnF (Martine CLOUZOT, *Se mettre au vert*, pp. 200-203); le martyr de sainte Apolline d'Alexandrie, à laquelle on arracha les dents, est illustré dans un *Livre d'Heures* conservé au Victoria & Albert Museum de Londres (Aïcha L'ESTOUMPEUR, *La couleur des dents au Moyen Âge*, pp. 244-247); ce sont des païens qui portent des chapeaux «pointus», signe d'altérité voire d'anormalité, dans une miniature du *Miroir historial* traduit par Jean de Vignay dans le ms BnF, fr. 312 (Danièle SANSY, *Le chapeau ne fait pas le juif*, pp. 252-255), alors que les représentations de la tunique de Joseph dans la Genèse varient d'un manuscrit à l'autre (Claudia RABEL, *La robe de Joseph*, pp. 260-263); Christiane RAYNAUD souligne l'actualisation du décor et d'un épisode illustré dans le manuscrit BnF, fr. 9749, copie de dédicace à Charles V, des *Faits et dits mémorables* traduits par Simon de Hesdin (*Idées et pratiques politiques au miroir de Rome*, pp. 278-281); on ne sera pas surpris de rencontrer enfin les *Très riches Heures du duc de Berry*, ms 65 de Chantilly, dont l'enluminure du mois de septembre reproduit le château de Saumur (Patricia STIRNEMANN, *Barthélemy d'Eyck, et les "Très Riches Heures"*, pp. 290-293).

On l'aura compris: destinées à faire plaisir à Michel Pastoureau, ces très belles pages retiendront l'attention de tout lecteur sensible à la beauté des images de tout genre, magnifiquement reproduites, qui font plus qu'accompagner des textes. En plus, le médiéviste – historien ou littéraire – fera son miel de la très longue bibliographie du dédicataire répertoriée aux pp. 372-408 (plus de 350 entrées de 1972 à 2021).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

FRÉDÉRIC DUVAL, «La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*» de Joseph Bédier, ou la critique textuelle en question. *Édition critique et commentaire*, Paris, Honoré Champion, 2021, «Textes critiques français» 4, 290 pp.

Difficile de dire le plaisir avec lequel on redécouvre ces pages de Joseph Bédier que nous avons lues avec l'attention des néophytes lors de nos études universitaires. Cette édition introduite et commentée par Frédéric Duval nous permet en effet de retrouver le long article publié en 1929 dans le but de répondre aux critiques que dom Quentin avait opposées à l'édition du *Lai de l'Ombre* (1913-1914).

Les réflexions réunies dans «La Tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes» sont organisées en trois temps: rappel de la tradition manuscrite du *Lai*, synthèse de la méthode préconisée par dom Quentin et appliquée dans son édition de la Genèse, réponses de Bédier. La fraîcheur même de ces pages – qui pourraient porter la date d'aujourd'hui – nous fait surtout découvrir que derrière les sigles qui désignent pour nous les copies des textes médiévaux ont vécu des hommes, ces copistes qui ont beau être accusés des pires fautes, voire porter la responsabilité de la déchéance des textes conçus par des auteurs indéfectibles, des hommes et des copistes qui ont surtout le grand mérite d'avoir transmis des œuvres, parfois certes en les modifiant, parfois en trouvant des solutions heureuses à des défauts mécaniques, mais toujours à considérer dans leur activité tout humaine. Le texte, qui occupe en format de poche une petite centaine de pages (pp. 21-114) est accompagné de quelques notes explicatives (pp. 115-125), qui rendront service surtout aux étudiants, mais aussi aux lecteurs relativement voire nullement informés sur le débat philologique qui occupa les années entre la première Guerre mondiale et la fin des années 1920, puis d'un commentaire plus vaste: *Commentaire suivi* d'abord (pp. 127-197), qui revient sur les points fondamentaux de l'article de Bédier, puis *Commentaire analytique* (pp. 197-264), les deux visant, à des degrés d'approfondissement divers, à encadrer les prises de position du philologue dans un contexte historique large, sans négliger pour autant certains aspects plus anecdotiques, à reconstruire les réactions qu'elles ont provoquées, à montrer les lectures et applications – souvent paresseuses et simplificatrices – qui en ont été faites, en France surtout, à souligner enfin les développements ultérieurs, parfois très récents, grâce aux apports de l'informatique entre autres.

On appréciera aussi la *Bibliographie* (pp. 265-279) qui recense d'abord les éditions modernes du *Lai de l'Ombre*, à partir de celle fournie par Francisque Michel en 1836 et jusqu'à celle parue dans l'anthologie *Nouvelles courtoises* de 1997 (édition et traduction par Suzanne Méjean-Thiolier et Marie-Françoise Notz-Grob, «Lettres gothiques»); une deuxième section réunit les publications de Joseph Bédier, alors que la bibliographie secondaire permet de mesurer l'attention que celui-ci continue d'attirer auprès des philologues d'aujourd'hui; il suffira ici de rappeler les deux recueils les plus récents: *L'Ombre de Joseph: théorie et pratique éditoriales au XX^e siècle* (Strasbourg, 2019), *Sur les traces de Joseph Bédier* (Munich, 2019).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

La Formule au Moyen Âge III – Formulas in Medieval Culture III, éd. O. SIMONIN et C. DE BARRAU, Turnhout, Brepols, 2021, «ARTEM, Atelier de Recherche sur les Textes Médiévaux» 28, 447 pp.

Introduit par un *Avant-propos* éclairant (*De la polysémie de la formule*, pp. 7-13), ce recueil a le mérite d'insister sur l'omniprésence de la «formule» dans la culture médiévale; en effet, quelle que soit l'acception retenue – «modèle d'expression réglé par des normes» ou «contenu exprimé de façon concise» selon le *TLFi* – le concept peut s'appliquer à l'histoire, à la codicologie, à l'histoire de l'art, à la musique, à la littérature, autant de domaines fréquentés au cours d'un colloque qui

s'est tenu à Perpignan en 2014 dont Olivier Simonin et Caroline De Barrau publient ici les Actes.

Les aspects religieux et théologiques sont les premiers abordés: par Anne BRENON, qui examine l'hérésie cathare et son opposition à l'Église romaine sur la base de ses expressions formulaires (*Quand les brebis mangent les loups. Subversion de la formule et hérésie cathare*, pp. 17-35); Viola MARIOTTI, qui revient sur une épître d'Henri de Clairvaux et sa description des cathares en tant que renards transformés en taupes («*Vulpes transfiguratas in talpas*»: les cathares entre renards et taupes dans l'épître "Audite, caeli" d'Henri de Clairvaux. *Métamorphose d'une formule allégorique anti-hérétique*, pp. 37-52); Noemi BARRERA GÓMEZ, qui s'intéresse aux formules définissant la Trinité chez Barthélémy l'Anglais (*Explicar la trinidad mediante su formulación*, pp. 53-67); Florence NINITTE, dans son analyse des traductions formulaires au sein d'un débat islamo-chrétien qui aboutit au XIII^e siècle dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (*Enjeux d'un transfert formulaire*, pp. 69-83); María Jesús FUENTE enfin, qui voit dans le nom même de la reine biblique Esther un modèle formulaire pour les femmes en général et pour les reines en particulier (*La fórmula Esther*, pp. 85-96).

L'étude directe des documents s'impose dans le cas des «Manuscrits, chartes et inscriptions», qui donnent le titre à la deuxième section. Les recueils de recettes médicales font tout naturellement recours à des expressions formulaires, toutes langues confondues: Véronique SOREAU s'intéresse à un corpus de manuscrits en moyen anglais, mais ses considérations s'appliqueraient parfaitement aux productions en vernaculaire français (*L'art de la formule dans l'art de guérir*, pp. 99-117); Émilie COTTÉREAU-GABILLET propose des classements très intéressants de quelque 2500 colophons de manuscrits, en latin et en français, des XIV^e et XV^e siècles (*Colophons de manuscrits et constructions formulaires*, pp. 119-148); Chantal SENSÉBY souligne l'intérêt des expressions de lieu dans le discours diplomatique, leur diversité et leur évolution entre X^e et XII^e siècle, époque de standardisation (*La «date de lieux» et ses variations du XI^e au XII^e siècle en Anjou et en Touraine*, pp. 149-170); la formalisation des actes notariaux en langue latine est à l'œuvre aussi dans l'Italie du nord au XIV^e siècle, comme le montre Paolo BUFFO à partir des documents produits par la chancellerie de Philippe de Savoie-Achaïe (*Expérimentations notariales et modèles textuels dans la documentation de Philippe de Savoie-Achaïe (1295-1334)*, pp. 171-186).

En histoire de l'art, la formule peut se réaliser dans les inscriptions mémorielles, en latin et en français (Marie CHARBONNEL, «*Pour faire et accomplir les choses dessus dites*», pp. 189-203), ou dans certains motifs iconographiques, tels les signes du zodiaque (Angélique FERRAND, *Donner forme au(x) temps*, pp. 205-221), ou encore dans les indications techniques en peinture (Anne LETURQUE, *Des formules pour peindre des images*, pp. 223-251).

La musique s'avère un domaine tout aussi riche, qu'il s'agisse de citations lyriques dans un traité dévotionnel du XIII^e siècle, le *Livre d'amorettes* (Anne IBOS-AUGÉ, *Formules, lieux communs, stéréotypes?*, pp. 255-281), ou d'insertions bibliques dans les *conducti* de Notre-Dame, répertoire de textes mis en musique liés en grande partie à la cathédrale de Paris (Anne-Zoé RILLON-MARNE, *Les formes de l'intertextualité biblique dans la lyrique latine des conducti (fin XII^e-XIII^e siècle)*, pp. 283-300).

Pour ce qui est de la littérature, tous les genres sont concernés. Les clichés ou formules épiques exprimés

par une proposition relative ont retenu l'attention de Malinka VELINOVA; l'examen de sept chansons de geste (ca 1100-1200) lui permet de constater que l'ordre des mots, SOV ou SVO, avec sujet nominal ou pronominal (*ci*) dépend dans la plupart des cas de facteurs sémantiques et lexicaux (*La formule épique dans le moule de la relative en ancien français*, pp. 303-325). Un écrit magique que Médée lui a confié permettra à Jason, avec quatre autres objets, de conquérir la toison d'or: Laurence PICANO-DOUCET essaie d'en analyser, sinon le contenu – que Benoît de Sainte-Maure ne révèle pas –, le rôle au sein du récit (*Les formules magiques de Médée dans le "Roman de Troie" de Benoît de Sainte-Maure*, pp. 327-339). La formule magique marque aussi les récits de loups-garoux: Quentin VINCENT examine le conte latin *Arthur et Gorlagon* (XIII^e siècle), en montrant comment l'entrée en scène du monstre se fait obligatoirement par une formulation verbale («*Sis lupus et sensum hominis habeas*», pp. 341-354). La réécriture en prose du *Renart le Nouvel* de Jacquemart Gielée (1410-1466) ajoute à chaque «chapitre» un commentaire moral, au sein duquel Stéphane BULTHE reconnaît trois types de formules: formules d'introduction, en ouverture de chaque *exemple*, formules de généralisation, qui correspondent au souci didactique de l'auteur, et formules permettant de caractériser Renard (*Formules didactiques dans les "exemples" du "Livre de Regnard"*, pp. 355-370). Le théâtre n'est pas négligé, grâce à Elyse DUPRAS qui se concentre sur les formules rattachées au péché et à la pénitence dans le corpus des *Miracles de Notre Dame*: dans les six pièces retenues, on reconnaît à la fois la stabilité du schéma et la récurrence de certaines expressions (*Formules de culpabilité, formules de pénitence dans les "Miracles de Notre Dame par personnages"*, pp. 371-387).

Deux contributions portent enfin sur les littératures italienne (Antonio SOTGIU, *Boccace et les formulaires pour les confesseurs*, pp. 391-405, sur la célèbre nouvelle de *Ser Ciappelletto*) et ibérique (Gemma PELLISSA PRADES, *Hi ha una fórmula única per caracteritzar el fenomen de la ficció sentimental a la península ibérica?*, pp. 407-424, sur quelques motifs littéraires dans les romans sentimentaux castillans et catalans des XV^e et XVI^e siècles).

Outre la transcription d'une Table ronde sur la formule – qui a prolongé à distance la Table ronde finale du colloque – (pp. 427-437), le volume comprend un *Index des œuvres et des auteurs* (pp. 439-443).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Entre les choses et les mots. Les listes médiévales, dir. O. BIAGGINI et Ph. GUÉRIN, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2021, 321 pp.

Issu d'un colloque organisé à la Sorbonne Nouvelle en novembre 2018, ce recueil réunit des articles centrés pour l'essentiel sur les littératures latine, espagnole, italienne. S'il vaut la peine de le signaler dans notre *Rassegna*, c'est justement parce qu'il offre un aperçu à l'échelle européenne d'un goût pour la liste bien connu dans le domaine francophone (que l'on pense à la synthèse de Madeleine Jeay, *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006) et qui répond en général au besoin de l'homme médiéval de donner un ordre au monde qui l'entoure. Les textes examinés touchent en effet à tous les domaines: de la grammaire castillane (Corinne MENCÉ-CASTER) au manuel scolaire (Bernard

SÈVE), de la littérature arthurienne, merlinienne en particulier (Giulia MURGIA, Pénélope CARTELET), aux prophéties de papes (Jean-Pierre JARDIN); de Dante et Pétrarque (pour le premier: Sonia GENTILI, Philippe GUÉRIN & Leyla LIVRAGHI, Luca FIORENTINI & Alice MARTIGNONI; pour le second: Anne-Marie TELESINSKI, Sabrina STROPPA) à la *Célestine* (Sophie HIREL & Olivier BIAGGINI); des traités «politiques» (Patricia ROCHWERT-ZUILLI & Hélène THIEULIN-PARDO, Paolo RIGO) jusqu'à la littérature de voyage (Julia ROUMIER).

Deux constats en ressortent: l'omniprésence de la liste d'une part, et l'impossibilité d'en fournir une définition univoque de l'autre; fuyante par essence, cette notion se fonde de fait sur une contradiction, le désordre du monde et l'ordre que l'homme essaie d'en établir à travers les mots.

[BARBARA FERRARI]

Garin de Monglane Chanson de geste du XIII^e siècle, éd. critique par B. GUIDOT, Paris, Honoré Champion, 2021, «CFMA» 194, 2 voll., 1216 pp.

Le poème consacré à Garin, ancêtre de Guillaume d'Orange, et à sa conquête de Monglane trouve ici sa première édition intégrale. Il fallait en effet du courage – et peut-être les loisirs d'une retraite studieuse – pour mener à bien une telle entreprise: cette chanson du XIII^e siècle compte en effet quelque 15 000 alexandrins rimés, organisés en 308 laisses qui s'achèvent sur un vers orphelin.

B.G. organise son *Introduction* en quatre parties. Son d'abord présentés les trois manuscrits complets: Paris, BnF, fr. 24403 (*P*), lacunaire de presque 500 vers; Londres, BL, Royal 20 D XI (*L*), dont le texte compte 12 590 vers; Rome, BAV, Regina 1517 (*R*, numérisé en couleur sur le site de la BAV), retenu comme manuscrit de base; à ceux-ci s'ajoutent trois fragments, très divers en longueur et d'importance secondaire pour l'édition. La langue de *R* fait l'objet d'une analyse très détaillée, appuyée sur la bibliographie d'usage, qui révèle une scripta marquée par les parlers de l'Est de la France. L'analyse, qui s'étend sur plus de cent-trente pages, prépare l'étude proprement littéraire: B.G. y souligne à la fois les motifs attendus dans une chanson de geste (batailles, affrontements individuels) et ceux qui révèlent l'influence du roman (rencontres amoureuses, anonymat de Mobilette sur plus de deux mille vers, introduction de personnages «pittoresques», relief donné à la vie intérieure des protagonistes). Le lecteur non spécialiste trouverait sans doute utiles des renvois plus nombreux aux laisses concernées, qui lui permettraient de repérer les épisodes tour à tour évoqués. La Bibliographie trouve place aux pp. 243-253, alors que le traitement du texte ne fait pas l'objet d'une présentation.

Le texte, imposant, est accompagné d'un appareil en pied de page qui rend compte surtout des interventions opérées par l'éditeur; il gagnerait parfois à être un peu plus synthétique (par ex., p. 262, vers 118: «il manque une syllabe dans le premier hémistiche: nous corrigeons selon le sens»; vers 134: «il manque une syllabe dans le premier hémistiche: nous corrigeons selon le bon sens», alors que les mots intégrés, respectivement *li* et *i* apparaissent déjà entre crochets dans le texte). Les notes, regroupées dans le second volume, ne sont pas signalées dans les vers, ce qui rend leur consultation laborieuse; elles sont consacrées à quelques variantes de *P/L*, à la traduction des vers dont le sens peut paraître obscur, à des éclaircissements sur le lexique (dans ce

cas encore, des références abrégées aux dictionnaires auraient allégé ces pages: les articles de Tobler-Lomatsch ou de Godefroy sont souvent cités en entier, y compris pour les variantes graphiques, le premier étant accompagné de traduction en français), ou encore à des commentaires littéraires.

Le glossaire est sélectif, dans la mesure où il ne donne que la première occurrence des mots, sauf en cas de polysémie; personnes, animaux, fêtes religieuses d'une part et toponymes de l'autre ont droit à deux index séparés, mais là encore la longueur du poème a imposé de ne donner qu'un nombre limité de renvois.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

La Tradition manuscrite du "Tristan en prose". Bilan et perspectives, dir. D. DE CARNÉ et C. FERLAMPIN-ACHER, Paris, Classiques Garnier, 2021, «Rencontres» 527, 323 pp.

Réunissant une série de contributions consacrées à la tradition manuscrite du *Tristan en prose*, ce volume est divisé en quatre parties qui approfondissent le sujet dans plusieurs directions: l'écotique; les «versions» ou «rédactions» particulières; la perméabilité du *Tristan* aux autres textes; la circulation, la réception, l'interprétation et la diversité d'exécution des manuscrits. Dans l'*Introduction*, Damien DE CARNÉ retrace les étapes fondamentales de cent cinquante ans de philologie tristanienne, de Julius Brakelmann à Philippe Ménard, et signale la régression qu'ont connue les études pendant ces dernières années (pp. 9-36).

Première partie, «Un stemma pour le *Tristan*? Dans les pas de Renée Curtis».

En se penchant sur la tradition textuelle de l'histoire des ancêtres de Tristan, Dominik HESS reprend le stemma établi par R. Curtis, qui soulève des problèmes tant d'ordre méthodologique que pour le manque d'une perspective diachronique. L'approche néolachmanienne des lieux critiques lui permet en effet de réviser le classement et les groupements des témoins (*La tradition manuscrite de la préhistoire de Tristan. Une question réglée?*, pp. 39-63).

Au vu de la difficulté d'aboutir à un stemma pour les textes longs en prose, Richard TRACHSLER propose de se concentrer sur les pièces lyriques insérées dans le *Tristan* afin de comprendre sa transmission textuelle. L'analyse d'une *devinaille* en vers de la préhistoire du roman s'avère particulièrement efficace pour parvenir à un classement des manuscrits qui affine et dynamise celui de R. Curtis (*Pièces lyriques et traditions textuelles. Exemples et impasses dans le "Tristan en prose"*, pp. 64-85).

Deuxième partie, «Versions, rédactions».

Certains manuscrits du *Tristan en prose* enchâssent le texte de l'*Agravain*, tiré de la «version longue», entre l'épisode du grand tournoi de Louvezep et la Quête du Graal; les témoins qui ne le présentent pas l'ont sans doute supprimé. En s'intéressant à la genèse de cette interpolation, Huw GRANGE reconsidère le système des «versions» proposé par E. Baumgartner (*Interpolation, dés-interpolation, ré-interpolation. Le "Tristan en prose" et l'"Agravain"*, pp. 89-102).

La contribution de Nathalie BRAGANTINI-MAILLARD est consacrée à la tradition textuelle de la version V.IV, au témoin BnF, fr. 99 en particulier. Copié par Michel Gonnot pour Jacques d'Armagnac, ce manuscrit présente des régionalismes picards et des traits archaïques qui permettent d'éclairer les rapports entre les témoins de l'ensemble de la famille (*Variations diatopiques et*

diachroniques au sein de la tradition manuscrite de la version IV du "Tristan en prose", pp. 103-131).

Les mss BnF, fr. 750 et 12599 transmettent une version minoritaire des aventures de Brunor – «roman dans le roman» situé au début du *Tristan* – qui a été trop rapidement condamnée par Renée Curtis sur la base de critères pas tout à fait convaincants. Damien DE CARNÉ revient sur ses arguments et montre l'intérêt de cette version en tant que témoignage de l'histoire du texte (*Prolégomènes à une édition des aventures de Brunor d'après les mss BnF fr. 750 et 12599*, pp. 133-157).

Troisième partie, «Intertextes, intercycles».

Consacrant son article aux rapports complexes entre le *Tristan en prose* et le texte de la *Post-Vulgate* publié par Fanni Bogdanow, Philippe MÉNARD conteste la méthode suivie par l'érudite qui assemble arbitrairement des morceaux disparates. En particulier, il ne lui semble pas légitime d'utiliser nombre de copies du *Tristan* qui, à son avis, sont antérieures à la *Queste* dite *Post-Vulgate* (La "Queste" de la "Post-Vulgate" et le "Tristan en prose" selon Fanni Bogdanow, pp. 161-180).

Toujours dans l'optique des relations entre notre roman et d'autres textes cycliques, Nicola MORATO se concentre sur les contacts narratifs et textuels entre le *Tristan en prose* et *Guiron le Courtois*. En les inscrivant dans le cadre de la cyclisation arthurienne, sa contribution analyse les insertions servant de pont fictionnel tant dans certains manuscrits du *Tristan* et du *Guiron* que dans les témoins de quelques projets cycliques ultérieurs (*Tristan et Guiron dans le tourbillon cyclique. Écarts et contacts entre récits et traditions textuelles*, pp. 181-210).

Comme le montre Christine FERLAMPIN-ACHER, le *Tristan en prose* a également exercé une influence sur le roman néo-arthurien *Artus de Bretagne*. Si certains éléments présents dans celui-ci trahissent des réminiscences vagues et incertaines, les passages du dragon et du bain, qu'on lit dans la continuation d'*Artus* conservée dans le ms BnF, fr. 19163, sont des reprises évidentes du ms fr. 103 du *Tristan* ("Artus de Bretagne" et la circulation du "Tristan en prose", pp. 211-232).

Quatrième partie, «Le *Tristan* et ses images».

L'iconographie marginale du ms à drôleries BnF, fr. 776 du *Tristan en prose*, et spécialement les rapports de celle-ci avec les lettrines historiées, les enluminures et le texte présents dans le même feuillet, fait l'objet de l'analyse de Alexandra ILINA. Lorsque des personnages négatifs sont mis en scène – le roi Marc et Dinadan –, un dialogue au sémantisme péjoratif s'instaure entre les marges et le centre (*Enjeux des images dans les marges du manuscrit BnF fr. 776 du "Tristan en prose"*, pp. 235-250).

En se concentrant sur la fin de *Tristan* et Iseut, Irène FABRY-TEHRANCHI compare l'iconographie du second volume du *Tristan* imprimé par Vêrard en 1496 avec celle des manuscrits enluminés des *Tristan* en vers allemands: si la première se focalise sur le retour des restes des amants en Cornouailles, la deuxième privilégie l'image du tombeau commun (*L'illustration de la mort des amants. L'édition imprimée sur vélin de Vêrard (1496) et les manuscrits de "Tristan" en vers allemands*, pp. 251-283).

Alison STONES analyse la décoration d'un nouveau fragment du *Tristan en prose* récemment découvert dans une reliure: une lettre champie et deux initiales historiées attribuables à un enlumineur du cercle du Maître Hospitalier qui a exercé en Terre Sainte. En annexe, un répertoire des œuvres figuratives médiévales consacrées aux célèbres amants (*Un nouveau fragment du Roman de "Tristan en prose" et la production de*

manuscrits vernaculaires entre Paris et Terre Sainte, pp. 285-301).

Chaque contribution est suivie par une bibliographie ponctuelle. Le volume s'achève sur le *Catalogue des manuscrits du "Tristan en prose"* (pp. 303-311) et sur un *Index des auteurs critiques* (pp. 313-316).

[MARTINA CROSTO]

GÉRALDINE TONIUTTI, *Les derniers vers du roman arthurien. Trajectoire d'un genre, anachronisme d'une forme*, Genève, Droz, 2021, «Publications romanes et françaises» 273, 655 pp.

Dopo una prima monografia su *Cristal et Clarie* (2014, cf. "Studi francesi" 179, 2016, pp. 299-300), G. Toniutti propone con questo libro un importante studio del romanzo arturiano in versi "tardivo". Secondo la cronologia che G.T. stabilisce, la "tardività" – che ha scale diverse per il verso e per la prosa – comincia con l'ultimo terzo del XIII secolo e ha delle ripercussioni estetiche importanti. Si stacca così un gruppo di testi che va da *Claris et Laris* (ca 1270) a *Meliador* (1381-1383 nella sua versione finale) e che comprende anche *Florian et Florete*, *Rigomer*, *Biaudouz*, *Escanor*. Accanto ad essi, G.T. pone un grappolo di testi che manifestano l'influenza del romanzo arturiano, ma che sono evidentemente a parte per ragioni di volta in volta differenti, dal metro alla materia al tono: *Brun de la Montagne* (in lasse di alessandrini), *Tournoiement Antechrist*, *Bataille Loquifer*, *Roman du Hem*, *Blandin de Cornouailles*. Lo studio si divide in tre (macro)capitoli, ulteriormente articolati al loro interno: 1) *Choix de forme, conséquences génériques*; 2) *Les derniers vers: écrire en vers après la prose*; 3) *Trajectoire du roman tardif*. Il principale scopo dell'Autrice non è tanto quello di mostrare l'inconsistenza di uno schema storiografico positivista di tipo biologico – nascita, fioritura, declino –, quanto piuttosto di valutare da un lato lo sviluppo del romanzo arturiano in versi nel suo secondo secolo di vita (su due, circa, metà della sua storia), dall'altro quello di valutare la reazione di questi romanzi in versi alla produzione in prosa trattante la medesima materia. Proprio uno sguardo alla cronologia permette già di comprendere l'importanza di questi testi, riconosciuta soltanto negli ultimi decenni (cf. lo studio di Beate Schmolke-Hasselmann, *Der arthurische Versroman, von Chrestien bis Froissart: Zur Geschichte einer Gattung*, Tübingen, Niemeyer, 1980, con cui l'Autrice è in costante dialogo): in quest'ottica, gli ultimi decenni del XIII secolo sono il momento cronologicamente centrale della storia del genere, che corrisponde al massimo sforzo di copia manoscritta di libri contenenti romanzi – uno sguardo alla produzione e alla ricezione manoscritta che conforterebbe dunque G.T. nella sua disamina. La scrittura romanzenca (arturiana) in versi dopo la redazione e la fortuna straordinaria nel Duecento dei romanzi in prosa non può non fare i conti con essa e con la sua strutturazione in ciclo. Il rapporto con il romanzo in prosa è ovviamente presente, ma il romanzo in versi non continua il discorso della prosa, la sua prospettiva di evoluzione cronologica della cavalleria, né la dimensione tragica della corte arturiana. La scelta del verso, inoltre, non mira a ristabilire un modello ormai in declino, ma a prolungare un'estetica, nella piena coscienza dell'inevitabile vittoria, già avvenuta, della prosa. In questo senso, la scelta è tutta letteraria, e non può essere ridotta a una spiegazione meramente politica – avanzata da Schmolke-Hasselmann, che proponeva un modello (semplificando) "romanzo in versi/

corte inglese” vs. “romanzo in prosa/corte francese”. Questo argomento ha tanto più peso se si inserisce il romanzo arturiano in versi nella produzione romanzesca (non arturiana) in versi coeva: proprio alla luce del lavoro di G.T. sarà da rivalutare la produzione di Adenet le Roi, nei suoi rapporti con Girart d'Amiens, ad esempio.

G.T. riesce perfettamente nell'impresa di studiare testi nonostante tutto poco noti nel loro insieme, proporre schemi interpretativi nuovi, tracciare percorsi per esplorazioni ulteriori.

[PIERO ANDREA MARTINA]

La Dame à la Licorne et le Beau Chevalier, préface de L. de RÉCONDO, traduction de N. KOBLE, Paris, Phébus, 2021, 279 pp.

Transmis par un manuscrit unique (BnF, fr. 12562) copié à l'époque de la peste noire (en 1349-1350) pour la reine Blanche de Navarre, le roman de la *Dame à la Licorne* n'est connu aujourd'hui que par une poignée de spécialistes grâce à l'édition fournie il y a plus d'un siècle par Friedrich Gennich (Dresde, 1908, disponible sur le site archive.org). Il s'agit cependant d'un récit agréable, qui relate en quelque 8500 vers l'histoire de l'amour exemplaire entre une Dame qu'accompagne une licorne et son «Beau Chevalier au lion»; son auteur anonyme prit pour modèles, outre l'*Yvain* de Chrétien de Troyes, quelques romans arthuriens du XIV^e siècle dont il exploita des motifs et des tons chers au lectorat de cour: amour secret, quête et éloignement, merveilleux de fiction, sans exclure une présence discrète du burlesque et du divertissement. Mais le texte s'insère surtout dans le sillage du *Guillaume de Dole* de Jean Renart par la présence de nombreuses insertions lyriques: pas moins de vingt-cinq, non attestées ailleurs, elles doivent être attribuées à l'auteur; les réserves prévues dans le manuscrit sont par ailleurs la trace d'une notation musicale restée inachevée.

Nathalie Koble fournit ici une traduction en français moderne basée sur le manuscrit de la BnF (p. 35): en prose pour les parties narratives, elle respecte la forme versifiée pour les pièces lyriques; les très nombreuses miniatures de ce manuscrit somptueux sont signalées dans les notes en bas de page: plus d'une centaine et accompagnées des indications que le chef d'atelier avait rédigées pour l'enlumineur, elles ont fait l'objet d'une étude détaillée de Jane Taylor ("French Studies" 51/1, 1997, pp. 1-18). La traduction est élégante, tout en restant assez proche du texte original; le texte a été divisé en «saisons» (au-delà du Prologue: I, La naissance de l'amour; II, Le Val Aventureux et la cour impériale; III, Le voyage en Orient; IV, Retrouvailles au royaume de Frise, la quête de la Terre de Labeur; V, Les meilleurs du monde), et sous-divisé en épisodes portant un titre: les renvois aux vers de l'édition Gennich, absents, auraient pourtant permis aux médiévistes – et aux étudiants – de se repérer plus facilement dans le texte en ancien français.

Dans la Postface, N.K. fournit quelques informations sur le manuscrit et donne l'édition de quelques pièces lyriques, dont le célèbre «Dit de la cheenne d'Amours» qui occupe presque 250 vers, et de la lettre (en prose) que le Beau Chevalier adresse à la Dame et qui lui sera remise par le Chevalier Faé.

Malgré la qualité de l'ancienne édition allemande, une nouvelle édition critique du *Roman de la Dame à la Licorne* nous paraît souhaitable, peut-être bilingue: cette traduction en fournirait déjà la seconde partie.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Temi epici e cavallereschi in Italia. Tra letteratura e immagini (XII-XV sec.), a cura di I. MOLteni e I. QUADRI, Padova, Università degli Studi di Padova, 2021, «Quaderni di Francigena» 3, 314 pp.

Lo studio della diffusione iconografica di temi squisitamente letterari è tornato a godere di un discreto successo, negli ultimi anni, ed è affrontato sia da storici dell'arte sia da filologi e storici della letteratura (si veda, ad es., Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro*, Torino, Einaudi, 2015). Il volume di cui si dà notizia propone gli atti di tre giornate di studio (Losanna 2018) che hanno visto un dialogo fruttuoso tra alcuni studiosi di formazione diversa; la densa introduzione delle curatrici (pp. 5-16) fa il punto sulla questione.

Roberto TAGLIANI (*Metamorfofi di un bacio. Episodi della circolazione del tema del 'fier baiser' tra Francia, Germania e Italia (e oltre)*, pp. 17-58) torna su un dossier importante e affascinante, quello dei testi che propongono il tema letterario del *fier baiser*, che ha come testo centrale, per le letterature medioevali romanze, il *Bel Inconnu*; lo studio analizza elementi persistenti e dissonanze tra i testi, soffermandosi sulla assenza di un'iconografia specifica di accompagnamento ad essi.

L'articolo a quattro mani di Claudio LAGOMARSINI e Iaria MOLteni (*Dal manoscritto all'affresco: la "Compilation arthurienne" di Rusticello da Pisa e il ciclo di Saint-Floret*, pp. 50-112) studia gli affreschi arturiani del castello di Saint-Floret, in Alvernia. La relazione tra testo e immagini si esplicita sulle pareti nelle didascalie dalla patina linguistica interessante che accompagnano gli affreschi; i soggetti stessi sono tratti dalla *Compilation arthurienne* di Rusticello, e trattati con una maestria che presuppone una conoscenza di diversi mezzi iconografici nella cui tradizione il ciclo di Saint-Floret si pone. Accompagna l'articolo un'importante appendice con l'elenco delle scene superstiti (con posizione, soggetto e rimando alla fonte) e l'edizione delle didascalie, ma pure un'utilissima pianta della sala con la sequenza delle scene, che aiuta il lettore nella lettura dei due percorsi iconografici (superiore e inferiore) di cui gli autori mostrano i voluti parallelismi.

Nicola MORATO si sofferma invece sull'iconografia delle miniature di manoscritti di romanzi arturiani in prosa (*Sull'integrità di racconto e figura nella storia della tradizione. Le copie italiane illustrate dei romanzi arturiani in prosa (secc. XIII-XIV)*, pp. 113-138). Dopo aver schizzato un quadro della tradizione, N.M. studia la specificità delle copie italiane, a partire dal sempre meglio noto gruppo dei mss pisano-genovesi fino a manufatti artisticamente più importanti, della seconda metà del XIV secolo. I manoscritti esemplati nella Penisola, infatti, presentano alcune caratteristiche – parzialità dell'apparato iconografico, scarsità delle scritture d'accompagnamento all'immagine, particolarità del formato – di cui si cerca di rintracciare una spiegazione.

Grande esperta del tema, Simonetta CASTRONOVO torna su *Temi cavallereschi nella produzione figurativa di Piemonte e Savoia tra XIII e XIV secolo. Aggiornamenti* (pp. 139-184). Lo studio parte dall'esame della produzione miniata circolante (sicuramente o probabilmente) nei territori sotto il controllo dei conti di Savoia a partire dall'epoca di Amedeo V, con riesame tra l'altro degli inventari delle collezioni librarie sabaude. La grande presenza nel territorio di temi cavallereschi riprodotti nella pittura e nella scultura si sostanzia così nella circolazione di testi e testimoni. S.C. passa quindi all'esame della pittura monumentale, in ambiente di corte (soprattutto il castello di Cruet) ma pure cittadino (il complesso del Broletto a Novara e la poco

nota Torre di Sant'Ambrogio di Torino, sede della Biblioteca comunale); ultimo *volet* è quello dedicato alla scultura, con minuta analisi del frammento di colonna scolpita del Museo Civico di Susa, rappresentante la scena "renardiana" della predica della volpe travestita con abiti francescani agli animali da cortile.

Rimane in area saubauda Viviana Maria VALLET con il suo esame dei *Temî epici e cavallereschi in Valle d'Aosta nei secoli XIII e XIV: nuovi indizi e percorsi inediti* (pp. 185-231). Anche V.M.V. parte dalla circolazione di testi attestata da diverse fonti, soprattutto da alcuni manoscritti oggi frammentari: di uno di questi, quello di *Escanor*, ben noto ma considerato perso, viene fornita l'attuale collocazione (Aosta, Biblioteca della Collegiata dei Santi Pietro e Orso, Armadio della sala capitolare, cassetto 8). Il contesto "letterario" così fornito permette di porre in prospettiva il ciclo di affreschi del castello di Quart, con temi tipicamente cortesi.

Irene QUADRI (*Paladini cittadini. I rilievi cavallereschi della facciata di San Zeno a Verona e la costruzione dell'identità civica*, pp. 233-262) parte dallo studio della facciata di San Zeno per indagare la presenza esposta in evidenza di temi cavallereschi. Il parallelo con l'archivolto della cattedrale di Modena offre il destro per un'analisi della funzione di tali temi cavallereschi evidentemente percepiti come esemplari ed utilizzati con finalità civiche nella definizione dei programmi iconografici di queste immagini esposte.

Manuel CASTIÑERAS ritorna sull'iconografia rolandiana del XII sec., oggetto di studio negli anni recenti, partendo dal riesame del mosaico di Brindisi. M.C. propone di riconoscere il tema rolandiano anche in due rilievi del Museo Diocesano di Solsona, già nel chiostro romanico di Santa Maria (ultimo terzo del XII sec.): l'ipotesi di attribuzione (che susciterà discussione) è vista anche in relazione con il «controverso» capitello di S. Cristovão de Rio Mau, in un contesto più ampio in cui prevale lo spirito della crociata (*Brindisi, Solsona e Rio Mau: il mito di Rolando e Roncisvalle tra identità, crociata e pellegrinaggio*, pp. 263-313).

Il volume, il cui pdf online è liberamente accessibile, presenta delle illustrazioni in ottima qualità, che consentono la puntuale verifica delle ipotesi e delle argomentazioni.

[PIERO ANDREA MARTINA]

NICOLA MORATO, *Armi & amori nella tradizione del testo. Da Chrétien de Troyes al "Roman de Guiron"*, in "Critica del Testo" XXIV/2, 2021, pp. 9-30.

L'étude analyse la présence, dans les romans arthuriens – et notamment chez Chrétien de Troyes et dans le *Roman de Guiron* –, des mots *armes* et *amours*, dont les occurrences s'avèrent nombreuses, mais dont les co-occurrences sont par contre extrêmement rares dans les romans de Chrétien, alors qu'elles concernent principalement les liens d'amour et d'amitié entre chevaliers dans *Guiron*. L'A. s'arrête, en particulier, sur l'emploi de ces deux mots dans la culture textuelle, tout comme sur leurs variantes morphologiques et sémantiques, et retrace ainsi les compétences des copistes dans un cadre où les horizons littéraire et textuel ne se correspondent pas exactement. À la lumière de cette divergence N.M. peut montrer que le roman arthurien, bien qu'il ne participe pas directement à l'élaboration de la devise *armes & amours*, est toutefois l'un des pré-supposés littéraires de sa constitution et diffusion, et que les automatismes des scribes – témoignés par la tradition des textes – sont l'indicateur fiable d'une tendance culturelle de

vaste ampleur, correspondant à un véritable palimpseste culturel, où ces deux mots sont en outre reliés à un troisième pôle, celui de l'honneur (*onor*).

[GIULIANO ROSSI]

AURÉLIE BARRE, *Quand Renart prend la place de l'écrivain. Parcours dans le ms. 1581 de "Renart le nouvel"*, in *Image, autorité, auctorialité du Moyen Âge au XX^e siècle*, éd. C. PASCAL, M.-E. THÉRENTY, T. TRAN, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 23-38.

Très précisément daté du 9 octobre 1298, le manuscrit BnF, fr. 1581 est le plus ancien des quatre qui transmettent *Renart le nouvel* de Jacquemart Gielée. A. Barre analyse les deux lettres ornées qui inaugurent les deux branches de cette réécriture: l'une (f. 2v), qui met en scène l'auteur, laisse néanmoins apparaître Renard, alors que dans l'autre (f. 19r) celui-ci a entièrement occupé la place, en imitant même la posture de l'auteur. L'enluminure finale (f. 57r), qui représente la roue de Fortune figée sur le triomphe du Mal, confirme à la fois la diabolisation du protagoniste et son règne définitif sur un monde désormais hors du temps. Reproduites en noir et blanc aux pp. 36-38, les enluminures sont disponibles en couleur dans Gallica.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Ovide dans la Romania médiévale / Ovid in Medieval Romania, sous la dir. de / ed. by I. SALVO GARCÍA et M. POSSAMAI-PÉREZ, "Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes" 41/1, 2021, pp. 13-177.

La prima parte di questo fascicolo dei "CRMH" è dedicata alla fortuna di Ovidio nel medioevo romanzo. I contributi spaziano dai commenti latini a Ovidio fino all'Ovidio di Dante (Federico ROSSI), ai volgarizzamenti di Arrigo Simintendi e Giovanni Bonsignori (Elisa GUADAGNINI), alla traduzione spagnola delle *Eroidi* del ms. Siviglia, Biblioteca Colombina, 5-5-16 (Amalia DESBREST), un'ampiezza di sguardo di cui rendono conto le due curatrici nell'introduzione (pp. 13-20). Da porsi in questo quadro sono i contributi su testi composti in Francia nel Medioevo, di cui si dà qui conto.

Lisa CICCONE (*L'allégorie entre 'veritas' et 'fictio' dans un commentaire médiéval aux "Métamorphoses" d'Ovide (ms. Vat. lat. 1479)*, pp. 21-44) si sofferma sul commento latino oggi trasmesso dal solo ms. vaticano, in stretti rapporti con il commento "Vulgato" alle *Metamorfosi* e sicuramente composto in Francia, come dimostrano le numerose glosse con traduzione di termini ovidiani. L'autore del commento – della cui edizione L.C. ha pubblicato il primo volume – è studiato soprattutto nelle glosse allegorizzanti, che vengono poste nel più ampio quadro delle letture allegoriche del poema. Attraverso l'esame di alcune glosse, viene esposto come l'autore del commento regoli il proprio sistema esegetico, che ha come fine la moralizzazione.

Marylène POSSAMAI-PÉREZ e Irene SALVO GARCÍA firmano un contributo a quattro mani che studia in parallelo due traduzioni delle *Metamorfosi*: quella nella *General estoria* in castigliano e l'*Ovide moralisé*. L'episodio in esame è quello del ringiovanimento magico di Esone, che domina la prima parte di *Met. VII*. Studiando il lessico della magia nelle due traduzioni, le Autrici mostrano la poca innovatività della traduzione castigliana, ma pure dell'autore dell'*Ovide moralisé*, almeno nella parte di resa del testo ovidiano, il quale si

pone però in una prospettiva eminentemente cristiana; viene altresì messo in luce come l'operazione, per molti versi simile, sia dovuta anche all'uso di uno stesso tipo di ms. con glosse delle *Metamorfosi* (*Les traductions médiévales des "Métamorphoses" d'Ovide. Le lexique de la magie* (Mét. VII, v. 159-293), pp. 45-66).

Magali ROMAGGI (*Les multiples sources d'inspiration de l'"Ovide moralisé"*, pp. 67-82) indaga nello specifico il noto episodio di Narciso, di cui mostra le dipendenze dal *Lai de Narcisse* come pure dalle opere di Arnolfo d'Orléans e di Giovanni di Garlandia.

Marek Thue KRETSCHMER (*Quelques observations sur l'"Ovidius moralizatus" de Pierre Bersuire*, pp. 83-101) offre uno sguardo introduttivo sul XV libro del *Reductorium morale* di Pierre Bersuire noto come *Ovidius moralizatus*. M.T.K. mostra le riprese dell'*Ovide moralisé* nell'opera latina, che costituiscono il punto di partenza dell'opera di Bersuire.

Parte dall'*Ovide moralisé* anche l'analisi di Prunelle DELEVILLE («*Tuit voir ne sont pas bon a dire*». *Ovide et parole proverbiale en langue vulgaire*, pp. 103-116), che si propone di studiare l'uso dei proverbi in quest'opera, nella sua riscrittura dei manoscritti della famiglia Z, in un utile confronto con il *Roman de la Rose* di Jean de Meun e, in prospettiva, con l'opera di Christine de Pizan. Ne emerge come, proprio attraverso l'uso di espressioni proverbiali, si insinui nella versione Z dell'*Ovide moralisé* un nuovo sguardo ad esempio sul tema dell'amore, attraverso cui prendere posizione (in questo caso, contro interpretazioni misogine).

[PIERO ANDREA MARTINA]

Ovide en France du Moyen Âge à nos jours. Études pour célébrer le bimillénaire de sa mort, dir. S. CERRITO et M. POSSAMAÏ-PÉREZ, Paris, Classiques Garnier, 2021, «Rencontres» 512, 360 pp.

Il bimillenario ovidiano del 2017 è andato a cadere in un clima di ferventi ricerche sulla fortuna di Ovidio in Francia, nel Medioevo e nell'età moderna. Due specialiste dell'*Ovide moralisé* e delle sue prosecuzioni prosastiche pubblicano nel volume di cui si dà conto una serie di interventi sul tema, organizzati in tre parti: *Ovide au Moyen Âge*, *Ovide à la Renaissance* e *De l'âge classique à nos jours*. Si segnalano qui le comunicazioni di pertinenza medievale, invitando il lettore a consultare il sito dell'editore, su cui sono disponibili i riassunti di tutte le comunicazioni. Il contenuto del volume è presentato e messo nella prospettiva degli studi ovidiani in Francia da Stefania CERRITO nella sua introduzione (pp. 7-21).

Jean-Marie FRITZ (*Moralisation et «brevitas»*. *Les "Ovidés moralisés" latins d'Arnoul d'Orléans et de Jean de Garlande*, pp. 25-42), ottimo conoscitore della materia, propone un esame del commento ovidiano di Arnolfo d'Orléans e degli *Integumenta Ovidii* di Giovanni di Garlandia, testi latini composti in Francia verso il 1170. In particolare egli mostra la differenza di approccio al testo da parte degli autori, dovuti al diverso pubblico che essi presuppongono: un lettore da iniziare alla lettura delle *Metamorfosi* quello di Arnolfo e del suo 'grado zero dell'allegoria', un lettore aduso al testo ovidiano quello degli *Integumenta*, la cui *brevitas* e la cui densità, spesso oscura, sono da leggersi nella loro finalità mnemotecnica.

Marilène POSSAMAÏ-PÉREZ (*Comment traduire Ovide en français au Moyen-Âge. L'exemple de Niobé dans l'"Ovide moralisé"*, pp. 43-59) torna su un episodio del libro VI dell'*Ovide moralisé* per mostrare la probabile influenza delle glosse interlineari e marginali di alcuni

commenti latini alle *Metamorfosi*, la quale si manifesta, più che nel modo di tradurre il mito, nell'interpretazione che l'autore del testo francese ne dà, benché appaia chiaro un fondo di originalità di questo stesso.

Sull'*Ovide moralisé* e sul *milieu* mediolatino ovidiano torna anche Richard TRACHSLER (*Les Danaïdes selon l'"Ovide moralisé" français*, pp. 61-75), che approfondisce un episodio del II libro, a tratti particolare. Il racconto delle Danaidi infatti costituisce una importante digressione rispetto allo sviluppo narrativo delle *Metamorfosi*, che l'autore francese inserisce partendo dalle *Eroidi*, deviando rispetto alla *fable* di Europa. Dopo un'analisi attenta della tradizione esegetica latina medioevale ai testi, R.T. propone una interpretazione suggestiva, per cui l'*Ovide moralisé* risponderebbe implicitamente alla domanda ovidiana «*ultima quid referam...?*», con un legame tematico a legare due storie di donne-giovenche, ma anche più sottilmente letterario.

Anna Maria BABBI (*Héro et Léandre dans l'"Ovide moralisé". Des lettres au récit*, pp. 77-85) mostra un'altra faccia dell'inserzione dell'episodio di Leandro ed Ero nell'*Ovide moralisé* (IV libro): allargando lo sguardo alle fonti volgari che narrano la *fable*, la studiosa analizza l'operazione di passaggio di genere nel trasferimento dalle *epistulae heroidum* alla narrazione del poema francese, in cui Ero diviene Eros, su cui si trasferisce l'esegesi (di tipo scritturale), vera e propria «*exégèse par superposition*».

Le *Metamorfosi* non sono l'unico poema attraverso cui Ovidio diviene, per l'Europa medioevale, il maestro di miti: studiando la presenza di *Ovide dans "La cité de Dieu" de saint Augustin traduite par Raoul de Presles (1371-1375)* (pp. 87-111), Béatrice STUMPF mostra il peso delle citazioni dai *Fasti*, in numero maggiore di quelle delle *Metamorfosi*, oltre che di quelle delle altre opere. Nelle *exposicions* al testo agostiniano di Raoul de Presles, il ruolo di Ovidio è dunque riaffermato; ma B.S. avanza anche l'ipotesi che Agostino stesso avesse conoscenza diretta del testo ovidiano, pur mai citato esplicitamente.

Catherine GAULLIER-BOUGASSAS studia *Ovide dans la "Bouquechardière" de Jean de Courcy* (pp. 113-127), testo di conoscenza di storia antica scritto per supportare l'insegnamento religioso e la predicazione; accanto alle altre sue fonti, l'autore conosce e cita Ovidio, o meglio («*toujours ou presque*»), l'*Ovide moralisé*.

Gilles ROQUES (*Commentaires sur le vocabulaire de quelques textes ovidiens en moyen français*, pp. 129-150) analizza alcuni lessemi regionali di una traduzione dei *Remedia amoris*, *Ovide du remede d'amours*, e degli *Eschéz d'Amours* di Evrart de Conty (di cui si accetta la paternità), mostrando come la composizione di quest'ultima opera è precedente al *Remede*, da ascrivere all'ultimo quarto del XIV secolo. G.R. passa quindi allo studio dei regionalismi dell'*Ovide moralisé* in prose composto per René d'Anjou, che gli permette di apportare alcune correzioni all'edizione del testo fornita a suo tempo da C. De Boer.

Come accennato, la raccolta continua con una sezione su testi dal XVI al XX secolo; completano il volume un'utile bibliografia unitaria dei vari articoli, e i consueti indici.

[PIERO ANDREA MARTINA]

Sur la 'sente' de l'ABC: les poèmes abécédaires en français (XIII-XV siècles), éd. T. RADOMME et M. UHLIG, "French Studies" 75 (3), 2021, pp. 309-380.

Ce dossier, dont le projet est présenté par Thibaut RADOMME (*Introduction*, pp. 309-312), réunit une série d'études en vue de la réalisation d'une anthologie qui

offrira l'édition, avec traduction et commentaire critique, des poèmes alphabétiques médiévaux en langue française. Héritée de la Bible et pratiquée depuis l'Antiquité, au XIII^e siècle la poésie abécédaire devient une tradition prolifique même en langue vernaculaire; à la fois exercice stylistique, support pédagogique et forme de célébration du Créateur, elle élève la lettre alphabétique au centre du discours poétique.

En faisant le point sur les aspects philologiques et sur les différentes situations textuelles et éditoriales des jeux formels, Yan GREUB rappelle les problèmes fondamentaux qui se posent aux éditeurs de ces textes: une mise en page qui souligne la structure alphabétique; contenu de l'alphabet et présence d'abréviations; nom des lettres et leur prononciation (*Les abécédaires: les besoins en matière éditoriale*, pp. 313-324).

Olivier COLLET s'interroge sur la diffusion temporelle et géographique des poèmes abécédaires, ainsi que sur l'intention qui préside à leur création. Si la tradition française de la poésie alphabétique est assez dispersée dans le temps et dans l'espace, il est possible de tracer des liens poétiques entre les pièces du corpus examiné (*Pour une cartographie des abécédaires?*, pp. 325-335).

Marion UHLIG enquête sur les points de contact et les ressemblances formelles et thématiques qui rapprochent les poèmes abécédaires mariaux en français en constituant un corpus homogène. Concis et en vers (une strophe pour chaque lettre), ces poèmes sont en fait tous consacrés à la louange de la Vierge et ont pour but de conduire le pêcheur au salut (*La Lettre sauve: l'ABC et la louange mariale*, pp. 336-351).

David MOOS compare *Li ABC par ekiwoche* de Huon le Roi de Cambrai avec les deux autres abécédaires du XIII^e siècle: l'*ABC Nostre Dame* de Ferrant et l'*ABC Plantefolie*. Malgré ses innovations formelles et son contenu hétérogène, le texte de Huon témoigne d'une cohérence et d'une complétude qui le rapprochent des autres abécédaires contemporains (*L'ABC par ekiwoche" et les abécédaires français du XIII^e siècle*, pp. 352-365).

En se penchant sur le contexte manuscrit des poèmes abécédaires évoqués, Thibaut RADOMME en souligne l'environnement textuel homogène. L'analyse confirme en effet la forte coloration mariale du corpus, l'assimilation des poèmes de l'*ABC* à des prières et l'inscription des celles-ci dans la logique du contraste entre les femmes mondaines et la Vierge (*Le contexte manuscrit des poèmes abécédaires français du XIII^e siècle*, pp. 366-380).

[MARTINA CROSIO]

MARCO MAULU, «*Certes se je voloie lor propretez dire*», un poème misogynne inédit du manuscrit BnF, fr. 25545, "Pluteus" 11, 2021, pp. 139-150.

Parmi les nombreux textes contenus dans le ms fr. 25545 de la BnF (début du XIV^e siècle), les premiers se caractérisent par une portée nettement misogynne: après l'*Epistre as femes* ("CRMH" 40, 2020: "SF" 196, 2022, p. 146), M.M. édite ici un autre poème du même genre, copié sur le f. 3r. Celui-ci compte en l'état actuel 40 alexandrins organisés en dix quatrains, dont pas moins de quatre sont tirés de *Cbastie-Musart*, poème anonyme du XIII^e siècle dont le succès est avéré. Si la scripta ne permet pas de situer précisément la composition de *Certes, se je voloie...*, le lexique – objet de quelques commentaires dans les notes en bas de page – attire l'attention; voici de petits ajouts aux remarques de M. Maulu: la loc. *ne a bois ne a plain* («non attestée dans les répertoires»,

note 20) est bien enregistrée dans le DMF, certes sous la forme affirmative: *par plains et par bois*, 'en tous lieux'; il s'agit en effet d'un couple d'antonymes totalisants, signifiant ici 'nulle part' (*Nus ne peut eschaper ne a bois ne a plain...*, III); j'aurais aussi fourni la traduction de *lenniere* ('faible, stupide', IV), peut-être aussi de *guile* ('ruse, tromperie': le DMF fournit plusieurs exemples de la cooccurrence avec *barat*, alors qu'ici le subst. est en couple avec *favele*, VII); enfin, je corrigerais le dernier vers de IX: *Fame ne doit nus bom acoler ne baisier | S'ele ne le viaut bien dessor son con l'aissier* (lire: *laissier*; idem, p. 143, où ce vers est cité).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

MARTINA DI FEBO, «*selon ce que mestre Jehan de Mandeville chevalier racompte*». Cavalieri alla scoperta del mondo, in "Critica del Testo" XXIV/2, 2021, pp. 69-97.

L'article retrace les dynamiques d'un glissement, dans le statut de la quête et de l'aventure, du domaine de la fiction à celui de l'expérience possible et concrètement recherchée. L'A. montre de quelle manière ce glissement, qui se produit par le biais d'un dialogue intertextuel contribuant à certifier la véridicité référentielle des récits – que les prologues et les épilogues viennent renforcer – put pousser l'aristocratie de la fin du Moyen Âge en direction d'un itinéraire réel d'apprentissage et, plus tard, d'une disposition à la conquête alimentée par l'esprit de croisade. Di Febo prend en compte trois textes de par leur rôle cardinal dans l'affirmation progressive de l'authenticité des faits merveilleux et de la tendance à l'imitation de la quête: le *Livre des merveilles du monde* de Jean de Mendeville, longtemps perçu comme une relation de voyage véridique; le chapitre de *La Salade* d'Antoine de La Sale consacré au *Paradis de la Reine Sybille* – précédé, dans le manuscrit destiné au duc Jean de Calabre (Bruxelles, KBR, 18210-18215), d'un prologue exhortant à l'émulation et à la recherche physique des aventures –; et *Le Canarien*, compte rendu de la conquête des Canaries, qui témoigne désormais d'un changement de perspective, alors que les raisons de la conquête prennent le dessus sur celles de la connaissance.

[GIULIANO ROSSI]

Le "Livre d'amorettes". Écrit spirituel à insertions lyriques du XIII^e siècle. Édition du ms. Paris, BnF lat. 13091, complété par le ms. Paris, BnF fr. 23111. Éd. critique par M.-G. GROSSEL et A. IBOS-AUG, Paris, Honoré Champion, 2021, «CFMA» 197, 543 pp.

Pour donner la mesure du travail accompli par Marie-Geneviève Grossel et Anne Ibos-Aug il suffirait de souligner que le texte qu'elles éditent n'occupe qu'une quarantaine de pages en tout, les quelque cinq-cents pages qui restent fournissant au lecteur une somme d'informations rare même dans les éditions érudites.

Il s'agit d'abord de présenter une œuvre anonyme, mal connue et difficilement classable (le sous-titre adopté pour l'édition, *Écrit spirituel à insertions lyriques*, vient de Geneviève Hasenohr), transmise par trois seuls manuscrits: BnF, lat. 13091 (incomplet du début, mais retenu nécessairement comme ms de base); BnF, fr. 23111 (qui ne contient qu'un tiers du texte); Madrid, BN, 6291 (qui offre une traduction catalane assez fidèle). Texte dévot, le *Livre d'amorettes* – et c'est là sa particularité – enchâsse des insertions

lyriques qui, elles, avaient déjà attiré l'attention de quelques chercheurs. Après en avoir analysé le contenu, les éditrices présentent dans les détails les trois copies, pour s'arrêter ensuite sur l'étude de la langue des deux manuscrits français dans toutes ses composantes, ponctuation comprise; exclues ici, les questions lexicales sont abordées dans la grosse section consacrée au contenu: après avoir approfondi l'«intertexte dévot» (ce qui permet d'apprécier – outre la culture des éditrices – celle de l'auteur médiéval), c'est en effet le vocabulaire qui retient leur attention, dans les trois domaines fondamentaux du texte: mots de la courtoisie, expressions de la joie, termes rattachés aux notions de charité et amour. Une des questions principales posées par le *Livre* et qui en rendent la définition si mal-aisée, c'est sa structure même, à savoir le rapport entre le sujet religieux et les insertions lyriques: ces deux «discours parallèles» (p. 383) sont analysés dans les détails dans un dernier chapitre, qui aborde les procédés adoptés par l'auteur anonyme, la réélaboration des vers (connus ou non), et surtout le rapport original établi ici entre domaine de la dévotion et expression lyrique. C'est d'ailleurs aux insertions, poétiques et/ou musicales, que sont consacrées les Annexes en fin de volume.

L'édition est parfaitement présentée: un usage sobre du gras permet de mettre en relief les passages poétiques, et la numérotation des paragraphes simplifie les renvois tant dans les notes que dans le glossaire. Le texte du ms lat. 13091 (pp. 411-452) est suivi de celui, partiel comme on l'a dit, du ms fr. 23111 (pp. 453-468), puis d'un fragment du texte catalan (pp. 468-471, avec traduction en français). Les «Variantes» (pp. 471-477) sont aussi commentées, alors que les «Commentaires» (pp. 478-492) portent surtout sur le style et éclaircissent certaines allusions et renvois bibliques.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

VERA SOUKUPOVÁ, *La construction de la réalité historique chez Jean Froissart. L'historien et sa matière*, Paris, Honoré Champion, 2021, «Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge» 129, 553 pp.

Ce très riche volume de Vera Soukupová, remarquablement documenté, est organisé en quatre parties – consacrées à: *Les facettes d'une identité et l'appréhension du monde* (pp. 39-152), *L'auteur, le récit et la construction de l'autorité* (pp. 153-249), *Les sources et la véricité référentielle* (pp. 251-339) et à *La réalité historique et le récit du chroniqueur* (pp. 341-466) –, précédées d'une *Introduction* (pp. 9-38) et suivies d'une *Conclusion* (pp. 467-488) sur *L'écriture de Jean Froissart et sa postérité*. Les méthodes de travail de Froissart, ainsi que les principes et la conception de l'écriture historique qui régissent l'élaboration des *Chroniques*, y sont analysés en profondeur et sur une base comparatiste qui appelle constamment à la collation des réécritures du texte froissartien. En outre, chaque sujet est développé sans négliger un rappel aux études existantes et à l'état de la discussion critique.

Dans la première partie l'A. procède à une reconnaissance des influences externes, liées à la structure sociale du temps, qui durent orienter l'appréhension de la réalité et l'écriture historiographique et littéraire de Froissart en tant qu'«auteur unique et en même temps évoluant dans un réseau culturel concret, qui a informé son identité» (p. 28). En particulier, l'enquête porte sur l'ancrage identitaire de Froissart – notamment dans la perspective des *Chroniques* et à propos

des relations entre sentiment d'appartenance, langue (comme repère identitaire) et idée de *nation* – et sur le genre de relations que le chroniqueur établit avec ses mécènes et patrons. D'un intérêt majeur nous semble la constatation que la nature de l'empreinte que ceux-là laissent dans les ouvrages auxquels ils sont liés n'est pas dépourvue de rapports avec le genre des textes concernés, si bien qu'il y a lieu de constater que la relation avec le patron en matière d'écriture poétique (*La prison amoureuse*, *Méliador*) et d'écriture historiographique (*Chroniques*) se définit sur des bases tout à fait différentes, même si, de manière générale, la commande de l'œuvre, tout comme le soutien financier, n'exercent pas d'influence sur l'organisation du récit froissartien, ce rôle revenant plutôt «aux affections très personnelles et intimes» de l'auteur (p. 151).

La deuxième partie aborde les problématiques connexes aux rapports du chroniqueur à ses textes, ainsi que les circonstances et fonctions de sa présence auctoriale dans le récit. L'attention se pose donc, dans le premier chapitre, sur les dynamiques en évolution de la présence de l'auteur dans le texte, sur la manière dont il conçoit sa fonction et sur sa façon de *dire* l'histoire, en particulier dans l'optique des «différents rôles que l'instance narrative – le sujet producteur du discours – assume dans le récit froissartien» (p. 158), dans un cadre où les interventions de ce sujet peuvent être envisagées, dans leur ensemble, comme des «interventions de régie». Soukupová peut ainsi identifier un *je* qui fait fonction de *conteur* – assurant la structuration du récit, mais aussi, par son autorité de témoin oculaire, garantissant la véridicité de ce même récit –, de *metteur en mémoire* des événements, de *juge* et *moralisateur* accompagnant la narration par ses commentaires et de *régisseur des informations* assurant la référentialité du texte à la réalité extérieure et, par là, le statut non-fictionnel de ce même texte. Les chapitres suivants analysent d'autres modalités de la présence auctoriale, s'arrêtant sur la forme, la place et les éléments de la signature d'auteur dans les prologues, sur la mise en scène de l'auteur-témoin et sur la construction de l'autorité auctoriale, de nouveau dans la perspective d'une évolution que l'A. retrace dans les rédactions des quatre livres des *Chroniques*.

Un mouvement analogue est illustré dans la troisième partie, qui affronte la question des sources des *Chroniques*, écrites et orales, dans une optique qui n'est pas celle de leur identification systématique, mais de la manière dont celles-ci sont présentées dans le récit et réorganisées par Froissart, «en vue de leur conférer un sens profond» (p. 338). Soukupová examine donc le rôle assigné à la *Vraie Hystoire du proeu et gentil roy Edowart* de Jean de Bel, ainsi que l'emploi de sources diplomatiques de nature différente (documents diplomatiques et lettres), qui entrent dans le récit des *Chroniques* à partir du premier remaniement connu du livre I. Un second chapitre est consacré à l'importance croissante accordée par Froissart aux sources orales, progressivement situées au cœur du travail de l'historien, et à leur mise en récit, dans un processus où «la frontière entre la scripturalité et l'oralité [s'avère] bien plus perméable qu'on ne l'avait cru» (p. 338). La question des sources entrecroise celle de la vérité de la narration froissartienne, qui n'est désormais pas garantie exclusivement par l'autorité des sources écrites mais par une méthodologie fondée sur l'acquisition de témoignages authentiques et nombreux, qui se configurent, eux, comme les *auctoritates* permettant au chroniqueur d'accéder à des informations véridiques et garantissant, pour autant, l'authenticité du récit.

La quatrième partie examine à nouveau les problèmes de la reconstruction historique. Ce sont tout d'abord les questions relatives à l'accessibilité des événements et à leur reproduction dans le texte qui sont touchées, ainsi que les rapports entre *histoire* et *matière*, à partir de l'emploi que Froissart fait de ces deux mots. Face à la nécessité d'accéder au grand nombre d'histoires particulières qui constituent l'histoire – tout comme à la multiplicité des événements qui constituent, à leur tour, ces histoires particulières –, l'A. souligne comment le récit est le seul moyen, pour l'historien, d'aller au delà de la simple «retranscription» des événements, qu'il met en rapport avec un contexte plus large, si bien que leur signification en est éclairée. Dès lors, c'est aussi la temporalité du récit qui est concernée, et sa relation à la temporalité du réel, dont dépend la restitution des faits historiques dans des chaînes de causalités. Un deuxième aspect étudié par Soukupová concerne l'approche froissartienne au discours sur le genre, entre autres pour les nuances terminologiques entre *chronique* et *histoire*, relevant l'une et l'autre «de la narrativité, mais la seconde se fait exhaustive, alors que la première représente une version plus brève» (p. 393). La prééminence de la prose comme langue de la vérité,

et la tendance à l'abondance et à l'augmentation de la matière, liées à une idée d'intégralité comme garantie de la vérité historique, sont aussi étudiées en rapport avec la nature du récit historique. Enfin, la responsabilité de l'historien étant de garder la mémoire des faits, le dernier chapitre s'intéresse au rôle de la mémoire dans la recréation de la réalité historique, à partir des relations entre *mémoire* et *souvenir*, et du processus de reconstruction de la mémoire dans le récit. L'émergence du souvenir, qui se donne comme «gage d'authenticité» (p. 457), liée principalement aux événements que l'historien a vécus personnellement, concourt ainsi à l'introduction du concret et des *realia* dans le récit, dont il appuie l'«effet de réel».

La conclusion porte, après une synthèse efficace des lignes thématiques développées dans le volume, sur la postérité immédiate des *Chroniques*, notamment pour la chronique d'Enguerrand de Monstrelet et le travail historiographique de Georges Chastelain, sur le double plan de l'invocation de l'impartialité et du caractère littéraire de l'écriture. Une *Bibliographie* raisonnée, un sommaire en anglais et des index des noms, des auteurs modernes et des lieux, closent le volume.

[GIULIANO ROSSI]

Quattrocento a cura di Maria Colombo Timelli e Paola Cifarelli

SARAH DELALE, *Diamant obscur. Interpréter les manuscrits de Christine de Pizan*, Genève, Droz, 2021, «Publications romanes et françaises» 271, 815 pp.

Cette belle étude à la fois littéraire, codicologique et philologique consacrée principalement au corpus des œuvres de Christine de Pizan composées entre 1400 et 1408 jette un regard partiellement renouvelé sur la production d'un auteur parmi les plus étudiés par la critique moderne, en raison d'une approche à la fois solide, complexe et cohérente aux textes christiniens. L'œuvre se structure en quatre parties, précédées d'une *Introduction* dans laquelle S.D. annonce la problématique qui sous-tend ses recherches; dans le but de fournir une «synthèse proprement littéraire du corpus christinien» (p. 20), les données fournies par les recherches codicologiques et philologiques sont conjuguées avec une analyse fine des textes dans leur littéralité et dans leur évolution génétique, dans le cadre de paradigmes théoriques divers mais complémentaires, utilisés pour aborder des questions majeures concernant l'auctorialité assumée, la distinction générique, le processus de révision, la réception des œuvres par le lectorat ancien et contemporain.

La première partie s'ouvre sur un titre évocateur («*La première est en forme de diamant*. Une carrière littéraire») et a comme objet la carrière de Christine dans le milieu littéraire; l'originalité de la posture critique adoptée par S.D. dans les deux premiers chapitres réside dans le fait que les étapes de ce parcours sont reconstituées principalement à partir des modalités de diffusion des textes et des commanditaires des œuvres. La production manuscrite dans ses différents aspects est donc considérée comme étant au cœur de l'analyse du parcours intellectuel de l'auteur: la

conception d'une œuvre ne se distingue donc pas de sa mise en page et en texte; l'exécution matérielle des ouvrages, leurs élaborations successives pour s'adapter à un nouveau commanditaire et les modalités de leur propagation constituent le prisme à travers lequel les données de la biographie littéraire de Christine sont interprétées. Le rôle attribué aux deux événements historiques majeurs que représentent l'assassinat de Louis d'Orléans en 1407 et la défaite d'Azincourt en 1415 dans l'évolution de la vie de Christine en tant qu'auteur donne également la mesure du compte dans lequel est tenu le contexte de production des textes. L'un des mérites de cette première partie est l'attention envers tous les exemplaires connus des œuvres christiniennes, des recueils les plus célèbres aux copies monotextuelles, avec des recherches originales qui permettent parfois d'affiner les conclusions contenues dans l'*Album Christine de Pizan*. Le chapitre consacré aux types de textes auxquels l'on peut ramener la production de Christine dans la tranche temporelle considérée, qui anticipe une analyse plus approfondie menée dans le cadre de la troisième partie, aborde cette question complexe en prenant en compte la structure interne des œuvres, mais aussi les modifications subies occasionnellement par les tables ou les incipit. Les travaux de J. Cerquiglini et de M. Léonard sont donc mis à profit de manière originale grâce à une étude approfondie de la matérialité des textes.

La deuxième partie («*La seconde est le kamayeu*. Composition et disposition») a pour objet la création littéraire telle que Christine a pu la concevoir à l'aune du cadre conceptuel fourni par les notions aristotéliques de puissance et acte, mais aussi par le *Commentaire sur la Métaphysique* de Thomas d'Aquin. Dans le chapitre III, l'image du lecteur est au centre de l'intérêt

de S.D., qui n'hésite pas à faire recours aux notions modernes de Lecteur Modèle ou de Lecteur Empirique pour systématiser les données qui ressortent de la mise en page et de la mise en texte; la disposition de la matière dans les manuscrits est toujours au cœur du processus d'interprétation, car c'est justement cet aspect qui permettrait de reconstituer l'idée que Christine avait de la création en fonction de son public. Dans le chapitre IV, les éléments formels structurants représentés par les rubriques, les tables, mais aussi les pieds-de-mouche ou les lettrines ancrent la réflexion sur le passage de la pensée littéraire en puissance à l'acte créateur sur les données matérielles des témoins parvenus jusqu'à nous. Les questions liées à la diffusion des œuvres et au mouvement incessant de réécriture de textes instables, tel celui de la *Mutacion de Fortune* ou du *Livre de la Cité des Dames*, sont abordés dans le chapitre V à travers les traces des relectures auctoriales, visibles même dans la forme que prennent certains éléments apparemment secondaires comme les rubriques.

Dans la troisième partie («*La tierce au rubis précieux. Forme et lecture*») l'A. approfondit la question de l'appartenance générique des textes, et notamment les particularités permettant de distinguer dits et Livres, en mettant à contribution la notion de *fabula* élaborée par Umberto Eco dans un essai célèbre. La distinction serait alors fondée sur le caractère ouvert ou fermé de la *fabula*: le point de vue d'un narrateur subjectif dans les dits s'opposerait à celui du narrateur omniscient des œuvres à caractère plus ouvertement didactique, qui énonce clairement dès le début l'organisation de la matière en fonction d'une cause finale. Cet élément distinctif des deux formes d'écriture, indépendamment des titres qui ne seraient pas toujours révélateurs en raison de leur mouvance, déterminerait le rythme de la narration, binaire et infini pour les dits, ternaire et fini dans les Livres, à l'imitation de la Trinité divine. Dans les chapitres VII et VIII, les dispositifs littéraires utilisés respectivement dans les dits en vers et dans les Livres en prose font l'objet d'une analyse fine qui donne lieu à des interprétations intéressantes et originales; pour ce qui est des questions qui concernent la versification, on signalerai en particulier celles proposées pour l'*Advisión*, le *Chemin de Long Estude* et le *Dit de Poissy*. Le vers, instrument pour représenter le désordre du monde, s'opposerait à la prose, où le didactisme régit une organisation narrative plus rigoureusement construite. Cette partie de l'ouvrage se signale également pour l'attention aux renvois intertextuels et aux évolutions de la matière, particulièrement pour les œuvres qui font l'objet de changements majeurs susceptibles d'affecter le genre même, comme c'est le cas pour le *Chemin de Long Estude*.

La quatrième partie («*La quarte est la place à prendre. Auteur et interprétation*») prend en compte l'image de Christine lecteur d'elle-même et *artifex* d'une identité auctoriale construite et mise en scène volontairement. Les éléments bien connus de cette identité – féminité, changement de sexe en fonction de l'évolution du parcours intellectuel, amour pour l'étude – sont examinés en fonction du rôle de lecteur, aussi bien que d'auteur qu'elle assume. La lettre des textes fait l'objet d'une analyse stylistique destinée à mettre en évidence les traits distinctifs de l'écriture christinienne, par-delà la variété des formes et des sujets; cette analyse est particulièrement efficace pour deux textes reliés par l'exigence de s'adapter aux destinataires: Louis de Guyenne pour le *Livre du Corps de policie*, Marguerite de Bourgogne pour le *Livre des*

Trois Vertus. S.D. étudie enfin la réception des œuvres de Christine, qui fut toujours extrêmement attentive au public; en partant de Jean Chaperon dans son édition du *Livre du Chemin de Long Estude*, pour arriver jusqu'à certaines lectures mythiques, voire iconiques de notre culture moderne, l'A. met en évidence l'actualité de cette auteure sachant parler aux lecteurs les plus divers.

Les nombreuses annexes, qui servent de complément à cette étude si riche et de point de départ pour des études ultérieures, ainsi qu'une bibliographie touffue complètent les nombreux mérites de cet ouvrage novateur.

[PAOLA CIFARELLI]

Écrire le voyage au temps des ducs de Bourgogne, Actes du colloque international organisé à l'Université Littoral Côte d'Opale, Dunkerque, dir. J. DEVAUX, M. MARCHAL & A. VELISSARIOU, Turnhout, Brepols, 2021, «Burgundica» XXXIII, 298 pp.

Dédié à la mémoire d'Alexandra Velissariou, ce beau volume, illustré par un important dossier de planches en couleur, est organisé en trois sections, en fonction des types de récits que les voyageurs du xv^e et des premières décennies du xvi^e siècle nous ont laissés: relations de pèlerinages, textes historiques, œuvres littéraires.

Quelques-unes des contributions de la première partie portent sur des personnages célèbres. Il en va ainsi pour Bertrand de la Broquière, dont le *Voyage d'outremer* (effectué en 1432-1433) révèle aussi la curiosité du pèlerin à l'égard des *realia* et de la langue turque (Marie-Christine GOMEZ-GÉRAUD, *Lire le voyage à la fin du xv^e siècle*, pp. 23-31). Ou encore pour Guillebert de Lannoy: son déplacement à Prague en 1414 et son second voyage en Terre Sainte en 1422-1423 sous-tendent tous les deux des motivations religieuses (Jaroslav SVÁTEK, *Le pèlerinage dans les "Voyages et ambassades" de Guillebert de Lannoy*, pp. 57-65). Mais les récits de quelques marchands bourguignons souvent inconnus s'avèrent aussi riches en renseignements. Certains d'entre eux peuvent par exemple souligner les signes d'une affirmation identitaire, basée sur le partage de la religion chrétienne et surtout d'une même langue (Anne-Sophie DE FRANCESCO, *Y a-t-il un récit de pèlerinage «bourguignon»?», pp. 33-43*). Dans d'autres comptes rendus, comme dans le *Voyage en Terre Sainte* de Jean de Tournay (1488-1489, avec des étapes à Anvers, Rome, Naples), se dessine le portrait d'un marchand attaché aux intérêts de sa ville d'origine: son retour à Valenciennes fut par ailleurs célébré dans un poème de Jean Molinet (Béatrice DANSETTE, *Le récit de Jean de Tournai et la littérature bourguignonne de voyage à la fin du xv^e siècle*, pp. 45-55). Homme politique et croyant, Georges Lengherand est l'auteur d'un récit de pèlerinage fait en 1486-1487, dans lequel ses intérêts se reflètent dans son écriture et dans la façon de se représenter (Gilles DOCCQUER, *Homme de Loi, homme de Foi*, pp. 67-81). Le marchand douaisien Jacques Lesaigne nous fait part de son dépaysement lors de ses étapes grecques (1519), mais aussi de ses expériences sensorielles, liées tout particulièrement au climat et à la découverte de nouvelles saveurs (Alexandra VELISSARIOU, *Le récit de voyage de Jacques Lesaigne, marchand de Douai*, pp. 83-94).

Les «textes historiques», objet de la deuxième partie, relatent souvent des voyages entrepris par des souverains. Celui effectué par Philippe le Beau pendant l'hiver 1505-1506, au cours duquel se déchaîna une terrible tempête, fit l'objet de trois relations, dont

chacune révèle – au-delà des *topoi* communs – les traits propres à chaque auteur (Jean DEVAUX, *La grande traversée et l'écriture viatique*, pp. 97-113). Le voyage du futur Charles Quint vers l'Espagne (1517-1520) est narré par l'indiciaire bourguignon Rémi Dupuis: sa *Description poétique* ajoute au récit de la traversée un conte mythologique et une section consacrée au cérémoniel à observer en mer (Jonathan DUMONT, *Récit de voyage et culture politique dans les Anciens Pays-Bas*, pp. 115-128). Ce sont en revanche les aspects diplomatiques que Toison d'Or privilégie dans le compte rendu de sa mission auprès de Jean II d'Aragon (1461) pour lui remettre le collier de l'ordre chevaleresque fondé par Philippe le Bon (Alain MARCHANDISSE & Bertrand SCHNERB, «*Et pour aller devers le roy d'Aragon...*», pp. 129-139). Pour quelques récits de voyage faits au Portugal par des «bourguignons» demeurent très discrets sur l'expansion ibérique outre-mer et sur les produits importés, qui pourtant se vendaient bien sur les marchés de Bruges et d'Anvers (Jacques PAVIOT, *Les voyageurs «bourguignons» et l'expansion ibérique*, pp. 141-149). Des témoignages inattendus nous demeurent de deux missions envoyées vers les Turcs par Charles Quint en 1533-1534 et 1545-1547: des dessins de Pieter Coecke et un poème en vers latins de Favolio (Alain SERVANTIE, *Les missions turques des ambassadeurs impériaux et leurs prolongements artistiques*, pp. 151-165).

La littérature de la seconde moitié du *xv*^e siècle fait elle aussi une large part aux voyages, quelles qu'en soient les motivations narratives. Le manuscrit de *Paris et Vienne* sorti de l'atelier lillois du maître de Jean de Wavrin (Bruxelles, KBR 9632-9633) contient par exemple des interpolations révélatrices des intérêts politiques bourguignons entre *ca* 1430 et 1450 (Danielle QUÉRUEL, *Des rivages de Troie aux confins du désert*, pp. 169-180). De même, *Florimont* en prose présente de multiples déplacements sur la Méditerranée, idéalement réunie sous le règne d'un souverain imaginaire (Marie-Madeleine CASTELLANI, *La Méditerranée et le voyage dans le "Florimont" en prose*, pp. 181-192). Contrairement à d'autres mises en prose, *Othovyen* fait une large part aux aspects concrets des voyages en mer, avec une attention marquée pour la topographie ainsi que par le recours à une terminologie souvent très précise (Matthieu MARCHAL, *Les voyages en mer dans "Othovyen", mise en prose bourguignonne de "Florent et Octavien" et de "Florence de Rome"*, pp. 203-216). En revanche, malgré sa présence, la Grèce dans les *Seigneurs de Gavre* apparaît détachée tant de l'histoire antique que de l'actualité du *xv*^e siècle, et notamment du motif de la Croisade (Catherine GAULLIER-BOUGASSAS, *Le voyage en Grèce de Louis de Gavre dans l'"Histoire des seigneurs de Gavre"*, pp. 193-202). Les nombreux déplacements entrepris par Gillion de Trazeznies pour des raisons diverses (du pèlerinage aux expéditions guerrières) révèlent l'ambiguïté foncière d'un personnage divisé entre Occident chrétien et Orient musulman (Stéphanie BULTHE, *D'exils en retours*, pp. 217-231). La *Fleur des histoires* réserve deux chapitres à l'histoire de Jason, six à celle d'Alexandre le Grand, héros voyageur par excellence: les enluminures du ms Bruxelles, KBR 9231, mettent en relief des aspects parfois en contraste avec le texte, visant plutôt à célébrer Philippe le Bon, destinataire de cette copie (Elena KOROLEVA, *Le voyage du héros antique dans la "Fleur des histoires" de Jean Mansel*, pp. 243-252). Autre œuvre conçue dans le milieu ducal, les *Cent Nouvelles nouvelles* mettent parfois en scène l'éloignement plus ou moins prolongé du mari, pour le com-

merce, la croisade, voire le simple divertissement; dans tous les cas, le retour au foyer est lourd de risques et de conséquences pour le couple, voire pour le groupe social (Catherine EMERSON, *Le retour au foyer dans les "Cent Nouvelles nouvelles" bourguignonnes*, pp. 253-259). Une étude du corpus classé comme «livres de geste» dans l'inventaire dressé à la mort de Philippe le Bon en 1467-1469 permet de reconnaître les caractéristiques des personnages se faisant «fixeurs»: à la fois traducteurs et experts de la culture d'un pays d'Orient; il s'agit d'un aspect commun avec la littérature dite «de Croisade» qui se développe autour de 1450 (Zrinka STAHLJAK, *Les langues du voyage*, pp. 233-241).

Une précieuse *Bibliographie* couvre les pp. 261-282; on regrette néanmoins l'absence d'un index des noms et des titres, qui aurait permis non seulement un repérage rapide des auteurs et des ouvrages, mais aurait aussi mis en relief leurs retours dans les différentes parties et contributions d'un recueil qui se signale par sa richesse et sa cohérence thématique.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

SARAH FOURCADE, *La noblesse à la conquête du livre, France, v. 1300 - v. 1530*, Paris, Champion, 2021, 716 pp.

Œuvre d'une historienne, ce beau livre rendra de précieux services aux spécialistes du «long *xv*^e siècle», en leur offrant un panorama vaste et approfondi du rapport qui unit la noblesse et le livre entre *ca* 1300 et *ca* 1530; c'est en effet grâce à ce genre d'ouvrages – on rappellera la thèse de Céline Van Hoorebeek consacrée aux fonctionnaires bourguignons (*Livres et lectures des fonctionnaires des ducs de Bourgogne (ca 1420-1520)*, Turnhout, Brepols, 2014: "Studi francesi" 177, 2015, p. 569) – que des passerelles sont posées entre plusieurs disciplines: histoire du livre, histoire des collections, histoire des textes et de leur production et diffusion.

Après avoir illustré et défini son objet et sa méthode, Sarah Fourcade organise son ouvrage en trois parties. La première est consacrée à la «noblesse lettrée», à savoir à ces nobles qui ont non seulement possédé des collections de livres, mais qui en ont aussi écrit, qu'il s'agisse d'œuvres littéraires, historiques ou d'écrits privés; l'accent porte ensuite sur le milieu familial, où l'enfant est éduqué et instruit, aspect fondamental du moment que le patrimoine, aussi bien matériel que culturel, se transmet d'une génération à l'autre; les usages au sein de ce milieu à la fois noble et cultivé font l'objet d'un dernier chapitre, qui souligne le rapport entre la noblesse et le prince – entre imitation, intégration et distinction – et les modes de circulation des livres (achat, prêt, héritage), ainsi que les marques qui y sont apposées parfois (notes de possession).

La deuxième partie se concentre sur la «culture de la noblesse», ses lectures, les traits communs et distinctifs des collections, le rapport avec la culture du passé, celle de l'Antiquité d'abord, mais aussi celle du présent, composée à la fois de textes récents et de l'expérience même des nobles, qui se traduit elle aussi en œuvres écrites (mémoires, traités cynégétiques par exemple); si l'histoire, ancienne et moderne, s'avère être sans surprise l'objet principal de cette culture, les nobles ne dédaignent pas de composer des œuvres littéraires, en recherchant peut-être «un remède aux malheurs du temps» (p. 256).

On en vient enfin à la «place du livre dans l'identité nobiliaire»: l'interrogation principale porte sur les rela-

tions que les nobles entretiennent avec le livre et surtout avec l'écriture. Le manuscrit est un objet proche, par sa localisation dans les demeures nobiliaires, mais aussi parce qu'il est le produit des activités du noble, la «littérature» se révélant comme une charge assumée parallèlement à la vie active, au service du prince ou des intérêts particuliers, notamment dans les mémoires. Au-delà des profondes différences individuelles, S.F. montre bien que l'inconciliabilité entre métier des armes et métier des lettres est certainement une image à nuancer.

Rapide, la *Conclusion* (pp. 347-349) a le mérite de revenir sur le titre de l'ouvrage, en soulignant le sens à donner au mot «conquête», car au cours de la période envisagée un processus s'observe, au cours duquel une véritable «appropriation du livre» (p. 349) s'accomplit chez les nobles, tant sur le plan matériel – acquisition de manuscrits, constitution de librairies – que sur le plan intellectuel – production d'ouvrages et création d'une culture laïque.

En occupant presque la moitié du volume, les *Annexes* constituent un trésor de documentation; sont d'abord recensés les «Possesseurs de manuscrits», le classement par ordre alphabétique permettant un repérage rapide des notices, qui comprennent les informations biographiques et une liste précieuse des manuscrits que ces nobles ont possédés (pp. 351-510); une deuxième liste réunit les «lettrés nobles», répartis entre propriétaires d'une collection, écrivains, collaborateurs de recueils et de correspondances poétiques, rédacteurs d'écrits privés (pp. 511-606); une dernière annexe donne la liste des collections comprenant plus de vingt volumes, en spécifiant le contenu de chacune (pp. 607-624). Les *Index* en deviennent d'autant plus précieux pour croiser les informations concernant les manuscrits cités (pp. 671-689), les auteurs, poètes et traducteurs (pp. 691-702), les œuvres anonymes et collectives (pp. 703-709). La *Bibliographie* est imposante: séparant les sources (manuscrites et éditées), les «instruments de travail» (catalogues et dictionnaires), et la bibliographie critique, elle couvre plus de quarante pages (pp. 625-669).

Un seul regret: S.F. fonde souvent ses argumentations sur des études à la valeur incontestable (l'article de Jacques Monfrin, «*La connaissance de l'Antiquité et le problème de l'humanisme en langue vulgaire dans la France du XV^e siècle*», 1972, n'a rien perdu de sa fraîcheur et de sa validité), mais quelques études et éditions récentes lui auraient fourni des matériaux de première main: on pense notamment à l'édition de *La Bouquechardière* dirigée par Catherine Gaullier-Bougassas (quatre volumes parus depuis 2020), ou à celle de la traduction de *De Amicitia* de Cicéron par Laurent de Premierfait, éditée par Olivier Delsaux en 2016 dans les «CFMA».

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

PHILIPPE MAUPEU, *Images de présentation, scène de l'énonciation. Le manuscrit médiéval ou l'éloquence du corps, in Image, autorité, auctorialité du Moyen Âge au XX^e siècle*, éd. par C. Pascal, M.-E. Thérenty, T. Trung, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 39-57.

Les miniatures dites «de présentation» ou «de dédicace» voient leur iconographie se figer au XV^e siècle: autour du noyau central – le livre passant des mains de l'auteur dans celles du destinataire – trouvent place des courtisans, témoins actifs de la scène. Ph.M. propose une lecture des images sur la base des catégories linguistiques de la pragmatique: contexte, situation d'énonciation, scénographie. Cette approche, qui nous

paraît fructueuse, confirme indirectement les changements survenus dans le statut de l'auteur et dans le rôle de la cour à l'orée du siècle, changements qui se maintiendront par ailleurs lors du passage des textes à l'imprimé. Sont pris en compte en particulier les manuscrits BnF fr. 23279 (*Dialogues de Pierre Salmon et Charles VI*), et fr. 848 (*Epistre Othea* de Christine de Pizan).

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Le Rondeau entre XIII^e et XVI^e siècles. Une forme lyrique en liberté surveillée, dir. J. CERQUIGNI-TOULET, C. DAUPHANT et S. LEFÈVRE, Paris, Honoré Champion, 2021, «Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge» 29, 222 pp.

Il libro, prima ancora di aprirsi, presenta sé stesso con un componimento-rebus del ms Lille, BM, 402, c. 16r, di cui a p. 8 viene trascritta la soluzione data nel ms stesso. Funge da introduzione al volume l'articolo di Sylvie LEFÈVRE, «*Aux armes, etc.*» (pp. 9-35), che chiede aiuto alla citazione di Serge Gainsbourg per porre alcune questioni di carattere generale sul rondeau, cui il volume cerca di dare risposta: rapporto tra strofa e ritornello; problema dell'*etc.* che si ritrova nei manoscritti, usato dai copisti ma pure dagli autori; evoluzione del *refrain* in un *rentrement*, con la scomparsa dell'*etcetera*, con buona pace di Gainsbourg. S.L. propone quindi una concisa storia della forma poetica, dalle prime apparizioni del XIII sec. fino all'imposi del rondeau classico, circolare, con una particolare attenzione al ritornello e alla sua lunghezza fino alla cristallizzazione del *rentrement* – che è anche storia delle pratiche filologiche di edizione del rondeau.

Il percorso si apre con Guillaume de Machaut, cui dedica attenzione Mathias SIEFFERT (*Des rondeaux «ou il n'a point de chant». Poétique du rondeau sans musique chez Guillaume de Machaut*, pp. 37-58). Egli studia lo statuto della parola poetica in relazione alla musica (e come il rondeau sia in questo senso percepito da Machaut), e facendo emergere le specificità del rondeau all'interno delle raccolte in cui è inserito: laddove la strutturazione del canzoniere svolge un percorso narrativo, il rondeau si comporta come «une forme de lyrisme second dans le lyrisme même», un nucleo lirico che ispira al lettore una «réverie narrative», come suggeriva D. Poirion.

Nel quadro della nuova edizione, in corso, di Eustache Deschamps diretta dalle tre curatrici del presente volume, Clotilde DAUPHANT, dopo una chiara messa a punto sulla versificazione del rondeau e le sue forme in questo autore, attira l'attenzione sul problema ecdotico della scrittura abbreviata dei testi e soprattutto del *refrain*. Utilizzando il rondeau, C.D. ripercorre la composizione del BnF fr. 840, copia di Raoul Tainguy, e la tradizione dell'autore alle spalle dell'imprecindibile testimone parigino (*Le rondeau, une forme incomplète: la présentation des rondeaux d'Eustache Deschamps dans le BnF fr. 840*, pp. 59-94).

Isabelle RAGNARD e Agathe SULTAN ricostruiscono la storia del rondeau musicale, nella prospettiva di una più approfondita conoscenza della produzione e della diffusione della lirica. In particolare, l'evoluzione della forma alle soglie della *Renaissance* invita a ridiscutere la fissità della struttura poetica e musicale, prestando orecchio alle dissociazioni tra musica e testo (*Le rondeau musical, mouvances d'une forme fixe*, pp. 95-125).

Taku KUROIWA si interessa ai *trioletts* senza ritornello interno nella *Passion* di Arnoul Gréban, anomalia me-

trica ascritta ai copisti dell'opera e non ad istanze di innovazione dell'autore. Mostrando tuttavia l'elevata ricorsività del fenomeno nella scena della strage degli Innocenti, T.K. propone che l'infrazione alla norma possa essere intesa anche come dissoluzione formale, con intenti patetici o spinta da esigenze sceniche (*Remarques sur les triolets sans refrain intérieur dans les manuscrits du "Mystère de la Passion" d'Arnoul Gréban (la "Creacion du Monde" et la "Première journée")*, pp. 127-137).

Philippe FRIEDEN studia la scrittura di rondeaux da parte di Jean Molinet, distinguendo tra le composizioni indipendenti, quelle inserite in composizioni più ampie e le inserzioni all'interno dell'*Art de rhétorique (Le discours des formes: le rondeau de Jean Molinet*, pp. 139-154), senza dimenticare che la prima attestazione di un rondeau nella letteratura francese medievale avviene proprio come citazione all'interno di un testo più ampio, il *Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* di Jean Renart (su cui già tornava S. Lefèvre). Ai rondeaux nell'*Art* è dedicato più spazio: Ph.F. suggerisce come tale forma rappresenti qui un condensato del percorso letterario dell'opera stessa, «mise en abyme de la forme, insertion d'un microcosme poétique dans un macrocosme» (p. 151).

Il rondeau come forma di riscrittura attira l'attenzione di Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET (*Le goût du rondeau. "Cent Balades d'amant et de dame" de Christine de Pizan dans les années 1500*, pp. 155-168). J.C.T. studia i *Cent cinq rondeaux d'amour*, «écriture» dell'opera di Christine de Pizan, inserendoli nel quadro delle riscritture poetiche tra Quattro e Cinquecento, tra riprese puntuali e intime differenze. Non è tralasciato il problema del rapporto con la fonte, di cui un solo ms si conserva, ma di cui si sa che almeno altri due mss erano presenti nella biblioteca dei duchi di Borgogna, per giungere a trattare del rapporto tra opera e libro che la contiene.

Hélène BASSO (*Les rondeaux des "Albums poétiques" de Marguerite d'Autriche: le lyrisme comme jeu grave?*, pp. 169-187) analizza le collezioni poetiche dei mss Bruxelles, KBR, 10572, 11239 e 228, gli *Albums* di Margherita d'Austria, al fine di studiare il rondeau in un'epoca di transizione, che sta progressivamente abbandonando le regole compositive di Machaut ed emuli ma non conosce ancora Jean Marot. In particolare, del primo album si mettono in luce le due spinte organizzative della raccolta, di ordine compositivo, ma pure lessicale.

Ellen DELVALLÉE studia l'evoluzione del *rentrement* del rondeau e il ruolo centrale svolto da Clément Marot. L'analisi del primo rondeau dell'*Adolescence clémentine* è condotta in una prospettiva storica, in cui le sempre maggiori costrizioni cui il *rentrement* viene sottoposto appaiono in un discorso metapoetico. La ripresa delle prime parole del componimento, messe al bando progressivamente le soluzioni facili del vocativo o delle formule introdotte da coordinazione, si carica così di risvolti polisemici: Marot porta questa raffinatezza all'estremo, distendendo la circolarità del rondeau (ormai solo più apparente) in una dimensione lineare, tutta volta verso la *pointe* finale, che modifica una frase potenzialmente chiusa (*Technique du rentrement et devenir du rondeau: Marot et les plus sçavants Poètes*, pp. 189-203).

Chiude il volume un'utilissima *Bibliographie sur le rondeau*, con l'elenco dei manoscritti citati contenenti rondeaux o *arts poétiques*, e un indice.

[PIERO ANDREA MARTINA]

Le "Cris de Paris" du Moyen Âge à la Renaissance. Édition de textes, analyse et glossaire par P. RÉZEAU, Strasbourg, EliPhi, 2021, 179 pp.

L'édition procurée par Pierre Rézeau a pour objet les «cris» des marchands ambulants, des artisans, des quêteurs et des annonceurs de Paris: composés tout au long de quatre siècles (du XIII^e au XVI^e), les treize textes réunis ici – qui vont du poème à la sottie, de la chanson à des strophes accompagnant une série de gravures – offrent un témoignage de la vie quotidienne de la capitale entre Moyen Âge et Renaissance. Cet éventail de morceaux divers fait ainsi émerger tant un ensemble bariolé et disparate de personnages qu'une variété inédite de comestibles et de métiers d'autrefois. Si au XIX^e siècle les cris de Paris ont été étudiés et partiellement édités, celle de P.R. a le mérite d'être la première édition critique, et donc fiable, de ce corpus.

Après une *Introduction* (pp. 1-14) qui explique ce que sont les cris de Paris en soulignant leur intérêt, les *Textes* (pp. 17-131) sont présentés en ordre chronologique. Chacun est introduit par une étude agile et claire qui nous informe sur les sources, les éditions modernes, l'auteur, la langue, la date de composition, la structure et la versification. P.R. offre également pour tous les textes une analyse spécifique et un appareil critique. Le lecteur aura le plaisir de repérer dans le riche ensemble de notes de précieuses observations sur le lexique, la technique poétique et le contexte historique. L'étude lexicographique minutieuse qui se déploie tout au long du livre est couronnée par un *Glossaire* (pp. 134-169) exhaustif qui enrichit encore nos connaissances. L'*Annexe*, avec le Tableau récapitulatif des produits et des métiers (pp. 171-175), permet en outre d'établir des liens entre les textes et de reconnaître la récurrence de certaines activités urbaines et des marchandises proposées à la vente. Une *Bibliographie* (pp. 177-179) termine le volume.

On ne peut que saluer une édition rigoureuse et soignée qui, grâce à l'érudition et au savoir de l'Éditeur, rendra de grands services aux spécialistes de la littérature et de la culture du Moyen Âge et de la Renaissance.

[MARTINA CROSIO]

Didier Lechat, *Les enluminures du Valère Maxime français. Une glose en images de l'activité traductrice au service du pouvoir*, in *Image, autorité, auctorialité du Moyen Âge au XX^e siècle*, éd. par C. PASCAL, M.-E. THÉRENTY, T. TRUNG, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 59-84.

Les miniatures de frontispice dans les manuscrits de la traduction française des *Facta et dicta memorabilia* de Valère Maxime, assez variées dans l'ensemble, peuvent mettre en relief certains aspects du texte tout en privilégiant l'un ou l'autre des intervenants dans sa transmission. D. Lechat en dresse une typologie sur la base de la division de l'espace (miniatures bi- ou quadripartites), de la présence / absence des personnages en cause (Tibère / Charles V, Valère Maxime / Simon de Hesdin), des symétries éventuellement établies (entre les deux régnaux, entre l'auteur et le traducteur). Loin de remplir une simple fonction décorative, cette iconographie constitue de fait un accès à l'œuvre traduite en révélant le rôle attribué à l'auteur original, au traducteur, et le parallélisme difficile sinon franchement impos-

sible entre l'empereur romain, dont l'image est disqualifiée au Moyen Âge, et le «Sage roi» de France.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

LUKE GIRAUDET, *Nicolas Confrant, author of the "Journal d'un bourgeois de Paris"?*, "Romania" 139, 2021, pp. 114-140.

L'identité du prétendu «Bourgeois» auteur de la célèbre chronique parisienne qui couvre les années entre 1405 et 1449 demeure sujette à débat. Sans résoudre entièrement la question, cet article de L.G. propose une identification basée sur de nouveaux documents et confirmée par certaines informations internes au *Journal*. Sont d'abord fort utilement rappelées les trois données fondamentales qui permettent de dresser une sorte de portrait-robot de l'auteur: membre de l'Université de Paris, il fait partie du clergé de Notre-Dame et a joué un rôle dans l'administration de l'église des Saints-Innocents. Son état clérical – que la dénomination «Bourgeois» cache malheureusement – ne faisant aucun doute, quelques savants du XIX^e ont proposé les noms de Jean de l'Olive, de Jean Beaurugout, ou encore de Jean Chuffart. Ayant démontré les faiblesses de ces identifications, L.G. réexamine sur nouveaux frais le problème en s'appuyant sur de récentes bases de données et sur les recherches de Thomas Sullivan. Nicolas Confrant s'offre ainsi comme un bon candidat, même si la prudence s'impose (d'où le point d'interrogation dans le titre de l'article), quelques obstacles s'opposant toujours à une reconnaissance certaine.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

ANA PAIRET, *From Lyon to Antwerp. "Paris et Vienne" in the Low Countries*, "Queeste" 28/1, 2021, pp. 117-136 (en ligne).

Composé en Anjou-Provence vers 1440, le roman idyllique *Paris et Vienne* est vite devenu, grâce à l'imprimé, un véritable best-seller en plusieurs langues; des deux versions transmises par les manuscrits, c'est la version courte du récit qui est passée sous les presses à partir des années 1480 déjà. Le mérite de cet article d'A.P., c'est d'analyser les toutes premières éditions et d'en vérifier les relations sur la base du paratexte en particulier, en comparant deux incunables lyonnaises sans date, l'un de Guillaume Le Roy [ca 1480], l'autre de Mathias Huss [ca 1485], et un troisième, publié par Gheraert Leeu à Anvers en 1487. Actif d'abord à Gouda, puis à Anvers, Leeu est bien connu pour sa production illustrée et plurilingue: dans le cas de *Paris et Vienne*, sont sorties de ses presses, outre le texte français, trois traductions, en néerlandais (1487 également), en bas allemand (1488), en anglais (1492). En collationnant l'incipit et les titres de chapitres, A.P. peut rattacher l'édition anversoise à celle de M. Huss. Sa contribution nous paraît tout à fait convaincante, tout en soulevant une petite perplexité, dans la mesure où rien ne nous permet – à ma connaissance – de qualifier Gheraert Leeu «translator» (p. 133) et donc de lui attribuer la responsabilité des textes qu'il publiait.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

PIERRE VERMANDER, *Pour une pragmatologie. Marqueurs d'oralité et variation dans les différents témoins de "Maistre Pierre Pathelin"*, "Romania" 139, 2021, pp. 71-113.

Dans un article parfaitement fondé sur le plan théorique et méthodologique, P.V. analyse les variantes des «marqueurs d'oralité» dans quatre témoins de *Pathelin*: les manuscrits La Vallière et Bigot, et les deux incunables parisiens de Pierre Levet et de Guillaume Le Roy. Malgré la ressemblance formelle, l'approche pragmatologique adoptée s'éloigne du modèle anglais: la pragmatique procède ici de la philologie, les variantes fournissant au linguiste des matériaux de première main utiles pour analyser la fonction pragmatique des mots et expressions en cause.

La collation, qui porte sur plus de deux cent lieux significatifs de la *Farce*, offre deux résultats majeurs: premièrement, sur le plan philologique, la variation, qui apparaît sensible au niveau des marqueurs d'oralité, ne saurait coïncider avec une sorte d'anarchie; au contraire, «elle permet [au linguiste] de dégager, en creux, quelques éléments d'un système» (p. 98). D'autre part, elle confirme la différence entre la transmission manuscrite, plus proche de la performance théâtrale et plus souvent variable, et la transmission imprimée, où la forme du texte se fige.

Au-delà du cas d'espèce, exceptionnel à plusieurs égards, l'examen mené par P.V. montre bien l'intérêt des textes de théâtre en tant que lieu d'une variation importante, et en même temps celui des marqueurs d'oralité, traces de l'oral certes, mais aussi lieu privilégié d'une variance «utile».

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

G. MATTEO ROCCATI, *Fortune ailée: en marge de l'édition de la "Moralité de Fortune et Povreté"*, "Pluteus" 11, 2021, pp. 201-247.

Un seul vers de la *Moralité de Fortune et Povreté*, que G.M. Roccati a éditée récemment («Biblioteca di Studi francesi», 2018), fournit le point de départ pour une étude substantielle, qui porte sur l'image de Fortune portant des ailes; au cours d'un échange très vif, c'est ainsi que *Povreté* insulte son adversaire en ces termes: *Se vous estes bien emplumee, allez com Dedalus voller!* L'enquête porte d'abord sur un riche corpus de textes médiévaux, du XIII^e à la fin XV^e siècle, puis sur l'iconographie dans plusieurs dizaines de manuscrits dont on trouvera la liste en annexe (p. 240-246); grâce à cette documentation impressionnante – certaines pages sont occupées presque entièrement par les notes – l'A. parvient à montrer qu'en France Fortune ailée est d'abord une image iconographique, qui apparaît une première fois dans le ms BnF, fr. 12558 du *Chevalier errant* de Thomas de Saluces (confectionné dans l'atelier du Maître de la *Cité des dames*), pour se diffuser ensuite dans quelques copies de la traduction par Laurent de Premierfait du *De casibus* de Boccace; elle passerait ensuite, mais de fait dans les mêmes années, dans *La Mutacion de Fortune* de Christine de Pizan.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

CHIARA TAVELLA, *Le "Mystère de la Résurrection" d'Arnoul Gréban dans sa tradition imprimée: à propos des rapports entre les éditions anciennes*, "Pluteus" 11, 2021, pp. 249-280.

La quatrième journée du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, qui date du milieu du xv^e siècle, a connu une longue fortune imprimée, avec dix éditions parisiennes, pour la plupart non datées, mais datables entre *ca* 1507 et *ca* 1550. La collation dont C. Tavella offre ici les résultats permet d'abord de reconnaître les liens qui rattachent la *princeps* (Jean Petit, Geoffroy de Marnef, Michel Le Noir, *ca* 1507) à la tradition manuscrite, puis de distribuer les éditions en deux groupes, enfin d'attribuer un rôle tout à fait particulier à Alain Lotrian, responsable de trois éditions datées (1539, 1540, 1541); surtout, elle confirme l'hypothèse avancée par Runnalls quant aux pratiques d'atelier des Trepperel et de leurs successeurs, à savoir qu'ils aient pu disposer de plusieurs versions antérieures et qu'ils les auraient utilisées au besoin pour amender leur texte. En Annexe, la liste des éditions et des exemplaires répertoriés.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

ANNE SALAMON, *Des vies en images: les enluminures du "Traité des Neuf Preux et des Neuf Preuses" (Vienne, ÖNB, cod. 2577-2578) parmi les représentations des Preux et des Preuses*, "Romania" 139, 2021, pp. 141-177.

Centré sur le rapport entre texte et images dans le manuscrit de Vienne, ÖNB, cod. 2577-2578, cet article met en lumière les particularités iconographiques des deux recueils de Sébastien Mamerot, consacrés l'un aux *Neuf Preux*, l'autre aux *Neuf Preuses*. A.S. aborde la question de plusieurs points de vue: d'abord elle pose la question des stéréotypes, et plus spécialement des détails iconographiques permettant de reconnaître certains personnages, masculins surtout, mais aussi féminins. Elle passe ensuite aux deux représentations des Preux dans le ms de Vienne: l'une, «en continu», offre l'image globale des neuf héros, réunis dans une seule enluminure et regroupés par triades (biblique, païenne, chrétienne), et l'autre «en discontinu», puisque chaque section du texte est ensuite illustrée à part. Au contraire, les Preuses ne connaissent que la distribution discontinue des images, bien que l'identification de chaque héroïne demeure inégale et complexe.

Une deuxième partie porte sur le genre même du recueil de Sébastien Mamerot, qui semble vouloir rattacher des histoires individuelles au cadre de l'Histoire universelle: tout comme chaque biographie se déploie en utilisant des sources multiples et diverses, de même l'illustrateur multiplie des scènes collectives – de bataille, mais non seulement – et des moments cérémoniels centrés notamment sur le pouvoir royal qui insèrent chaque destin individuel dans un cadre qui le dépasse.

Si la question du rapport entre illustrateur et auteur ne saurait être résolue à ce stade, il demeure clair que la constitution de ce cycle iconographique repose aussi sur un patrimoine culturel et sur une mémoire partagée avec les lecteurs de la fin du Moyen Âge.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

CATHERINE EMERSON, *Brabant, Holland, and Confession in the "Cent Nouvelles nouvelles"*. *Regional Stereotypes and Proverbial Commonplaces*, "Queeste" 28/1, 2021, pp. 96-116 (en ligne).

Après avoir cherché un lien entre les Nouvelles 6 et 78, centrées l'une et l'autre sur une confession qui aurait eu lieu en Hollande (n. 6) et en Brabant (78), C.E. essaie de rattacher la localisation d'autres récits du recueil à la provenance ou aux charges assumées par leur(s) narrateur(s): Jean de Lannoy, dont les liens avec Lille sont bien connus, se voit ainsi attribuer les Nouvelles 6 et 82, situées respectivement à La Haye et à Lille. Ces liens apparaissent plus stricts lorsque les lieux évoqués se trouvent en Hollande, alors qu'ils sont plus lâches dans le cas du Brabant. Une dernière section est consacrée à quelques Nouvelles qui illustreraient des proverbes attestés soit en latin soit en néerlandais.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

MATHIEU DELDICQUE, *Le dernier commanditaire du Moyen Âge: L'amiral de Graville, Vers 1440-1516*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021, 498 pp.

Œuvre d'un historien de l'art, ce beau volume ne manquera pas d'intéresser les lecteurs de cette «Rassegna», dans la mesure où Louis Malet de Graville compte parmi les grands bibliophiles de la période charnière qui couvre la seconde moitié du xv^e siècle et le début du siècle suivant – période, soit dit entre parenthèses, dont on commence à reconnaître la complexité et l'unité, au-delà des frontières séculaires, artistiques s'il en est.

L'originalité du livre de Mathieu Deldicque réside surtout dans son approche: renonçant à une présentation chronologique, l'A. préfère aborder l'ensemble de la commande de l'Amiral dans sa globalité en essayant d'en comprendre les motivations; ce choix est à l'origine de la bipartition de l'ouvrage, qui sépare les commandes «ordinaires», imposées en quelque sorte par le rang social du personnage, et les commandes «extraordinaires», qui reflètent des goûts plus personnels.

Après un chapitre liminaire, qui reconstruit la carrière de Louis de Graville (issu d'une vieille famille normande, né vers 1440, mort en 1516, il fut au service de trois rois: Louis XI, Charles VIII, Louis XII), on entre dans le vif du sujet. «Les devoirs d'un grand seigneur», titre de la première partie, rend bien compte de l'esprit qui détermina le réaménagement du patrimoine familial – les châteaux de Marcoussis, Malesherbes et Milly-la-Forêt, notamment –, la reconstruction de nombreuses églises après la Guerre de Cent Ans, et jusqu'à l'édification de halles, moulins, fortifications. Si les documents n'abondent pas, l'héraldique, pour laquelle Louis de Graville semble avoir nourri une véritable passion, fournit des témoignages précieux sur ce genre de commandes.

La seconde partie se concentre, comme on l'a dit, sur les commandes personnelles, exceptionnelles à plusieurs égards («Une commande personnelle d'exception»). On découvre ici quelques manuscrits commandés par Louis et destinés soit à célébrer l'histoire de France (entre autres le ms BnF, lat. 8838, qui transmet le procès de réhabilitation de Jeanne d'Arc), soit à être offerts aux rois qu'il a servis: le *Livre du roy Modus et de la royne Ratio* (ms Genève, BPU, fr. 168, pour Charles VIII), la *Fleur des Histoires* de Jean Mansel (ms BnF, fr. 53), la traduction de la *Pragmatic Sanction* (ms

BnF, fr. 203, ces deux derniers pour Louis XII). En l'absence d'un inventaire, d'autres documents – marques de possession ou inventaires des héritiers – permettent de reconstituer en partie la bibliothèque de l'Amiral, dont 33 manuscrits sont aujourd'hui conservés: parmi ceux-ci, on retiendra au moins le *Livre d'heures* aujourd'hui à la Huntington Library (HM 1163), la *Fleur des histoires* de Jean Mansel (Besançon, BM, ms 851), une *Description... de Venise* (Chantilly, Musée Condé, ms 799), le *Romuleon* traduit par Sébastien Mamerot (ms BnF, fr. 364). L'analyse des titres fait ressortir une préférence, tout à fait attendue, pour les livres d'histoire – grandes chroniques, histoire antique, histoire de France – et pour les romans – un *Lancelot* et un *Tristan* – outre des œuvres «bourguignonnes»: l'*Alexandre de Vasque* de Lucène (Chantilly, Musée Condé, ms 755) et le *Chavalier délibéré* d'Olivier de La Marche (Chantilly, Musée Condé, ms 507). Cette collection imposante, formée presque exclusivement de livres en français, se signale par ailleurs par le luxe de sa décoration; en revanche, si des livres imprimés ont pu être dédiés à Louis Malet (la *Defensio astronomiae* de Conrad Heingarter et l'*Itinerarium paradisi* de Jean Raulin), il ne reste aucune trace des exemplaires qui ont pu lui appartenir. Du côté des femmes de la famille, il est difficile de distinguer les livres de Marie de Balsac de ceux de son mari; qui plus est, ses manuscrits ont pu être en partie confondus avec ceux d'Anne de Graville, leur fille cadette, qui portait les mêmes armes que sa mère. Ceci dit, six livres peuvent être attribués à Marie, parmi lesquels les *Chroniques* de Froissart (aujourd'hui dans une collection particulière) et la *Mutation de Fortune* de Christine de Pizan (Munich, BSB, Gall. 11).

Nous passons très rapidement sur le rôle joué par Louis Malet dans la réforme gallicane de l'Église, en soulignant que son intérêt et sa piété n'ont pas manqué de laisser une trace dans ses commandes artistiques et même dans l'iconographie de certains de ses manuscrits.

M.D. se concentre pour finir sur la reconstitution des réseaux, familial et curial, au sein desquels les commandes passées par l'Amiral doivent être situées, et sur ses relations et échanges avec d'autres grands seigneurs bibliophiles, qui souvent passèrent commande aux mêmes artistes. On voit ainsi défilier, parmi les premiers, Jean Bourré, Jacques d'Armagnac, Pierre de Beaujeu, Anne de France, Jean de Bruges, et parmi les artistes, Jean Fouquet, les Colombe, et nombre d'enlu-

mineurs parisiens dont les noms sont associés aux productions les plus somptueuses des décennies à cheval entre les deux siècles.

C'est là que se révèle en effet l'«originalité» d'un personnage qui appartient bien au xv^e siècle, mais qui sut conjuguer les obligations de son rang et des goûts personnels: peut-être représentant «d'une certaine arrière-garde, d'une tradition de commande artistique proprement médiévale, appelée à disparaître avec lui» (p. 425), mais surtout représentant d'une période complexe et irréductible dont on a intérêt à reconnaître les spécificités.

Le volume est complété par des Annexes importantes, parmi lesquelles une précieuse liste des Manuscrits aux p. 427-437; et des Arbres généalogiques aux pp. 439-443. La Bibliographie, impostante, occupe une trentaine de pages (p. 445-475), suivie par les Index des lieux et Index des personnes (pp. 477-486). On regrette en revanche l'absence d'un Index des manuscrits et des auteurs / œuvres cités.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

SERGIO CAPPELLO, *Cycles iconographiques et éditions perdues: les incunables lyonnaises de "Valentin et Orson"*, in *L'Europa o la lingua sognata. Studi in onore di Anna Soncini Fratta*, a cura di Andrea Battistini, Bruna Conconi, Eric Lysoe, Paola Puccini, Città di Castello, I libri di Emil di Odoia, 2021, pp. 303-312.

Croisant histoire de l'édition et histoire de la littérature, cette étude prouve une fois de plus l'intérêt d'un examen approfondi des éléments iconographiques – des bois gravés, en l'occurrence – et de leur transmission dans les éditions anciennes. C'est en travaillant sur la longue durée (des incunables genevois et lyonnais jusqu'aux dernières publications d'Olivier Arnoullet, actif entre 1515 et 1567) que S.C. parvient à démontrer sur des bases solides l'existence de quelques éditions perdues de *Valentin et Orson* (deux, voire trois incunables) et de *Baudouin de Flandres* (un incunable également). Son article confirme en même temps la fortune de l'histoire aventureuse des deux jumeaux, qui fit l'objet de trois cycles d'illustrations spécifiques et indépendants dans le tout jeune monde de l'édition lyonnaise de la fin du xv^e siècle.

[MARIA COLOMBO TIMELLI]

Cinquecento a cura di Sabine Lardon e Michele Mastroianni

La Représentation de la sorcière et de la magicienne du xv^e siècle à nos jours en Europe occidentale, dir. É. HAMON-LEHOURS, avec la coll. de A. CONDÉ, Paris, Classiques Garnier, 2021, 242 pp.

Ce volume recueille des contributions sur l'évolution des représentations de la sorcière et de la magicienne, dont l'introduction d'Émilie HAMON-LEHOURS pose les similitudes et les différences. La première partie («Le Diable au corps». Discours fondateurs) se concentre sur la représentation du corps féminin et de la sexualité dans un texte de la seconde partie du xv^e siècle (Tatiana CLAVIER, *Les devisantes des "Évangiles des quenouilles"*. «Sorcières-maquereilles» burlesques ou résistantes à l'ordre du genre mis en place à la Renais-

sance?, pp. 27-46) et dans les procès de sorcellerie diabolique ou de *brujeria* du tribunal inquisitorial de la Cuenca, aux xv^e et xvii^e siècles (Ana CONDÉ, *Le corps de la Sorcière dans les manuels de démonologie et les procès de sorcellerie aux xv^e-xvii^e siècles. Une cristallisation du Mal*, pp. 11-25). À travers les figures-phares de Circé et de Médée, la deuxième partie («Les Métamorphoses». Enjeux et alternatives de l'image corporelle de la sorcière et de la magicienne) dégage l'ambiguïté des représentations de Circé, entre magicienne et sorcière, dans de représentations littéraires et artistiques, de l'antiquité à nos jours (Émilie HAMON-LEHOURS, «Circé transtextuelle». *Représentations de la magicienne Circé dans la littérature et la peinture italiennes*, pp. 49-69) et de la figure de la sorcière dans le

premier tiers du XVII^e siècle, où, désormais dotée d'une intelligence politique, elle devient une menace potentielle pour le pouvoir royal (Florent LIBRAL, *La sorcière, rivale du Roi d'après Pierre de Lancre (1612) et Pierre Cornielle (1635)*, pp. 71-99). À la croisée de l'écriture et des arts visuels, la troisième partie («La Dance enchantée». Représentations visuelles des sorcières et des magiciennes») nous fait découvrir la transposition exotique de la sorcière et de la magicienne dans deux témoignages du peintre Paul Gauguin, en 1887 et 1903 (Isabelle MALMON, *De la goyave au bâton. Maléfices et bénéfiques de la femme indigène dans deux écrits de Paul Gauguin*, pp. 103-121) et l'ambiguïté des Willis, danseuses éthérées et damnées, dans le ballet romantique *Giselle*, en 1841 (Maëlle ROUSSELOT, *Les Willis dans "Giselle", de l'idéalisation à la peur*, pp. 123-135). La quatrième partie («La Belle ou la Bête». Le corps déformé sous la plume des romantiques) se concentre sur la période romantique, fascinée par l'ambivalence grotesque de la sorcière, désormais vue comme une victime (Bérangère CHAUMONT, *Fille du feu, la belle dame des romantiques*, pp. 139-153), d'où les difficultés et les évolutions de sa représentation dans trois mises en scène des *Burgraves*, en 1843, 1902 et 1977 (Agathe GIRAUD, *Guanbumara au XX^e siècle ("Les Burgraves", Victor Hugo). Sorcière grotesque ou «reine tragique»?*, pp. 155-170). Fermant la boucle, la cinquième partie («Ceci est mon corps». Conviction religieuse ou païenne et influences corporelles) revient sur la conception du corps de la sorcière, en comparant deux conceptions antithétiques du corps féminin possédé (Ghislain TRANIÉ, *«Le diable au corps ou le christ au cœur? Les symptômes corporels de la possession chez la sorcière et la religieuse en Lorraine (XVI^e-XVII^e siècles)*, pp. 173-191) et en étudiant la métamorphose de l'héroïne en sorcière dans le premier roman de Sylvia Townsend Warner (1893-1978), écrivaine anglaise encore peu connue en France (Leslie DE BONT, *«Si ce n'est pas vrai de la dynamite, c'est vrai des femmes». Le corps révélateur dans "Laura Willows" de Sylvia Townsend Warner*, pp. 193-213). La conclusion de Marta SÁBADO NOVAU (*Conclusion. Pouvoirs du corps et corps de pouvoir dans "Les socières de la République" de Chloé Delaume et "The Power" de Naomi Alderman*, pp. 215-231) dégage l'évolution politique du corps de la sorcière, figure féministe dans deux romans dystopiques parus en 2016. Par leur richesse et leur grande complémentarité, ces contributions embrassent les représentations de la sorcière, du XV^e au XXI^e siècle, à travers des supports diversifiés (manuels de démonologie, littérature, beaux-arts...), dégageant la complexité de cette figure, les liens complexes qu'elle entretient avec la magicienne dans leur dualité, ses avatars (les Willis) ou antithèses (la religieuse) et contextualisant la conception de la femme qui l'accompagne, de la chasse aux sorcières aux courants féministes contemporains.

[SABINE LARDON]

L'aventure à la Renaissance, dir. R. ERRERA, A.-G. LETERRIER-AGLIANO, L. POCHMALICKI et A. VIAUD (<http://cornucopia16.com/blog/2022/06/29/10721/>), "Le Verger", Bouquet XXIV, juin 2022.

Il Bouquet XXIV della rivista telematica "Le Verger", in occasione del decimo anniversario dalla fondazione, propone un interessante lavoro scientifico sul tema dell'avventura nel contesto letterario rinascimentale. In particolar modo, gli interventi

racchiusi nel presente numero mirano all'approfondimento del ruolo dell'avventura all'interno della società e dell'immaginario rinascimentale, ma anche della sua evoluzione. Per raggiungere tale scopo, è proposta una suddivisione in tre sezioni («L'aventure au singulier», «L'aventure, entre expérience individuelle et quête collective» e «L'aventure en fiction»). L'articolo di L. PIETRE, *Du «Jeune Adventureux qui s'en va chercher aventure»: le goût du risque dans les Mémoires de Florange*, è incentrato sul racconto che il generale Florange riporta delle proprie battaglie e di quelle dei suoi maestri. Viene evidenziata l'intenzione dell'autore di fornire una rilettura dell'ideologia cavalleresca, attraverso una narrazione dove emerge il fascino per la guerra, per il rischio e un'esaltazione di re Francesco I. L'articolo intitolato *L'aventure, une catégorie intellectuelle. Du médecin aventurier au médecin expérimentateur nomade* di J.-M. RIETSCH prende in esame la figura di Paracelse, un medico di origini svizzere. In questo caso, l'A. presenta la figura di un nuovo avventuriero poiché, nell'opera *Serogolia* di Paracelse, vengono narrati i continui spostamenti che contribuiscono all'acquisizione di un sapere più moderno. La seconda sezione si apre con l'articolo di V. GRANDCLAUDE intitolato *Étrangers au pluriel, voisins au singulier: les aventuriers de la Renaissance entre prédation militaire et intégration sociale (v. 1495 - v. 1560)*. L'A. analizza l'evoluzione della figura dell'avventuriero in seguito alla Rivoluzione militare che coinvolge l'Europa all'inizio del XVI secolo. L'A. dimostra come, proprio in questo contesto, l'avventuriero assume connotazioni negative al punto da essere considerato un nemico interno nonostante i «contacts étroits avec leur communauté d'origine». A. RUELLE, nello studio intitolato *Guerroyer de part et d'autres des Alpes. Réflexions autour d'une présupposée aventure*, si focalizza sulle numerose battaglie alpine che vedono coinvolti i capitani francesi e che si distinguono per le difficoltà di un combattimento su un terreno impervio e dall'esito imprevedibile. Infatti, le riflessioni che l'A. sviluppa hanno lo scopo di evidenziare un cambiamento dell'immaginario cavalleresco dove i capitani diventano protagonisti ambiziosi. *Le récit de pèlerinage: lieu d'accueil de l'aventure?* di M.-C. GOMEZ-GÉRAUD esamina il fenomeno dei racconti di pellegrinaggio che, soprattutto grazie alla figura di Jean Boucher, vengono accostati al genere del racconto di avventura. Soprattutto, l'A. mette in rilievo come l'edificazione del lettore diventa l'obiettivo primario e il punto di incontro tra due narrazioni che precedentemente erano considerate del tutto inconciliabili. Un'altra tipologia particolare di avventura è oggetto di studio nell'articolo *S'aventurer par les chemins d'Europe au XVI^e siècle. Apprendre à servir et découvrir le monde pour les élites politiques de la Renaissance* di D. FONTVIELLE. Lo studio si focalizza sui viaggi in Europa che coinvolgevano i figli provenienti dagli ambienti politici e che erano rigidamente organizzati dalle famiglie. Nonostante ciò, questi spostamenti diventano delle vere e proprie avventure per i giovani che talvolta si trasformano anche in episodi di rivolta. L'articolo di J. ROUMIER intitolato *Noblesse, corps et gloire: l'aventure dans une biographie chevaleresque du XV^e siècle, le "Victorial"* introduce la terza sezione della rivista. L'A. sottolinea che, a partire da avvenimenti reali, le avventure del protagonista sono riportate nel testo in forma romanzata con lo scopo di tramandarne la gloria e di suscitare interesse nel lettore. *L'aventure dans la tragédie et la tragi-comédie de la Renaissance: adaptations et mutations* di C. FOURNIAL si concentra sulla rappresentazione del tema dell'av-

ventura all'interno delle tragedie e tragicommedie umaniste. Inoltre, lo studio evidenzia una maggiore presenza di questo tema a teatro proprio a causa della volontà di incontrare il gusto del pubblico dell'epoca. Infine, R. IOUNES-VONA, nell'articolo intitolato *Aventure et fiction dans le "Piacevoli notti" de Straparola (1480?-1557?): l'exemple de «Pierre Le Fou» (III, 1) et de «Fortunio» (III, 4)*, l'A. propone una lettura di due testi di Straparola alla luce della definizione di avventura proposta da Giorgio Agamben. La comparazione testuale consente di attribuire all'opera la definizione di «avventura fiabesca», basata sulla «fusion entre merveilleux et le vraisemblable», destinata a diventare un'ispirazione per scrittori come Giovambattista Basile. Il numero della rivista si conclude con un omaggio di F. Lestringant dedicato allo scrittore Réal Ouellet recentemente scomparso.

[DEBORA RAMPONE]

LIONEL PIETTRE, *L'ombre de Guillaume Du Bellay sur la pensée historique de la Renaissance*, Genève, Droz, 2022, 683 pp.

In uno studio monografico che si impone per erudizione e precisione di dati che concorrono a ricostruire un tassello importante della storia della prima metà del Cinquecento attraverso lo sguardo di un personaggio illustre come Guillaume Du Bellay, Lionel Piettre indaga con acribia analitica il ruolo che il Cardinale esercitò all'epoca, per l'intermediazione dei *Fragments des "Ogdoades"*, scritto in cui, sulla scorta ideologica e politica di Francesco I, egli tentò una riconciliazione fra le Lettere e le Armi di cui propone in qualche modo una sintesi attraverso la redazione di quei frammenti (*Ogdoades*), latini e francesi, contenuti nei *Mémoires*, e pubblicati postumi nel 1569. Opera questa proprio del cadetto dell'importante famiglia de Langey, Guillaume Du Bellay. Si tratta, come si evince dal presente studio monografico, di frammenti testuali che si caratterizzano per compattezza esegetica. Essi costituiscono interessanti riflessioni intorno a questioni politiche, fatti storici, considerazioni retoriche. Dopo una introduzione (pp. 9-30) che inquadra in maniera ampia e documentata la funzione storiopolitica e letteraria di Guillaume Du Bellay, l'oggetto della disquisizione storiografica (pp. 9-30), anima questa imponente monografia che si articola in tre ampie sezioni, seguite da una interessante e ricca conclusione (pp. 621-634) in cui è stabilito con chiarezza e concisione il ruolo di Guillaume Du Bellay e l'importanza delle *Ogdoades*. La prima parte («*Historia magistra prudentiae*». *Nécessité de l'histoire-jugement sous le règne de François I*, pp. 33-203) fa da cornice allo studio nella sua complessità e introduce lo specialista del Rinascimento a questioni teoriche sul ruolo politico di Guillaume Du Bellay, storico del XVI secolo, mentre la seconda parte (*Empreintes et fragments. Langey en ses "Ogdoades"*, pp. 205-412) indaga la collocazione delle *Ogdoades* all'interno della storiografia cinquecentesca, cercando di ricostruirne e identificarne influssi, prestiti e contaminazioni derivati da autori antichi e moderni. La terza parte (*L'art et l'inconvénient de «se mêler d'histoire»*, pp. 415-619), invece, ruota intorno a problemi legati ai generi storici, ai *Commentaires* cinquecenteschi e all'influsso della scrittura di Guillaume Du Bellay sugli *Essais* di Montaigne. Una ricca bibliografia fornisce indicazioni preziose per gli specialisti dei Du Bellay, ma anche per lo studioso del Rinascimento francese che voglia strumenti bibliogra-

fici di riferimento sulla poetica del XVI secolo, sulle sue relazioni con le arti figurative, nonché su questioni filosofiche ed epistemologiche che sono il fondamento del pensiero cinquecentesco europeo.

[MICHELE MASTROIANNI]

ISABELLE FABRE, *Les eaux mélancoliques. Poétique du Psaume 37 chez Marot*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXXIII, 3 (2021), pp. 457-470.

All'interno dell'ampio corpus di traduzioni del Salterio elaborate da Marot, uno spazio interessante è occupato dal salmo 137, che viene qui analizzato dettagliatamente sia dal punto di vista stilistico, sia da quello tematico, evidenziando come sia ricorrente il *topos* delle *eaux mélancoliques*, citate nei primi due versi e sottolineate dalla posizione in rima («Estans assis aux rives aquatiques | de Babylon, plorions mélancoliques»), rima che, peraltro, non compare in nessun altro testo di Marot. L'A. sottolinea anche il fatto che l'immagine della *mélancolie* legata all'acqua non è presente né nelle traduzioni francesi della Bibbia, né nella tradizione medievale, e rappresenta di fatto una *innovation marotique*. Partendo da queste considerazioni preliminari, viene elaborata un'analisi dei passi più significativi della produzione di Marot, all'interno dei quali si ritrova la tematica della *mélancolie* in relazione a immagini che fanno riferimento all'acqua. Infine, tornando al salmo 137, l'A. evidenzia come le *eaux mélancoliques* che Marot pone al centro del componimento possano costituire una ripresa dell'*Inferno* di Dante, in cui gli iracondi e gli accidiosi sono immersi proprio nell'acqua. Viene pertanto elaborato un interessante parallelo fra i dannati descritti nella *Divina commedia* e il traduttore dei salmi, che, in apparenza, potrebbe correre il rischio di soccombere alla *mélancolie* e «s'enfoncer dans ses eaux bourbeuses, dénaturant sa voix et son chant» (p. 468). Tuttavia, a questa sorte Marot oppone il proprio canto, che è una sorta di nuova nascita: il sentimento malinconico che apre il salmo rappresenta dunque l'essenza stessa del canto e lo strumento che permette al poeta di elevare la propria voce per lodare la potenza divina.

[FILIPPO FASSINA]

Guillaume Postel (1510-1581). *Écrits et influence*, dir. P.-V. DESARBRES, É. LE BORGNE, F. LESTRINGANT et T. VIGLIANO, Paris, Sorbonne Université Presses, 2022, «Cahiers V. L. Saulnier» 39, 310 pp.

L'erudizione multiforme e la prolificità prodigiosa di Guillaume Postel hanno forse contribuito a scoraggiare in certa misura gli studiosi che negli ultimi decenni ne hanno avvicinato la produzione: prova ne sia il numero modesto di edizioni moderne delle sue pur numerosissime opere a stampa e manoscritte. È dunque particolarmente benvenuta la stampa degli atti del convegno del 25-26 marzo 2021, realizzata con lodevole celerità, che si propone di richiamare l'attenzione intorno a uno degli intellettuali più notevoli del Cinquecento francese, e che annuncia la prossima pubblicazione di edizioni critiche di testi postelliani. Alla composizione del presente volume hanno partecipato tredici specialisti a cui dobbiamo molte delle pubblicazioni recenti su Postel. Le sei parti che compongono la raccolta, introdotte e concluse dalle sintesi di Frank Lestringant, sono dedicate ad ambiti di

ricerca che la critica ha identificato da tempo, ma che gli autori invitano a riconsiderare alla luce di prospettive originali: i temi della *concordia* e della *restitutio*, l'escatologia e la storia sacra, l'interesse per le lingue esotiche, la rappresentazione dell'alterità culturale, gli ambienti culturali di riferimento. I contributi raccolti sono i seguenti. Frank LESTRINGANT, *Guillaume Postel depuis quarante ans (1981-2021)*, pp. 7-11; Première partie («Raisons de la concorde»): Olivier MILLET, *La notion de restituito chez Postel*, pp. 15-30; Tristan VIGLIANO, *La beauté du problème de plan dans le "De orbis terrae concordia"*, pp. 31-46; Deuxième partie («Postel et les langues»): Marie-Luce DEMONET, *Guillaume Postel et Teseo Ambrogio, collectionneurs de langues*, pp. 51-74; Émilie PICHEROT, *Postel arabisant? Sur trois de ses manuscrits arabes conservés à Berlin*, pp. 75-90; Troisième partie («Mesurer une influence»): Isabelle PANTIN, *Postel lecteur royal en mathématiques (?)*, pp. 95-109; Rosanna GORRIS CAMOS, *Méandres vénitiens: Guillaume Postel et ses réseaux entre Venise et Padoue*, pp. 111-150; Quatrième partie («Postel et les Turcs»): Émilie LE BORGNE, *Réflexions sur les langues dans les "Histoires orientales"*, pp. 155-169; Frédéric TINGUELY, *Le temps du jugement dans "La République des Turcs"*, pp. 171-182; Cinquième partie («Autres lointains»): Marie-Christine GOMEZ-GÉRAUD, *«Du Giapan»: une pièce du puzzle postellien*, pp. 187-197; Vincent MASSE, *L'Atlantide aquilonaire de Guillaume Postel, ou conjectures de voyages vers un Canada apocalyptique*, pp. 199-247; Sixième partie («Religion postellienne»): Paul-Victor DESARBRES, *Remarques pour l'étude des Commentarii in Apocalypsim*, pp. 251-272; Katherine STRATTON, *L'itinéraire des Rois Mages à travers les écrits de Guillaume Postel: 1552, 1568, 1580*, pp. 273-288; Frank LESTRINGANT, *Conclusions. Guillaume Postel aujourd'hui*, pp. 289-291. MILLET si interessa alla nozione fondamentale di *restitutio* nella sua dimensione polisemica, operante su diversi piani variamente intrecciati (fisico, antropologico, politico, storico, morale, gnoseologico e spirituale): dopo averne delineato i contorni, ne indaga le fonti e i modelli patristici, medievali e contemporanei, fra i quali si segnala Michel Servet. VIGLIANO, contestando l'opinione diffusa della confusione della retorica postelliana, propone un'analisi dell'architettura del *De orbis terrae concordia* alla luce del programma esposto nella prefazione dell'*Alcorani [...] et evangelistarum concordiae liber*. Quelle che appaiono come le incoerenze e debolezze dell'impianto del trattato non sono altro che il riflesso del tentativo di Postel di rivolgersi a destinatari diversi: «d'où vient que le défaut de méthode soit, chez lui, un excès de méthodes» (p. 45). DEMONET considera i rapporti che legano Teseo Ambrogio degli Albonesi e Postel: accomunati da un profondo interesse per le lingue orientali, i due si incontrano a Venezia nel 1537 e intrattengono in questa occasione uno scambio epistolare; ma il loro dialogo intellettuale continua ad anni di distanza, come mostrano le annotazioni di Postel a due esemplari dell'*Introductio in Chaldaicam linguam* di Teseo Ambrogio. PICHEROT identifica tre manoscritti arabi appartenuti a Postel, probabilmente acquisiti durante il suo secondo soggiorno a Istanbul e conservati attualmente presso la Biblioteca di Stato di Berlino (Phillips 1391, 1393, 1397). Lo studio della loro composizione e delle note di lettura permette di osservare l'umanista al lavoro: se la sua conoscenza dell'arabo e del turco appare limitata, le strategie adottate nella scelta dei manoscritti da far pervenire in Europa rivelano la volontà di costituire un fondo di testi adatti all'insegnamento delle lingue orientali. PANTIN invita a considerare la carriera di Postel quale insegnante di *mathemata* (termine ambiguo, che rinvia sia alle discipline

matematiche sia al sapere in senso più ampio) presso il *college* dei lettori reali: una carriera breve e singolarmente accidentata, ma rivendicata a lungo dall'umanista. GORRIS ricostruisce con minuzia gli ambienti veneziani e padovani frequentati da Postel: emergono in primo luogo i rapporti di lealtà verso i Giunta e di profonda amicizia con Daniel Bomberg, la cui attività editoriale indefessa e la cui estesa rete di contatti (Elia Levita e Teseo Ambrogio fra i tanti) si rivelano fondamentali nell'orientare la traiettoria intellettuale dell'umanista; ma la studiosa identifica numerosi altri elementi del *réseau* veneto di Postel, tra cui si segnalano Giovanni della Speranza e Gratosio Percacino. LE BORGNE si interroga sul ruolo che il discorso sulle lingue, e in particolare sul turco e sul francese, occupa nelle *Histoires orientales*: i caratteri per certi versi paradossali della sezione intitolata «Instruction des motz de la langue turquesques», così come le considerazioni sull'origine dei differenti idiomi, tradiscono le motivazioni ideologiche di Postel, intento a celebrare la dignità della lingua e della monarchia francese. TINGUELY analizza le implicazioni semantiche e ideologiche dell'ordine in cui sono disposti i tre trattati che compongono la raccolta *De la République des Turcs* (1560), ordine modificato in occasione della pubblicazione della versione rimaneggiata intitolata *Des histoires orientales* (1575): l'organizzazione del volume del 1560 appare particolarmente funzionale alla promozione del progetto di concordia religiosa al quale guarda Postel. GOMEZ-GÉRAUD conduce una lettura del trattato *Des merveilles du monde* attraverso la lente concettuale della nozione di unità – dei costumi, della morale, delle lingue, della storia universale –, osservando come l'effetto di decentramento che ci si attenderebbe dalla descrizione delle *singularités* del Giappone si risolve in realtà in una «centration permanente que Postel opère sur lui-même» (p. 197). MASSE affronta la complessa costruzione storico-geografica del Canada stabilita nel corso di più decenni da Postel, inscrivendola nel quadro dei suoi più vasti interessi cosmografici e sottolineando da un lato la varietà delle fonti a cui l'umanista attinge, dall'altro l'ampiezza delle sue speculazioni – anche in chiave escatologica. DESARBRES percorre il vasto commento manoscritto all'*Apocalisse* (ms. BL Sloane 1409), precisandone il contesto di composizione, illustrando i criteri ermeneutici che ne guidano l'elaborazione e isolando alcuni tratti specifici dell'opera, in particolare l'influenza della lettura dello Zohar e la preminenza della prospettiva cristocentrica. STRATTON, infine, esamina l'evoluzione del trattamento del tema dei Re Magi in tre opere distribuite nell'arco di un trentennio (*Des merveilles du Monde*, 1552; *La Prognostication de sus Paris*, 1568; *De magia orientali*, 1580), un'evoluzione segnata dalla progressiva trasformazione delle concezioni geografiche e spirituali dell'umanista.

[MAURIZIO BUSCA]

ELIZAVETA LYULEKINA et MICHEL LOCATELLI, *Sous le signe de Saevola. Deux poèmes inédits de Jacques de Vintimille sur Maurice Scève*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXXIII, 1 (2021), pp. 91-104.

Il lavoro di E. Lyulekina e M. Locatelli presenta un'indagine approfondita sulla figura di Jacques de Vintimille, erudito, traduttore, uomo di guerra e di Chiesa, e sui suoi rapporti con gli intellettuali lionesi e, in particolare con Maurice Scève, a cui Vintimille dedica due poemi. Dopo una breve introduzione, nella quale vengono forniti alcuni riferimenti biografici e alcune indicazioni sulla produzione letteraria di Jacques

de Vintimille, vengono analizzati i legami fra questo intellettuale e i poeti lionesi, con particolare attenzione al legame di amicizia con Scève. L'A. si concentra in particolare su due brevi componimenti, collocabili probabilmente fra il 1540 e il 1582. Il primo è un epigramma composto da 8 versi in cui il nome di Scève è accostato a quello del personaggio di Muzio Scevola, sia per assonanza sia con l'intento celebrativo di accunare il poeta francese con l'eroe romano, celebre per la sua arte oratoria oltre che per il suo coraggio. Il secondo poema è composto da 6 versi e ha come tema centrale l'immagine del fuoco, nel quale Muzio Scevola avrebbe immerso la mano per dimostrare il suo coraggio. In questo contesto si collocherebbe, secondo l'A., un riferimento sempre di natura celebrativa a Maurice Scève e, in particolare, all'emblema del poeta presente nella prima edizione della *Délie*, emblema che contiene il suo ritratto sormontato da una mano che sorregge una spada immersa nelle fiamme. Si tratterebbe pertanto di un omaggio di Vintimille all'amico, paragonato al grande eroe romano, e alla sua *Délie*: la storia di Muzio Scevola e la raccolta di poesie di Scève hanno infatti come elemento comune il fuoco, che rappresenta anche la passione amorosa, tema centrale della poesia lionese. Benché non possediamo altre indicazioni particolari sul rapporto di amicizia che lega i due eruditi e benché Scève non faccia mai riferimento a Vintimille nei suoi componimenti, è tuttavia possibile, grazie a questi brevi testi, ricostruire un'interessante rete di conoscenze e di rapporti intellettuali all'interno del *milieu* letterario e culturale della città di Lione.

[FILIPPO FASSINA]

ÉLISE RAJCHENBACH, *Charles Fontaine Parisien: une enfance à l'ombre de Notre-Dame (sur quelques documents d'archives récemment exhumés)*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXXIII, 1 (2021), pp. 13-45.

Le informazioni biografiche sul poeta Charles Fontaine sono scarse e quasi tutte ricavate da riferimenti e allusioni presenti nei suoi componimenti. L'A., utilizzando materiale di archivio del tutto inedito, riesce a ricostruire i primi anni di vita di Fontaine, gettando una nuova luce sulla sua biografia, sui suoi legami familiari e sul suo contesto sociale. In particolare, è grazie all'*inventaire après décès* redatto dopo la morte del padre, Jehan Fontaine, che è possibile recuperare le informazioni più interessanti. Charles Fontaine sarebbe infatti nato in una famiglia dell'alta borghesia parigina (il padre era mercante di grano) che risiedeva sull'Île de la Cité, nel quartiere degli stampatori. La prima attività di Charles al servizio di un editore lionese si spiegherebbe quindi proprio sulla base delle relazioni della sua famiglia con la rete di stampatori parigini. Il fatto poi che il poeta sia rimasto orfano di entrambi i genitori in tenera età e che abbia vissuto con i suoi cinque fratelli trova conferma in numerosi riferimenti sparsi all'interno dei suoi componimenti. Il rapporto particolare con lo zio Jehan Dugué, *avocat* al Parlamento di Parigi, e il legame con alcuni cugini che frequentavano l'*entourage* della famiglia reale aprono al giovane Fontaine le porte per il mondo dei letterati di corte. Si tratta dunque di una famiglia di mercanti e giuristi di elevata condizione sociale, che coltivano le lettere e la musica, ma questo dato biografico sembrerebbe in contrasto con l'immagine che il poeta dà di sé nei suoi componimenti, quella di un intellettuale squattrinato e in costante ricerca di un protettore e di un'elevazione

sociale. Le informazioni dell'archivio, che l'A. riporta in questo lavoro, permettono dunque non solo di ricostruire e di datare in maniera accurata le origini familiari e sociali di Charles Fontaine, ma anche di offrire un'interpretazione nuova dei dati autobiografici contenuti nelle sue opere, dimostrando l'esistenza di una «*persona* que construit Fontaine, qui ne cesse de clamer sa pauvreté et son dénuement», ben lontana dal contesto economico e sociale in cui il giovane poeta è nato e ha trascorso i primi anni di vita. Da notare la presenza di *annexes* che contengono il repertorio del materiale d'archivio consultato, alcune mappe che riproducono il quartiere in cui viveva la famiglia Fontaine e l'albero genealogico.

[FILIPPO FASSINA]

RÉMI JIMENES, *Claude Garamont typographe de l'humanisme*, Paris, Aux Éditions des Cendres, 2022, 281 pp.

In questo interessante studio che può certamente essere annoverato fra i lavori biografici di personaggi illustri del Rinascimento francese, Rémi Jimenes porta all'attenzione dello specialista del XVI secolo Claude Garamont, umanista – come lo stesso Jimenes non indugia a definirlo – a un tempo celebre e poco noto, che nacque intorno al 1515 e morì nel 1561, contraddistinguendo il suo esercizio intellettuale, nel panorama della cultura del pieno Cinquecento, come quello di incisore che seppe rinnovare la tipografia parigina dell'epoca. L'abilità di Claude Garamont non solo venne notata nella cerchia elitaria degli Umanisti che animavano la vita intellettuale del Rinascimento in Francia, ma fu anche apprezzata da Francesco I che lo definì «graveur de caractères du roi», commissionandogli opere importanti attraverso cui Garamont si impose nella Parigi rinascimentale. Così, tracciando un itinerario critico che va dall'infanzia di Garamont agli anni di formazione, al periodo in cui egli cominciò a porre le basi di una carriera di successo, alla sua adesione alla Riforma per giungere alla piena maturità, Rémi Jimenes ricostruisce l'ambiente di questo fine erudito che esercitò un ruolo culturale importante alla corte di Francesco I. Lo studio si serve anche di materiale inedito che fornisce dati interessanti e tasselli storiografici nuovi alla questione della circolazione libraria nella Francia del Cinquecento.

[MICHELE MASTROIANNI]

QUENTIN ROCA, *La préface latine de Jean Calvin à sa traduction française des homélies de Chrysostome. Introduction, nouvelle édition, traduction et commentaire*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXXIII, 3 (2021), pp. 483-521.

Il presente lavoro intende offrire l'edizione con introduzione, traduzione e commento di un testo ancora poco conosciuto di Calvino, la *Praefatio in Chrysostomi homilias*, scritta in latino alla fine degli anni trenta del Cinquecento e premessa alla traduzione, mai realizzata, delle omelie di Giovanni Crisostomo. Nell'introduzione (pp. 483-489), l'A. innanzitutto riprende brevemente i concetti fondamentali espressi nella prefazione, evidenziando come la finalità dell'opera sia quella di far conoscere ai cristiani meno istruiti la figura di Crisostomo, considerato da Calvino il miglior interprete delle Sacre Scritture, poiché sceglie una «*lecture littérale, sans jamais tordre le sens des mots*». Viene poi proposta un'ipotesi di datazione dell'opera,

sulla base del contesto storico-letterario in cui opera Calvino e del confronto con altri suoi testi: sembra probabile che Calvino abbia scritto la *Praefatio* durante il suo soggiorno a Basilea nel 1538, subito dopo essere stato cacciato da Ginevra. Dal punto di vista codicologico, viene sottolineato che l'unico esemplare attualmente esistente di questa *préface* è conservato alla biblioteca di Ginevra: si tratterebbe sicuramente di una bozza, in quanto sono presenti cancellature e annotazioni a margine; inoltre il testo è interrotto alla fine dell'ultima pagina e questo elemento lascerebbe supporre che le ultime pagine siano andate perdute e non che l'opera sia incompiuta. Oltre alla trascrizione e alla traduzione del testo (pp. 494-511) viene fornito un interessante *commentaire* (pp. 512-521), nel quale vengono evidenziati non solo i punti di contatto fra il pensiero di Giovanni Crisostomo e quello di Calvino, ma anche le differenze sostanziali. Uno dei punti di massimo disaccordo è quello legato al concetto di predestinazione: secondo Crisostomo, Dio accorda la grazia solo all'uomo che la ricerca, il quale tuttavia avrebbe anche la piena libertà di rifiutarla; secondo Calvino invece accordare una forma di libertà al volere dell'uomo significherebbe ridurre la sovranità stessa di Dio. Calvino può mettere in discussione l'autorità di uno dei Dottori della Chiesa poiché, secondo il suo pensiero, questi non hanno alcun carattere divino, ma hanno soltanto una funzione di aiuto nella comprensione delle Sacre Scritture. Secondo l'A., Calvino tenta anche di offrire una giustificazione di questo 'errore' commesso da Crisostomo, sostenendo che egli avrebbe attenuato la dottrina della grazia per impedire gli attacchi da parte di *sophistes* e *philosophes* e per evitare che i fedeli «rejetassent la responsabilité de leurs péchés sur Dieu, en se dédouanant eux-mêmes» (p. 516). Questa *Praefatio* rappresenta dunque un momento fondamentale nell'evoluzione del pensiero e della dottrina calvinista e, pur situandosi in un periodo in cui il Riformatore deve ancora raggiungere la piena maturità, essa costituisce «un témoignage précieux du rapport qu'entretient le jeune Calvin aux Pères de l'Église, et à son ministère» (p. 521).

[FILIPPO FASSINA]

STÉPHAN GEONGET, *«Le Mariage de l'étude du droit avec les lettres humaines». L'œuvre de Louis Le Caron Charondas*, Genève, Droz, 2021, ouvrage publié avec le soutien du Centre national du Livre, de l'Institut universitaire de France et de la République et Canton de Genève, 557 pp.

Cette étude consacrée à Louis Le Caron est le fruit d'une méthode exemplaire: une lente familiarisation avec la pensée de l'auteur et la longue fréquentation de ses textes (pp. 15-16) ont permis à Stéphane Georget de dégager l'originalité, les nuances et l'évolution de cet auteur prolifique, mais relativement méconnu, à la fois juriste, poète et philosophe, «dans le même temps et dans toutes ses œuvres» (p. 13). La première partie («Les choix de Louis le Caron») se consacre à la pensée de ce juriste humaniste (chapitre I: «L'humanisme de Louis le Caron, «Ce fut une belle guerre que l'on entreprit lors contre l'ignorance», pp. 25-136), aux idées «progressistes» pour son temps envers les femmes (capables de philosopher) ou encore les pauvres, animé d'un désir permanent de transmission du savoir et de la vérité. Chrétien convaincu et catholique engagé, il montre un intérêt pour le néo-

platonisme plus marqué que ses contemporains (chapitre II: «Le néoplatonisme des années 1550, *Prisca theologia, philosophia perennis, prisa jurisprudentia*», pp. 137-160), mais s'en éloigne ensuite tandis que sa pensée se radicalise (chapitre III: «La christianisation des années 1580», pp. 161-182). Bien avant Juste Lipse et Guillaume Du Vair, il est sensible aux idées stoïciennes, dans une approche philosophique personnelle (chapitre IV: «L'influence déterminante du néostoïcisme», pp. 183-226). La Seconde partie («La littérature, fascination et paradoxes») explore la permanence et la spécificité du lien que Louis Le Caron entretient avec la littérature. Soucieux de se construire un nom, il cite volontiers ses modèles (Étienne Pasquier, Guillaume Des Autels, les Du Faur, Papire Masson...), mais n'évoque en revanche jamais Montaigne, ce qui amène à s'interroger sur ce silence (chapitre V: ««Charondas» face à ses modèles», pp. 229-299). Par-delà les liens permanents que l'auteur tisse entre le droit, la littérature et la philosophie, l'on perçoit néanmoins une évolution à partir de 1566 vers des intérêts plus sérieux et des enjeux plus pratiques (chapitre VI: «Un va-et-vient constant entre droit et «lettres humaines»», pp. 301-313), son écriture étant marquée par son souci constant de vérité et de clarté (chapitre VII: «Pour une littérature vertueuse», pp. 315-357), mais également par son évolution idéologique et personnelle (chapitre VIII: «Le plaisir de raconter des histoires, de l'illustration à l'invention», pp. 359-404). Dans ce chapitre, Stéphane Georget poursuivant le travail ébauché par Lucien Pinvert, met à jour une liste «tout à fait prodigieuse» (p. 386) d'une quarantaine de textes divers que Le Caron dit avoir écrits sans préciser s'ils ont été ou seront publiés et dont nous n'avons pas trace (pp. 382-386). Un relevé précis des citations attribuées de manière allusive à un «vieux roman» ou un «vieux poète» (pp. 388-401) amène à faire l'hypothèse d'auto-montages, voire d'auto-citations, tout comme la («très mystérieuse) piste Raphaël Micheli» (pp. 401-403) pourrait mener soit à l'auteur lui-même, soit à un de ses émules – autant d'études aussi pointues qu'intéressantes. La troisième et dernière partie («Menaces sur l'unité du royaume. Louis le Caron «politique») évoque l'engagement politique de Louis Le Caron, fervent défenseur de l'unité du royaume face au risque réel de scission, dans le contexte religieux de l'époque (chapitre IX: «La France menacée entre les «partialitez», pp. 411-428). Catholique fervent et gallican sans être Liguier, admirateur de Michel de L'Hospital et ami proche d'Étienne Pasquier, Le Caron soutient l'idée d'un pouvoir fort et d'une unité nationale (chapitre X: «Refonder l'unité nationale autour d'un pouvoir fort», pp. 429-448), à la fois linguistique (chapitre XI: «Refonder l'unité nationale à partir de la langue française», pp. 449-462), juridique (chapitre XII: «Refonder l'unité nationale autour d'un droit français», pp. 463-483) et religieuse (chapitre XIII: «Un choix «politique», postposer la question religieuse», pp. 485-503), en préservant toujours l'héritage français et l'indépendance du royaume. Passionnant et d'une clarté remarquable, l'ouvrage de Stéphane Georget nous fait découvrir l'originalité et la richesse de Louis Le Caron ainsi que le réseau qui le lie aux humanistes et juristes lettrés de son temps (parmi lesquels Rabelais, Tory, Erasme, Budé, Du Bellay, Claude Fauchet et Étienne Pasquier). Une ample bibliographie et un *index nominum* complètent cette riche et belle étude.

[SABINE LARDON]

GUILLAUME BERTHON et JEAN-CHARLES MONFERRAN, *Une nouvelle édition de Charles de Sainte-Marthe: le "Pro Archia" de Cicéron (Lyon, 1540) et sa préface à Maurice Scève*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXXIII, 2 (2021), pp. 323-331.

Gli A. consacrano questo studio a un testo finora sconosciuto di Charles de Sainte-Marthe: si tratta di un'edizione con commento del *Pro Archia* di Cicerone pubblicata a Lione nel 1540 presso l'editore Pierre de Sainte-Lucie, esemplare attualmente conservato soltanto nella Biblioteca Comunale Augusta di Perugia all'interno di un volume che contiene numerosi trattati di retorica. Per quanto riguarda il testo, viene sottolineato innanzitutto come l'*épître liminaire*, indirizzata a Maurice Scève e a suo cugino Benoît Scève, risenta dell'influsso del *milieu* culturale del Collège de la Trinité di Lione, di cui Sainte-Marthe era uno dei membri più influenti. La scelta di commentare proprio il *Pro Archia* sarebbe poi dettata dal fatto che il testo di Cicerone è non solo uno dei più celebri esempi dell'antichità classica di difesa della poesia greca, ma anche un eccellente manuale di pedagogia e di retorica giudiziaria. Gli A. presentano anche un interessante confronto fra la tipologia di commento elaborato da Sainte-Marthe e i commentatori precedenti dell'orazione ciceroniana, confronto che dimostra come il modello principale sia Melanchthon. Il testo dunque è analizzato «selon la méthode melanchthonienne qui s'attache avant tout à reconstituer le raisonnement, à la démonstration d'un syllogisme sous-jacent et les lieux communs sur lesquels s'appuie Cicéron sont systématiquement mis au jour» (p. 327). Questo studio ha quindi il pregio non solo di approfondire la conoscenza sulla figura di Charles de Sainte-Marthe, ma anche di aprire la strada a nuove interpretazioni sulla ricezione del pensiero di Melanchthon e sui rapporti di Maurice Scève con gli altri intellettuali lionesi. Da notare in appendice la trascrizione integrale dell'*épître liminaire*.

[FILIPPO FASSINA]

ERIK A. DE BOER, *Jean Calvin, «Huit sermons»: an unknown collection of sermons (1557)*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXXIII, 1 (2021), pp. 119-124.

La pubblicazione dei sermoni pronunciati da Calvino a Ginevra è oggetto di numerose edizioni a partire dal 1546, anno in cui è pubblicato il volume *Deux sermons faitz en la ville de Genève*. Seguono poi un'altra antologia dal titolo *Quatre sermons fort utiles pour nostre temps avec exposition du Pseaume 87 (1552)* e la serie completa del 1554 raccolta nell'edizione *Vingtdeux sermons auxquels est exposé le Pseaume 119*. L'A. tuttavia ha identificato un ulteriore volume, assente nella *Bibliotheca Calviniana*, dal titolo *Huit sermons de Maistre Iean Calvin*, pubblicato nel 1557 presso l'editore Antoine Cercia. Di questa raccolta viene elencato dettagliatamente il contenuto e vengono evidenziate le analogie e le differenze rispetto alle edizioni precedenti, in particolare rispetto a quella del 1552, da cui viene ripreso sia il titolo sia la *préface* e alla prima, del 1546, rispetto alla quale vengono sottolineate le correzioni e le varianti. Viene poi tracciata una breve storia dell'editore Cercia, soprattutto per quanto riguarda la pubblicazione di altre opere di Calvino, come il *Traicté de la predestination eterne* (1552), i *Treze sermons de l'election gratuite de Dieu* (1560) e la riedizione dei *Commentaires sur le livre de Josué* (1564). Infine, ven-

gono analizzate le differenze tra le varie *Préface*, per sottolineare l'evoluzione del ruolo di Calvino stesso nella redazione delle antologie dei suoi sermoni.

[FILIPPO FASSINA]

GUILLAUME DU BARTAS, *La Judit*, éd. S. Taïlamé, Paris, Classiques Garnier, 2020, 349 pp.

Giovane intellettuale alla corte di Enrico I di Navarra, frequentatore della cerchia di Margherita di Valois, legato a celebri autori come Agrippa d'Aubigné e Michel de Montaigne, Guillaume Du Bartas, a quanto ancora oggi risulta dalla documentazione in possesso della critica, sembra abbia cominciato la stesura de *La Judit* intorno al 1564, quando la regina Jeanne d'Albret, madre di Enrico di Navarra, di confessione riformata, gli commissionò questa tragedia, pubblicata però una decina di anni più tardi. Giunto alla notorietà con *La Sepmaine*, – come sottolinea Steeve Taïlamé –, «le succès de Du Bartas est acquis dès 1578. Il ne diminuera pas jusqu'à sa mort. Les nombreuses éditions de *La Sepmaine* témoignent de la retentissante réception de l'œuvre à travers l'Europe. Mais le succès de l'œuvre-phare permet aussi sans doute aux premiers poèmes, au rang desquels *La Judit* qui avait été remaniée, de connaître un nouveau souffle. Après le timide accueil éditorial de la version de 1574, dont la portée semble n'avoir été que locale, ils sont édités à Paris en 1579 sous le titre de *Cœuvres de G. Salluste, Seigneur du Bartas*, chez Gabriel Buon. Il se trouve que *La Judit* connaît alors un véritable engouement, comme en témoignent les nombreuses éditions [...]» (p. 9). In effetti, sappiamo che proprio fra il 1584 e il 1588 le traduzioni della *Judit* abbondano. In particolare sono pubblicate numerose versioni in inglese che con le altre traduzioni in vernacolo non solo provano il successo di Du Bartas e della sua *Judit* ma testimoniano anche l'influsso che l'autore ebbe nell'Europa del XVI secolo. Il problema della dedica a Margherita, figlia di Caterina de' Medici, ma moglie di Enrico I di Navarra, problema che si lega al ruolo di Caterina, responsabile del massacro della celebre notte di Saint-Barthélémy, è ancora oggi dibattuto ed è da leggere, secondo S. Taïlamé, come tentativo di Du Bartas di farsi espressione di una possibile e auspicata conciliazione fra Cattolici e Protestanti in un momento particolarmente delicato per la teologia cristiana, spaccata, come noto, su questioni che accendono sia il dibattito spirituale dell'epoca sia l'ideologia politica europea. Così, in una introduzione interessante, chiara e documentata che offre dati e ricostruzioni storiografiche precise intorno al problema confessionale tridentino e post tridentino, l'editore moderno contestualizza l'elaborazione della *Judit*, ne indaga la matrice storico-culturale, con particolare riferimento ai rimandi scritturali, la colloca all'interno di esperienze tragiche coeve relativamente al ruolo femminile (*Médée* di La Pérouse, *Cléopâtre captive* e *Didon sacrificant* di Étienne Jodelle) e ne individua i prestiti dalla *Judith* del croato Marko Marulic, pubblicata nel 1501, tanto da parlare di «frappantes similitudes entre les deux réécritures, suffisamment pour que l'on puisse parler d'une filiation» e sostenere che «Marulic [est] le véritable modèle du jeune auteur de *La Muse chrétienne*» (p. 38). Ora, da un lato la ricostruzione delle fonti e gli interventi sui modelli sono indagati con serietà, dall'altro lo studio filologico presentato è accurato. L'edizione critica di S. Taïlamé si presenta quindi come uno strumento di studio e di

esegesi testuale serio e utile per il cinquecentista attento, in particolare, al problema delle rielaborazioni teatrali tragiche nel Rinascimento d'oltralpe.

[MICHELE MASTROIANNI]

AGRIPPA D'AUBIGNÉ, *Les Tragiques*, éd. J.-R. Fanlo, Paris, Classiques Jaunes, 2022, «Littératures francophones» 749, 1010 pp.

In una densa e aggiornata introduzione di un centinaio di pagine, Jean-Raymond Fanlo discute i momenti salienti in cui si situano *Les Tragiques*, secondo una disamina storico-politica che ben si innesta nel panorama del dibattito teologico tridentino e delle sanguinose tensioni fra Cattolici e Protestanti, in un periodo particolarmente acceso per la Francia e per l'Europa (quello che va dal 1595 circa al 1610-1620). Dopo aver ricordato e discusso ampiamente la complessità della genesi e della stesura del poema, iniziato nel 1577 e pubblicato nel 1616, Fanlo da un lato sottolinea che «aucun document ne permet de suivre l'évolution de l'œuvre, alors que le contexte change radicalement» mentre, dall'altro, che Armand Garnier, primo studioso di Agrippa d'Aubigné «pensait qu'une première rédaction avait compris *Misères, Princes, la Chambre doree, Les Feux, Vengeances*. Il y intérait certaines parties des *Fers*, mais situait plus tard, après 1598, la plus grande partie du chant, qui suppose la documentation réunie pour l'*HU*. Enfin, *Jugement* – comme le dit A. Garnier – semble avoir fait presque tout entier après 1600, et plutôt même dans les dernières années du règne de Henri IV» (p. 113). La complessità delle argomentazioni che toccano questioni politiche, sociali, spirituali e filosofiche si intrecciano in questa monumentale edizione con problemi di ordine strutturale e compositivo, affrontati con estrema dovizia dall'editore moderno che offre un quadro ricostruttivo dell'opera serio e convincente. Del resto un'analisi minuta e filologicamente attenta è elaborata da Fanlo per ciascuna delle sezioni dei *Tragiques*, sezioni che vengono esaminate con perizia filologica e storiografica, degne di uno studioso accorto e informato. Del resto, questo studio critico, che per la prima volta presenta i *Tragiques* in edizione completa, si basa sull'ultima versione di Agrippa d'Aubigné, contenuta nel manoscritto 158 di Ginevra, ma tiene conto di un attento esame testuale di varianti che mette insieme l'analisi prospettica condotta su cinque versioni. Quella su di un manoscritto anteriore alla prima edizione dei *Tragiques* (160), quella sulla prima edizione (A) e poi ancora quella sul manoscritto 158 della Biblioteca di Ginevra (T), sul manoscritto Harley MS 1216 della British Library (H) e, infine, quella sull'edizione s.l.s.d. (B). L'apparato filologico è decisamente ampio, informato e molto utile alla ricezione del testo sia in prospettiva storiografica sia in prospettiva semantica. Il glossario, l'appendice, le varianti riportate a fine volume impreziosiscono questa eccellente edizione, ora punto fermo per gli studi su Agrippa d'Aubigné.

[MICHELE MASTROIANNI]

JEAN DE SPONDE, *Méditations sur les Psaumes*, éd. S. Lardon, Paris, Classiques Garnier, 2022, 515 pp.

Dopo la pubblicazione nel 1996 all'interno della prestigiosa collezione dei *Textes de la Renaissance*, diretta da Claude Blum (Paris, Champion) esce ora per i Classiques Garnier, in seconda edizione, l'importante

lavoro di Sabine Lardon su Jean de Sponde, che resta uno studio fondamentale all'interno della bibliografia dell'autore. L'edizione critica delle *Méditations sur les Psaumes* offre infatti una ricca analisi dell'opera, inquadrata da importanti sezioni che contengono dati molto utili sulla riscoperta, all'epoca, in chiave storiografica, degli scritti spondiani. I paragrafi poi che S. Lardon dedica alla grafia, alla punteggiatura, all'accentuazione, così come quelli che vertono sulla morfosintassi del discorso spondiano e della meditazione sui Salmi, che sempre si rifanno al contesto più ampio, quello cinquecentesco in cui si dipanano le teorizzazioni sulla lingua vernacolare in Francia come in Europa, noti al pubblico degli specialisti, sono ancora oggi decisamente utili allo studioso del XVI secolo in quel *tournant* rinascimentale in cui la traduzione, la parafrasi e la citazione del modello scritturale sono al centro della poetica, in particolare della poesia religiosa.

[MICHELE MASTROIANNI]

FRANÇOIS ROUGET, *Siméon-Guillaume de La Roque et son association avec Abel L'Angelier (1593-1599)*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXXIII, 1 (2021), pp. 105-117.

La poesia di Siméon-Guillaume de La Roque, benché ancora poco conosciuta, presenta elementi di grande interesse, soprattutto per la fusione di *topoi* della poesia d'amore con una volontà celebrativa delle donne di corte. L'A. si concentra in particolare sui rapporti fra il poeta e l'editore Abel Langelier, presso il quale vengono pubblicate le due opere più importanti: l'*Angelique. Continuation d'Arioste* (1593) e le *Secondes Amours* (1599). Dopo aver fornito alcune indicazioni biografiche su La Roque, viene ricostruita la sua attività letteraria e soprattutto il legame con Henri d'Angoulême e con Marguerite de Valois. Vengono poi analizzate nel dettaglio le due opere, frutto della collaborazione con l'editore L'Angelier. In primo luogo, l'*Angelique*, imitazione di Ariosto, scritta sotto la guida di Philippe Desportes: di questo testo viene ricostruita la storia editoriale, soffermandosi sul fatto che il *privilege*, pur essendo dichiarato nel frontespizio, non è in realtà presente all'interno del testo. Viene poi evidenziata l'unità tematica delle elegie amorose contenute nella raccolta. Si passa infine alle *Secondes amours*, una raccolta più eterogenea di poesie, che unisce la lirica d'amore a componimenti celebrativi e ad altri che riprendono Ariosto e i poeti classici (Museo) o italiani (Erasmus di Valvasone). Di entrambe le raccolte è fornito l'elenco completo dei testi contenuti.

[FILIPPO FASSINA]

MARIE-ELISABETH BOUTROU, *Un manuscrit des "Propos mémorables" de Gilles Corrozet à Saint-Louis des Français*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXXIII, 3 (2021), pp. 523-538.

Nella biblioteca della chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma si trova un manoscritto (ms. 173) proveniente dal convento dei Minimi di Trinità dei Monti che contiene il testo dei *Propos mémorables* di Gilles Corrozet, manoscritto redatto da due mani con caratteristiche sostanzialmente molto differenti l'una dall'altra. Il presente contributo si concentra su questo testo e tenta di ricostruire la datazione e il contesto storico-letterario in cui è stato prodotto. La prima

considerazione elaborata dall'A. è che tale manoscritto sembrerebbe molto posteriore al 1603, l'ultima data di pubblicazione dei *Propos*. Inoltre, da un'analisi testuale emerge con evidenza che la lezione del ms. 173 è differente rispetto a tutte le edizioni francesi precedenti e che la scrittura permette una datazione approssimativa nella seconda metà del XVII secolo. Per quanto concerne le varianti, l'elemento più interessante sottolineato in questo lavoro è che l'ordine degli aneddoti riportati originariamente da Corrozet è rielaborato in maniera originale dal copista, che segue un ordine «qui semble en rapport direct avec l'organisation de la société de l'âge classique» (p. 530), rendendo di fatto la lettura più agevole e mettendo in maggiore evidenza l'esemplarità morale di questi aneddoti. Infine, l'A., grazie a un'attenta analisi delle fonti, dichiara di aver identificato il modello diretto di questo manoscritto nella traduzione latina dei *Propos* redatta da Philippe Bosquier nel 1603. Sembra quindi che l'autore (o gli autori) di questa rielaborazione secentesca, utilizzando una versione latina intermedia, abbia scelto di utilizzare l'opera di Corrozet per offrire, all'interno del contesto del convento dei Padri Minimi, un «nouvel outil pour l'édification des fidèles» (p. 535).

[FILIPPO FASSINA]

JOHN O'BRIEN, *Un manuscrit inconnu de "La Servitude volontaire"*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", LXXXIII, 2 (2021), pp. 303-321.

Viene presentato in questo contributo uno studio sul manoscritto 241 della biblioteca della Corte di Cassazione di Parigi: si tratta di un esemplare,

conservato in una miscellanea intitolata *Recueil de mélanges, relatifs principalement à la régale dans les provinces du Midi* e redatto tra il 1637 e il 1635, che contiene una copia, finora sconosciuta, della *Servitude volontaire* di Étienne de La Boétie. L'A. fornisce una descrizione completa ed esaustiva del testo contenuto, sottolineando in primo luogo che si tratta di una copia manoscritta del XVII secolo quasi priva di punteggiatura e recante il titolo *Contre un*, che, secondo Montaigne, sarebbe il titolo alternativo della *Servitude*. In secondo luogo, viene offerta una disamina minuziosa delle varianti che questo manoscritto presenta in rapporto alle edizioni Goulart del 1577 e del 1578-1579. Una prima conclusione estremamente interessante a cui giunge l'A. è che la scarsità di punteggiatura e i numerosi errori di ortografia contenuti in questo esemplare siano dovuti alla natura stessa del testo, che sarebbe stato dettato e non copiato da una versione precedente. Vengono infine presi in esame i cambiamenti dal punto di vista concettuale che vengono operati in questo manoscritto, in rapporto alla tradizione cinquecentesca. In particolare, lo studio pone l'accento sul fatto che il ms. 241 abbia subito una rilettura alla luce di due avvenimenti storici e politici: la *question de la régale* e la Fronda. Il trattato di La Boétie sarebbe stato dunque utilizzato come esempio di opposizione sia alla pratica delle regalie sia alla tirannia di Mazarino e, più in generale, come «un réquisitoire contre les mauvais conseillers, une censure de leurs vénalité et avarice, une critique de la volonté arbitraire, une interrogation de la souveraineté et de la juridiction, le tout sur fond de guerre civile» (p. 319).

[FILIPPO FASSINA]

Seicento a cura di Monica Pavesio e Laura Rescia

Éditer les œuvres complètes (XVI^e et XVII^e siècles), dir. P. DESAN, A. RÉGENT-SUSINI, Paris, Classiques Garnier, 2020, «Société des textes français modernes», 347 pp.

L'edizione delle opere complete di un autore è, come ben illustrano i curatori PHILIPPE DESAN e ANNE RÉGENT-SUSINI nell'introduzione (*Œuvre-monument, œuvre-mouvement. Éditer les œuvres complètes des auteurs des XVI^e et XVII^e siècle*, pp. 7-19), un'edizione critica che attua una scelta mirata nella determinazione, presentazione ed annotazione di un corpus di opere di un autore, partendo da un certo numero di presupposti scientifici, estetici o culturali. La sociologia del testo ha evidenziato come la forma materiale degli scritti, della loro trasmissione e della loro pubblicazione ne ha spesso determinato l'interpretazione, distinguendo il testo dall'opera che comprende anche il modo in cui quel testo ci è stato trasmesso, non sempre coincidente con l'idea originale dell'autore.

Partendo da questi presupposti, il volume si propone di interrogarsi sulle scelte teoriche alla base delle prime edizioni di opere di autori del XVI e XVII secolo, anche se edizioni di «œuvres complètes» propriamente dette e considerate in quanto tali, nasceranno solo alla fine del Settecento. Nei due secoli precedenti, le

opere omnia, a volte volute dall'autore altre volte decise dagli editori, raccolgono i testi per scopi differenti, spesso commerciali, di scrittori «avant la lettre», in un'epoca in cui lo statuto di autore non esiste ancora, né esiste la proprietà intellettuale dell'opera.

Il volume si apre con il bell'articolo in cui JEAN BALSAMO (*"Cetera omnia opera, quanta cura postumus, congregamus"*. *Quelques remarques sur l'édition d'œuvres complètes dans la tradition imprimée*, pp. 21-33) ripercorre le prime collezioni di opere complete, soffermandosi particolarmente sulle *Opera omnia graece* di Aristotele pubblicate a Venezia da Aldo Manuzio tra il 1495 e il 1498 in cinque volumi, importantissima edizione che mette a disposizione della cultura europea l'integralità del corpus aristotelico. GUILLAUME BERTHON (*"En belle forme de livre"*. *Éditer les œuvres de Clément Marot au XVI^e siècle*, pp. 41-60) analizza le prime *Œuvres* complete francesi cinquecentesche, riunite da Marot nel 1538, e le problematiche relative all'edizione delle opere del poeta; FRANÇOIS ROUGET (*Ronsard devant ses "Œuvres"*. *Le cas de l'infolio de 1584*, pp. 61-82) si occupa della genesi delle *Œuvres* di Ronsard, pubblicate qualche decennio dopo; MICHÈLE CLÉMENT (*Scève. Comment réunir les œuvres d'un auteur qui refuse de faire œuvre?*, pp. 83-

100) illustra il caso particolare di Maurice Scève che, nonostante la moda dilagante e pur avendone avuto il tempo, essendo morto a più di sessant'anni, non ha voluto pubblicare un'edizione completa delle sue opere; MIREILLE HUCHON e ROMAIN MENINI (*"Un bon ouvrier mect indifféremment toutes pièces en œuvre" Rabelais*, pp. 101-128) analizzano la prima edizione delle *Œuvres* di Rabelais del 1553, le edizioni critiche successive, i lavori di Rabelais come editore ed illustrano le numerose incertezze che permangono ancora oggi sul corpus delle sue opere; PHILIPPE DESAN, nel suo saggio (*Vers une édition des "Œuvres complètes" de Montaigne aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les paradoxes de Marie de Gournay et de Pierre Coste*, pp. 129-156), si interroga su come Marie de Gournay nel Seicento e Pierre Coste nel Settecento abbiano, ciascuno a proprio modo, contribuito all'edizione delle *Œuvres complètes* di Montaigne; JEAN-RAYMOND FANLO (*Éditer les Œuvres d'Agrippa d'Aubigné*, pp. 157-169), studia le edizioni incomplete e incoerenti delle opere di D'Aubigné.

Si passa quindi ad autori secenteschi con un ricchissimo studio di ALAIN RIFFAUD (*Molière et ses livres. De la surprise à la maîtrise*, pp. 171-203) sulle edizioni di Molière, le cui opere sono state oggetto di una concorrenza senza esclusione di colpi tra gli editori parigini; seguito da un altrettanto esaustivo saggio di HÉLÈNE MERLIN-KAJMAN (*Corneille et l'édition de 1660. Des "œuvres complètes"?*, pp. 205-219) sulla famosa edizione delle opere voluta da Corneille nel 1660, in cui il dramaturgo ritocca e rivede le sue prime *pièces*, che la studiosa confronta con l'edizione Couton, dove l'editore preferisce pubblicare le *principes* delle opere precedenti a *Horace*, per opporre un Corneille barocco ad uno seguace del Classicismo. A Jean-François Sarasin è dedicato lo studio di ALAIN GÉNÉTIOT (*Éditer des œuvres posthumes. Le cas Sarasin*, pp. 221-237), sul tentativo incompiuto, attuato da Ménage e Pellisson, all'interno del circolo di Madeleine de Scudéry, di riunire, alla sua morte, le opere dell'autore; DAMIEN FORTIN (*Les premières éditions des œuvres complètes de La Fontaine*, pp. 239-257) studia le prime edizioni settecentesche parziali delle opere di La Fontaine e quelle successive complete ottocentesche. NATHALIE GRANDE (*Éditer les œuvres complètes d'une autrice. Le cas de Mme de Villadieu*, pp. 259-271) si occupa di Mme de Villadieu, la cui opera (poetica, teatrale, epistolare) ha beneficiato di un'edizione completa fin dal XVIII secolo, ma che non è stata ancora oggetto di un'edizione completa recente; CAMILLE ESMAN-SARRAZIN (*Le cas Lafayette pour l'éditeur du XIX^e siècle. Du chef-d'œuvre aux œuvres complètes: auctorialité, définition du corpus et collaboration*, pp. 273-294) prende in considerazione un'altra autrice secentesca, Mme de Lafayette, e si sofferma sull'incertezza della sua auctorialità che ha reso i tentativi di edizioni compressive, per altro poco numerosi, decisivi nella costituzione del corpus delle opere dell'autrice. DELPHINE REGUIG (*Des Œuvres diverses aux Œuvres complètes. Éditer Boileau entre le XVII^e et le XXI^e siècle*, pp. 295-312) parte dalla pratica editoriale dell'autore nelle *Œuvres diverses* e dalle *Œuvres complètes* di Boileau ottocentesche e novecentesche, per interrogarsi sulle difficoltà che presenta oggi un'edizione completa delle opere del letterato; LAURENT THIROUIN (*Compléter Pascal. Entre disparate et prolifération*, pp. 313-332) ci fa comprendere come pubblicare l'opera completa di Pascal sia a tutt'oggi un'impresa mai realizzata ed impossibile; MYRIAM TSIMBIDY (*Créations et fabrications des Œuvres complètes du Cardinal de Retz*, pp. 333-

347) analizza i metodi utilizzati dagli editori per raccogliere e pubblicare le opere di un autore poliedrico come il Cardinale di Retz.

[MONICA PAVESIO]

L'idée de monument et ses représentations à l'âge classique. Textes, voix, scènes, dir. J.-PH. GROSPELLIN, «Littératures classiques» 104, 2021, 207 pp.

Il volume si propone di studiare come la nozione di monumento, ereditata dal latino *monumentum/monimentum*, possa caratterizzare le opere considerate come letterarie in un periodo, chiamato *Age classique* dai curatori, che va dal Rinascimento alla Rivoluzione. Lo scopo è di analizzare come un'opera, considerata in quanto tale e non in base alla sua ricezione, possa diventare un "monumento", grazie ad una serie di collegamenti ideologici di ammonimento, di edificazione, di memoria collettiva sia a livello pubblico che privato.

Gli studi riuniti nel numero 104 di «Littératures classiques» sono suddivisi in quattro sezioni. La prima («Monument: le nom et l'idée») è dedicata alla parola stessa, ai suoi esatti significati e all'idea che essa designa. Nei tre studi di FRANÇOISE BERLAN (*Le mot monument à l'âge classique*, pp. 13-26), di CHRISTOPHE IMBERT (*"Rome de Rome est le seul monument". Le sens du monument dans la tradition rennaissante des ruines de Rome*, pp. 27-40) e di FABRICE CHASSOT (*Entre mépris et passion du monument: Fontenelle, Falconet, Diderot*, pp. 41-52) il monumento si afferma come il luogo per eccellenza della riflessione e della *réverie*. Una seconda sezione («Monument et représentation funèbre») si interessa al "monumento" funebre, e quindi alle raccolte del rituale funebre edificante per la morte di Francesco I (Pascal Chiron, *Édifier le monument du roi en 1547*, pp. 35-67); al significato e alla struttura delle orazioni funebri del periodo successivo (Jean-Philippe Groperrin, *L'oraison funèbre et ses monuments (1615-1770)*, pp. 69-84); al progetto di scultura funeraria di Diderot per il delfino morto prematuramente (Geneviève Cammagre, *Diderot et les "Projets de monument" pour le dauphin*, pp. 85-96). La terza sezione comprende studi sui monumenti letterari («Le texte comme monument»). L'omologia tra testo e monumento si ritrova per esempio nel motivo letterario del tempio favoloso, monumento allegorico all'immortalità, che è presente in molte opere come esempio pagano, cristiano, laico (Pauline Decarne, *Les temps fabuleux de l'immortalité et leurs aménagements à l'âge classique*, pp. 99-108); oppure diventano monumenti alla gloria di Descartes i *poèmes*, le iscrizioni in versi, le stampe, i libri che vengono scritti alla sua morte e che ne hanno creato il mito (Philippe Chométy, *Le philosophe au temple de Mémoire. Poème-monuments et inscriptions en vers à la gloire de Descartes*, pp. 109-122); o ancora è un testo, come nel caso del *Mémorial* di Pascal, a diventare un monumento a imperitura gloria dell'autore (Laurent Susini, *Le Mémorial de Pascal, texte monument*, pp. 123-133). Nell'ultima sezione («Images et scènes du monument») sono riuniti alcuni studi su opere la cui trasformazione in monumento presuppone una dimensione visiva (immagine o scena). Bernard Teyssandier (*"Des Mausolées qui volent": Les Triomphes de Louis le Juste 1649*, pp. 139-154) analizza la realizzazione dei *Triomphes* dedicati a Luigi XIII, libro galleria e tempio, al quale partecipano scrittori, pittori, miniaturisti, incisori. Thierry Favier (*Le motet à grand cœur (1660-1792) entre musique monumentale et monument de musique*, pp. 155-166)

rintraccia il disegno monumentale del mottetto corale, principale genere della lirica religiosa concepito per le grandi cerimonie durante il regno di Luigi XIV. Per finire, Jean-Philippe Grosseperin (*Le tombeau, la mémoire, et le reste. Dramaturgies du monument dans la tragédie et à l'opéra*, pp. 166-196) rintraccia i monumenti scenografici (tombe, mausolei), necessari alla drammaturgia nella tragedia e nell'opéra secentesco, poi si sofferma sulla capacità che ha il teatro di "faire monument" indipendentemente dalla materializzazione architettonica sulla scena e sui personaggi concepiti e raffigurati come monumenti (Astianatte nell'*Andromaque* di Racine e Pompeo ne *La Mort de Pompée* di Corneille). Il volume si conclude con una bibliografia selettiva.

[MONICA PAVESIO]

Scènes de machines. Effets et pouvoirs, dir. M. ROUSSILLON et K. DICKHAUT, «Littératures classiques» 105, 2021, 209 pp.

Il volume si apre con un omaggio ad Alain Viala, recentemente scomparso, noto per lo sguardo innovatore, pur se radicato nella solidità della sua erudizione, con il quale ha saputo rinnovare l'approccio critico al Grand Siècle, aprendo all'ibridazione dei saperi e osando superare senza soggezione la tradizione accademica più ortodossa.

Questo numero tematico raccoglie dodici contributi articolati intorno alla problematica delle macchine sceniche, che diventano elementi vieppiù presenti sui palcoscenici a partire dagli anni Quaranta del secolo. Ci si propone di studiare tale fenomeno da diverse angolazioni: da un lato, analizzandone la specificità nei luoghi teatrali e negli spazi pubblici; dall'altro, indagando come la meraviglia che suscitano negli spettatori, in particolare dignitari stranieri presenti in Francia per ragioni diplomatiche, possa riverberarsi sulle strategie politiche; o ancora indirizzando l'attenzione verso il lavoro invisibile dei tecnici, su cui si aggancia un discorso teso ad altre tecniche, in particolari militari; e infine indagando l'orizzonte della ricezione del congegno teatrale, in tutte le sue molteplici declinazioni.

Due articoli sono dedicati alle rappresentazioni della tragicommedia *Mirame* (1641) di Desmarests de Saint-Sorlin, opera fondamentale per aver introdotto la scenografia italiana in Francia e aver segnato una svolta nella politica teatrale coeva. H. VISENTIN, *Légitimation du théâtre à machines et transfert du savoir technique (1630-1650)* pp. 29-40, propone di illustrare come la pratica del teatro à machines abbia rappresentato una delle caratteristiche fondamentali della politica culturale di Richelieu, indissociabile dalle sue attività politiche: il trasferimento del sapere tecnico tra Italia e Francia è stato un passaggio fondamentale per la legittimazione del teatro con le macchine. K. DICKHAUT *Faire bouger le soleil. Technique et esthétique du spectacle solaire dans «Mirame» de Desmarests de Saint-Sorlin*, pp. 93-106, evidenzia come gli effetti relativi ai movimenti degli astri sono funzionali a livello estetico, ma altresì ideologico, con l'evidenza del geocentrismo e il rafforzamento del messaggio della fede cattolica. Altri due studi si occupano della stessa pièce, l'*Andromède* (1650) di Pierre Corneille: S. THORSTEN KILIAN, *Les didascalies dans «Andromède» de Corneille*, pp. 41-52, analizza le strategie estetiche che collegano macchine, azione e regia. Attraverso la lettura delle didascalie, l'A. giunge a postulare l'elemento di contiguità tra la capacità di questi apparecchi scenici nel produrre sorpresa e paura e la narrazione dei successi

militari di Louis XIV alla fine della Fronda: la macchina teatrale sarebbe dunque rappresentativa della macchina politica del potere assoluto. S. BAYER, *Les scénographies de Torelli pour l'«Andromède» de Corneille*, pp. 107-121, analizza le sei scenografie utilizzate da Torelli per desumerne che, pur nel rispetto dell'unità, viene introdotta una prospettiva di giustapposizione dei luoghi, sempre al servizio del rafforzamento estetico dell'azione rappresentata, in cui le macchine aumentano il carattere spettacolare della pièce. Torelli poi non disdegna il reimpiego delle scenografie per spettacoli diversi. G. LAFAGE, "Naturam superat". *Le roi et les machines dans les tapisseries des Gobelins*, pp. 53-74 prende in esame due arazzi di Charles Le Brun che comportano l'illustrazione di macchine sceniche, dai quali è possibile rilevare il ruolo della manifattura Gobelins nella promozione della spettacolarizzazione del potere reale attraverso il discorso sviluppato sulle macchine. C. SCHUWEY, *Naissance de la machine médiatique: théâtre et supports publicitaires, d'«Andromède» à la «Devineresse»*, pp. 75-89, riprende l'espressione di «machine publicitaire» proposta da Jan Clarke per affermare l'utilità di indagare i documenti concepiti a scopo promozionale per desumerne elementi importanti sulla storia dello spettacolo nell'Ancien Régime. Attraverso lo studio dei casi individuati, l'A. giunge a sostenere che tali documenti non sono soltanto aneddotici e secondari rispetto alla letteratura del Grand Siècle, e che conoscere la storia delle pratiche mediatiche, attraverso le sue presenze e le sue assenze, consente di aumentare le conoscenze relative agli aspetti drammaturgici e letterari delle pièces secentesche. L. MICHEL, *L'approche cinématique des spectacles dans les programmes et livrets des pièces à machines (1640-1670)*, pp. 123-134, ritorna sull'analisi degli opuscoli pubblicitari degli spettacoli, il cui effetto sui potenziali spettatori si basa sui dettagliati resoconti delle meraviglie del movimento scenico, che amplificano le aspettative di sorprendenti novità cinetiche. A. WINKENS, *Les connotations étiologiques de l'esthétique de la machine: «Psyché» de Molière*, pp. 135-146, prende in esame un caso celebre per individuare un legame biunivoco tra le emozioni provocate dall'estetica del movimento negli spettatori e le connotazioni etiche dei personaggi. L. NAUDEIX, *Charles Perrault critique d'«Alceste»: une poétique galante de l'image*, pp. 147-156 esamina il discorso di Perrault a difesa dell'opera di Quinault-Lully, che si articola a partire dalla comparazione tra la tragedia di Euripide e l'opera, considerate dal punto di vista dello spettatore. Riprendendo la *Poetica* di Aristotele, Perrault elabora una riflessione che comincia a svincolarsi dall'ottica allegorica, muovendo, attraverso la poetica della galanteria, verso la concezione diderotiana del *tableau*. S. SEIBEL, *Machines et machinations dans «La Conquête de la Toison d'or» de Pierre Corneille*, pp. 159-171 propone una rilettura della pièce di Corneille centrata sul rapporto tra l'uso delle macchine e le macchinazioni dei personaggi, particolarmente evidente nel personaggio di Medea: quest'ultima risulta vittima delle sue stesse macchinazioni, operate grazie ai congegni tecnici ma altresì retorici. L'analisi rivela inoltre una connessione tra i discorsi dei personaggi e le informazioni sugli apparecchi scenici presenti nelle didascalie.

S. GUYOT, *Eblouissement, réflexion, réticence: la critique de la représentation dans la tragédie à machines du second XVII^e siècle*, pp. 173-186, prende in esame il decennio Sessanta-Settanta del secolo per riflettere sulle ambivalenze dell'estetica del movimento basata sulla funzione delle macchine su scena. Attraverso lo stu-

dio di tre casi, l'A. dimostra che il potere stupefacente delle macchine esprime talvolta una forma di reticenza rispetto all'ostentazione canonica del potere teologico-politico, del quale mostrano le zone di oscurità, per proporre in contrasto un modello galante del sublime, in cui si mescola il piacere raffinato e delicato. A. KAPPELER, *Des voix sans corps. Figures du pouvoir dans la tragédie en musique «Zoroastre»* (1749), pp. 187-202 si occupa della prima opera che rimette in discussione l'utilizzo del teatro lirico come sistema di esaltazione del potere: è l'emergenza di un nuovo paradigma estetico, quello che introdurrà la voce disincarnata anziché l'immagine tradizionalmente sublime del sovrano. Si preannuncia così un'inversione nel ruolo della vista, che il secolo dei Lumi porrà in secondo piano rispetto all'udito, proprio perché più soggetta all'incantamento e all'errore. Si apre così la strada alla fondazione del pensiero scientifico e alla rimessa in discussione degli assunti su cui si basava l'assolutismo.

[LAURA RESCIA]

L'homme et la brute au xvii^e siècle. Une éthique animale à l'âge classique?, dir. M. BEDON et J.-L. LANTOINE, Lyon, ENS éditions, 2022, «La croisée des chemins», 306 pp.

Come consuetudine della collana in cui è pubblicato, questo volume affronta una problematica della storia del pensiero occidentale che conosce oggi una centralità nel dibattito filosofico, politico, giuridico o estetico. Notoriamente, la discussione sullo status degli animali riflette ai giorni nostri una gran varietà di posizioni, dal generico animalismo all'antispecismo, che si riverberano nelle scelte e nei comportamenti quotidiani dei singoli; anche la letteratura degli ultimi vent'anni se ne fa portatrice. Per meglio inquadrare il dibattito storico su questa problematica, i curatori riprendono le fila a partire dalla teoria cartesiana dell'animale-macchina, chiamata spesso in causa come responsabile principale dell'antropocentrismo e della tirannia sugli animali anche dai saggi contemporanei, che in alcuni casi giungono ad additarla come responsabile dell'attuale crisi ambientale. L'età classica, in realtà, assume una serie di atteggiamenti diversi, quando non opposti, a quello di Descartes: il modello di Cureau de La Chambre, che conobbe ad esempio una sicura diffusione nell'Europa secentesca e dei Lumi, si basa sulla parentela tra esseri umani e animali, a cui il filosofo attribuisce un'anima, una forma di pensiero, e a cui applica anche la teoria degli umori. Ma altresì nelle opere libertine di Cyrano e nel *Theophrastus redivivus* la frontiera tra uomo e animale viene rimessa in discussione, sulla scia del pensiero di Montaigne. Perfino la spietata massa di esperimenti basati sulla vivisezione, effettuati nell'età classica in particolare per indagare la circolazione sanguigna, si basano sul presupposto della similitudine dei viventi. Il Seicento non giunge tuttavia a costruire un'etica nei confronti degli animali, né tantomeno un sistema di diritti degli stessi: i dibattiti sulla loro sensibilità o l'attribuzione di una qualche forma di anima non danno luogo a un nuovo paradigma giuridico o a una revisione del loro status. Tale situazione, ricordano i curatori nell'introduzione, non può che essere considerata alla luce della specificità storico-culturale dell'età classica: da un punto di vista antropologico, nessuno considera il mondo animale come parte inglobante l'essere umano: se anche si giunge a deplorare la barbarie o la crudeltà con cui li si

tratta, essi non possono essere messi allo stesso livello dell'uomo.

Il volume è organizzato in quattro parti: la prima raggruppa tre articoli dedicati a Descartes; la seconda raccoglie i punti di vista diversi espressi da Cureau de La Chambre e dai libertini, e include un articolo sulla visione emergente dai *contes des fées*; la terza parte, più squisitamente filosofica, si concentra su Hobbes e Spinoza; l'ultima si concentra sull'utilizzo contemporaneo di pensatori secenteschi (Pascal e Spinoza) posti al servizio dell'ideologia ecologica ed "ecosofica".

[LAURA RESCIA]

PIERRE DU RYER, *Théâtre complet*, dir. H. Baby, Tome III, éd. H. Baby, F. de Caigny, S. Garnier, P. Gethner et C. Labruno, Paris, Classiques Garnier, 2022, «Bibliothèque du théâtre français» 92, 743 pp.

Dopo il primo e il secondo volume (2018 e 2020, recensioni di M. Pavesio in SF 194, 2021, p. 363), Classiques Garnier pubblica, nella collana "Bibliothèque du théâtre français" diretta da Charles Mazouer, il terzo dei quattro volumi previsti del *Théâtre complet* di Pierre du Ryer, diretto da Hélène Baby.

Il volume comprende le sei tragedie *Lucrèce* del 1638 (a cura di P. GETHNER), *Alcionée* del 1640 (edita da S. GARNIER), *Saül* del 1642 (a cura di P. GETHNER e HÉLÈNE BABY); *Esther* del 1644 (sempre a cura di P. GETHNER); *Scévole* del 1647 (edita da C. LABRUNO) e *Thémistocle* del 1648 (curata da F. DE CAIGNY).

Drammaturgo contemporaneo di Corneille, Pierre du Ryer fu amato dal pubblico ed apprezzato dai teorici. In tutta la produzione tragica del drammaturgo, si scorge una grande capacità di adattare intrecci tratti da fonti molto diverse, ed un particolare virtuosismo nell'utilizzo delle regole della drammaturgia che si stavano iniziando ad imporre. Le tragedie appartengono a tre filoni diversi: hanno infatti fonti storiche (*Lucrèce*, *Scévole*, *Thémistocle*), romanzesche (*Alcionée*) e bibliche (*Saül*, *Esther*). Le edizioni modernizzate ed annotate delle *pièces*, mai più pubblicate dopo le stampe secentesche, permettono la riscoperta di un drammaturgo importante per l'affermazione della tragedia regolare, che entrò spesso in concorrenza con Corneille, uscendone a volte vincitore. Il volume è corredato da un glossario e da una bibliografia.

[MONICA PAVESIO]

THOMAS CORNEILLE, *Théâtre complet*, dir. C. Gossip, Tome II, éd. G. Le Chavalier, S. Nancy, L. Picciola, Paris, Classiques Garnier, 2021, «Bibliothèque du théâtre français» 77, 722 pp.

Dopo il primo (2015, recensione di M. Pavesio in SF 186, 2018, pp.489-490), il terzo, il quinto (2018, recensioni di M. Pavesio in SF 189, 2019, p. 570), e il sesto volume (2020, recensione di M. Pavesio in SF 192, 2020, pp. 658-659), Classiques Garnier pubblica, nella collana "Bibliothèque du Théâtre français" diretta da Charles Mazouer, il secondo dei nove volumi del *Théâtre complet* di Thomas Corneille, diretto da C. Gossip.

Il secondo volume riunisce le edizioni critiche, con introduzioni, note, varianti e bibliografia, di quattro *pièces*, rappresentate e pubblicate nel periodo compreso tra il 1652 e il 1656. Si tratta della pastorale burlesca

Le Berger extravagant e della commedia *Les Illustres ennemis*, a cura di LILIANE PICCIOLA; del *Geôlier de soi-même*, edito da GAËL LE CHEVALIER e di *Le Charme de la voix*, curata da SARAH NANCY. Mentre la prima è tratta da un romanzo, *Le Berger extravagant* di Sorel, le altre tre commedie sono *comédies à l'espagnole*, ossia adattamenti di commedie spagnole del *Siglo de Oro*. Queste quattro opere che ebbero tutte un buon successo di pubblico nel XVII secolo, dimenticate dalla critica nei secoli successivi, oggi sono finalmente riscoperte ed inserite in questo enorme lavoro che si propone di permettere la lettura (e speriamo la rappresentazione) delle numerosissime opere teatrali di uno dei più longevi ed eclettici drammaturghi, nonché giornalista e lessicografo del XVII secolo. Il volume si conclude con un glossario, un indice dei nomi e uno delle *pièces* citate.

[MONICA PAVESIO]

PHILIPPE QUINAULT, *Théâtre complet*, Tome IV, éd. W. Brooks e B. Norman, Paris, Classiques Garnier, 2022, «Bibliothèque du théâtre français» 91, 613 pp.

Dopo il volume contenente le tragicommedie romanzesche (vol. 3, 2020 recensione di M. Pavesio in SF 195, p. 602), Classiques Garnier pubblica, nella collana «Bibliothèque du théâtre français» diretta da Charles Mazouer, il quarto volume del *Théâtre complet* di Philippe Quinault, dedicato alle sue tragicommedie storiche.

Le cinque tragicommedie riunite nel volume (*Amalasonte*, *Le Feint Alcibiade*, *Le Mariage de Cambise*, *Stratonice*, *Agrippa, Roi d'Albe ou le faux Tibérinus*) tutte edite congiuntamente da W. BROOKS e B. NORMAN, furono rappresentate nel quinquennio compreso tra il 1657 e il 1662, riportando un notevole successo che conferma come il genere tragicomico continuasse ancora in questo periodo ad interessare il pubblico francese.

Amalasonte, regina dei Goti, fu rappresentata nel 1657 a Parigi con un enorme successo di pubblico, poi ripresa nel 1658 e nel 1659 dalla *Troupe* di Molière che si trovava a Rouen, ed era ancora nel repertorio teatrale nel 1680 alla fondazione della Comédie française. Ebbe altrettanto successo editoriale: fu stampata due volte nel giro di pochi anni e collezione quattro edizioni pirata. Insieme alla seconda tragicommedia storica di Quinault, *Le Feint Alcibiade*, viene inserita dal gazzettiere Loret in una lista di *pièces* che ebbero un successo teatrale equiparabile a quello delle *Précieuses ridicules*. Accoglienza favorevole, anzi incredibile secondo i critici dell'epoca, anche per *Le Mariage de Cambise*, per Statonice, ma soprattutto per *Agrippa*, che segna l'apice del successo di Quinault a corte e precede il suo ritorno al genere della tragedia e la collaborazione con Lully.

Le cinque tragicommedie storiche sono accomunate da un uso disinvolto delle fonti, da un numero elevato di peripezie amorose e politiche, da travestimenti, da dissimulazioni, da un'ironia diffusa, e da un finale lieto non scontato, come si conviene al genere della tragicommedia. Sono, inoltre, dedicate a personaggi importanti dell'entourage del Re: a Mazarino la prima, al sovrintendente Nicolas Fouquet la seconda, al giovane fratello del Re la terza, al tesoriere del Re, cugino di Fouquet la quarta e allo stesso Luigi XIV l'ultima. Grazie a queste *pièces*, molto apprezzate a corte, Quinault attua un'ascesa sociale che lo porta in breve tempo a diventare *valet de chambre* del sovrano, entrando nel

novero dei favoriti del Re. Il volume è corredato da un glossario, un indice dei nomi e uno delle *pièces* citate.

[MONICA PAVESIO]

R.P. LAURENT CHIFLET, *Essay d'une parfaite grammaire de la langue françoise* (1659), ed. C. Pagani-Naudet, Paris, Classiques Garnier, 2021, «Descriptions et théories de la langue française» 5, 525 pp.

Cendrine Pagani-Naudet propone l'edizione critica di un testo fondamentale per la storia della lingua e delle grammatiche francesi. *L'Essay d'une parfaite grammaire de la langue françoise* del gesuita Laurent Chiflet è pubblicato ad Aversa nel 1659 poco dopo la morte del suo autore. Concepito in un'ottica non solo di sistematizzazione grammaticale, ma soprattutto di divulgazione subordinata al *raisonnement* della lingua francese, l'*Essay* ha una fisionomia singolare nel panorama delle grammatiche coeve: come è indicato dallo stesso titolo, l'opera aspira alla completezza e, soprattutto, alla chiarezza espositiva (*parfaite grammaire*). Queste caratteristiche saranno alla base del suo successo fino al secolo successivo.

L'analisi dell'autrice, che arricchisce quest'edizione di una nutrita parte introduttiva, è mirata a chiarire le ragioni di questo successo, malgrado l'apparenza talvolta confusa dell'opera di Chiflet, che non esita a unire la logica grammaticale all'osservazione linguistica dell'*usage* (il metodo delle *Remarques* di Vaugelas rappresentano un vero e proprio modello). Ne deriva un'opera dalla duplice natura. Il gesuita ha, in effetti, elevate aspettative, quali rettificare alcune imprecisioni presenti nelle grammatiche del suo tempo e sottoporre il testo al vaglio dell'Académie française. Ma la grammatica è altresì strutturata come un vero e proprio manuale destinato, soprattutto, agli stranieri. È su questo aspetto che si concentra l'analisi di Pagani-Naudet. Dalla necessità di promuovere il francese sullo scacchiere europeo scaturisce la logica compositiva particolarissima di Chiflet. Bisogna, anzitutto, precisare che la grammatica è pubblicata ad Aversa, nelle Fiandre, in un contesto storico particolarmente difficile, dovuto al conflitto latente fra Francia e Spagna. Lo stesso Chiflet è originario di Besançon nella Franca-Contea, città libera dell'Impero. L'autrice ricostruisce nella prima parte dell'introduzione («L'Essay: une œuvre politique?», pp. 9-26) il contesto socio-culturale e storico nel quale evolve il grammatico e gesuita. La riflessione è poi condotta sulle influenze della pedagogia gesuitica, ispirata agli *Esercizi spirituali* del fondatore Ignazio di Loyola, nell'opera («L'Essay», une méthode de langue jésuite», pp. 27-46): Pagani-Naudet fa notare che la vocazione pedagogica della grammatica non trova riscontro nel *cursum* di Chiflet, di cui la vera fonte di ispirazione deriva dall'impegno profuso nella direzione spirituale, piuttosto che nella pratica dell'insegnamento delle lingue. Attraverso precisi richiami testuali, l'autrice individua le caratteristiche della pedagogia gesuitica a cui l'*Essay* si conforma. Esse sono la discrezione del maestro, che non deve imporsi al discente, il quale, a sua volta, è invitato a fare un uso parsimonioso del manuale per emanciparsi nella pratica della lingua. Infine, gradualità e proporzionalità con cui affrontare i vari argomenti grammaticali sono necessari nel determinare un avanzamento armonioso e rispettoso della natura dell'allievo.

La terza parte dell'introduzione («Laurent Chiflet, grammairien?», pp. 47-104) insiste sugli aspetti più tecnici del lavoro del gesuita partendo, tuttavia, da una

postura dubitativa sulle sue competenze grammaticali e linguistiche. Vengono, così, elencate e analizzate le principali problematiche del metodo di Chiflet, quali l'indebolimento del metalinguaggio grammaticale per facilitare l'apprendimento dei non esperti, e alcuni alleggerimenti nell'ambito del sostantivo e del verbo – che provocano, talvolta, un effetto di disordine per il lettore moderno educato alla nettezza della categorizzazione grammaticale. Particolarmente interessante è l'analisi sulla fonetica, in cui l'autrice sottolinea come Chiflet, confrontandosi alla norma e all'uso, approfondisce le questioni sulla pronuncia dei suoni vocalici e consonantici, riprendendo probabilmente l'*Harmonie Universelle* di Marin Mersenne. È, dunque, nella parte finale dell'opera, che si rivela maggiormente il carattere composito dell'impresa del gesuita, il quale fa coesistere nel suo lavoro lo slancio pedagogico e una incipiente meditazione linguistica.

[GIOVANNA BENCIVENGA]

RONALD W. TOBIN, *L'aventure racinienne. Un parcours franco-américain*, Paris, L'Harmattan, 2020, 243 pp.

Ronald W. Tobin è conosciuto in Italia soprattutto grazie alla traduzione del suo fortunato saggio *Tarte à la crème: Comedy Molière's Theater* (Ohio State University Press 1990 e Bulzoni 1999); ma altrettanto significativi e ancor più numerosi risultano i suoi contributi raciniani, a partire dalla monografia *Racine and Seneca* (University of North Carolina Press 1971), nella quale viene censito il debito verso l'autore latino, tanto più rilevante in quanto da Racine volentieri occultato. Frutto di questa sua lunga, ininterrotta militanza nel campo della critica raciniana (che gli è valsa prestigiosi riconoscimenti internazionali) è *L'aventure racinienne. Un parcours franco-américain*, sillogio di quattordici saggi dedicati a Racine, scritti tra 1974 e il 2017. Alla raccolta ha premesso una introduzione, che illustra il singolare sottotitolo del volume, in cui ricostruisce le differenti stagioni della critica raciniana negli ultimi cinquanta anni, riconoscendo un filone anglosassone che a volte ha battuto piste diverse da quello francese predominante. È appunto in questo contesto americano, ma dialogando in maniera puntuale ed esauriente con gli studi francesi, che Tobin colloca la sua produzione. Così ai primi saggi che esplorano il rapporto con le fonti (*Senèque et l'Académie Lamoignon*), seguono quelli sulla presenza del mito (*Les Trachiniennes* e *Phèdre: d'un poison à l'autre; L'Héraclès classique: métamorphoses du Héros*), fino ad arrivare a contributi che indagano lo spazio raciniano e le sue aporie. Questi ultimi costituiscono il nucleo portante del volume e offrono contributi originali e di grande rilievo. Se per *Phèdre* è questione prevalente la caratterizzazione epica e mitica dello spazio che si configura come un destino per i personaggi, in *Andromaque*, *Britannicus*, *Bérénice* l'interesse di Tobin si concentra piuttosto su come la drammaturgia raciniana adoperi con sapienza i fuori scena, in cui si consumano momenti essenziali della trama. L'esempio maggiore è costituito da *Andromaque*, dove si contano dieci momenti importanti che vi si situano (p. 221). Soprattutto *Andromaca*, che compare solo tre volte in scena, è appunto fuori scena – a colloquio con il marito morto – che assume la decisione risolutiva del dilemma che fonda l'intreccio (p. 199). La tragedia può così apparire a Tobin ispirata a una doppia drammaturgia: il fuori scena, dove come in una

tragicommedia si scatena la violenza e si può parlare con un defunto, mentre la scena risulta conforme alla "tragédie qui ouvre une nouvelle vision du monde marquée par l'immobilité, l'impuissance" (p. 200). Anche in *Britannicus*, Racine ricorre al fuori scena per relegarvi l'*événement catastrophique* (p. 210) dell'assassinio di Britannico, come pure la fuga di Junie. In scena se ne vedono solo gli effetti. "La scène devient un présent intermédiaire entre le passé et un autre présent se déroulant loin des regards, mais tout autant chargé de sens" (p. 214). In *Bérénice*, di cui Tobin sottolinea la somiglianza con *Andromaque*, viene colta l'incongruenza di uno spazio scenico intimo e allo stesso tempo comune (segnatamente in IV, 3 e in V, 4), dove i personaggi entrano ed escono senza che vi siano indicate porte sufficienti a consentirli. Il critico può porre dunque la questione: come spiegare questa presunta negligenza di Racine, ormai affermato tragediografo? (p. 224).

Collegata alla questione del rapporto tra scena e fuori scena risulta anche la decisiva risoluzione del dilemma in *Andromaque*, tragedia prediletta da Tobin, al centro del suo interesse. Sull'interpretazione della scelta di *Andromaca* sembra misurarsi la maggiore distanza tra la critica anglosassone e quella francese, che a partire da Chateaubriand (p.144) ha interpretato in maniera cristiana, e edificante, il personaggio. In questa prospettiva viene preso per innocente lo stratagemma che le ispira la risoluzione del dilemma posto da Pirro: sposerà Pirro salvando Astianatte. Poi si ucciderà lasciando al re in eredità suo figlio. Ma perché fidarsi di un personaggio come Pirro per sua natura violento e che già in altra occasione ha mancato alla parola data? Perché, beffato dal suicidio dell'amata, dovrebbe proteggere il figlio, la cui vita gli serve solo come ricatto? Non bastano a rimuovere queste obiezioni le rassicurazioni che Racine mette in bocca alla Troiana, circa l'affidabilità del re: "Je sais quel est Pyrrhus. Violent, mais sincère". Tobin avanza dunque una interpretazione che revoca in dubbio l'innocenza di *Andromaca*. La sua soluzione del dilemma non avrebbe scongiurato la morte di Astianatte, ma le avrebbe garantito sia la propria reputazione di buona madre che quella di sposa fedele. Alla sorte del figlio avrebbe anteposto l'amor di sé. Questa ingegnosa interpretazione, se appare coerente con criteri di verisimiglianza (il carattere dei personaggi) che sono quelli della tragedia, non mi pare tuttavia conforme a quella che potremmo chiamare l'intenzione del testo. Mi sembra infatti che sia proprio Racine a voler attribuire al personaggio un carattere d'innocenza. I versi che recita dedicati ad Astianatte hanno una connotazione di autenticità quanto quelli per Ettore. Come autentico appare il desiderio, tutt'altro che narcisistico, di nascondersi col figlio "en quelque île déserte". Di fronte al dilemma, più che sé stessa *Andromaca* intende salvare entrambi, il padre morto e il figlio vivo. È la distinzione tra vivo e morto che, in una dimensione affettiva ed emozionale, vacilla. Si illude? Ma anche Racine sembra crederci o almeno vuol farci credere a questa illusione, che il finale della tragedia peraltro vede realizzarsi.

Con vasta erudizione e spregiudicatezza intellettuale, Tobin suscita molte questioni che aprono nuove prospettive allo studio dell'opera di Racine e mostrano come essa resti a tutt'oggi un campo privilegiato della critica letteraria. Se la domanda con cui ha aperto il volume è "Doit-on encore aimer Racine?", la lettura dei suoi saggi toglie ogni dubbio a questo proposito.

[FRANCESCO FIORENTINO]

Settecento

a cura di Vittorio Fortunati e Paola Perazzolo

Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791), sous la direction de S. BOUISSOU, P. DENÉCHEAU, F. MARCHAL-NINOSQUE, tt. I-IV, Paris, Classiques Garnier, 2019-2020, «Dictionnaires et synthèses», 941+935+967+1163 pp.

Nella collana parigina «Dictionnaires et synthèses», Classiques Garnier pubblica, tra il 2019 e il 2020, *Le Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*. L'opera si compone di 4 tomi (I – A-C, II – D-G, III – H-O, IV – P-Z), consacrati alla storia della celebre scena lirica parigina, l'Académie Royale de Musique, durante il susseguirsi dei regni da Louis XIV a Louis XVI. Il dizionario, sotto la direzione di Sylvie BOUISSOU, direttrice di ricerca al CNRS, specialista di musica francese dell'Ancien Régime, di Pascal DENÉCHEAU, *ingénieur d'études* del Ministero della Cultura, specialista di *opéra baroque* francese e di France MARCHAL-NINOSQUE, specialista di poetica delle forme drammatiche del XVIII secolo e di storia delle istituzioni teatrali, propone, con le sue circa 7000 voci in ordine alfabetico, commenti letterari e musicali su tutte le opere del repertorio dell'Opéra di Parigi dal 1669 al 1791. Si aggiungono alla nutrita schiera delle opere anche una serie di articoli su nozioni di ordine storico ed estetico e ricchissime note biografiche sui creatori (compositori e drammaturghi) e sui realizzatori (*maîtres de ballets*, costumisti, decoratori, pittori, scenografi, macchinisti), oltre che sull'effettivo del personale artistico (si presentano una biografia e una lista dei ruoli degli interpreti, dai più celebri ai meno conosciuti) e amministrativo coinvolto nella realizzazione del repertorio dell'epoca considerata.

Gli articoli sono redatti da una *équipe* pluridisciplinare composta da una sessantina di musicologi, specialisti di poetica dei generi drammatici classici, storici della danza, storici dell'arte ed esperti di storia delle istituzioni. In effetti, la realizzazione e la pubblicazione di questa opera monumentale è il frutto della collaborazione di più istituti, tra cui l'Institut de recherche en musicologie (IREMUS) e la Maison des sciences de l'homme et de l'environnement Claude Nicolas Ledoux (MSHE, Université de Bourgogne Franche-Comté). Il programma interdisciplinare, portato avanti dai curatori del volume e dalle istituzioni appena citate fin dal 2011, aveva come scopo quello di recensire e analizzare l'integrità delle produzioni liriche durante l'Ancien Régime (tragedie, commedie, pantomime, balletti, intermezzi, ecc.) ma anche di evidenziare il ruolo specifico dei protagonisti che contribuirono a rendere l'Opéra di Parigi una delle istituzioni musicali e teatrali più importanti e rappresentative.

Per le sue intenzioni pluridisciplinari, il *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien régime (1669-1791)* risulta pertanto un'opera di importanza capitale non solo per gli studi di musicologia, apportando elementi chiarificatori sull'evoluzione delle forme drammatiche e delle istituzioni culturali.

[ILARIA LEPORE]

EDMOND JEAN FRANÇOIS BARBIER, *Chronique de la Régence et du règne de Louis XV*, dir. P. Bonnet, H. Duranton, F. El Hage, D. Reynaud, Paris, Classiques Garnier, 2020-2021, «Lire le Dix-Huitième siècle», t. I: 548 pp.; t. II: 664 pp.

Edmond Jean François Barbier, avvocato al Parlamento di Parigi, è una fonte nota e irrinunciabile per lo studio del Settecento francese. Non ultima tra le caratteristiche eccezionali del suo celebre diario, privo di titolo autografo e a seconda dei casi noto come *Journal* o *Chronique*, è il fatto di coprire con estrema minuzia e continuità ben 45 anni di vita del regno di Francia: per la precisione tra il 1718, l'anno del *lit de justice* che degradò il rango dei figli naturali di Luigi XIV reso immortale dal duca di Saint-Simon nei suoi *Mémoires*, e il 1763, anno in cui si conclude la guerra dei Sette anni. Vero «flot d'anecdotes» e «déferlement de personnalités aujourd'hui totalement oubliées» che fornisce preziosi quanto unici squarci in presa diretta sulle preoccupazioni, sulle opinioni e in una parola sulla vita parigina del suo tempo, la voluminosa cronaca di Barbier aveva in verità già conosciuto due edizioni nel cuore del XIX secolo, entrambe liberamente accessibili in linea grazie all'impegno di digitalizzazione su Gallica, anche se la prima è una versione lacunosa e manipolata (1847-1856 in 4 volumi per la Société de l'Histoire de France). Resta comprensibile che i curatori della nuova edizione di cui si presentano qui i primi due tomi – che coprono rispettivamente i periodi 1718-1726 e 1727-1734 – sentano il bisogno di giustificare la loro impresa: sottolineano infatti loro stessi l'ottimo apparato e la «parfaite fidélité» della trascrizione già offerti nel 1857 per i tipi di Charpentier dallo schivo erudito Ch.H. Sainte-Marie-Méville (8 volumi in-12). Ma, in primo luogo, questa edizione di riferimento, diffusa anche nelle biblioteche, è pur sempre molto poco accessibile nella circolazione di seconda mano sul mercato editoriale.

In secondo luogo, un secolo e mezzo di ricerche storiografiche sulla Reggenza e sul regno di Luigi XV, fornivano un immenso materiale di approfondimento e aggiornamento dell'apparato di annotazioni e commenti ottocentesco. Risulta quanto mai opportuna, da questo punto di vista, la collaborazione tra ben quattro curatori nella nuova edizione: lo consigliavano non solo la mole del lavoro, ma proprio la necessità di condurlo tenendo assieme differenti prospettive ed esigenze disciplinari. La squadra è ben equilibrata tra le competenze ecdotiche e letterarie di Pierre BONNET e Henri DURANTON, da un lato, e quelle storiografiche di Fadi EL HAGE e Denis REYNAUD, dall'altro; sullo sfondo di una medesima specializzazione nel campo degli studi sulla Francia moderna e settecentesca in particolare, data la natura composita del discorso diaristico risulta inoltre utile il fatto che convivano specifiche *expertise* di analisi testuale applicate a differenti tradizioni discorsive come il *pamphlet* (BONNET), le memorie e gli epistolari (DURANTON), la stampa periodica (REYNAUD). Ciononostante, va osservato poi che gli effettivi apparati critici e i complementi esplicitivi avrebbero potuto essere ben più nutriti e corposi, anche se a prezzo

del precedente obiettivo: consentire una rinnovata e maggiore circolazione a una fonte preziosa per lo studio del XVIII secolo francese. Si è perciò preferito corredare la *Chronique* di strumenti paratestuali agili e sintetici, rinviando appunto alla stessa edizione del 1857 (di cui si riporta la «Préface») come integrazione a un apparato completo: alla brevissima presentazione generale fanno riscontro le presentazioni altrettanto brevi ma sistematicamente dedicate e preposte a ciascuna annata diaristica; le note esplicative a pie' di pagina sono ridotte all'essenziale. Si tratta di uno sforzo di sintesi apprezzabile, votato a massimizzare la consultabilità di ciascun volume, che viene corredato anche da una tavola cronologica (per anno e per mese) dei principali eventi menzionati e da un prezioso *index nominum*.

In terzo luogo, ed è questa la ragion d'essere di maggiore portata scientifica e filologica per la nuova edizione, mentre la parte diaristica del testo di Barbier può considerarsi correttamente disponibile al pubblico nella lezione pubblicata nel 1857, mancava in verità ancora una parte significativa dei ben sette volumi rilegati in cui è conservato il manoscritto autografo dell'A. presso la Bibliothèque nationale de France (Fonds Français 10285-10291). Si tratta di ciò che gli editori della versione per Classiques Garnier decidono di pubblicare per la prima volta in modo esaustivo come appendice di ciascun tomo. Non stiamo infatti parlando di appendici al manoscritto, ma di brevi passi da altri testi direttamente inseriti nel flusso del discorso, di pezzi d'appoggio intercalate sul verso di una determinata pagina di cronaca, a volte perché ne corroborano il contenuto, a volte perché è all'altezza della redazione di quella pagina che Barbier ne prende contezza o ne può copiare il contenuto; si dà infine anche il caso di documenti rilegati con il resto del manoscritto ma privi in apparenza di immediata pertinenza rispetto ai suoi contenuti, indice materiale del fatto che la pragmatica diaristica dell'A., come quella memorialistica di un Saint-Simon (le cui *pièces* a corredo dei *Mémoires* ci sono giunte purtroppo solo in minima parte), si vuole proprio una forma di storiografia del contemporaneo. Pur avendo scelto, per ragioni di leggibilità, di relegare questa messe di documenti al peritesto della cronaca sotto forma di appendici numerate progressivamente, i curatori consentono di ricostruirne l'ordine materiale esatto all'interno del manoscritto originale attraverso un sistema di doppi rinvii: con richiamo in nota a pie' di pagina, nel flusso della cronaca, e poi con riferimento introduttivo, in testa a ciascuna appendice.

Si comprende quindi che questi documenti, per ciascuno dei quali apprendiamo anche qualche elemento di descrizione della scrittura (non sempre autografa), figurino in coda a ciascun tomo, in modo da permettere più facilmente la loro consultazione nel corso della lettura della cronaca diaristica. La leggibilità e consultabilità della *Chronique* in generale sembra d'altronde l'obiettivo primario di questa edizione Classiques Garnier: la definire anzitutto materialmente maneggevole, ancor prima e, per certi versi, ancor più che filologicamente esaustiva ed esegeticamente completa. Ma ciò è coerente con l'apprezzabile spirito di collaborazione interdisciplinare e interpersonale che anima questa impresa editoriale, che non si vuole sostitutiva ma complementare e arricchente rispetto a quella del 1857.

[FRANCESCO PIGOZZO]

Marivaux, "Europe" 1117, mai 2022 (385 pp.), pp. 3-196.

Come precisato da Michel DELON nella sua introduzione *La répétition ou l'amour triomphant* (pp. 3-9), il presente dossier su Marivaux intende riaffermare, un quarto di secolo dopo un altro numero di "Europe" a lui dedicato – il cui intento era quello di fare «lire un écrivain dans sa diversité, dans ses expériences d'hybridations et de contaminations» (p. 9) –, l'estrema modernità di un autore certo rivalutato durante il Novecento ma che può ora essere anche implicato «dans nos débats sur l'égalité des êtres malgré l'inégalité des conditions et sur la tension entre la réalité vécue des sexes et l'injonction des genres» (*ibidem*). L'analisi della concezione marivaldiana dell'esistenza costituisce il tema degli articoli di Jacques D'HONDT e Nicolas FRÉRY, che riflettono entrambi sul parallelismo esistente tra Pascal e lo scrittore settecentesco. In *Le philosophe travesti* (pp. 10-18), il primo critico sottolinea come tutta la drammaturgia di Marivaux tenda a fare del dubbio la principale modalità dello spirito critico nonché un metodo per accedere a una verità celata, più o meno inconsapevolmente, dietro maschere la cui apparenza viene paradossalmente scardinata grazie a una dissimulazione spesso ai limiti della forzatura, mentre il secondo (*L'âme et le rang*, pp. 19-34) mostra come il presunto «complexe de Lucidor» (p. 22) possa essere letto come un tentativo del drammaturgo di dare risposta alla domanda pascaliana se si possa essere amati solo per il proprio essere e al netto della propria posizione sociale, evidenziando quindi la ricchezza del substrato filosofico della produzione considerata. Marc ESCOLA (*Sexe, genre et comédie*, pp. 35-46) e Jean-Paul SERMAIN (*Mauvais tour. Oppression et révolte des femmes chez Marivaux*, pp. 47-57) si interrogano, rispettivamente, sul trattamento delle relazioni tra i sessi nell'ambito di una «comédie sans ridicules [qui] dramatise les rapports de genre – lesquels ne prétent pas toujours à rire» (p. 36) e sulle modalità con cui nella stessa venga ribaltato il concetto di «bon tour» – inteso come strumento di oppressione permesso dall'ineguaglianza dei sessi – rendendo così lo stesso un'opportunità di rivolta, di critica e di emancipazione femminile. Nell'interessante «Donner la comédie» (pp. 57-69), Sophie MARCHAND riflette invece sulla reiterata presenza del sintagma del titolo nella produzione drammatica in oggetto, sottolineandone come i personaggi marivaldiani, pur accettando «le rôle d'auteur ou de metteur en scène de la comédie, [...] refusent d'en jouer les personnages» (p. 60), evitando cioè di far parte di una commedia del ridicolo nel momento stesso in cui si arrendono a sentimenti che li apparentano all'umanità comune: «Le metathéâtre marivaudien [...] ne nous dit pas quelque chose sur la comédie, il est la comédie même; il ne greffe pas un propos critique sur le théâtre, mais habite et anime ce dernier, aussi bien esthétiquement qu'éthiquement» (p. 69).

I contributi successivi si concentrano prioritariamente sulla produzione narrativa e giornalistica. Clémence AZNAVOUR (*Ne sentez-vous pas que vous avez faim?*, pp. 70-81) sottolinea come nel giovanile *Pharsamon* la menzione della fame e della sete sia certo funzionale a creare un contrasto comico tra l'eroe epónimo, imitatore dei modelli eroico-galanti, e lo scudiero Cliton, ma come la stessa sia anche funzionale alla progressione della storia, mentre Christophe MARTIN (*Marivaux ou le parti pris du Rien*, pp. 82-94) esplicita l'importanza fondamentale del «presque rien» (p. 84) nell'opera e nel pensiero di un autore la cui estetica rifiuta il principio classico della conformità tra stile

e soggetto facendo delle «petites causes» la materia dei suoi intrighi romanzeschi e dei minuscoli cambiamenti la chiave di volta dell'esplosione dei sentimenti delle commedie. I tre contributi successivi si focalizzano sull'incompiuta *La vie de Marianne*. In *De l'art de s'ajuster* (pp. 95-109), Florence LOTTERIE esamina «l'arte» del titolo non solo dal punto di vista estetico-vestimentario intendendola nel senso di correzione, di aggiustamento della propria posizione sociale e/o morale oltre che di accomodamento stilistico perseguito dall'autore al di là delle regole poetiche, così che «s'ajuster devient un travail interminable» (p. 109). Per parte sua, Michel DELON (*Marivaux pied à pied*, pp. 110-123) considera la ricorrenza delle descrizioni dei piedi per evidenziare come il percorso intrapreso dall'eroina tra mobilità della coscienza e movimenti dell'anima non prescinda da considerazioni di natura estetica ed erotica – «Le pied est l'organe du mouvement, le principe des déplacements, mais il s'immobilise pour fasciner le désir» (pp. 122-123) –, mentre Érik LEBORGNE (*Femmes d'esprit*, pp. 124-136) mette a confronto la narrazione umoristica di una memorialista ormai divenuta contessa con quella di altre «femmes d'esprit» della tradizione letteraria quali quelle inventate da Madame de Villedieu e Robert Challe.

Terminano il dossier dei lavori sulla ricezione e sugli adattamenti di Marivaux in periodi molto diversi, partendo dalla prima metà del Settecento – in *Un heureux stratagème pour célébrer les succès littéraires et dramatiques du temps (1731-1733)* (pp. 137-152), Nathalie RIZZONI mostra come le decorazioni di ventagli tratte da opere marivaldiane costituiscano già all'epoca uno «stratagemma» per offrire al pubblico coevo «un échantillon d'un ouvrage et des spectacles les plus susceptibles de l'avoir enthousiasmé» (p. 147) – per arrivare ai giorni nostri, in Francia e altrove. Maria Grazia PORCELLI (*Naufrages et utopies*, pp. 153-163) analizza infatti la messa in scena di Strehler de *L'isola degli schiavi* (1994-1995), uno spettacolo cui il regista era molto legato – «dans le Marivaux utopiste, Giorgio Strehler retrouve le sens le plus profond de sa recherche théâtrale et humaine» (p. 163) – e che «met en lumière le sens profond et universel du texte et le transporte dans le présent de la vie contemporaine» (p. 162), mentre Concepción PÉREZ-PÉREZ (*Discrettement en Espagne*, pp. 184-196) mostra come gli adattamenti e gli spettacoli spagnoli degli ultimi decenni attestino che l'opera di Marivaux possa più o meno discretamente far riflettere sulle tematiche del XXI secolo. Il panorama francese teatrale e cinematografico contemporaneo costituisce invece l'oggetto delle riflessioni di Pierre FRANTZ e Fabien GRIS. In *La présence de Marivaux sur les scènes françaises (2000-2020)* (pp. 164-173), il primo prende in considerazione le realizzazioni più o meno riuscite dell'ultimo ventennio interrogandosi sull'esistenza di possibili differenze rispetto all'immagine del drammaturgo quale emersa dalla «révolution d'interprétation des décennies 1960-1980» (p. 173) che lo aveva riletto (e imposto) non più solo come un autore di commedie *charmant*es ma come «un écrivain pessimiste, créateur d'une langue acérée, de fictions sociales subversives et d'histoires d'amour cruelles et libertines» (p. 164), mentre il secondo (*Cinéma marivaux*, pp. 174-183) ritrae l'imponente trasposizione sullo schermo dell'opera marivaldiana degli ultimi decenni includendo nella sua analisi sia adattamenti audiovisivi più fedeli che opere i cui riferimenti e/o allusioni alla stessa sono più o meno impliciti.

Concludono il presente numero di «Europe» i dossier *Beppe Fenoglio* (pp. 197-256) e *Joseph Win-*

kler (pp. 257-289), le sezioni *Cahier de création* (pp. 293-307), *Chroniques* (pp. 311-332) e *Notes de lecture* (pp. 333-337).

[PAOLA PERAZZOLO]

CONDORCET, *Vie de Voltaire*, a cura di L. Gil, Paris, Payot & Rivages, 2022, «Rivages Poche», 302 pp.

Originariamente pubblicata nella primavera del 1789, nel settantesimo volume delle *Œuvres complètes* di Voltaire edite a Kehl, la *Vie de Voltaire* di Condorcet deve innanzitutto essere collocata nel contesto di questa peculiare e innovativa impresa editoriale. Come Linda GIL spiega nella sua prefazione al volume (*Présentation. De l'hommage à l'éloge: invention d'une figure d'écrivain national*) l'edizione di Kehl, che «fait de Voltaire une icône et le premier écrivain national», rappresenta «une grande page de l'histoire du livre, de l'édition et du combat des Lumières» (p. 11). Essa nasce dalla collaborazione tra due discepoli di Voltaire: Condorcet e Beaumarchais, che si occupano rispettivamente della direzione scientifica e di quella finanziaria-politica. Prima edizione postuma delle *Œuvres complètes* di Voltaire, essa è anche la prima in cui la corrispondenza è pubblicata come parte integrante dell'opera voltairiana; inoltre, ha una dimensione collaborativa, che si manifesta sia nella raccolta dei materiali, sia nell'organizzazione di una sottoscrizione.

In questo ambizioso progetto, che si propone la maggior completezza possibile, la *Vie de Voltaire* ha un ruolo importante, che è quello di far emergere il valore esemplare della vicenda umana e letteraria del patriarca dei Lumi, celebrato soprattutto per la sua lotta contro la barbarie del fanatismo e dell'ingiustizia. L'intera edizione di Kehl è una sorta di monumento alla sua memoria; la *Vie* – anche per mezzo di una contaminazione del linguaggio laico con quello religioso – ammantava la figura di Voltaire dell'aura del grand'uomo, al pari degli eroi dell'Antichità. Si tratta, nel suo caso, di un eroe della ragione, che Condorcet mostra di riconoscere come modello filosofico, con cui dialogare e di cui proseguire l'impegno. La volontà di interpretare biografia e scritti in una prospettiva unitaria, precipuamente militante, appare evidente fin dall'*incipit* del testo di Condorcet: «La vie de Voltaire doit être l'histoire des progrès que les arts ont dus à son génie, du pouvoir qu'il a exercé sur les opinions de son siècle, enfin de cette longue guerre contre les préjugés, déclarée dès sa jeunesse, et soutenue jusqu'à ses derniers moments» (p. 29).

La *Vie de Voltaire*, inoltre, consente di far luce sulla ricezione dell'autore forse più emblematico dell'Illuminismo francese da parte dell'ultima generazione di *philosophes*, in quegli anni densi di stravolgimenti noti come *tournant des Lumières*. La versione curata da L. Gil ne presenta il testo senza il *dossier* che lo accompagnava nella prima edizione (*Choix de pièces justificatives pour la Vie de Voltaire*), nell'intento di fornire prove per discolpare Voltaire dall'accusa di immoralità rivoltagli dai suoi detrattori. Inserita in più versioni delle opere complete voltairiane nel corso del XIX secolo, oltre che nel quarto volume delle *Œuvres* di Condorcet (pubblicate da Firmin-Didot tra il 1847 e il 1849) la *Vie de Voltaire* era già stata pubblicata separatamente nel 1822, nel 1873 e nel 2001. Anche l'edizione del 2001, curata da Elisabeth Badinter, è ormai esaurita: il presente volume – arric-

chito dall'introduzione di L. Gil e dalla sua grande competenza sulla straordinaria impresa editoriale di Kehl – costituisce perciò una preziosa risorsa per scoprire o riscoprire un testo che indubbiamente merita di essere letto.

[DEBORA SICCO]

VOLTAIRE, *Textes attribués à Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 2022, «Les Œuvres complètes de Voltaire» 147, XLIII+415 pp.

Più di mezzo secolo fa, Theodore Besterman avviava un ambizioso progetto: l'edizione critica delle *Œuvres complètes* di Voltaire. William H. Barber e Nicholas Cronk ne hanno successivamente assunto la direzione, portando avanti – con la collaborazione di più di duecento colleghi di diversi paesi – un lavoro grazie al quale oggi gli studiosi hanno a disposizione un'edizione scientifica rigorosa, dotata di un accuratissimo apparato critico, nella quale «pour la première fois la grande majorité des écrits de Voltaire jouissent d'un traitement exhaustif et érudit» (p. XVIII). Nel suo *Avant-propos* al volume 147, Cronk si sofferma sulle novità e sulle difficoltà di una simile impresa, che Xavier Darcos, membro dell'Académie française, non esita a definire «la statue la plus indestructible qu'il soit possible d'ériger à l'immortalité de Voltaire» (p. XIV).

Fra i duecentocinque volumi di cui si compone, trovano spazio anche i *Textes attribués à Voltaire*. Come ricorda John Renwick nella sua *Préface*, la questione dell'attribuzione delle opere di cui un autore non ha mai espressamente rivendicato la paternità è talvolta destinata a restare aperta. Ciò vale anche per alcuni scritti di Voltaire (che, come è noto, ha frequentemente fatto ricorso a pseudonimi o all'anonimato), in particolare per un certo numero di poesie – pubblicate nel volume 146, dedicato proprio alle *Poésies attribuées à Voltaire* – e di testi in prosa. Per quanto riguarda questi ultimi, il volume 147 ne raccoglie alcuni mai firmati da Voltaire, scomparsi e poi riscoperti: si tratta delle prefazioni alle *Œuvres diverses* (Nourse, 1745-1746) e alle *Œuvres* pubblicate da Walther a Dresda (1748 e 1752), nonché di una serie di testi che «se sont laissés redécouvrir grâce à l'intuition de voltairistes qui ont été amenés à déceler de troublants parallélismes de toutes sortes entre ceux-ci et d'autres textes qui sont connus depuis toujours comme lui appartenant» (p. XI). In questa categoria si annoverano: *La Chronique véritable du preux chevalier dom Philippe d'Orelie*, *La Moïsaïde*, il *Compte rendu de l'Essai de philosophie morale de Maupertuis*, le *Observations sur le recueil des Œuvres de M. de Maupertuis*, l'*Avis de l'éditeur*, il *Mémoire de Robert Covelle*.

Esistono poi alcuni scritti (*Prière du curé de Frêne*, la *Sybille*, l'*Académie bénédictine*) che, dopo essere stati esclusi dal novero delle opere voltairiane da Moland, vi sono oggi riammessi, sulla base di nuove ricerche che portano a ritenere probabile una loro attribuzione a Voltaire. Altri testi, infine, ce lo mostrano in veste di editore: è il caso della *Prière universelle*, ma anche del *Médiateur d'une grande querelle*: quest'opera, scoperta nel 1953 da Gaston Vidal (un collezionista appassionato di diciottesimo secolo) e attribuita al patriarca di Ferney sulla base di un'intuizione rivelatasi discutibile, è l'esempio di una «publication facilitée par Voltaire, avec quelques retouches de sa main» (p. 297). Anche laddove le tracce della presenza di Voltaire si fanno incerte, il sapiente lavoro dei curatori di questo volume fornisce al lettore tutti gli strumenti per individuarle e riconoscerle.

[DEBORA SICCO]

KATALIN BARTHA-KOVÁCS, *Diderot et Watteau. Vers une poétique de l'image au XVIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2019, «Ouverture philosophique: Esthétique», 249 pp.

Il presente volume, sebbene non recentissimo, offre un originale parallelo tra il filosofo e critico d'arte Denis Diderot e il pittore Jean-Antoine Watteau. Attraverso queste importanti figure su cui si focalizzano rispettivamente le due parti del saggio, lungo tutta l'opera emergono i momenti più salienti della storia del gusto nella Francia del XVIII secolo.

In particolare, a Diderot sono dedicati sette studi. Attraverso l'analisi stilistica di alcuni passaggi dei suoi *Salons*, il primo (pp. 17-30) intende illustrare la manifestazione della reticenza, della resistenza di certi tipi di immagini alla parola del critico che cerca di commentarli, a riprova delle difficoltà della critica d'arte nel verbalizzare l'effetto pittorico. Il secondo studio (pp. 31-48) si propone di presentare il discorso critico di Diderot e dei suoi contemporanei in merito al corpo appassionato raffigurato nei quadri, evidenziando il modo in cui si concretizza negli scritti sul mondo passionale il passaggio dalla pittura alla scrittura. Il terzo (pp. 49-68) mira a sottolineare che, benché alcune «remarques» espresse nei primi *Salons* riguardo alla teorizzazione delle idee sul colore e sul sentimento della carne risultino persino paradossali, il pensiero estetico del filosofo si manifesta sempre con vigore e coerenza. I due studi successivi trattano diversi aspetti della poetica delle rovine: il quarto (pp. 69-78) dimostra che le immagini espressive sviluppate da Diderot a proposito dei quadri di Hubert Robert nel suo *Salon de 1767* hanno il potere di rianimare le rovine della tela e, con esse, il passato che conservano; nel quinto, (pp. 79-94), dando a queste riflessioni un orientamento più filosofico, si attesta che la «poétique des ruines» è intimamente legata, nella critica d'arte di Diderot, alla filosofia del sublime. Il sesto studio (pp. 95-106) illustra le principali difficoltà incontrate nella traduzione in ungherese di alcuni estratti del *Salon de 1767*, in particolare nel rendere il ritmo del testo critico, principio strutturante della scrittura diderotiana. L'ultimo studio (pp. 107-122) riflette, infine, sulla possibilità di trovare una teorizzazione dei generi pittorici nelle *Pensées détachées* di Diderot.

La seconda parte della raccolta comprende lo stesso numero di studi per Watteau. I primi due analizzano le costanti che ritornano nella maggior parte dei testi dedicati al pittore e che hanno contribuito alla formazione del mito dell'artista: la melanconia e l'estraneità – spesso associate a torto al pittore, come cerca di dimostrare il primo saggio (pp. 125-138). Il secondo (pp. 139-160) mette in evidenza come la rivalorizzazione del pittore sia legata al cambiamento di senso subito dal termine «manière», dal momento che si è passati a parlare, a proposito della sua arte, dalla maniera singolare – la *manière inimitable* – di Watteau, al «maniéré», l'artificiale, nella seconda metà del XVIII secolo. Il terzo studio (pp. 161-174) si propone di verificare se la teorizzazione della nozione di leggerezza come la «dernière touche» del pittore che seduce lo spettatore risponda alla sua espressione pittorica. Nel quarto (pp. 175-190) si mettono a confronto Watteau e Fragonard intorno al concetto di fascino e grazia. Alla luce degli scritti di Félibien e di Roger de Piles, nel saggio successivo (pp. 191-204) si sottolinea come la grazia, elemento che caratterizza le tele di Watteau, metta gli scrittori d'arte di fronte ai limiti del linguaggio critico, sfiorando la sfera dell'innominabile. Il sesto saggio (pp. 205-216), focalizzando l'analisi sul ritmo della danza, propone una riflessione sulla grazia

in azione nell'arte di Watteau. L'ultimo saggio (pp. 217-228) tenta, infine, di esaminare le diverse interpretazioni dell'espressione «des singes de Watteau». Da una parte, la formula fa allusione alle composizioni del pittore che mettono in scena delle scimmie, dall'altra, in un senso più teorico potrebbe rapportarsi all'imitazione artistica, giacché la scimmia, in quanto immagine deformata e caricaturale dell'uomo, è considerata l'animale imitatore per eccellenza.

Partendo dai testi di Diderot critico d'arte e dalle questioni stilistiche, gli studi riuniti in questo volume seguono un percorso che arriva progressivamente all'arte di Watteau e dunque a un oggetto più propriamente pittorico. Andando dal discorso sull'immagine verso l'immagine stessa, l'opera intende portare una luce nuova sulle questioni artistiche e contribuire così alla reinterpretazione delle nozioni specifiche della teoria dell'arte francese dell'epoca classica.

[MARIA IMMACOLATA SPAGNA]

JEAN GOLDZINK, *L'Énigme du "Neveu de Rameau". Réflexions sur l'entendement esthétique savant*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2021, «L'esprit des Lettres», 321 pp.

Le livre de Jean Goldzink – auteur d'une vingtaine d'ouvrages dont la plupart portent sur le XVIII^e siècle – offre un retour au *Neveu de Rameau* de Diderot, qui était au programme de l'agrégation des lettres modernes en 2016-2017. Le livre est composé d'un avant-propos, de deux parties, des conclusions, de cinq annexes, d'une bibliographie, d'un entretien avec Stéphane Pujol sur le *Neveu de Rameau* et d'un «dernier mot» en tant qu'ultime conclusion.

Dans l'avant-propos, l'auteur précise que son ouvrage doit beaucoup au hasard, mais surtout au manque de véritable discussion sur ce texte emblématique de Diderot. Afin de combler ce manque, il propose deux approches du *Neveu*: d'abord l'étude des commentaires et, ensuite, une lecture interne du texte. Un certain mépris à l'égard de la critique universitaire parcourt tout l'ouvrage qui vise à montrer la possibilité d'un autre type de lecture, non moins valable, de ce texte posthume de Diderot. De là le ton subjectif et déconcertant de l'ouvrage. Tout au long du livre, le lecteur sent en effet la forte présence de l'auteur: la fraîcheur de son style est bien loin du jargon universitaire.

Dans la première partie, intitulée «Que dit la critique? Trois sondages», J. Goldzink passe d'abord en revue, sans prétention à l'exhaustivité, les préfaces aux différentes éditions françaises du *Neveu*, de 1950 à 2003. Les dates charnières adoptées sont celles des éditions critiques de Jean Fabre et de Pierre Hartmann. Ne se contentant pas de la présentation des préfaces qu'il évoque, l'A. entre en discussion avec leurs auteurs et rectifie leurs formulations s'il les trouve inexactes. Il désapprouve notamment que les préfaces examinées imposent au lecteur une voix d'autorité, ainsi que le fait que chaque critique semble ignorer l'autre. Suit une analyse portant sur le recueil *Autour du "Neveu de Rameau" de Diderot*, édité par Anne Marie-Chouillet (paru d'abord en 1991). Une fois de plus, J. Goldzink dénonce que les universitaires font des monologues au lieu de débats. Il trouve pourtant que la contribution de Sylviane Albertan-Coppola y fait exception car elle prend position contre la doxa universitaire. Le troisième

«sondage» traite du livre de Stéphane Pujol, *Le Philosophe et l'Original* (PURH, 2016). J. Goldzink rejette l'opinion critique «majoritaire», qui ne voit dans le personnage de MOI qu'un conformiste, et félicite Stéphane Pujol qui a eu le courage de prendre ses distances avec cette idée convenue.

La seconde partie du livre, intitulée «Que pense le texte? Trois forages», propose une lecture interne du *Neveu*. S'en tenant strictement au texte, J. Goldzink argumente pour la réhabilitation de la paraphrase. Il veut en finir avec l'interprétation selon laquelle MOI est moins fascinant que LUI, et souligne que par ses silences et questions, c'est en effet MOI qui oriente la conversation. Se penchant d'abord sur la thématique de l'éducation, il démontre que pour LUI, éduquer signifie s'adapter, et que c'est alors LUI qui représente une opinion conformiste. Il affirme que l'ouvrage de Diderot n'est guère décousu et que le texte est construit autour de deux sujets centraux: la morale et l'esthétique. Dans le second «forage», traitant de la morale, le critique montre que MOI est loin d'être le porte-parole d'une morale convenue. L'enjeu moral du débat entre MOI et LUI réside dans la question de savoir si le bonheur peut être ramené aux seuls plaisirs sensuels. Alors que LUI a une conception réductrice et égoïste du bonheur, selon MOI, le bonheur va au-delà de la volupté des sens et consiste dans les plaisirs partageables. Dans le troisième «forage», portant sur le volume de Jean Starobinski (*Diderot, un diable de ramage*, 2012), J. Goldzink souligne que selon le critique suisse, deux forces agissent tout au long du *Neveu*: le principe d'extériorisation et celui de variabilité, auxquels il en ajoute un troisième, la permanence identitaire. Il ramène l'incohérence du caractère du Neveu au jeu des affects, et insiste sur l'importance de la prise en compte des passions dans le texte.

Dans les conclusions, J. Goldzink réaffirme ses postulats dont, avant tout, la nécessité de la révision de l'image de MOI et la priorité accordée à l'analyse interne du texte. À l'hypothèse «dialogique», il oppose une interprétation strictement textuelle et déclare que l'ouvrage de Diderot n'est pas un dialogue philosophique canonique, mais une conversation. Dans les annexes, il reprend, point par point, ses principes (méthodologiques et idéologiques) et offre la synthèse des postulats de l'interprétation «majoritaire» du *Neveu*. Une fois de plus, il s'élève contre la lecture qui replace le texte dans son contexte historique-biographique, ainsi que la tradition «dialogique». Son compte rendu sur l'édition critique du *Neveu de Rameau* par Marian Hobson (Droz, 2013) fait également partie des annexes, ainsi que la reproduction d'un article portant sur la lecture du *Neveu* par Michel Foucault, qu'il a écrit avec Florence Chapiro et publié en 2005. À l'encontre de Foucault, qui voit dans la figure du Neveu la représentation d'une pathologie mentale, J. Goldzink souligne la posture morale cynique de ce personnage. Suit un entretien sur le *Neveu* avec Stéphane Pujol, et le livre se termine par un «dernier mot» où l'auteur reprend encore ses idées majeures.

En dépit des répétitions fréquentes et du ton souvent provocateur envers la critique universitaire, il s'agit d'un ouvrage stimulant et important, susceptible de renouveler le discours interprétatif sur *Le Neveu de Rameau* de Diderot.

[KATALIN BARTHA-KOVÁCS]

Diderot, la religion, le religieux, dir. S. ALBERTAN, M. BUFFAT, F. LOTTERIE, Paris, Société Diderot, 2022, «L'Atelier», 230 pp.

L'objectif du volume, édité par Sylviane ALBERTAN, Marc BUFFAT et Florence LOTTERIE, est de réexaminer le rapport de Diderot à la religion dans le sens large: la et les religions, le fait religieux dans la société, la religion comme système et comme référence, la religion du point de vue psychologique et anthropologique, etc. Ce but ne va pas de soi parce que l'on connaît les étiquettes données à Diderot non pas uniquement dans les études dix-huitiémistes mais aussi dans la culture générale: il fut un auteur militant anti-chrétien, matérialiste athée radical, impie.

Comme le soulignent les éditeurs dans l'introduction (pp. 5-13), ce fut le XIX^e siècle qui construisit l'image d'un Diderot immoral et athée, plus précisément immoral car athée. La complexité de la situation est mieux connue par les diderotistes: né dans une ville catholique, issu d'une famille pieuse, Diderot grandit dans la religion pour s'en éloigner, puis pour rompre définitivement avec. Or, comme cherche à le démontrer ce volume de quinze articles, la rupture ne fut pas définitive.

Christophe DAVID distingue dans son article *Remarques sur le rapport du Spinozisme de Diderot à la religion* (pp. 15-27) entre Dieu et le divin dans la pensée de l'auteur. Il démontre que le spinozisme joue un rôle dans le matérialisme de Diderot et, paradoxalement, dans la découverte du principe divin dans le monde physique. Pour sa part, Pierre LÉGER souligne dans *Une beauté sans Dieu?* (pp. 29-41) que les théories esthétiques avant 1750 s'appuyaient majoritairement sur une métaphysique théiste. Or, Diderot présentera une théorie rationaliste de la beauté en mettant en doute le lien causal entre la création (la bonté du créateur) et l'ordre de l'univers matériel, créé d'une manière ou d'une autre.

Claire FAUVERGUE démontre dans son article *L'Histoire de la philosophie et l'histoire des religions dans l'«Encyclopédie»* (pp. 43-56) que réconcilier la foi et la raison fait faillite aux yeux de Diderot. Étudier plusieurs écoles de philosophie ou plusieurs religions conduit nécessairement à en douter (d'où le scepticisme) ou à les mêler (d'où l'éclectisme). On regrette un peu que cet article soit terminé sans conclusion après l'analyse de divers articles. Dans *Sur le prétendu déisme du jeune Diderot* (pp. 57-73), Gerhardt STENGER revient aux résultats de ses recherches antérieures dans lesquelles il a démontré que la thèse d'une évolution du déisme vers l'athéisme n'était pas convaincante. Stenger remarque pourtant dans sa conclusion que Diderot était conscient des risques moraux de l'athéisme pour une population non éclairée.

L'article intitulé *Discours d'un philosophe à une impératrice* (pp. 75-95) de Gilles GOURBIN prend en considération le problème politico-religieux dans l'œuvre de Diderot, ce qui est un aspect différent de son matérialisme. L'A, réduirait en effet le pouvoir religieux au sein de l'État, en cherchant dans certains textes politiques une alliance entre le philosophe et le souverain pour cet objectif. Comme le démontre Alain SANDRIER dans *Supplément au voyage de Diderot parmi les miracles* (pp. 97-106), Diderot n'est pas une figure d'avant-garde dans la mise en cause des miracles. Toutefois, la négation du miracle sur le plan rationnel et son réemploi sur le plan esthétique forme un beau contraste dans sa pensée.

Huguette KRIEF examine dans son article *Diderot face à Saint Augustin* (pp. 107-118) la référence à ce penseur chrétien fondateur dans l'œuvre de l'écrivain des Lumières. Alors qu'Augustin reste une figure contre laquelle plusieurs penseurs des Lumières radicales mènent une «croisade philosophique» (p. 122), ce n'est pas l'homme et sa théologie qui sont à la cible mais l'autorité religieuse construite à partir de cette pensée. Dans *Du blasphème* (pp. 119-131) Caroline JACOT GRAPA examine la provocation contre le sacré religieux, antique ou chrétien. Diderot montre dans ses œuvres esthétiques en quoi une scène religieuse peut être cruelle, barbare ou peut correspondre à une fausse pudeur: le blasphème est dans ce sens l'expression ouverte du doute.

Virginie YVERNAULT, dans *De la puissance dramatique du religieux* (pp. 133-146), observe l'apparition de cet aspect dans le drame de Diderot, ce qui, sans avoir une présence massive dans ce genre, est lié au rituel, au comportement, à l'affection, à l'état d'âme des personnages. Brigitte WELTMAN-ARON, dans *La consolation dans la pensée de Diderot* (pp. 147-157), étudie le contraste entre le matérialisme et des idées affectives ou spirituelles: alors que la religion promet la consolation dans un monde d'au-delà, l'athéisme peut renforcer la nécessité de la vertu sur le moment. Dans *Le Neveu de Rameau* et «la sagesse de Salomon» (pp. 159-170), Jan STARCZEWSKI examine la référence au livre de l'*Ecclésiaste* concernant le débat sur le bonheur procuré par le plaisir physique, bonheur tentant mais provisoire et imparfait.

Trois articles de ce volume concernent la *Correspondance* de Diderot. *L'intertextualité biblique dans les Lettres à Sophie Volland* (pp. 171-180) par Geneviève DI ROSA démontre que le philosophe fait un usage littéraire du discours chrétien dans sa correspondance privée et intime, usage nourri par la littérature philosophique clandestine. Dans l'article *Les entours catholiques des Lettres à Sophie Volland* (pp. 179-194), Paul PELCKMANS discerne le souvenir du rituel catholique: alors que Volland connaît Diderot en matérialiste, la religion est intéressante pour eux en tant qu'effet social et culturel. Odile RICHARD-PAUCHET, dans *Frères, moines et abbés* (pp. 195-208), présente une analyse minutieuse des portraits qui se trouvent dans les lettres: Diderot fut, comme on voit, un «caricaturiste régulier» (p. 208) des figures ecclésiastiques comme épistolier et comme romancier.

À la fin du volume, Matteo MARCHESCHI (*Les enjeux de la querelle entre Diderot et le P. Berthier*, pp. 207-221), examine un aspect peu étudié de cette querelle bien connue: le dialogue Diderot-Berthier concerne à certains endroits le culinaire, implicitement lié au débat sur la matière.

Une des principales leçons du volume est que la religion, que Diderot ne pratiqua pas comme penseur adulte, fut constamment thématifiée dans son œuvre. Le corpus le plus riche en références se compose des *Salons*, de ses lettres, des écrits politiques dialogués et de certains opuscules. Le volume ne change pas fondamentalement ce qu'on savait sur le matérialisme et l'athéisme de Diderot. Les contributeurs proposent toutefois des études de qualité sur des sujets précis. J'aimerais souligner toutefois un manque: aucun article n'est consacré au rapport de Diderot au protestantisme alors que la recherche sur la question (Jacques Proust, *Le protestantisme dans l'Encyclopédie*, DHS, 1985) mériterait d'être continuée.

[ESZTER KOVÁCS]

JEAN-FRANÇOIS DE SAINT-LAMBERT, *Racconti esotici. L'abenachi – Ziméo – I due amici*, a cura di P. Gallo, Imola, La Mandragora, 2022, 136 pp.

Per la prima volta vengono pubblicati in traduzione italiana (con il testo originale a fronte) tre racconti che J.-Fr. de Saint-Lambert scrisse tra il 1765 e il 1770. In comune essi hanno l'ambientazione in un Altrove geografico e culturale, che consente all'autore di introdurre alcuni dei temi tipici del suo secolo (la tolleranza, i diritti umani, le differenze tra i popoli) e di veicolare un messaggio fondato sulla messa in valore dell'uomo della natura nei confronti dell'uomo sedicente civilizzato. In *L'abenachi* un anziano pellerossa adotta un giovane prigioniero inglese che gli ricorda il figlio perduto; molto tempo dopo, gli permette di tornare alla propria famiglia, dimostrando così che i sentimenti di compassione e amore paterno sono comuni a tutti i popoli della Terra. La vicenda narrata in *Ziméo* ha come contesto una rivolta di schiavi africani in Giamaica, guidata dall'eroe eponimo, nella cui narrazione retrospettiva vengono evocati gli orrori della tratta. Nell'ultima parte, il narratore primo prende la parola per argomentare la propria polemica contro il razzismo e la schiavitù. *I due amici* mette in scena due giovani irochesi, Mouza e Tolho, entrambi innamorati perdutamente della bella Érimé, che riescono a superare rivalità e gelosia per realizzare un felice ménage à trois. Rispetto agli altri racconti, quest'ultimo si distingue per una descrizione più accurata dei paesaggi canadesi e delle usanze tribali; tra queste viene dato particolare risalto al culto del «Grand Esprit», una sorta di versione *savage* del deismo illuminista. La traduzione di Pierino Gallo sa restituire la vivacità e la potenza suggestiva dell'originale: qualità stilistiche tipiche del conte settecentesco, che ne fanno un genere capace, a un tempo, di divertire, far sognare e far riflettere.

[VITTORIO FORTUNATI]

Théâtre et société: réseaux de sociabilité et représentations de la société, éd. V. PONZETTO et J. RUIMI, "Études de Lettres" 317, 2022/1-2, 290 pp.

A lungo considerato sostanzialmente come un capitolo della storia del costume, il teatro amatoriale è stato oggetto di studi approfonditi solo in tempi recenti: citiamo, tra gli altri, i lavori di David Trott (*Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards*, 2000), di Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (*Le théâtre de société, un autre théâtre?*, 2003), di Dominique Quérou e Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (*Les théâtres de société au XVIII^e siècle*, 2005). Un impulso vigoroso alla ricerca è stato fornito dal programma «Entre Lumières et Second Empire», coordinato da Valentina Ponzetto presso l'Université de Lausanne. Il volume oggetto di questa scheda contiene gli atti di un convegno che si è tenuto nella città elvetica nel novembre del 2018 e che si è incentrato su alcuni interrogativi: in che modo il teatro amatoriale si inserisce nel contesto socio-culturale del suo tempo? A quali attese ed esigenze intellettuali risponde? Quali relazioni si instaurano fra gli individui che vi prendono parte?

La prima sezione («Réseaux») si apre col contributo di Guy SPIELMANN dal titolo *Théâtre «en» société ou «de» société? Pistes microsociologiques* (pp. 25-44): l'autore mette in luce come le microsocietà in cui si svolge l'attività teatrale costituiscano, entro certi limiti, un modello alternativo rispetto alla macrosocietà for-

temente gerarchizzata del Settecento, nella misura in cui esse si fondano sulle affinità intellettuali dei loro componenti. Questo ambiente (relativamente) aperto e "progressista" favorì il fiorire e l'affermarsi del talento femminile, anche nell'ambito della creazione: ne è un esempio il caso di Justine, moglie del drammaturgo Charles-Simon Favart, che oltre a collaborare col marito fu la principale animatrice artistica dell'*entourage* della marchesa di Monconseil, nel castello di Bagatelle presso Parigi (Flora MELE, *Justine Favart autrice et interprète: rôle d'une artiste polyvalente en "société"*, pp. 45-66). Il ruolo delle donne fu molto importante anche nell'aristocrazia colta della Svizzera romanda, come mette in rilievo Béatrice LOVIS, il cui contributo si concentra sulle esperienze di teatro di società a Losanna e nel Cantone di Vaud (*Autour de la Vaudoise Catherine de Sévery, «le Clairon de ce pays-là»*, pp. 67-86).

I primi due contributi della seconda sezione («Fonctions») rivelano l'importanza del teatro di società nell'opera di due grandi autori, Voltaire e Madame de Staël: per il primo, il teatro amatoriale fu spesso il luogo in cui sperimentare innovazioni drammaturgiche e sceniche (Jennifer RUIMI, *Spécificités et enjeux des théâtres de sociétés de Voltaire*, pp. 89-104); Madame de Staël approfittò della libertà che concedevano le messe in scena private, per affidare a tre *pièces* comiche la sua critica all'imperialismo e al militarismo di Bonaparte (Blandine POIRIER, *Le théâtre de société de Germaine de Staël: une forme d'engagement*, pp. 105-124). I due saggi seguenti riguardano, invece, alcune esperienze teatrali in territori lontani dalla Francia: Piotr OLKUSZ sottolinea che il teatro nazionale polacco deve molto al teatro di società in termini di repertorio e tecniche di recitazione (*Les théâtres de société et les réformes de la Pologne au XVIII^e siècle*, pp. 125-142); Veronika STUDER-KOVACS analizza l'adattamento di una *comédie-ballet* francese, *Le Plaisir* (1747) dell'Abbé Marchadier, per la festa di nozze del futuro imperatore Giuseppe II d'Absburgo (*Le plaisir de l'Autre. Identités nationales au miroir d'une fête francophone des Habsbourg à Tynau*, pp. 143-168).

Il contributo con cui inizia la terza sezione («Images de la société») mostra in che misura la rappresentazione sociale, critica o encomiastica, fosse fortemente influenzata dalla contiguità, se non dalla compenetrazione, di *scène* e *salle* (Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIÉVAL, *Du socialement correct au politiquement incorrect: pour une typologie de l'"application"*, pp. 171-192), mentre Valentina PONZETTO sottolinea l'importanza dei *proverbes* di Carmontel e di Théodore Leclercq quali specchio della società contemporanea (*Représentation de la société dans les proverbes de société*, pp. 193-216). Nel contributo di Paola PERAZZOLO vediamo, invece, come la presenza del *théâtre de société* in terra elvetica abbia consentito la composizione di alcune *pièces* fortemente critiche nei confronti della Rivoluzione, allora nel pieno del suo svolgimento («*J'ai mis en manière de comédies moi-même, presque toutes mes idées: la (petite) société des comédies d'Isabelle de Charrière (1793-1794)*», pp. 217-230).

La quarta e ultima sezione («Représentations») consta, come la precedente, di tre contributi. In quello di Jeanne-Marie HOUSTIQU (*Les théâtres de société "mis en pièces" sur la scène française (1680-1746)*, pp. 233-250) vengono prese in esame sedici opere che hanno come argomento proprio il teatro amatoriale, rivelando come in esse si affrontino, sotto mentite spoglie, i problemi e le prospettive della drammaturgia contemporanea. Attori e attrici dilettanti, intenti a discutere e sperimentare nuove teorie estetiche, sono i prota-

gonisti del prologo di una *pièce* del 1729 di Dumas d'Aigueberre analizzata da Ilaria LEPORE (*Le théâtre de société à l'épreuve de la scène officielle. "Les Trois spectacles" de Jean Dumas d'Aigueberre à la Comédie Française*, pp. 251-268). Infine, Valérie COSSY mette in luce come alcuni capitoli di *Mansfield Park* della Austen, in cui si descrive un tentativo di messa in scena da parte di una compagnia di dilettanti, siano una sorta di *mise en abyme* di alcuni temi centrali nel romanzo, quali la condizione femminile e i giochi di potere (*Jeu théâtral et vie en société selon "Mansfield Park" (1814) de Jane Austen*, pp. 269-290).

Per concludere, questa raccolta di studi rende conto adeguatamente della complessità di un argomento dalle numerose sfaccettature e se, da un lato, soddisfa diverse "curiosità" scientifiche, dall'altro ne suscita altrettante e apre nuove piste per le ricerche future.

[VITTORIO FORTUNATI]

PASCAL DUPUY et ROLF REICHARDT, *La caricature sous le signe des Révolutions. Mutations et permanence (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2021, «Charivari», 289 pp.

Specialisti della storia della Rivoluzione francese e della sua *mise en images*, gli A. propongono e analizzano una selezione rappresentativa di immagini satiriche organizzata per motivi, siano essi tradizionali – il convoglio funebre, derivante dalla tradizione aristocratica, la pressa o il marionettista, motivi ripresi dalla cultura popolare – o sorti appena prima e/o durante il decennio rivoluzionario – «Prémonitions révolutionnaires», «Ménagerie royale», «La Restauration en images», «Le peuple souverain», «La chute du trône royal», «La tête coupée», «Les trois couleurs» – per mostrare l'importanza e la vitalità di temi che tra il 1789 e il 1871 «s'adaptent, mutent et se multiplient au rythme des évolutions et des bouleversements politiques et sociaux» (quarta di copertina). Da una rivoluzione (1789, 1830, 1848, 1871) all'altra, la disamina dei diversi utilizzi e delle diverse interpretazioni degli stessi simboli e/o motivi illustrati nelle caricature, che costituiscono all'epoca una forma comunicativa grafica e politica in piena espansione, permette quindi di cogliere i cambiamenti della retorica estetica e politica, dell'opinione pubblica, della ricezione socio-politica, dell'immaginario collettivo.

Appaiono per esempio significative l'evoluzione delle immagini relative alla bestializzazione dei potenti: la mera «dénouement des faiblesses et des vices sociaux grâce au procédé de la comparaison parodique homme-animal» (p. 93) caratterizzante le immagini della «ménagerie royale» pre-rivoluzionaria lascia progressivamente il posto all'esplicitazione dell'avvenuta inversione dei rapporti di forza politici, militari o diplomatici in stampe che «mettent triomphalement en scène l'humiliation publique des «tyrans» renversés» (*ibid.*) – Luigi XVI, Napoleone I, Charles X, Louis-Philippe. Parimenti, se l'immagine della testa (aristocratica o reale che sia) decollata sottende l'immaginario culturale degli spettatori del periodo rivoluzionario – la stessa figura come «symbole de la justice révolutionnaire pour les uns, emblème infâme de la Terreur pour les autres» (p. 191) –, appare evidente come a partire dal periodo napoleonico il motivo tenda a sparire dalla stampa politica – ove compare eventualmente solo per esprimere la condanna (politica) della natura stessa

della Rivoluzione e della sua eredità – per infine risorgere (marginalmente) solo in occasione della caduta del Secondo Impero. Maggiormente presente durante tutti i decenni presi in considerazione appare invece la simbologia dei tre colori rivoluzionari. Presentati attraverso l'immagine della coccarda o della bandiera, gli stessi costituiscono il motivo visivo più celebre e importante della Rivoluzione del 1789, un motivo che, pur se sfruttato in tutta la sua polisemia – l'accento può essere messo, alternativamente, sul più popolare rosso o sul più monarchico bianco –, continua a rimandare a un patriottismo repubblicano fondatore della società moderna.

Chiaramente organizzato e redatto, il volume in oggetto propone un'analisi fine e sapiente di motivi particolarmente ricorrenti nelle immagini satiriche pubblicate sui periodici, qui discusse e presentate graficamente alla fine di ciascuna sezione tematica per mostrare come questa nuova forma di comunicazione oggi percepita come una chiave di interpretazione dell'immaginario collettivo, «possèd[e sa] propre histoire qui est, elle-même, liée au contexte politique, social et culturel du temps de [sa] création» (p. 9): le caricature in questione assurgono quindi pienamente allo status di documento utile a farci meglio comprendere la ricezione contemporanea delle diverse crisi che costellano il XIX secolo.

[PAOLA PERAZZOLO]

JEANNE GACON-DUFOUR, *La Femme grenadier* suivi de *Faut-il interdire aux femmes d'apprendre à lire?*, éd. O. Ritz, Montreuil, Le Temps des Cerises éditeurs, 2022, 202 pp.

Jeanne Gacon-Dufour est une autrice intéressante que l'on sort à présent de l'oubli. *La Femme grenadier* n'est pas son premier texte, mais le meilleur à être rappelé. Publié en 1801, il prouve qu'au déclin de la Révolution française, diverses audaces étaient encore permises, quoique sans avenir. Comme le souligne Olivier Ritz dans sa *Préface*, la principale audace de Gacon-Dufour a été de raconter l'histoire d'une jeune fille noble qui, au lieu de subir les malheurs des persécutions, décide de se déguiser pour rejoindre l'armée républicaine en tant que grenadier. L'intrigue sentimentale est dominante, avec des situations parfois invraisemblables. La femme grenadier s'illustre dans les combats en Vendée par des actes de générosité envers les ennemis, alors que les problèmes se résolvent souvent grâce à des interventions d'ordre sentimental. Ce qui fait le charme de ce récit, ce sont les réalités quotidiennes en France au temps de la Terreur, certains personnages, comme la femme patriote acharnée que les protagonistes doivent fuir, les attitudes et opinions de l'héroïne qui subissent une métamorphose, un peu rapide mais intéressante. O. Ritz a raison de conclure que le roman nous fait explorer «les possibles de l'émancipation féminine dans la société née de la Révolution française» (p.19) Le texte joint en annexe *Faut-il interdire aux femmes d'apprendre à lire?* fait partie du dialogue que Gacon-Dufour a entamé avec le *Projet de loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes* de Sylvain Maréchal. O. Ritz est d'avis qu'il ne s'agit pas d'une querelle mais plutôt d'une «opération de publication concertée» entre amis (p. 17), dans le but de rappeler le débat sur l'éducation des filles au moment où l'on commence à le changer.

[REGINA BOCHENEK-FRANCZAKOWA]

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

HENRI ROSSI, *Opéras historiques français 1767-1989*, Paris, Honoré Champion, 2019, 597 pp.

Henri Rossi, connu pour ses travaux sur les mémoires aristocratiques et le vaudeville aux XVIII^e et XIX^e siècles, a eu l'idée de recenser les opéras, opéras-comiques (et quelques opéras-bouffes) qui traitent de l'histoire française et européenne depuis la fin du XVIII^e jusqu'au XX^e siècle.

Comme il l'explique fort bien dans son introduction (pp. 7-22), il ne serait jamais venu à l'esprit des puissants comme des auteurs et compositeurs de l'âge baroque de choisir l'histoire pour sujet d'une œuvre lyrique (ni même dans beaucoup d'autres genres littéraires d'ailleurs): c'étaient l'histoire et la mythologie antiques qui fournissaient les intrigues, souvent inextricables, des opéras de Haendel et Monteverdi, plus épris d'artifices scéniques que d'authenticité des faits! Ni Louis XIV ni Louis XV n'auraient pensé à utiliser l'histoire réelle de la France pour étayer leur monarchie de droit divin, alors que les mythes apolliniens servent pourtant bien au rayonnement du roi Soleil. C'est avec l'avènement de Louis XVI, perçu comme souverain vertueux décidé à réformer en faveur du peuple, que l'éloge d'Henri IV devint bienvenu, renouvelé ensuite par Louis XVIII soucieux de raviver l'esprit monarchique. Les révolutionnaires eux-mêmes s'appuyèrent plus sur l'antiquité que sur l'histoire de notre nation, et Napoléon adopta lui aussi les modèles romains, puisqu'il ne pouvait évidemment pas trouver d'assise dynastique à son propre pouvoir. L'histoire n'occupait pas d'ailleurs sous l'Ancien Régime le statut quasi scientifique que sut lui donner la génération romantique, après Chateaubriand, et avec Guizot, par l'étude des documents et manuscrits originaux, tout en ne s'interdisant pas un récit parfois romancé, notamment par la nécessité de faire parler les authentiques personnages sans posséder forcément de témoignages sur leurs façons de s'exprimer, à la manière des romans de Scott ou Dumas.

Si *La Muette de Portici* d'Auber sur livret de Scribe et Delavigne a marqué les esprits en 1828 par son ancrage dans l'histoire européenne comme par son influence sur les événements en train de se préparer à Bruxelles, Henri Rossi remonte plutôt à la fin du XVIII^e siècle pour discerner le tournant idéologique apporté par les Lumières afin d'utiliser les événements du passé au service de la compréhension du présent, comme l'avait initié Voltaire dans quelques-unes de ses tragédies. Mais c'est le style Troubadour, déjà né alors, devenu dominant sous la Restauration, qui donna au Moyen Âge et à la Renaissance (souvent d'ailleurs confondus par leur méconnaissance à cette époque) leurs titres de noblesse pour l'art pictural comme dramatique et lyrique. Non sans maintenir une liberté fictionnelle nécessaire aux intrigues romanesques et aux préoccupations esthétiques des librettistes, compositeurs et régisseurs de scènes.

Henri Rossi date de 1767, avec *Ermeline, princesse de Norvège*, de Poinssinet, le début de son recensement d'*Opéras historiques*, tout en précisant qu'*Adèle de Pontbieu* de Berton (1772), puis *Pizarre*

ou *la Conquête du Pérou* de Candeille (1785) et *Les Abencérages ou l'Étendard de Grenade* de Cherubini (1813) furent des étapes plus significatives de l'entrée de l'histoire nationale et même de la civilisation européenne dans le corpus. Un regret: il ne nous indique pas explicitement les raisons de sa date-limite sur la couverture – 1989 – alors qu'il déclare aspirer à l'exhaustivité de 1770 à 1933, et, faute d'indication dans l'index comme dans les données de la date d'écriture de chaque œuvre, nous n'avons pu nous expliquer le choix de ce terminus (certaines dates de création étant postérieures).

Reste que cet ouvrage apporte, comme c'était son projet, un véritable matériau de base pour l'exploration de ce corpus. En effet, Henri Rossi a classé par pays d'inspiration (la France, puis l'Angleterre, l'Espagne et le Portugal, l'Italie, la Russie, les Provinces-Unies, les pays nordiques, l'Europe centrale, l'Allemagne, et même un peu d'Orient et d'Amérique) toutes les œuvres recensées, présentées par sous-catégories thématiques, dans leur ordre de conception et, à l'intérieur des cycles, selon la chronologie. Ainsi l'inspiration française trouve-t-elle ses sujets du I^{er} au X^e siècle, avec des cycles Vercingétorix, Clovis-Mérovingiens, Roland-Charlemagne, puis dans le Moyen Âge, avec les Croisades, les Cathares, la Jacquerie, la Guerre de cent ans, Jeanne d'Arc, les cycles breton, Provence-Roi René, Louis XI et Louis XII, avant d'aborder la Renaissance, avec François I^{er}-Bayard, Marie Fouré-le siège de Péronne, les guerres de religion-Henri III, Henri IV, puis le XVII^e avec la Fronde, et le XVIII^e, avec Louis XV et ses maîtresses, le duc de Richelieu, Cagliostro, la Révolution française, Charlotte Corday, Napoléon-Premier Empire. Et de même pour les autres pays: Macbeth, Richard Cœur de lion, Wallace-Robert Bruce, la Guerre des deux roses, Henri VIII, Elisabeth I^{re}-Marie Stuart, la colonisation de l'Inde par l'Angleterre; le Cid, Don Pèdre, Jeanne la Folle, la Libération de l'Espagne, les grandes Découvertes, Don Carlos et Inès de Castro, pour la péninsule ibérique; les Vêpres siciliennes, Laure et Pétrarque, Paolo et Francesca, Benvenuto Cellini, Le Tasse, Gueffes et Gibelins, le Conseil des Dix, Masaniello, dans la botte italienne; enfin, Ivan IV le Terrible et Pierre le Grand, Louis de Male et Guillaume de Nassau, Gustave Vasa, Lodoïska et Sobieski.

Bibliographie, index des œuvres, des compositeurs, librettistes, écrivains et acteurs complètent ce riche volume, où chaque opéra est mentionné avec genre, auteur de livret, compositeur, date de création, de publication, avant un résumé et un bref commentaire. L'absence de conclusion frustre un peu, mais s'explique par la volonté d'ouvrir le champ de la réflexion à de futurs chercheurs qui devraient en effet y trouver des sujets de thèses (tel celui que suggère l'introduction sur l'engouement pour Marie Stuart de 1825 à 1865, absent auparavant comme après). Ce livre est aussi un bon instrument d'information pour un plus large public épris d'opéras, comme les spectateurs, les interprètes ou les metteurs en scène d'aujourd'hui.

[LISE SABOURIN]

Histoires de chasse. Traces et traques dans la littérature du XIX^e siècle, dir. B. MARQUER et É. REVERZY, Paris, Classiques Garnier, 2021, 289 pp.

Bertrand MARQUER et Éléonore REVERZY se proposent, par leur *introduction* (pp. 7-19) à ce volume de colloque muni d'un *index nominum*, un «pourschas du sens» en littérature à travers le «paradigme indiciaire» cynégétique: le plaisir de la chasse est dans la traque encore plus que dans la prise de la proie, comme la pratique herméneutique du personnage ou du lecteur. Denis THOUARD en *Ouverture* interroge *L'herméneutique comme cynégétique* (pp. 21-34): l'interprétation d'un texte est-elle comparable aux agissements du chasseur, quelles sont ses ruses et ses techniques, quel est le gibier du lecteur ?

La première partie étudie la «Poétique de la chasse» (pp. 35-127). Fabienne BERCEGOL démontre que *La chasse et ses drames* (accident, passion), mais retranscrit, sous la plume des romancières du début du XIX^e siècle (pp. 37-56), les aléas du mariage arrangé, notamment chez George Sand dont le savoir ethnographique et les ressources narratives savent confronter les personnages à leur brutalité archaïque et à la violence de leur désir. Isabelle SAFA perçoit *La chasse comme métaphore de l'enquête dans quelques romans d'A. Dumas*: en vrai chasseur, il compare ses compétences et ses techniques au travail de l'historien désireux *De la reconstitution du passé* (pp. 57-73). Pierre GLAUDES suit le matérialiste et cynique docteur Torty «à l'affût» chez Barbey d'Aurevilly, rétif aux sciences expérimentales, mais adepte de *Chasse et observation dans "Le Bonheur dans le crime"* (pp. 75-91). Pour Bernard DUMONT, *Chasses, traques et proies maupassantiennes* (pp. 93-112) sont révélatrices des identités sociales: marginaux comme aristocrates y affrontent l'aliénation et la mort; la prédation, de la séduction à la guerre, recourt au fantastique, à l'angoisse, à la culpabilité et à la cocasserie, en un déploiement de registres narratifs dans des récits pourtant courts. Jean-Pierre NAUGRETTE voit dans *Sherlock Holmes cynégétique* (pp. 113-127) le potentiel tigre londonien ou les rets du pêcheur qui trahissent le malaise de la société victorienne.

La deuxième section est intitulée «Chasses spirituelles» (pp. 129-171). Boris LYON-CAEN se penche sur *Balzac fabuliste* à propos du «tour de la loute» présenté dans le chapitre II des *Paysans (1844)* (pp. 131-141): à l'imitation de cet animal, un «Diogène campagnard» attrape un journaliste parisien de passage, ce qui permet à l'auteur une réflexion sur l'avoir et les pouvoirs de la fiction. Bertrand MARQUER, se fondant sur le poème «Laisser courre» de Corbière et *Les Nuits d'octobre* de Nerval, montre que les *Vagabondages cynégétiques* (pp. 143-156) constituent un réservoir d'images et de structures rhétoriques pour la littérature. Henri SCEPI identifie chez Hugo et Baudelaire, malgré leurs positions idéologiques divergentes, un même usage *De la littérature considérée comme «chasse spirituelle»* (pp. 157-171): la traque, la filature, la prédation sont des métaphores de leur recherche métaphysique.

La troisième partie s'intéresse à la «Politique de la chasse» (pp. 173-275). Cécile ROUDEAU, sous le titre *L'éloquence du mocassin*, examine la façon dont Fenimore Cooper, dans *Les Pionniers* et *Le Dernier des Mohicans*, traite *De la démocratie cynégétique en Amérique* (pp. 175-191): contre peur du chaos et crises monétaires, il recourt à la métaphore de la chasse pour articuler législation étatique et administration démocratique. Victoire FEUILLEBOIS note l'ambivalent *Engagement et désengagement du chasseur tourguénévien* (pp. 193-205):

le noble narrateur brosse un tableau poignant de la vie des serfs tout en ne faisant que recueillir leurs *Récits* sans changer leur destin. Marie PARMENTIER propose une *Réflexion sur le modèle cynégétique de la lecture* dans *La "Ténébreuse affaire" de la chasse chez Balzac* (pp. 207-223): le doute est permis entre énigme, chasse et herméneutique. Sylvain LEDDA note que *La traque et la curée* sont des métaphores récurrentes dans *L'Imaginaire de la chasse et [les] représentations romantiques de la guerre civile* (pp. 225-240): comment les auteurs parviennent-ils à les sublimer pour construire une image violente de l'histoire? Éléonore REVERZY, rappelant la parole de Zola – «Ma première souche braconnier plus difficile à civiliser» – opte *Pour une lecture braconnière* des «*Rougon-Macquart*» (pp. 241-253): le personnel romanesque peut être réparti entre proies et porteurs de ruse. Jean-Marie SEILLAN retrouve *Le roman de chasse à l'époque de la conquête coloniale* (pp. 255-275) dans les articles de presse, souvent destinés à la jeunesse, qui présentent moins l'extension civilisationnelle que la violence prédatrice.

[LISE SABOURIN]

L'Entretien du XVIII^e siècle à nos jours, dir. A. COUSSON, Paris, Classiques Garnier, 2021, 420 pp.

Agnès COUSSON (*Introduction*, pp. 7-37) définit *L'Entretien*, genre foisonnant au XVIII^e siècle, qui a gardé toute sa place du XVIII^e à nos jours malgré les mutations engendrées par les Lumières, puis l'apparition du journalisme moderne au XIX^e et les nouvelles formes de communication au XX^e (radio, télévision, internet). Cette forme de dialogue a connu des formes énonciatives renouvelées car elle concilie faculté d'adaptation et maintien de sa force de conviction sous ses allures enjouées, légères et simples. Ce volume de colloque fait appel à des spécialistes de philosophie, de littérature, d'histoire, de pédagogie, du témoignage et du cinéma. Il parcourt un vaste champ diachronique découpé chronologiquement en cinq parties: «L'entretien à l'aube des Lumières», de Fontenelle aux théologiens polémistes catholiques du tournant du siècle; «L'entretien philosophique au XVIII^e siècle», avec Malebranche, Leibnitz et Newton; «L'entretien au XVIII^e siècle. Autres exemples d'un usage du genre» chez Diderot, Mably, Mme de La Fite et Rousseau; «L'entretien aux XIX^e et XX^e siècles. Quelles transformations?», chez Zola, Huret, Renan, Maistre et Cohen; «Figures de l'entretien du XX^e siècle à nos jours» après la Shoah, chez Sarraute et au cinéma.

Pour ce qui concerne notre premier XIX^e siècle, Philippe KNEE réfléchit sur *L'entretien et l'autorité dans "Les Soirées de Saint-Petersbourg"* (pp. 295-308): paradoxalement, Joseph de Maistre fait appel à ce type de dialogue pour servir sa conception de l'autorité providentielle. Son entretien entre trois personnages fictifs, inspirés cependant de personnes bien réelles, expose les diverses facettes de sa conscience, depuis son illuminisme maçonnique de jeunesse jusqu'à son intransigence catholique de maturité. Le Comte, le Sénateur et le Chevalier s'entretiennent d'une manière philosophique et pédagogique à la fois en confrontant avec plaisir mais non sans profondeur les réactions du «bon sens commun» du noble militaire face au «théosophe prudent et rigoureux» et à «l'élan philosophique» de ses deux interlocuteurs, incarnant les hésitations de l'auteur tout en incitant l'auditeur-lecteur postrévolutionnaire à renouer avec le principe créateur à l'origine de toute connaissance.

[LISE SABOURIN]

MADAME DE STAËL, *Œuvres complètes, série Œuvres littéraires*, tome IV, *Œuvres dramatiques*, textes établis par A. Hodroge, J.-P. Perchellet, B. Poirier et M. de Rougemont, Paris, Honoré Champion, 2021, 2 vol., 993 pp.

Le projet qu'avaient entrepris, juste avant leurs décès, Jean-Pierre Perchellet et Martine de Rougemont (celle-ci signataire de l'*Introduction*, pp. 11-23) est accompli par les éditrices critiques, Aline Hodroge et Blandine Poirier, en ces deux volumes des *Œuvres dramatiques* de Germaine de Staël (avec leurs présentations, leur annotation et leur avant-propos, pp. 25-35). Elles donnent ainsi à connaître un pan négligé de l'œuvre de la grande romancière et essayiste, alors que sa passion théâtrale, née et pratiquée dès sa douzième année avec sa cousine Catherine Huber-Pillet, l'a occupée trente-trois ans durant tout en rédigeant ses ouvrages les plus célèbres.

La place du théâtre est importante dans ses réflexions sur l'art, passé comme contemporain, et elle a pratiqué le jeu, l'écriture, la recherche sur la mise en scène et le costume (à la manière schlegélienne) en expérimentant des formes très diverses qui manifestent son évolution depuis la tragédie en alexandrins encore sous influence voltairienne jusqu'au drame en prose, à la comédie sérieuse ou légère, en passant par l'inspiration biblique. L'évolution chronologique de ses pièces (comme le manifeste aussi le découpage du volume I, constitué d'œuvres en vers, et du II, d'œuvres en prose) opère ainsi la mise en application de ses analyses théoriques dans *De la littérature*, *De l'Allemagne* et *Corinne* par la pratique du jeu, l'expérience de l'écriture théâtrale et la mutation du classicisme d'une «Europe française» au XVIII^e siècle vers une romantique «France européenne» au début du XIX^e.

Après trois ébauches de jeunesse, *Les Inconvénients de la vie de Paris*, *L'Héritage* et *Émilie*, la voici qui aborde en 1786, avec *Sophie, ou les sentiments secrets*, une tragédie en trois actes et en vers, le «roman familial» d'une orpheline éprise de son tuteur marié qui repousse de ce fait un jeune homme épris d'elle tout en fuyant pour préserver l'épouse délaissée qui lui sert de mère de substitution. Puis la même année, elle se lance, en contrepoint, dans une apologie du mariage d'amour, avec *Jane Grey*, une tragédie historique qui se termine par la mort du couple de héros persécutés par leurs pères ambitieux.

Les événements de 1789 lui inspirent une ébauche d'autre tragédie historique, *Thamas*, prudemment décalée vers la Perse du XVIII^e siècle, commencée en vers, continuée en prose, complète en actes et scènes, mais sans doute restée dans un premier état à remanier. En 1790, elle préfère un véritable sujet historique, la tragédie en cinq actes et en vers, de *La Mort de Montmorency*, qui permet de transposer au XVII^e les débats contemporains sur la défense du peuple et des institutions face au despotisme ou à la trahison en faveur de l'étranger par ambition personnelle. *Rosamonde*, autre tragédie en cinq actes et en vers, mais dont le ton suggère plutôt une atmosphère mélodramatique, revient en 1791 vers le drame intime: un adultère sanctifié par la maternité, une place écrasante du père, l'obsession du suicide trahissent ses préoccupations personnelles. Quelques années plus tard, en 1797, *Jean de Witt* poursuit la veine politique en échos aux sursauts révolutionnaires déplacés aux Pays-Bas, avec toujours les motifs du père ambitieux et de son frère défenseur de la loi et de la patrie malgré les conflits des partis.

En 1805-1806 elle se tourne vers le «théâtre de famille» et de «société» à Coppet, pour le plaisir de

ses proches qui jouent ses écrits. D'abord la «scène lyrique» qu'est *Agar et Ismaël*, à la modernité remarquée par Schlegel; puis en 1807, le drame en prose *Geneviève de Brabant*, sur la légende hagiographique que lui a rappelée Tieck, avec l'évocation d'une mort heureuse au sein d'une famille retrouvée après dix ans d'exil injuste; enfin *La Sunamite*, en 1808, un drame écrit pour Albertine, alors âgée de onze ans, sur l'excès d'amour d'une veuve qui veut exhiber les talents de sa fille au point de la faire mourir, même si elle est providentiellement ressuscitée par un prophète; *La Signora Fantastici*, en cette même année 1808, est une comédie-proverbe, «plaisanterie de société» pour divertir une amie genevoise malade, Amélie Fabri.

Reste – après une tentative de traduction-adaptation de l'*Egmont* de Goethe en 1809-1810 – une ébauche «dans le genre allemand» peu datable, *Isore et Henri*, et un arrangement de *Nina ou la folle par amour* de Marsollier des Vivetières (1786) – un retour en 1810-1811 vers la comédie et le drame: ce sont *Le Capitaine Kernadec, ou sept années en un jour*, comédie en deux actes et en prose sur les prouesses d'un ancien combattant, et *Le Mannequin*, proverbe dramatique en deux actes, dénonçant l'amour-propre français par un subterfuge hoffmannesque sur un schéma goethéen, mais aussi une tragédie, *Sapho* en 1811, sur le suicide de la poétesse inspirée.

L'étude des variantes établies par les éditrices montre le souci de réécriture de Mme de Staël dans ce volet dramatique de son œuvre, marqué à la fois par la force de ses premiers jets, l'adoucissement opéré lors de ses remaniements, le martèlement sonore de ses maximes comme la vivacité de ses traits d'esprit. On comprend pourquoi elle a écrit que «le théâtre est vraiment le pouvoir exécutif de la littérature», ce qui l'a donc tentée, entre hésitation à compromettre son rôle d'épouse, fille, mère et femme de salon, dans la mêlée de la critique théâtrale, et aspiration à publier et faire jouer ses pièces qui en fait n'ont été imprimées mais diffusées seulement à des proches que pour quatre d'entre elles, connues pour sept autres grâce à l'édition de ses *Œuvres* par son fils Auguste et finalement dévoilées dans leur complétude seulement aujourd'hui par cette édition.

[LISE SABOURIN]

CHARLES NODIER, *Feuilletons du "Journal des débats" et autres écrits critiques (1800-1823)*, éd. J.-R. Dahan, Paris, Classiques Garnier, 2021, 2 vol., 2236 pp.

Après les *juvenilia* de 1793 à 1800 et avant les *Feuilletons du "Temps"* (publiés aux Classiques Garnier en 2010-2011) s'inscrivent les *Feuilletons du "Journal des débats" et autres écrits critiques (1800-1823)* qu'édite dans ces volumes Jacques-Remi Dahan. C'est une période importante dans l'évolution de Nodier puisque, encore républicain admiratif du général Bonaparte après le 18 Brumaire (ressenti par la population comme un coup d'arrêt au désordre du Directoire), il va devenir fonctionnaire impérial tout en publiant son ode critique *La Napoléone* en 1802 qui, par ses rééditions, lui permettra sous la Restauration de marquer son monarchisme catholique.

La vie à cette période de l'histoire de France réserve quelques paradoxes: ainsi, après avoir été emprisonné à Sainte-Pélagie sous Fouché à cause de ce poème subversif, Nodier se retrouve bibliothécaire à Laybach (l'actuelle Ljubljana) en Illyrie, sous les ordres de Junot, puis de Fouché, obligé de se rabattre sur Trieste!

Après le “Journal du Doubs”, puis “du Jura”, c’est au “Citoyen français” puis au “Télégraphe officiel” qu’il œuvre, avant d’entrer au “Journal de l’Empire”, le futur “Journal des débats” sous Louis XVIII. Ce seront ensuite “Le Drapeau blanc”, le fugace “Journal des mécontents”, “Le Conservateur”, “Le Défenseur”, “La Foudre”, “La Quotidienne”, tous conservateurs. On pourrait croire à de la palinodie, mais la lecture des articles réunis prouve surtout que Nodier est plus attaché à la qualité de ses interlocuteurs dans les rédactions et à sa liberté d’expression personnelle qu’aux idées vraiment politiques. C’est que, tout en étant engagé, il croit surtout à la littérature et au savoir, ce qui est le fondement de l’estime grandissante qu’on lui porte: son jugement critique est recherché, présage de succès public, et sont avérées sa science linguistique, dont témoigne dès le début son *Dictionnaire des onomatopées*, et sa connaissance des milieux, ainsi que le marque sa contribution un peu réticente à la *Biographie universelle* de Michaud.

La diversité des sujets abordés dans ces articles marque son éclectisme, mais peu à peu se dégage aussi sa tendance majeure en faveur du langage et de l’histoire littéraire. Du poème épique, du style poétique, géographie et littérature antiques, poésies illyriennes, de l’influence de Goethe et de Schiller, de Scott, cours de littérature de l’Athénée de Paris, poésies de Millevoye et de Delille, œuvres de Rabelais, Marmontel, Staël, Ballanche, Chateaubriand, Lemercier, pièces de Marie-Joseph Chénier, des frères Corneille, de Molière, chefs-d’œuvre des théâtres étrangers, spectacles du Théâtre-Français, de l’Opéra-Comique, de l’Académie royale de musique, du Vaudeville, des Variétés, de l’Ambigu, variétés sur l’histoire de France, d’Espagne, de Dalmatie...: ce rapide relevé de titres suffit à suggérer la curiosité de son esprit. Ces articles reflètent donc bien l’ampleur de ses centres d’intérêt – écrits théoriques, textes critiques, actualité littéraire et scientifique, écrits de création, fantaisies inclassables – qui ont fait de celui qui est nommé le 28 décembre 1823 bibliothécaire de l’Arsenal l’animateur du romantisme que l’on sait et l’écrivain original que l’on méconnaît trop.

[LISE SABOURIN]

La Fortune de Nodier en Espagne, “Cahiers d’études nodiéristes” 10, dir. C. PALACIOS BERNAL et G. ZARAGOZA, 2021, Paris, Classiques Garnier, 243 pp.

Concepción PALACIOS BERNAL, *À titre de présentation*, offre une synthèse *Sur la réception de Charles Nodier en Espagne* (pp. 11-24): la présence de l’auteur dans la presse espagnole au XIX^e siècle, la publication de ses œuvres, les études consacrées notamment à ses récits fantastiques.

Pilar ANDRADE BOUÉ, à propos des *Lectures de Nodier en Espagne*, note que *Les traductions de “Made-moiselle de Marsan”* (1832) (pp. 25-51) ne remontent qu’à 1924, ce qui permet de mieux le comprendre à un public déjà habitué aux codes du roman gothique. En revanche, Pedro BANOS GALLEGU explique l’*(In) fortune de “Smarra” et ses traductions en Espagne* (pp. 53-67) par l’incertitude générique de ce conte aux yeux de lecteurs plus habitués à une facture classique. Francisco GONZALEZ FERNANDEZ montre comment la traduction de *L’Histoire du roi de Bohême*, par ses vignettes, ses calligrammes et ses allusions, constitue un défi (*Rebâtir les châteaux de Bohême*

en Espagne ou comment j’ai traduit l’un des livres de Nodier, pp. 69-91).

Inmaculada ILLANES ORTEGA compare *Les traductions espagnoles de “La Combe de l’Homme mort”* (1833) (pp. 93-111) de 1855 à 1997: les variantes révèlent l’évolution de la perception du ton du récit et la nécessité de l’actualiser pour maintenir ses effets fantastiques. Pedro S. MENDEZ ROBLES étudie les traductions de trois contes de Nodier dans la revue “*Semanario Pintoresco Español*” (pp. 113-131) et discerne les raisons de leur choix par un périodique au service de sa culture nationale.

Concepción PALACIOS BERNAL signe encore trois articles. Elle analyse le passage *De “L’Histoire de Thibaud de La Jacquière” à “El Mercador de León”* (pp. 133-146): elle déduit des circonstances de composition et des différences formelles et thématiques le lien avec *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, publié également dans ces *Infernaliana*. Elle s’attache, *À propos de “Margarita la tornera” et “La Légende de Sœur Béatrix”*, à discerner dans quelle mesure Zorrilla [est] lecteur de Nodier ? (pp. 147-160). Elle rédige une *Note sur la traduction “Trilby o el duende de Argail”, de Carlos Nodier, publiée à Cordone, Imprenta y Papelería Catalana (sans notice sur le traducteur et anonyme)* (pp. 161-167): sa publication isolée et complète interroge alors que la plupart des écrits de Nodier sont édités en volumes collectifs en Espagne.

Enfin Georges ZARAGOZA analyse les diverses traductions d’*Inès de Las Sierras* («*La presente novellita española*», pp. 169-191): la situation de son action en Espagne explique leur nombre, mais aussi sa rencontre avec ce pays de par son titre et ses illustrations, son contexte historico-politique (notamment l’occupation de la Catalogne par l’armée française) et son traitement du fantastique. Et Thierry GRANDJEAN étudie *Smarra démasqué et son étymologie révélée pour le bicentenaire du conte* (pp. 213-235): cette secrète fantaisie verbale de 1821 a en fait des origines onirique, étymologique et entomologique.

Ce volume, qui ajoute des articles de presse espagnole et des illustrations en annexes, constitue vraiment un apport nouveau dans la connaissance de la réception hispanique de Nodier.

[LISE SABOURIN]

Vigny et la presse, dir. G. COUSIN, S. LEDDA et S. VANDEN ABELE-MARCHAL, “Bulletin de l’Association des amis d’Alfred de Vigny” 3, 2018, Paris, Classiques Garnier, 182 pp.

Ce numéro du “Bulletin des amis de Vigny”, qui comporte comme toujours une revue des autographes par Thierry BODIN qui commente les ventes du fonds Aristophil et de quelques autres documents, et la vie de l’association retracée par Pierre DUPUY, est consacré essentiellement aux relations tendues de Vigny avec la presse, ainsi que l’explique l’*Introduction* (pp. 11-14) de Guillaume COUSIN.

Patrick BERTHIER saisit, *quand Gautier revoit “Chatterton” et “Le More de Venise”, la nostalgie du critique* (pp. 15-33): sa passion romantique de jeunesse qui n’avait pu s’exprimer lors de la création des deux pièces s’exhale encore dans son appréciation de l’interprétation par Geffroy en 1857 et Rouvière en 1862. Guillaume COUSIN analyse *L’ombre de “Cinq-Mars”: Vigny, quoiqu’il ne signe aucun article dans la première “Revue de Paris” (1829-1834) (pp. 35-47)*, y est souvent évoqué, mais toujours pour comparer ses œuvres

à un nouveau roman ou drame historique espéré. Sylvain LEDDA observe que le parallèle établi entre *“La Confession d’un enfant du siècle”* et *“Servitude et grandeur militaires”* n’est pas si convaincant et permet de comprendre le passage *De la presse à l’histoire littéraire* (pp. 49-59) pour établir les spécificités esthétiques des deux romans.

Morgane AVELLANEDA étudie *La critique littéraire du “Conservateur littéraire” au regard du “Conservateur”. Continuité ou héritage?* (pp. 61-77): la filiation ultra n’empêche pas la jeune génération romantique d’exercer sa liberté pour établir son autorité.

Cette section se conclut par une *Petite anthologie de textes critiques sur Vigny dans la presse* (pp. 79-123). Suivent des *Varia*. Étienne KERN, dans sa *Note sur le tutoiement et le vouvoiement dans “Chatterton”* (pp. 127-132), montre que l’usage du premier, abandonné finalement par le Quaker, fait contrepoint à son adoption par Chatterton envers Kitty. Caroline LEGRAND voit en *“Lorenzaccio”* et *“Chatterton”, deux drames initiatiques* (pp. 133-169): mais, après l’épopée et le roman, le théâtre transpose différemment les codes de l’initiation, d’autant plus que les deux héros romantiques vivent l’échec de leur quête.

[LISE SABOURIN]

STÉPHANE DESVIGNES, *Le Théâtre en liberté. Victor Hugo et la scène sous le Second Empire*, Paris, Classiques Garnier, 2018, 820 pp.

Par l’impossibilité où était l’auteur de faire jouer ses pièces, le *Théâtre en liberté* composé par Victor Hugo en exil a souvent été comparé au *Spectacle dans un fauteuil* de Musset. Il est en effet un «théâtre idéal» indépendant des contingences matérielles comme politiques, pratiquant l’ubiquité, mais le contexte est différent. Stéphane Desvignes s’est donc donné pour but, comme il l’explique dans son introduction (pp. 9-17), de le situer au sein de la production théâtrale du Second Empire pour mieux en discerner la marginalité et en même temps la réponse qu’y donne Hugo par ces pièces si diverses. Tout à fait conscient du recul des drames romantiques, le dramaturge est informé par la presse et sa correspondance des représentations jouées à Paris et propose de ce fait des textes en confrontation avec les vaudevilles, les drames réalistes et les comédies parnassiennes. Il est «le mauvais esprit» de «l’esprit français» qui domine en ces années-là, s’en fait la conscience critique.

Stéphane Desvignes a organisé son livre en trois parties après une étude de la «Genèse» de ce *Théâtre en liberté* (pp. 19-87). Il enquête d’abord sur le «Théâtre sous contraintes» du Second Empire en établissant un panorama des «pièces, auteurs et critiques de théâtre» de 1865 à 1869 (pp. 89-335). Puis il démontre en quoi «Hugo en liberté» est aussi un «Hugo fantôme» (pp. 337-452) vis-à-vis de la censure comme par son «mauvais esprit» personnel. Enfin il étudie sa production en tant qu’«Utopie et ubiquité» en dégageant les «logiques utopiques du *Théâtre en liberté*» (pp. 563-704), ce qui le mène à définir son «Utopie du grotesque» (pp. 705-761). Sa conclusion générale (pp. 763-768) aboutit à faire de cet autre théâtre hugolien une référence de l’avant-garde parnassienne tout en maintenant sa propre voie du grotesque et du sublime par le personnage du sauveur qu’il propose, visant un art pour tous, ambitieux et utile, par l’alliance du réalisme et de la fantaisie, de l’idéauté et de la trivialité. Des annexes (évolution de la production

théâtrale, par genres et appellations, et tableau comparatif des dramaturgies entre *L’Indigent, Six mille francs de récompense* et *Mille francs de récompense*), bibliographie, index des noms et index des œuvres de Hugo terminent ce volume.

[LISE SABOURIN]

MYRIAM TRUEL, *Victor Hugo en Russie et en URSS*, Paris, Classiques Garnier, 2021, 488 pp.

Myriam Truel, agrégée et docteur en littérature russe, dans ce riche volume muni d’une ample bibliographie et d’index des noms, des œuvres citées, des périodiques et des maisons d’édition, donne une synthèse remarquable, écrite avec finesse et clarté, sur la réception de Hugo en Russie et en Union Soviétique (du moins dans ses pays ayant eu accès aux traductions ou commentaires en langue russe). Là est toute la rareté et l’apport de son projet: ne pas se limiter à l’accueil immédiat des années 1820-1830 (comme cela avait déjà été fait), ni à une opposition simpliste entre période tsariste et années 1920-1930, mais voir ce qui constitue à la fois une rupture et une continuité dans la lecture, la critique et l’image de l’œuvre.

Elle a dépouillé l’imposante bibliographie des multiples traductions (pas moins de 160 pages de titres), mais ne se perd pas dans le détail, tout en étudiant de près le rendu de l’écriture hugolienne et ses implications dans l’appropriation de l’œuvre par le lectorat russe. Son livre en discerne les grandes étapes. Hugo est d’abord «Un écrivain à la mode qui ne fait pas l’unanimité (années 1830-1880)» (pp. 23-90) avant de «Devenir un classique tout public (années 1880-1910)» (pp. 91-220); puis à lieu une «(Re)lecture de Hugo après la révolution (années 1920)» (pp. 221-294) avant «Consécration et naissance d’un mythe (années 1930-années 2010)» (pp. 295-425).

Dans un premier temps, l’élite cultivée a eu accès aux œuvres de Hugo directement en français. *Les Misérables* immédiatement traduits dès 1862 ont tout changé: désormais le public russophone peut accéder à d’autres romans, à certains drames, à quelques poésies (toujours plus difficiles à transposer). La censure tsariste et la mauvaise qualité des traductions limitent encore peu l’insertion de Hugo au panthéon des grands écrivains aux côtés de Pouchkine et Tolstoï. Les commentaires portent aussi sur le poids de ses digressions dans la narration, sur son style dont les métaphores entravent parfois la juste perception, sur la situation de ses poèmes au sein des recueils. Mais quelques écrivains célèbres vont contribuer à son statut d’auteur reconnu à partir de 1880: après Tourgueniev, Dostoïevski en traduisant, Zola par son débat d’idées avec Biéliniski. Le moment décisif s’accomplit par la pédagogie: l’adaptation, la traduction canonique et la concentration sur certains épisodes romanesques insèrent l’engagement politique et social de Hugo dans les idées favorisée par l’ère soviétique. Encore aujourd’hui Cosette et Gavroche sont des figures familières aux écoliers russes. Depuis 1954 Hugo est l’auteur étranger le plus lu après Jack London par la jeunesse, ce qui confirme sa réception de romancier populaire plus que de dramaturge ou de poète, à présent peu à peu reconsidérés. Myriam Truel nuance fort bien en montrant par la richesse de ses éclairages l’instabilité d’une œuvre selon ses conditions de circulation.

[LISE SABOURIN]

ALEXANDRE DUMAS, *Correspondance générale*, tome V, éd. C. Schopp, Paris, Classiques Garnier, 2021, 804 pp.

Ce cinquième tome de la *Correspondance* de Dumas touche trois années mouvementées dans la vie de l'auteur comme dans l'histoire de France. En 1847, Dumas peut en effet être satisfait puisqu'il a obtenu le privilège de fonder le Théâtre-Historique qui va connaître de grands succès et construit simultanément la seule demeure qu'il ait jamais vraiment possédée, son château de Monte-Cristo à Marly-le-Roi. Il est également choisi pour commandant de la garde nationale de Saint-Germain-en-Laye et ses romans historiques, la trilogie des *Mousquetaires* et *Monte-Cristo*, lui valent la gloire auprès d'un large public. Mais les événements de 1848 vont orienter tout autrement sa destinée. Favorable aux idées nouvelles, il aurait sans doute préféré une régence, mais croit en Arago et Lamartine pour maintenir la jeune République. Ses propres candidatures à la Constituante puis dans l'Yonne vont beaucoup l'occuper tout en se révélant vaines. Partisan de la réconciliation nationale, il ne pourra qu'essayer d'y inciter le prince-président, tout en éprouvant une certaine nostalgie de la société élégante d'Ancien Régime. Ses dépenses somptuaires l'obligent dès le début de l'année, à procéder à la vente (fictive) de son mobilier pour répondre aux instances d'Ida, puis, après les aléas du Théâtre-Historique et moult hypothèques, à la vente de la maison elle-même en 1849, là encore sous prête-nom. La mésentente avec Maquet l'écarte aussi de son «Drame de la France» au profit des *Mille et un fantômes* tandis que le choléra s'installe à Paris.

Comme toujours les lettres de Dumas sont le plus souvent brèves, emplies de ses affaires, soucis et actions, mais reflètent bien son temps. Les six annexes de ce volume (pp. 507-705) offrent aussi la *Lettre parisienne* que lui consacre Delphine de Girardin le 21 février 1847, les documents liés aux procès de Dumas, le bail entre Hostein et Vedel concernant le Théâtre-Historique, la liste de la garde nationale de Saint-Germain-en-Laye, un écrit sur le magnétisme, des lettres à propos du cours de tragédie et de drame ouvert par Mlle George Weymer en mars-avril 1848, la liste des domiciles dumasiens durant ces trois années. Enfin, outre les chronologies annuelles détaillées, les index des noms de personnes, de lieux, des œuvres littéraires, des personnages littéraires, des œuvres plastiques et des journaux et périodiques cités permettent aux lecteurs en quête d'informations de manipuler facilement le volume.

[LISE SABOURIN]

Dumas pour tous, tous pour Dumas!, «Cahiers Alexandre Dumas» 47, 2020, dir. J. ANSELMINI et C. SCHOPP, Paris, Classiques Garnier, 2021, 199 pp.

Julie ANSELMINI, pour célébrer les 150 ans du décès de Dumas, rassemble dans ce numéro des «Cahiers», outre l'habituel recensement des publications dumasiennes en 2019-2020, des témoignages et hommages d'écrivains qui ont été nourris par leur lecture de *Dumas l'immortel* (pp. 11-13).

La première section «Dumas d'aujourd'hui» (pp. 15-48) donne ainsi la parole à Pierre LEMAÎTRE (... *comme à un camarade*, pp. 17-20), Gian Luca FAVETTO (*Il y a bien longtemps*, pp. 21-24), Frédéric VERGER (*Secrets de la gaieté persistante*, pp. 25-27), Jean-Paul DESPRAT (*Dumas historien: Henri IV*, pp. 29-34), Em-

manuel PIERRAT (*Les Dumas et les lorettes*, pp. 35-40) et Christophe MERCIER (*Dumas lu par les écrivains*, pp. 41-48).

La deuxième, «Et de juste avant» (pp. 49-104), regroupe des *Préfaces à Dumas* et un entretien de Jacques LAURENT de 1963 à 2000 (pp. 51-76), les *Petites réflexions sur un roman de Dumas* de Robert Louis STEVENSON en 1887 (pp. 77-85), un écrit sur *Les Démons de Dumas* de Michele MARI en 2017 (pp. 87-90) et un témoignage sur *Le meilleur ami d'Arturo Pérez-Reverte* datant de 2019 (pp. 91-104).

Viennent ensuite des aperçus sur des bandes dessinées de 2019-2020 dans la section «Dumas adapté pour les yeux» (pp. 105-121): «*Milady ou le Mystère des Mousquetaires*» de Sylvain VENAIRE et Frédéric BIHEL (pp. 107-114), «*Le Comte de Monte-Cristo*» de Carlo RISPOLI (pp. 115-117) et «*Delacroix*» de Catherine MEURISSE (pp. 119-121). Puis «Une nouvelle inédite de Vittorio FRIGERIO», *Trois jours en juin* (pp. 117-150), ressuscitant le Paris de 1832 livré à l'épidémie. Enfin, «Dumas épistolier et critique» (pp. 151-193) présente les *Lettres sur la critique* échangées entre Alexandre DUMAS et Paulin LIMAYRAC.

[LISE SABOURIN]

George Sand et le monde des objets, dir. P. AURAIX-JONCHIERE, B. DIAZ et C. MASSON, Paris, Classiques Garnier, 2021, 510 pp.

Le sujet de ce colloque concerne un domaine assez rarement traité dans la pensée sandienne alors que l'écrivain a bien confirmé combien les objets constituaient un processus d'appropriation du monde, dans leur mystère propice à la créativité, comme le précise l'«Introduction» (pp. 7-18). Les contributeurs se sont donc penchés sur leurs fonctions sociales et symboliques et le lien qu'ils entretiennent avec l'écriture chez George Sand.

La première partie porte sur «Les objets dans l'espace social» sandien (pp. 19-242). Annick DUSSAULT, ancien conservateur de Nohant, s'interroge sur les raisons de l'amour du public envers les traces matérielles de la présence et de la rédaction des œuvres de Sand (*Objets sandiens et musées, reliques ou outils de médiation?*, pp. 21-35). C'est aussi que la «bonne dame de Nohant» a tenu elle-même à ritualiser sa vie et celle de ses visiteurs célèbres, comme l'explique Domitille RAILLON (*George Sand. Les objets de Nohant, construction scénographique et construction intime*, pp. 37-51). Et ce d'autant plus, ajoute Elena MAZZOLENI, après Sand, que «Nohant n'est plus Nohant, c'est un théâtre». Le décor intime des objets scéniques (pp. 53-67) s'entremêle à la vie quotidienne, comme le prouvent pièces et essais théoriques.

Certains objets marquent spécifiquement les centres d'intérêt de Sand. Elyssa REBAI analyse la curiosité et l'amour du savoir qui rendent très présent *L'objet herbier dans la vie et l'œuvre de George Sand* (pp. 69-79). Claire LE GUILLOU identifie l'importance des *Objets tabagiques chez George Sand* (pp. 81-95): pipe et cigare sont des attributs de ses portraits, et le tabac est un objet narratif et sociologique dans la typologie de ses personnages. *Le périphe des chapeaux dans le récit sandien* est également représentatif, il permet de *Signifier et transformer* la mode, le sexe, l'âge, la sociabilité, ainsi que l'explique Gheorghe DERBAC (pp. 97-115). Angels SANTA observe l'usage particulier et continu des *Objets féminins, robes et bijoux dans quelques romans de George Sand* (pp. 117-

133). Mais, bien sûr, *Les instruments de musique chez George Sand* sont essentiels, comme le montre Lara POPIC, *Quand les objets s'animent* (pp. 135-153) dans ses trois grands romans du musicien, *La Dernière Al-dini*, *Consuelo* et *Les Maîtres sonneurs*, ainsi que lors de son séjour à Majorque, dans «Cette vie de paquets et d'auberges», qui n'interdit pas quelque friction entre *George Sand et les objets du voyage* (pp. 155-167) qu'étudie Philippe ANTOINE. Laetitia HANIN poursuit en traitant *Des voitures dans les romans de George Sand*: elle se demande si ce moyen de locomotion est *Un objet ou un rythme?* (pp. 169-184) pour la narration. Cynthia HARVEY, elle, se penche sur *Les dessous de la table de George Sand* (pp. 185-194): cet objet convivial ne crée pas seulement un effet de réel, il est comme «bois vivant» un élément scénographique essentiel de ses agapes.

Agnese SILVESTRI examine *La circulation des objets et la société égalitaire du futur* et y décèle *Une corrélation significative dans les romans de Sand des années 1840* (pp. 195-213): son utopie socialiste ne repose pas sur l'acquisition individuelle ni sur le transfert de propriété, mais sur l'échange mutuel. Mary RICE-DEFOSSE confirme combien le *Don d'objets dans quelques romans de George Sand* (pp. 215-227) crée de nouveaux rapports sociaux comme dans le lien du donataire à l'objet offert. Brigitte DIAZ distingue *Propriété, don, partage*: ils sont significatifs pour *l'Economie symbolique et poétique de l'objet dans quelques romans de George Sand* (pp. 229-242), qui critique la représentation moderne de la marchandise au profit d'une sociologie du détachement, notamment dans *Le Meunier d'Angibault*.

La deuxième partie se penche sur «Objets écrits, écriture de l'objet» (pp. 243-470). Simone BERNARD-GRIFFITHS considère *Les lits de l'écrivain dans l'œuvre de George Sand* (pp. 245-259): loin d'être seulement un élément matériel, décrit gratuitement, le lit s'enrichit d'efflorescences symboliques contribuant à une socio-poétique, une ethnopoétique et une fantasmagie du moi. Marie-Cécile LEVET s'intéresse au *Livre à l'œuvre* dans «Horace»; «La Daniella»; «Laura, voyage dans le cristal»; «Les Confessions d'une jeune fille»; «Nanon» de *George Sand* (pp. 261-272): ses conditions de fabrication parlent de la réflexivité qu'y trouve l'écrivain quand le lecteur s'empare de son œuvre. Carme FIGUROLA étudie les *Espaces et objets de l'écriture dans la fiction sandienne* (pp. 273-293): la conception qu'a la romancière de l'écriture se déduit de sa présentation des objets liés à l'écrit comme des lieux de pratique scripturale.

José-Luis DIAZ situe *George Sand dans le «palais de la fée Babiole»* (pp. 295-310): très jeune déjà, elle aimait ces brimborions, bibelots et colifichets qui émaillent de manière récurrente ses œuvres de fiction, notamment *Les Messieurs de Bois-Doré*. Kyoko MURATA note la *Signification symbolique de la statue dans «Jeanne»* (pp. 311-325): l'héroïne comparée à une statue antique retourne cette réification en résistance à la domination masculine. Annabelle M. REA observe que *Le miroir dans «La Filleule»* (pp. 327-338) permet à une jeune fille de découvrir sa vocation grâce au dédoublement de Psyché et Éros. Isabelle HOOG NAGINSKI identifie *Le matrimoine de Sand* (pp. 339-350) par les trois emblèmes que sont *Le sceptre, la flamme et l'épée*: le premier exprime la supériorité de la femme de génie, tandis que la deuxième rectifie l'image virile négative de la troisième. Béatrice DIDIER étudie le processus de *L'objet sacré chez George Sand. De l'idolâtrie de l'image à la lumière du symbole* (pp. 351-364): d'origine eth-

nographique essentiellement rurale, il s'ouvre au sentiment religieux par une forme sensible, voire affective, de sacralisation.

Corinne FOURNIER KISS interroge, dans *Les «Contes d'une grand-mère», les objets fantastiques ou merveilleux?* Elle se prononce *Pour une perception allégorique des objets dans «Le Château de Pictordu»* (pp. 365-379), refusant la modernité purement réaliste. Fabienne BERCEGOL analyse les *Usages du portrait peint dans les fictions de George Sand* (pp. 381-397): là où le romantisme prônait la galerie d'ancêtres nobiliaires, la romancière l'utilise au service d'une relation amoureuse, d'une quête identitaire ou d'une réflexion politique sur les privilèges. Catherine MASSON décèle dans les accessoires, les costumes et les décors signalés par les didascalies et les notes de mise en scène *La palette d'objets-acteurs de George Sand* (pp. 399-415). Valentina PONZETTO identifie dans *Les accessoires du théâtre de Nobant des Objets symboliques et clés d'accès au fantastique* (pp. 417-430): plus bricolés dans ce théâtre familial, ils favorisent l'étrangeté par leur fantaisie et leur lyrisme.

Marta CARAION discerne la triple fonction d'embrayeurs imaginaires, de vecteurs du souvenir et de documents d'analyse sociale des *Objets [comme] mémoire autobiographique dans «Histoire de ma vie»* (pp. 431-452). Pascale AURAIX-JONCHIERE voit émerger, parallèlement au développement du roman policier dans les années 1860, *Discours des objets et définition d'un genre, le «roman romanesque»* (pp. 453-465) dans les fonctions métamorphique, épiphanique et intertextuelle qui leur sont données. Michelle PIERROT clôt ce livre, muni d'une bibliographie et d'index des noms d'auteurs et d'artistes, ainsi que des œuvres de George Sand, par un *Postface* synthétisant la portée de ce *Monde sandien des choses* (pp. 467-470): très présentes dans sa vie domestique comme créative, reliques intimes, grimoires du quotidien, marqueurs sociaux créent la dynamique de sa vision par leurs dimensions affective comme allégorique.

[LISE SABOURIN]

«Revue Bertrand», dir. N. RAVONNEAUX, 4, 2021, Paris, Classiques Garnier, 236 pp.

Nathalie RAVONNEAUX présente, dans son Éditorial (pp. 13-17), les contributions réunies dans ce numéro de la «Revue Bertrand» lors du colloque tenu à Dijon en février 2020.

La première section rassemble des «Études et analyses portant sur l'œuvre théâtrale de Bertrand» (pp. 19-50). Nicolas DIASSINOUS analyse *Louis et «Louise»* et montre comment *Aloysius Bertrand dans un pensionnat de demoiselles* (pp. 21-35), celui de Mme Campan dont il s'inspire, introduit sa poétique romantique par un dénouement bancal et l'exaltation de la marginalité. Xavier MALLASAGNE étudie «Daniel», *une pièce de l'enfermement* (pp. 37-50): outre le découpage strict en trois actes fonctionnant comme des vignettes, l'affaiblissement spirituel de son personnage démoniaque confère une forte fatalité à l'œuvre.

La deuxième section fournit des «Études et analyses portant sur *Gaspard de la Nuit*» (pp. 51-136). Arthur HOUPAIN tire *La leçon herménautique de «L'Alchimiste»* (pp. 53-67): ce poème incontournable, par sa dimension numérolgique, induit l'interprétation de tout le recueil. Steve MURPHY examine *Le spadassin travesti comme physiologie du «Raffiné»*

(pp. 69-103): sa nature héroïcomique, concentrée de références littéraires et historiques, invite à cerner les bases éthiques et idéologiques du goût pour Bertrand. Selon Nathalie RAVONNEAUX, le choix du nom *De Maribas au keepsake bourguignon* de "Gaspard de la Nuit" (pp. 105-136) explique l'usage de l'almanach par Bertrand comme arme émancipatrice de tradition révolutionnaire.

Puis une «Étude portant sur l'œuvre graphique de Bertrand» (pp. 137-150), celle d'Annie CHAUX-HAÏK, examine *L'apport possible de Jehannin de Chamblanc, collectionneur dijonnais du XVIII^e siècle à l'œuvre dessinée d'Aloysius Bertrand*: ce riche fonds d'estampes a certainement permis à Bertrand de s'inspirer de Callot, Rembrandt et Castiglione, mais aussi des paysagistes Swanevelt, Roelandt et Bril.

Enfin les «Documents et manuscrits» (pp. 151-230) fournissent des informations intéressantes sur l'auteur, son œuvre et sa réception. Jacques-Rémi DAHAN recense *Un poète de province parmi les premiers lecteurs de "Gaspard de la Nuit"*, Léon Boitel (pp. 153-169): ce poète-imprimeur se livra dans la "Revue du Lyonnais" dès avril 1843 à une excellente analyse, intuitive et pénétrante. Éliane LOCHOT étudie Bertrand comme *Un poète engagé à Dijon, en 1828-1832* (pp. 171-191): journaliste, il exprime aussi en citoyen sa déception du régime de Louis-Philippe. Nathalie RAVONNEAUX réunit *Les chroniques théâtrales du "Provincial"* (pp. 193-203) sur les spectacles vus par Bertrand; puis, *À propos de la genèse de "Gaspard de la Nuit"*, elle étudie aussi *La lettre d'Ida Saint-Elme à Charles Malot publiée dans "Le Provincial"* (pp. 205-230) qui paraît bien être une première version du texte liminaire du recueil.

[LISE SABOURIN]

GÉRARD DE NERVAL, *Œuvres complètes*, dir. J.-N. Ilouz, t. XII: *Pandora. Promenades et souvenirs*, éd. critique par J.-N. Ilouz, Paris, Classiques Garnier, 2022, «Bibliothèque du XIX^e siècle», 142 pp.

Dans le cadre des *Œuvres complètes* de Nerval aux éditions Classiques Garnier, Jean-Nicolas Ilouz édite *Pandora*, l'un des textes les plus complexes, du point de vue philologique, de Nerval, en lui associant *Promenades et souvenirs*. En reprenant des considérations déjà exposées dans son édition de *Pandora* publiée en 2005 dans la collection «Folio classique» de Gallimard (avec une préface de Gérard Macé), Jean-Nicolas Ilouz décrit la composition tourmentée d'un «texte-sirène» ou d'un «logogriphe» romantique, dont la forme procède par «raccords, rabouages ou mises en correspondance» et qui suspend «le sens dernier de la nouvelle dans une énigme» (pp. 9-10). Il rend ainsi compte d'un geste créateur rhapsodique qui s'étend de la phrase à l'œuvre entière, jusqu'à investir le sens même de la démarche narrative. L'établissement du texte de *Pandora* est essentiellement fondé sur les recherches menées par Jean Guillaume (éd. critique de *Pandora*, Presses universitaires de Namur et Duculot, 1968, et *Aux origines de "Pandora" et d'"Aurélia"*, Presses universitaires de Namur, 1982), par Michel Brix et Jacques Clémens (*Genèse de "Pandora"*, *Le manuscrit de l'édition de 1854*, Presses universitaires de Namur, 2005), et par Sylvie Lécuyer (éd. de *Pandora et autres récits viennois*, Paris, Honoré Champion, 2014).

[ANDREA SCHELLINO]

"Revue Nerval", dir. J.-N. ILOUZ et H. SCEPI, 5, 2021, 349 pp.

Témoignage de la vitalité des études nervaliennes, l'ensemble d'articles que la "Revue Nerval" présente dans son numéro de 2021 est particulièrement riche. Dans leur «Éditorial» (p. 13-17), les deux directeurs, Jean-Nicolas ILOUZ et Henri SCEPI, tout en dressant un bilan d'une «nouvelle année de travail», évoquent «l'image d'un Nerval toujours aux avant-postes de son temps, dont l'œuvre, en outre, par l'insistance de nos questionnements, revient toujours plus neuve jusqu'à nous» (p. 17).

Le dossier qui ouvre le volume, «Nerval conteur», coordonné par Jean-Nicolas ILOUZ et Henri SCEPI, qui signent également l'*Introduction* (pp. 21-25), contient sept articles: "*Anciennes ballades et vieilles légendes dans l'œuvre de Nerval. Si la chanson n'était contée...*" (pp. 27-43), par Brigitte BUFFARD-MORET; *Une rivalité de conteurs. L'art du conte chez Nerval et Dumas à l'époque de la "littérature industrielle"* (pp. 45-60), par Filip KEKUS; *La refonte du conte. L'imaginaire de la pierre et du feu dans l'"Histoire de la Reine du Matin et de Soliman, prince des génies"* (pp. 61-73), par Guy BARTHELEMY; *Rhapsodies orientales. Arabesques narratives et broderies existentielles* (pp. 75-94), par Vincent MUGNIER; *"Jemmy" de Nerval. Une "réponse" aux "Natchez" de Chateaubriand?* (pp. 95-110), par Edoardo COSTADURA; *"Octavie" ou la cérémonie refusée. Variations nervaliennes sur "Le Songe de Poliphile" de Francesco Colonna* (pp. 111-125), par Gabrielle BORNANCIN-TOMASELLA; *D'un conteur l'autre, Henri de Régnier lecteur de Gérard de Nerval. À propos d'une préface (1920) pour "La Main enchantée, histoire macaronique"* (1832) (pp. 127-148), par Bertrand VIBERT.

La rubrique «Rencontres» rassemble une traduction en italien, par Chetno DE CAROLIS, des *Chimères*, préfacée par Simone DUBROVIC (pp. 151-160), et un «poème critique» de Claude MOUCHARD (*Quel soulèvement des "Chimères"? En quel «élément»?*, pp. 161-170), qui aborde l'«élément» sensible où évoluent *Les Chimères*, en tissant une toile de ressemblances artistiques avec Hugo, Michaux, Artaud, Queneau et Goya.

La section «*Varias*» emprunte quelques voies de l'actualité critique nervalienne: *La permanence de Nerval dans les écrits et la pensée d'Yves Bonnefoy* (pp. 173-190), par Daniel LANÇON; *Nerval et le romantisme polonais* (pp. 191-208), par Magdalena STRWIEC; *Mariage et marionnettes. De l'acteur au spectateur dans "Les Nuits du Ramazan"* (pp. 209-225), par Mary Jane COWLES; *Vues et visions de Florence* (pp. 227-236), par Henri BONNET et Suzanne CROUZIER; *"Elle phrasait!". Ambiguïtés du phrasé nervalien* (pp. 237-256), par Pierre FLEURY; *Littérature, folie, normes. Retour de Foucault à Nerval* (pp. 257-273), par Martin MEES.

Dans la section «Édition de textes», Emmanuel BURON (pp. 277-308) plaide pour l'attribution à Nerval de l'article paru le 29 avril 1830 dans "La Tribune romantique" sur les «Poètes décriés», et il en poursuit l'édition commencée dans le n° 4 de la "Revue Nerval" (pp. 179-204); Jean-Nicolas ILOUZ se penche sur la contribution de Nerval à la traduction collective de *La Vieille Pologne* (1833) de Julien-Ursin Niemcewicz et donne une transcription de «Boleslas I^{er}», surnommé Chrobry, le Grand [...] Chant historique mis en vers français par M. Gérard» (pp. 309-316).

Un ensemble de «comptes rendus et réflexions critiques» et une bibliographie nervalienne de l'année 2020 closent le volume.

[ANDREA SCHELLINO]

Ottocento

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

ROMAIN ENRIQUEZ, *L'invention de l'inconscient par le récit de fiction. 1850-1895*, Paris, Classiques Garnier, 2021, 1052 pp.

Nel suo ponderoso, ricchissimo volume (1052 pagine, e un corpus di oltre duecento testi) Romain Enriquez si propone di rintracciare le differenti maniere in cui, nei testi narrativi del secondo Ottocento francese, si delinea e prende forma la scoperta della dimensione dell'inconscio.

Uno degli assunti di fondo del libro — che ne costituisce, come vedremo, anche uno degli aspetti più fecondi dal punto di vista teorico — è l'idea che la letteratura produca sapere: un sapere, certo, che si contrappone a quello «metodico» caratteristico delle scienze, ma che proprio per questo vaglia, complica, arricchisce e talora addirittura confuta il sapere propriamente scientifico.

A una ricostruzione strettamente lineare (e teleologica) dell'archeologia della nozione di inconscio l'A. preferisce un'esposizione che, raccogliendo grandi tendenze ed esponendole attraverso molteplici e minuziose analisi micro-testuali, rende piuttosto, anche per accumulo, l'idea della pervasività del problema dell'inconscio nella narrativa francese del secondo Ottocento.

A un'iniziale disamina del rapporto tra letteratura e saperi segue dunque, anzitutto, l'elaborazione della categoria di «récit des profondeurs», che permette all'A. di mostrare come il discorso letterario conduca una vera e propria progressiva esplorazione (e costruzione) dello spazio dell'inconscio. Segue una disamina esaustiva del trattamento letterario delle condizioni che erano anche l'oggetto privilegiato della ricerca scientifica: l'allucinazione, il sogno, l'ipnosi, la patologia.

L'A. si interroga quindi sullo statuto del personaggio, che da soggetto «unitario» si fa «personnage-pulsion», sempre più scisso, inconsapevole di sé, e posto di fronte a forze che rischiano di soverchiarlo.

Una nuova semiotica permette di dare forma a ciò che sembrava non averne, e di interpretarlo: è così che la narrativa si avventura alla ricerca di archetipi, motivi, strutture, e che il paradigma indiziario permette di attribuire un significato a lapsus, sintomi, atti mancati. All'elaborazione di una semiotica segue dunque quella di una stilistica: nel paragrafo intitolato *Éléments pour une psycho-stylistique* (che sarebbe interessante far dialogare approfonditamente con la teoria freudiana della letteratura di Francesco Orlando), l'autore traccia un ampio catalogo di figure di stile attraverso le quali l'inconscio viene grammaticalizzato nei testi letterari che costituiscono il suo corpus. Il capitolo dedicato alla logica dell'inconscio (*Les modèles explicatifs*) esplora ed insiste sulla maniera in cui l'inconscio, lungi dal ridursi a un insieme irrazionale e disordinato, risponde a una logica propria, ma non per questo meno rigorosa.

È l'autore stesso a suggerire, nelle *Conclusioni*, tre possibili linee di sviluppo della sua indagine: estendere l'arco cronologico (delle tre, la prospettiva che all'A. stesso sembra la meno promettente, a meno di non ridefinire anche la prospettiva teorica), estendere lo studio anche ad altri generi letterari, e (prospetti-

va senz'altro non solo affascinante, ma necessaria) estendere lo studio del problema sul piano geografico e linguistico, verso un lavoro di tipo comparatistico. A queste prospettive indicate dall'A. mi permetto di aggiungere che, con l'enorme mole di dati e spunti che offre, questo volume pone le basi anche per ulteriori riflessioni teoriche, particolarmente ancorate al dato storico, sullo statuto epistemologico della letteratura.

[NICOLE SIRI]

L'Histoire feuilletée. Dispositifs intertextuels dans la fiction historique du XIX^e siècle, dir. C. BERNARD et C. SAMINADAYAR-PERRIN, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2022, «Interférences», 294 pp.

L'Histoire feuilletée, la fiction historique qui s'égrène au fil des pages, se base sur le postulat d'un palimpseste historiographique: «l'Histoire, le passé collectif, à jamais disparu, n'acquiert de consistance, voire d'existence que par la médiation de l'Histoire, de l'historiographie» (Claudie Bernard, «Introduction», pp. 7-17, ici p. 7). Telle est l'hypothèse formulée en amont de ce recueil d'articles dirigé par Claudie Bernard et Corinne Saminadayar-Perrin, qui aborde les «strates de signification» par le biais des différentes temporalités mises en jeu dans le texte.

Sa première dimension est celle de la citation, qui construit, selon Michel de Certeau, l'historiographie elle-même (*L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 111; cit. p. 7). Afin d'explorer la fiction historique au XIX^e siècle, Claudie Bernard invite ensuite à se pencher sur les corpus qui forment l'intertextualité: la *documentation* et les *documents*. La fiction historique se différencie ainsi de l'historiographie pour son refus du contrôle et de la critique d'autres discours historiques (voir p. 10). Quant aux documents d'époque, ils sont souvent censés apporter un effet de réel ou de «compétence» pour légitimer le récit. Malgré le prestige du savoir encyclopédique, l'érudition fait l'objet d'un jugement nuancé, selon Claudie Bernard: «Même bien intégrée, l'accumulation de l'érudition menace de trahir et l'artificialité du monde représenté, et les abus de la représentation. Tout se passe comme si, à force de s'entasser, les démarquages implicites réaffleuraient entre les lignes, ébranlant la "suspension d'incrédulité" consentie par le narrateur, et faisant soupçonner le narrateur de délire épistémique» (p. 14). Dernière dimension sollicitée par la «fabrique de la fiction historique» (p. 15) et par son intertextualité: la littérature.

L'ensemble d'articles recueillis dans ce volume entend faire apparaître toutes les nuances et les ambiguïtés de la fiction historique, qui transite du discours scientifique à la rhétorique littéraire et n'hésite pas à sombrer dans la parodie et la mise en abyme. La première partie, intitulée «Le document au miroir du récit», regroupe quatre articles: *Quels noms pour les dire? Gens des barricades au début de la monarchie de Juillet* (pp. 21-34), par Thomas Bouchet; *L'Orientale de Flaubert: un Sphinx sans secret* (pp. 35-46), par Julie Hugonny; *L'Usurpateur ou La Sœur du*

Soleil? Judith Gautier et la fabrication de l'histoire japonaise (pp. 47-66), par Elizabeth Emery; "Puiser aux sources" et collecter "les brouillures": Philémon, Vieux de la Vieille de Lucien Descaves, un roman documentaire (pp. 67-78), par Marie-Astrid Charlier. La deuxième partie, consacrée aux «Échos de la Révolution», réunit six contributions: *Le millefeuille romanesque de la Bastille* (pp. 81-94), par Olivier Ritz; *Pour une autre histoire: feuilletages textuels dans Adèle de Nodier* (pp. 95-110), par Jean-Marie Roulin; *Eugène Sue et les fictions de l'histoire universelle* (pp. 111-124), par Bettina R. Lerner; *Le Marquis de Fayolle de Nerval, roman feuilleté: appropriation d'un modèle, complications d'un dispositif* (pp. 125-142), par Chantal Massol; *Les multiples voix de l'histoire: la polyphonie dans Cadio de George Sand* (pp. 143-154), par Rachel Corkle; *L'histoire-Moloch: Élémir Bourges, Sous la bache* (pp. 155-170), par Corinne Saminadayar-Perrin. La troisième et dernière partie, intitulée «L'art du millefeuille», contient six articles: *Les incipits feuilletés de Sand et Féval* (pp. 171-182), par Aileen Christensen; *Le Louis XI de Balzac: Maître Cornélius* (pp. 183-194), par Aude Déruelle; *Un roi à sa fenêtre: l'anecdote à l'œuvre chez Mérimée (Chronique du règne de Charles IX)* (pp. 195-228), par Xavier Bourdenet; *Guerres de religion, guerres de papier? Mérimée, Dumas et leurs sources*, par Caroline Julliot; *Flore en filigrane. La Tulipe noire d'Alexandre Dumas* (pp. 229-242), par Paule Petitier; *Le palimpseste classique dans La Rôtisserie de la reine Pédauque: regards obliques sur le siècle de l'histoire* (pp. 243-258), par Julie Moucheron. Dans sa conclusion, Corinne Saminadayar-Perrin rappelle «les usages idéologiques et esthétiques de l'intertextualité dans la fiction historique» (pp. 259-270).

[ANDREA SCHELLINO]

JULIEN ZANETTA, *L'Hôpital de la peinture. Baudelaire, la critique d'art et son lexique*, Paris, éditions Rue D'Ulm 2022, 212 pp.

L'A., specialista dei rapporti tra arte e letteratura nel XIX secolo, propone qui uno studio sul linguaggio della critica d'arte, e sulla specificità di quello baudelaireiano, attento alla reazione degli artisti come degli spettatori. Fare la critica di una mostra di pittura era un buon biglietto da visita per chi volesse intraprendere la carriera letteraria, e l'uso dei termini tecnici della pittura spesso camuffava l'inesperienza. L'A. intende mostrare come Baudelaire sappia distinguersi, utilizzando certi termini in modo che le sfumature di significato possano essere capite solo da una cerchia ristretta. E già si distingue col pubblicare a sue spese il *Salon* del 1845 e del 1846, a sottolineare il suo mestiere di critico. L'A. mette bene in evidenza il bisogno di far convivere il bisogno di stupire con la profondità di osservazione. A esempio, nel capitolo X del *Salon* del 1846, l'accostamento di *chic* e *poncif* deriva da un occhio critico che vede punti di contatto tra il *poncif*, o luogo comune, e lo *chic*, inserito in una tradizione e una convenzione. Nel panorama dei letterati critici d'arte, l'A. accosta il gusto di Baudelaire a quello di Théophile Silvestre, che coglie il *poncif* nell'esibizione di linearità, e dei Goncourt. Il luogo comune può essere fecondo tuttavia solo per una riflessione a margine, che lo prenda come punto di partenza, secondo la stessa affermazione di Baudelaire nel *Salon* del 1859.

Nei capitoli successivi l'A. ripercorre il giudizio di Baudelaire a proposito delle dimensioni del quadro.

La tela grande ha un impatto superiore sullo spettatore, a patto di non voler narrare una storia. Nel momento in cui si investe di una teatralità narrativa, perde la sua qualità, trasformandosi in un *poncif*. Il carattere teatrale di una tela può essere revitalizzato solo da uno sguardo infantile che lo arricchisce con la sua immaginazione; mentre quando si tratta di una pittura "municipale", ossia retorica e nazionalista, non c'è possibilità di riscatto. In seguito l'A. prende in considerazione il lessico della critica d'arte ottocentesca: *barbouillage* (di cui erano accusati tra gli altri Delacroix e Manet), *charivari*, *tohu-bohu*, *tintamarre* (quando la pittura evoca sonorità) *papillotage* (eccesso luministico), mettendo a confronto il punto di vista di Baudelaire con quello altrui.

Il lavoro si conclude con un'ampia riflessione sul dubbio in pittura e la sua evoluzione nel pensiero di Baudelaire. Nel *Salon* del 1846 Baudelaire rifiuta l'eclettismo dei contemporanei, come frutto di una mancanza di vigore, sicurezza di progetto: ricerca di un effetto senza capacità di trasmetterne l'emozione. In seguito l'eclettismo finisce per coincidere con la politica del giusto mezzo suggerita dalla monarchia di luglio, e ancor più disprezzabile. Sotto Napoleone III invece equivale all'appiattimento sui modelli, rinunciando ad avere una personalità. Soltanto il dubbio ottico è apprezzato da Baudelaire, là dove le forme indecise alimentano l'immaginazione.

Le ultime parti sono dedicate alla caratteristica della critica poetica, che altri avevano effettivamente tentato di rendere in versi (del resto lo stesso Baudelaire non aveva pensato di presentare Meryon accostando alle sue incisioni i propri versi?), e alla complessa analisi della risposta epistolare a Manet, "premier dans la décrépitude de votre art". Il termine è analizzato da molti punti di vista, suggerendo varie interpretazioni, legate anche all'evoluzione artistica e a un mondo che finisce.

[IDA MERELLO]

"Romantisme" 195 (*Penser la poétique*) e 196 (*L'Élégiaque*), 2022.

Si segnalano in questa scheda unitaria gli articoli dei primi due numeri di "Romantisme" del 2022, (marzo e giugno) che riguardano più da vicino la seconda metà dell'Ottocento.

Jérémy NAÏM, *La poétique au temps des tribunaux. Retour sur Pinard, lecteur de 'Madame Bovary'*, "Romantisme" 195, pp. 71-84.

Il processo al romanzo di Flaubert è per Jérémy Naïm l'osservatorio privilegiato per registrare la concezione della poetica a metà Ottocento, maneggiata dal sostituto procuratore Pinard come strumento di accusa. La requisitoria di Pinard viene quindi attentamente esaminata come una lettura di *Madame Bovary* ("la lecture du tribunal") tessuta di accuse all'immoralità dell'autore, ma altrettanto ricca di elogi alla sua bravura nel realizzare la "couleur lascive" del romanzo. Da questa abilità "mimetica", che corrisponde alla concezione della letteratura di Pinard, Flaubert esce ancora più colpevole, ma sotto accusa è anche l'indipendenza dell'arte, che con Flaubert trova la sua prima e più importante affermazione. Tornare sulla "lecture du tribunal" può dunque avere senso per trovare le radici di un rinnovamento già in corso nella critica e che porta verso la "poétique moderne" fondata sulla "dissociation de l'œuvre et de la vie".

[MARIA EMANUELA RAFFI]

SÉBASTIEN WIT, *Le moment cybernétique du «Livres» de Mallarmé: une poétique de l'information*, «Romanisme» 195, pp. 98-106.

L'oggetto dello studio di Sébastien Wit in questo articolo è "la compatibilité par anticipation du projet mallarméen avec la révolution informatique" che, prendendo come punti di riferimento gli appunti per il *Livre* pubblicati da Scherer nel 1957 e *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, è stata al centro del dibattito sulla "poétique numérique" negli anni 1960-70. Il primo e più importante riferimento è all'*Œuvre ouverte* di Umberto Eco, ma accanto a lui a Genette, a Derrida, a Julia Kristeva; il secondo al *Pendolo di Foucault* dello stesso Eco, vent'anni dopo, in cui si perfeziona "cette rencontre de la culture du Livre et de la machine informatique". Concludendo il suo percorso ricco di riferimenti e citazioni, Wit afferma che "l'esthétique mallarméenne donne corps à une logique de la corrélation, terme devenu fondamental au fil du xx^e siècle".

Antoine Piantoni, «La discrète élégie aux fuyantes pâleurs»: l'autre lignée des élégiaques fin-de-siècle, «Romanisme» 196, juin 2022, pp. 105-117.

Non è alla sequenza maggiore della poesia elegiaca di fine secolo - quella che include Laforgue, Corbière e Verlaine - che va l'attenzione di Piantoni, ma a quella meno nota che raccoglie l'opera di Charles Guérin, Henry Bataille, Louis Le Cardonnel e Léon Deubel. Per questi poeti, che fanno "le départ entre l'émotivité et l'émotion, le pathétique de circonstance et l'empathie universelle" e che vengono qui seguiti attraverso diversi percorsi personali e un'ampia scelta di testi, la tonalità elegiaca diventa in qualche modo più concreta, una sorta di esplorazione dell'"environnement familier": "le monde inanimé est perçu comme un réceptacle et reséantise la parole poétique en tant qu'elle est une responsabilité morale et ontologique". In questo modo la poesia elegiaca di fine secolo riesce a superare per Piantoni la spaccatura fra l'uomo e il mondo, creando un provvisorio equilibrio fra interno ed esterno attraverso la scrittura, maniera a volte indicibile "d'accorder poétiquement l'émotion et la pensée".

[MARIA EMANUELA RAFFI]

EDMOND ET JULES DE GONCOURT, *Théâtre*, édition critique par M. Sollecito et R. De Felici, Paris, Classiques Garnier, 2021, «Bibliothèque du XIX^e siècle» 81, 744 pp.

La collana «Bibliothèque du XIX^e siècle» di Garnier si arricchisce di un'edizione dell'opera teatrale dei Goncourt: un trentennio e più della produzione teatrale dei due noti fratelli romanzieri, critici letterari, nonché autori del famoso *Journal*, i quali lavorarono praticamente all'unisono fino alla morte di Jules sopraggiunta nel 1870.

Non deve stupire di ritrovare in questo volume alcuni dei titoli più noti dei Goncourt, tra cui il celebre *Germinie Lacerteux*: è un'indicazione di quanto il teatro sia in voga nella seconda metà dell'Ottocento, di come Parigi alimenti la vitalità delle rappresentazioni teatrali e di come molti scrittori vi cerchino la notorietà. Molti importanti romanzieri francesi dell'Ottocento, da Balzac a Zola, passano dal teatro o tentano la fortuna tramite il teatro.

In questo volume, si leggono, nell'ordine: *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, pièce in un atto, *Henriette Maréchal*, dramma in tre atti, *La Patrie en danger*, dramma storico

in 5 atti ambientato durante la Rivoluzione, *Germinie Lacerteux* suddiviso in dieci "tableaux", *A bas le progrès!* satira divertita del progresso, *Manette Salomon*, nove quadri derivanti dal romanzo omonimo, infine *La Faustine*, in otto quadri, che chiude la serie perché trattasi di una *pièce* mai rappresentata durante la vita di Edmond de Goncourt, morto nel 1896, nonostante questi avesse tentato di farla interpretare dapprima da Sarah Bernhardt e poi da Eleonora Duse.

L'ampia introduzione descrive nel dettaglio la genesi e il destino di ogni singola *pièce*, ad esempio la *cabale* dei detrattori scatenatisi al Théâtre Français, alla prima di *Henriette Maréchal* (dicembre 1865): una battaglia dei fischi e degli applausi che a Théophile Gautier farà venir in mente niente meno che la battaglia di *Hernani*.

In *Germinie Lacerteux*, *Manette Salomon* e *La Faustine*, sorta di trilogia naturalista nata dall'adattamento di famosi romanzi, la configurazione in quadri (anziché in atti) di probabile ascendenza shakespeariana, preserverebbe la rappresentazione dall'inverosimiglianza, nelle intenzioni di Edmond, consentendo una maggior fedeltà al testo narrativo di partenza. Era questa, peraltro, anche l'idea di Zola, secondo cui la serie di quadri favorirebbe l'emergenza di una più vivida *tranche de vie*.

Questa edizione debitamente commentata, che trasporta il lettore dal Théâtre Français al Théâtre libre di Antoine, dal teatro dell'Odéon a quello del Vaudeville, conferma, nel campo della drammaturgia, una delle principali sfide degli scrittori francesi della seconda metà dell'Ottocento, quella relativa alla lingua: "trouver une langue, là est pour moi le grand art de l'auteur dramatique" (p. 31), sottolineava Edmond de Goncourt ormai giunto alla fine della sua vita.

Il volume documenta altresì la ricezione delle singole *pièces* e si avvale di utili indici dei nomi e dei titoli.

[ALESSANDRA MARANGONI]

EDMOND ET JULES DE GONCOURT, *Journal des Goncourt, tome V: 1869-1871*, édition critique dir. J.-L. Cabanès, texte établi par Ch. et J.-L. Cabanès, notes et notices par une équipe dir. J.-L. Cabanès, Paris, Honoré Champion éditeur, 2021, 758 pp.

Il existe plusieurs éditions du *Journal des Goncourt*. La première a été publiée par les Goncourt eux-mêmes sous forme d'extraits et sous le titre *Idees et sensations* en 1866, puis chez Charpentier par Edmond entre 1887 et 1896. Une édition critique, établie par Robert Ricatte, a d'abord été publiée chez Fasquelle et Flammarion en 1956 puis reprise dans la collection Bouquins de Robert Laffont en 1989 et sous la forme de trois tomes couvrant les années 1851 à 1896. Cette nouvelle édition critique dirigée par Jean-Louis Cabanès, dont la publication est en cours, compte déjà cinq tomes qui couvrent les années 1851 à 1871. L'ampleur de l'édition en termes de volume traduit l'ambition de ses éditeurs: il ne s'agit plus seulement de donner à lire, mais également de recontextualiser, non seulement l'œuvre, mais quasiment chacune des entrées du *Journal*, tout en permettant la comparaison avec l'édition originale mise en dialogue avec le manuscrit repris par cette édition. La première édition du *Journal des Goncourt* «Mémoires de la vie littéraire» publiée chez Charpentier est en effet donnée en annexe et permet de comparer les différences avec la version publiée par l'équipe de Jean-Louis Cabanès qui s'appuie sur le ma-

nuscrit du *Journal*. Les variantes sont d'ailleurs signalées en notes de bas de page et permettent de repérer les réécritures, voire parfois les jeux avec la temporalité auxquels se prêtent les puis le diariste.

L'introduction écrite par Jean-Louis Cabanès propose un résumé complet de «l'intrigue» du *Journal* et des différents moments qu'il couvre, et explicite certains passages, notamment le récit de la mort de Jules et la pause puis le retour en arrière dans l'écriture qu'il entraîne. Cette introduction pointe aussi l'apport spécifique du *Journal* tenu par Edmond de Goncourt pendant la période 1870-1871 à l'historiographie de cette période. Habitant d'Auteuil, Edmond de Goncourt vit le siège de Paris, puis la Commune, de l'intérieur. Il est un témoin privilégié qui voit sa maison endommagée par les bombardements des Prussiens puis des Versaillais. Il subit, comme le reste de la population parisienne, les privations. Enfermé dans Paris, Edmond de Goncourt a donc un accès difficile à l'information. Le *Journal* se fait l'écho des rumeurs qui circulent, rapporte des anecdotes, propose des tableaux et des faits de la vie quotidienne. Il s'agit donc, et Jean-Louis Cabanès le pointe, d'un témoignage singulier car à hauteur des événements tels qu'ils ont pu être vécus par un diariste qui reste toutefois dans une position relativement privilégiée, car ses moyens financiers lui permettent d'éviter la famine, et donc de conserver du temps pour écrire.

Le tome V du *Journal* des Goncourt couvre trois années de la vie des deux frères, ou plutôt, couvre un moment de transition puisque la mort de Jules survient le 20 juin 1870 et transforme le duo qui écrivait à quatre mains en un solo. Le *Journal* garde la trace de ce bouleversement qui vient se conjuguer aux bouleversements politiques que connaît la France entre 1870 et 1871. Un temps devenu journal de deuil, le *Journal* se fait également témoignage de la guerre, du siège, de l'occupation, de la Commune et de sa répression. Il s'agit donc de trois années riches en événements et qui croisent plus que jamais l'intime et la chose publique. Ainsi donc le cinquième tome du *Journal* commence le 1^{er} janvier 1869 par un «nous» et s'achève le 28 décembre 1871 par un «je». La mort de Jules de Goncourt survient le 20 juin 1870 et entraîne une pause dans l'écriture, à l'issue de laquelle Edmond de Goncourt revient sur les mois passés et retrace la mort de son frère. Les événements publics s'offrent presque comme une distraction au chagrin du diariste, Jean-Louis Cabanès parle même de «divertissement» au sens pascalien. Les notations concernant Jules deviennent en effet plus disparates, même si Edmond ne manque pas de garder la trace des rêves dans lesquels lui apparaît son frère. Une fois la Commune réprimée, le rythme des allusions à Jules redevient plus soutenu et inscrit de nouveau la présence du disparu. C'est en même temps l'écriture littéraire, qui se pratiquait à deux, qui est mise à distance pendant que les événements politiques forcent à se concentrer sur le présent, et qui revient une fois la situation en voie d'apaisement. On peut ainsi lire Edmond de Goncourt commençant à réfléchir à *La Fille Élisa*, projet amorcé avec Jules, et à *La Faustine*. Pendant la guerre, le Siège, la Commune puis sa répression, le *Journal* mêle anecdotes, rumeurs, faits du quotidiens et analyses politiques mais également tableaux, choses vues et entendues. Ce cinquième tome du *Journal* «Mémoires de la vie littéraire» se fait ainsi également témoignage historique. En parallèle, et dans la lignée des autres tomes, le *Journal* continue de proposer des portraits de personnages célèbres, la Princesse Mathilde, Théophile Gautier, Victor Hugo..., et des esquisses d'inconnus aperçus dans la rue et remarqués

par le diariste qui leur permet d'accéder à une postérité paradoxale, car anonyme.

La richesse de cette nouvelle édition réside dans le très important appareil critique, indispensable pour comprendre à la fois le contexte historique, et notamment les différentes étapes de la guerre franco-prussienne, du Siège, de la Commune et de sa répression, mais également pour élucider les identités des différentes personnalités citées, lesquelles ne sont pas toutes passées à la postérité, ainsi que les micro-événements du quotidien moins connu. Un index des noms ainsi qu'un répertoire permettent de circuler dans les pages du *Journal* et d'en bien identifier les nombreux protagonistes. Sont également proposés des index des lieux, des journaux et périodiques, et des œuvres qui facilitent la circulation «ciblée» dans l'épaisseur du *Journal*. La présente édition constitue ainsi un véritable outil pour les chercheurs, mais se présente également comme un récit accessible à tous et à toutes.

[EVA LE SAUX]

ALEXANDRE DUMAS FILS, *Théâtre complet*, éd. L. Sabourin, Paris, Classiques Garnier, 2021, 900 pp.

Lise Sabourin prosegue il suo pregevole lavoro di edizione del *Théâtre complet* di Dumas fils proponendo qui *Le Fils naturel*, *Un Mariage dans un chapeau*, *Un père prodigue*, con un tale apparato di note da arrivare a un volume di 900 pagine.

Le Fils naturel (1857) si richiama nel titolo alla pièce di Denis Diderot, e numerose sono anche le *pièces* dell'epoca che fanno riferimento a questa condizione, trattandosi di un fenomeno molto diffuso e di un argomento dibattuto, dato l'anomimato degli illegittimi, riconosciuti dalle madri al 31,8 % e dai padri al 6,6 %. Dumas fils però ha in mente sé stesso, riconosciuto all'età di sette anni, quindi strappato alla madre per un istituto dove gli facevano visita le amanti del padre e la nonna paterna. Malgrado le attenzioni del padre per la sua educazione, Dumas fils soffrì di una condizione di inferiorità, preso in giro dai compagni per via della madre sarta: situazione che descrisse nel romanzo *L'Affaire Clemenceau*. La protagonista del *Fils naturel*, Clara Vignot, ha molti punti di contatto con la madre. Con grande minuzia l'A. mostra il grande lavoro compiuto da Dumas fils per dare una struttura teorica a un'opera nata come autobiografica, con tutte le difficoltà per accordare l'insieme: lo sforzo per accordare queste due istanze fu avvertito. La recezione dell'opera ne segue l'andamento della recezione in rapporto all'evoluzione della condizione giuridica dei figli naturali. *Le Fils naturel* perde la sua forza d'urto quando costoro furono considerati alla pari dei legittimi. L'A. fa notare anche la bizzarria di una pièce che, malgrado il tono leggero e le buone battute, si voleva realista; mentre proprio quella leggerezza la fece più tardi considerare romantica. Dumas fils aggiunse tre note al testo, specificando il suo intento di un teatro utile, non morale. L'apparato critico è, come al solito per Lise Sabourin, di una precisione che non sembra lasciare nessun vuoto, e di un'ampiezza di duro lavoro.

La seconda pièce della raccolta, *Un Mariage dans un chapeau* (1859) è una commedia di circostanza che si richiama al *Chapeau de paille de Florence* di Labiche: elemento centrale di un matrimonio in Labiche, qui piegato al ricatto di un possibile suicidio, in mancanza di un matrimonio. Dumas fils e Eugène Vivier scrissero insieme la pièce in una sera per divertire la seconda moglie di Emile de Girardin. Più tardi e di comune

accordo Vivier e Dumas fils pubblicarono la pièce separatamente. Mancano per la pièce i manoscritti del testo definitivo e l'A. lo confronta quindi con i manoscritti anteriori.

Nel *Père prodigue* (1859), Dumas fils fa nuovamente i conti con Dumas père, ma questa volta i ruoli sono cambiati: il loro è un rapporto di amicizia e comprensione, anche di connivenza per un periodo di débauche comune. Ora il figlio ha messo la testa a partito, allontana la sua antica amante per dedicarsi alla relazione che si configura come stabile nella sua vita; mentre il padre continua nella débauche, con due amanti di cui una giovanissima, e il figlio deve provvedere economicamente alle sue spese eccessive. La pièce, dedicata ad Edmond About, con grande mestiere questa volta passa dal caso particolare all'affresco del demi-monde dove i giovani di buona famiglia si perdono per l'avidità di cortigiane in cerca anche di promozione sociale. L'A. mette in evidenza l'abilità di Dumas nel fondere i suoi motivi prediletti: gli errori della donna adultera, l'incoscienza dei giovani libertini, i rischi delle demi-mondaines: tutto va risolto con la comprensione e la bontà di cuore.

Il confronto tra i manoscritti consente all'A. di verificare semplificazioni di intreccio, sostituite da un uso di lettere viste da occhi indiscreti e cancellate, secondo un espediente teatrale un po' pesante e comunque molto sfruttato. Secondo e terzo atto non presentano invece varianti significative. La pièce non viene particolarmente apprezzata: Dumas fils viene considerato un ambiguo cantore del demi-monde: solo quando, nel 1875, viene recitato alla *Coupole*, anche le *Père prodigue* è ripreso, per poi entrare nel *Répertoire du Théâtre français* nel 1892. Per quanto il pubblico riconoscesse una perfetta maestria dell'autore, Lise Sabourin suggerisce che abbia nuocuto alla fortuna della pièce il personaggio di Alexandre Dumas père, che faceva pensare al romanticismo malgrado la pièce non lo fosse affatto.

L'apparato critico del *Père prodigue* è di duecento pagine in corpo piccolissimo: già questo segnala l'importanza di lavorare su questa edizione.

[IDA MERELLO]

DARCI GARDNER, *Reading, Attention, and Poetic Suggestion: "Éventail (de Madame Mallarmé)", "French Studies"* 2, vol. LXXVI, pp. 193-209.

Attraverso l'esame di questa poesia che Mallarmé dedicò alla moglie, l'A. intende dimostrare una tesi in tre tempi. Il primo (Casual Reading) pone uno sguardo di tipo sociologico sul pubblico di lettori della seconda metà dell'Ottocento, sempre più numeroso e avvezzo a una lettura facile e rapida: velocità di lettura rallentata dalla sintassi del testo mallarmeano che non si offre a un rapido consumo. Il secondo momento sottolinea l'importanza che Mallarmé attribuiva all'aspetto visibile e alla veste materiale dei suoi componimenti, anche al fine di indurre il lettore a un esercizio globale di attenzione (Attention). Il terzo momento tira le somme: cosa ci guadagna il lettore da una lettura lenta che coinvolge l'occhio tanto quanto l'orecchio? Ebbene è questa, secondo l'A., la condizione per poter entrare nello spazio poetico suggerito dal poeta (Suggestion).

L'assunto iniziale, ampiamente dimostrato, è che la componente visiva della poesia di Mallarmé non sia affatto limitata al celeberrimo *Coup de dés*.

[ALESSANDRA MARANGONI]

CÉLINE BROSSILLON, *Le taureau triste. La solitude du célibataire de Maupassant*, Paris, CNRS éditions, 2021, 250 pp.

Parché la figura del celibe, incarnata dal libertino nel XVIII secolo, diviene una figura così seria e triste nell'Ottocento al punto da assumere, nell'opera di Maupassant, un aspetto tormentato e infelice? Da questa domanda si muove il saggio *Le taureau triste. La solitude du célibataire de Maupassant*, ad opera di Céline Brossillon, Assistant Professore all'Ursinus College e specialista Brossillon.

Brossillon parte da alcune considerazioni sull'epoca storica in cui scrive Maupassant, ovvero gli anni che seguono la guerra franco-prussiana, durante i quali una società «en pleine décadence» vede gli individui muoversi al pari di «électrons libres», impazziti e incapaci di legarsi tra loro. Dominano un sentimento di solitudine morale e di isolamento sociale, manifestazioni di un individualismo crescente che Émile Durkheim definì conseguenze della nascita della società di massa e, come scrisse nel suo celebre saggio, *Le suicide*, tra le principali cause che possono portare al suicidio. Il saggio di Brossillon si occupa di indagare le circostanze in cui il celibe è divenuto l'emblema di uno spirito decadente: colui che va contro-corrente e non segue le regole della società borghese; che ispira curiosità e allo stesso tempo minaccia; che è considerato improduttivo perché non partecipa alla costruzione e al consolidamento delle istituzioni borghesi fondate sulla famiglia.

Caratteristica principale del celibe è, effettivamente, la sua opposizione al matrimonio, istituzione sulla quale si fonda la società ottocentesca. Del timore che il celibe incute sulla felicità delle coppie sposate troviamo una magnifica descrizione in *La Physiologie du mariage* di Balzac, autore nella cui opera il celibe trova molto spazio, e a cui Brossillon dedica parte del primo capitolo di questo libro. Il matrimonio, *chez Balzac*, è spoglio di ogni connotazione sentimentale, è uno strumento di ascensione sociale rispetto al quale il celibe può assumere diversi comportamenti. Una metafora chiave con cui Balzac descrive il celibe è quella del Minotauro, perché il matrimonio è come un labirinto e gli sposi sono continuamente esposti al pericolo rappresentato da quel mostro perennemente in agguato. Secondo Brossillon, si tratta di una metafora perfetta anche per descrivere il celibe maupassantiano, scrive: «Le Minotaure renvoie au tabou et aux actes sexuels contre-nature, et incarne la domination de l'homme par ses pulsions instinctives» (pp. 77-78). Il labirinto costruito da Dedalo rispecchia perfettamente il matrimonio nelle opere di Maupassant, dipinto come una vera e propria prigionia nelle maglie della rigida società borghese.

Quella del celibe è una figura che appare spesso nella sua opera, Brossillon a tal proposito riprende un concetto teorizzato da Charles Mauron – alla base della sua *psychocritique* – ovvero che ogni autore ricorra a una metafora *obsédante* nelle sue opere che permette di isolare dei temi chiave della sua poetica. Secondo Mauron, la metafora ossessiva di Maupassant è quella del celibe, al punto che si può parlare di un vero e proprio «célibataire maupassantien». Maupassant stesso era un celibe impenitente, Hippolyte Taine lo chiamava – ricorre anche qui l'immagine del toro – «Le taureau triste», espressione che Brossillon riprende nel titolo del suo saggio.

Ma quali sono le angosce del celibe? Se Balzac parla di angosce suscitate dal celibe, in Maupassant si fanno strada, piuttosto, le angosce da lui provate. Infatti, la

necessità dell'altro con cui confrontarsi, una costante dei personaggi maupassantiani, trasforma la libertà in claustrofobia, crea fantasmi minacciosi e autoscopie. Maupassant, scrive Brossillon, ci rivela «l'intérieur intime de ce reclus, de cet être que la société perçoit comme deviant, anormal» (p. 14). Le teorie sulla degenerazione incutono ansia nell'uomo moderno e il celibe è legato a una doppia dimensione patologica del suo stato: dalla malattia che ha stigmatizzato la paura del sesso – ovvero la sifilide – che ha avuto un ruolo cruciale nella vita dello stesso autore; dai disturbi psicologici – intorno ai quali si sviluppano alcuni racconti fantastici – per i quali si ha paura dei propri stessi pensieri piuttosto che di un evento esterno.

La bibliografia di riferimento di Brossillon comprende numerosi studi sul celibato e sulla virilità – *Le célibataire français* di Jean Borie e *l'Histoire de la virilité* a cura di Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello, per citarne alcuni – ma, pur facendo dialogare il celibe maupassantiano con le rappresentazioni che lo precedono, ne risalta la specificità. Il celibe di Maupassant, infatti, non risolve con il matrimonio i suoi problemi, al contrario sente ancora di più la sua solitudine una volta sposato, una condizione che secondo la studiosa è ravvisabile in alcuni racconti in cui il ricorso privilegiato alla prima e alla terza persona denota un'assenza del dialogo che amplifica l'assenza del "tu" con cui rapportarsi.

«Le célibataire incarne le mal/mâle du siècle» (p. 17): il celibato è una condizione esistenziale oltre che uno stato civile, un punto di vista privilegiato per studiare la trasformazione della società e, come possiamo apprezzare in questo saggio, anche un punto di osservazione ricco di spunti per analizzare l'opera di Maupassant.

[GIULIA SCURO]

"French Forum", Volume 47, Number 1, Spring 2022.

Il volume 47 di «French Forum», pur non avendo apparentemente un titolo monografico, «se propose de réunir des contributions sur les différentes représentations de l'amour des morts dans la littérature francophone du XIX^{ème} siècle. Ce projet se veut interdisciplinaire, et regroupe des contributions émergeant des domaines littéraires, culturels et socio-historiques». L'indicazione è fornita dal saggio di Céline BROSSILLON e Nathalie PRINCE - *Introduction: du fantôme d'amour à l'amant(e) macabre. Dans les tiroirs secrets du reliquaire du XIX^{ème} siècle* (pp. 1-19) - che funge esplicitamente da introduzione al volume. Partendo dalla considerazione che «pour certains auteurs du XIX^{ème} siècle, le désir de prolonger l'amour au-delà de la mort a quelque chose de romantique» (Hoffmann, Gautier), lo studio mostra che il senso di questo contatto anche marcatamente fisico con il mondo dei defunti si modifica nel corso del secolo passando per diverse sfumature, alcune sentimentali, altre patologiche, altre di curiosità quasi scientifica. Parallelamente al mutamento dell'assetto dei cimiteri e in generale dell'idea stessa della morte rispetto ai secoli precedenti, nel XIX secolo prevale, secondo le autrici, la celebrazione della vita del defunto e una certa curiosità morbosa che porta ad affollatissime visite alla Morgue di Parigi, «sorte de musée ou de théâtre du macabre». Motivata da fragilità sessuale maschile o da misoginia, la narrativa ottocentesca del settore è presentata qui come l'espressione prevalente di «appetences nécrophiles ou fétichistes» rivolte quasi

esclusivamente a soggetti femminili (*La Tour d'amour* di Rachilde, *Arria Marcella* di Gautier, *La Tombe* di Maupassant, *L'Ève future* di Villiers) e sostenute anche da episodi di cronaca, come nel caso del Sergent Bertrand, necrofilo in cerca dei corpi appena sepolti nel cimitero di Montparnasse intorno alla metà del secolo.

Segue la presentazione dei contributi che compongono il numero.

Stéphanie PEEL affronta in *La Réinterprétation du thème de "la morte amoureuse" dans la littérature spirite* (pp. 23-40) la più romantica illustrazione dell'incontro fra amore e morte costituito dalla figura della «morte amoureuse» creata da Gautier, ripresa con *Spirite* e poi riproposta in numerose versioni fino a *La deux fois morte* di Villiers de l'Isle-Adam. Il passaggio fondamentale è costituito per la Peel dall'avvento dello spiritismo (*Le Livre des Esprits*, 1857), nel quale la preoccupazione per la morte molto presente nel XIX secolo sembra trovare una forma di conforto attraverso la spiritualizzazione dell'amore: «pour les spirites, il existe au-delà de la mort, un amour absolu, souvent platonique, qui s'assimile à une complémentarité spirituelle».

Amandine MALIVIN (*Fantastique ou pathologique: Les discours médicaux à l'épreuve de la transgression nécrophile*, pp. 41-56) affronta nel suo studio il caso del necrofilo François Bertrand (1849), mutilatore di cadaveri prevalentemente femminili appena sepolti, attraverso «l'examen de [ces] sources médicales, au regard de la fiction et de la presse». Oggetto di numerosi studi medici dopo la condanna, definito «vampire» o con il neologismo di «nécrophile», Bertrand rimane fino alla fine dell'Ottocento soprattutto un caso patologico straordinario, che suscita orrore e curiosità e compare anche in testi letterari come «La Chevelure» di Maupassant o viene accostato alle opere di Sade.

In *Méduse au miroir: Aimer le reflet de la morte* (pp. 57-72) Valéry RION affronta la tematica «de l'amour d'un personnage pour une femme qui ressemble trait pour trait à une morte», che si presenta in diversi romanzi degli ultimi decenni dell'Ottocento sotto la forma dello sguardo di Medusa, che terrorizza e affascina allo stesso tempo, creando una somiglianza ingannatrice (Rodenbach, Bourget, Maupassant, Villiers de l'Isle-Adam, Verne). Ma alla ripresa della figura mitica, già operata da Hoffmann, Goethe e Poe, si aggiunge qui la nuova inquietudine prodotta da una «femme-machine» o da un fantasma, che riempiono con la somiglianza il vuoto lasciato da una donna amata e morta.

Maxime FOERSTER - *Rencontre du dandy et de la diva: La momification réinventée dans "Le Château des Carpathes" de Jules Verne*, pp. 75-90 - dedica il suo studio all'unico «roman noir» di Verne, *Le Château des Carpathes*, esaminandone i tre elementi fondamentali: l'unione fra il vampiro e il dandy nel personaggio di Rodolphe, la relazione 'mostruosa' fra il dandy e la cantante Stilla dovuta solo al fascino assoluto ma estetico della sua voce, e infine la mummificazione di Stilla in un ologramma che, dopo la sua morte, possa conservarne l'aspetto e soprattutto la voce. La convergenza del dandy decadente e del potere della scienza volta a «préservier l'aura de la défunte pour que son chant soit éternel» mostra per Foerster la perversione della scienza stessa presente in alcuni romanzi di fine secolo.

Con Philippe CHAVASSE e il suo *Terre, amour et morts dans "L'Autre vue" de Georges Eekhoud* (pp. 91-107) la lettura critica si sposta nell'ambito del naturalismo belga di cui *L'Autre vue* è all'inizio testimonianza evidente, «très vite délaissée au profit d'une rêverie qui transporte Laurent Paridael [il protagonista] hors de ce monde» e più precisamente ad una «rêverie homo-

sexuelle". Il legame con la morte è assicurato nel testo dal suicidio del protagonista e dal legame post-mortem che lo unisce ad un giovane becchino attratto dal cadavere. Un parallelo con *Spirite* di Gautier consente a Chavasse, che si fonda esplicitamente sullo studio di Ross Chambers, di mostrare il comune spirito di rivolta dei due testi, in cui la morte sembra la risposta ad una società opprimente. In *L'Autre vue*, tuttavia, la rivolta è solo individuale, anarchica e il romanzo non comporta tesi sociali, ma si compiace piuttosto "de la contemplation et de l'inertie" del protagonista.

La «*folie érotique et macabre*» dans "La Chevelure" de Maupassant d'Éric TOURRETTE (pp. 109-120) ha come oggetto il meccanismo psichico del racconto di Maupassant, in cui «le sujet désirant va forger de toutes pièces l'objet du désir tout le présentait vaguement le pouvoir de fascination». Il feticismo, che è al centro della *Chevelure*, allontana il protagonista dalla realtà e dalla sua paura della morte proprio facendogli amare un elemento attraversato dalla morte stessa, la "chevelure" di una donna defunta. Divenuta ossessione amorosa, la capigliatura è per Tourrette lo strumento di un "fantastique" particolare, che fa sorgere un corpo completo e desiderabile "reconstitué à partir d'un simple fragment est réanimé par la rêverie amoureuse", pur mantenendone la natura di cadavere.

Maria BELIAEVA SOLOMON si propone di esaminare nel suo studio - *Fatal Attraction: Loving the Guillotined Woman, from Washington Irving to Alexandre Dumas* (pp. 123-138) - le trasformazioni del racconto di Irving "The Adventure of the German Student" fino alla novella di Dumas *La Femme au collier de velours*. L'immagine della donna ghigliottinata e senza nome che invade la mente e i desideri di Wolfgag introduce nel racconto di Irving "the motifs of corporeal, political, and symbolic fragmentation" che corrisponde esattamente ai temi "of dispossession and foreclosed possibility that consumed his French contemporaries". Preceduta dall'anonimo racconto *L'Inconnue*, dal poema *Une Nuit de 1793* di Latouche e dal breve racconto *Gottfried Wolfgang* di Petrus Borel, che riproducono la stessa vicenda, la novella di Dumas presenta una notevole variazione: alla ballerina Arsène, estremamente bella e pallida, con un *collier* di velluto nero chiuso da un fermaglio di diamanti a forma di ghigliottina, dono di Danton, si sovrappone durante la danza il corpo ghigliottinato di Madame du Barry, per gli occhi dello spettatore d'eccezione E.T.A. Hoffmann.

In *Pouvoirs divins de l'amour: Deuil, résurrection et extases dans les représentations de Marie Madeleine du XIX^{ème} siècle* (139-153) Mathilde Leichlé approfondisce le tre grandi componenti della figura di Maria Maddalena, quale si è delineata soprattutto a partire dai testi di Brentano (*La Dououreuse Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ*, 1835) e di Renan (*Vie de Jésus*, 1863). "Deuil, résurrection et fécondité" - scrive la Leichlé nella sua documentata analisi - sont [...] les trois enjeux qui lient l'amour à la mort dans les représentations de Marie Madeleine" nella seconda metà dell'Ottocento; il suo amore per Gesù causa l'enorme dolore alla sua morte, mentre la resurrezione appare una sorta di allucinazione estatica prodotta dalla passione amorosa (Renan) e prelude alla rappresentazione, alla fine del secolo, di una "union charnelle et féconde" che l'avrebbe unita con Cristo (Darzens, *L'Amante du Christ* con frontespizio di Félicien Rops) anche dopo la sua morte.

Céline BROSSILLON (*Isabelle Eberhardt, Rachilde and Queer Sexualities: "Pygmalions Nécromanciens" and "Mortes amoureuses"*, pp. 155-172) presenta le "mortes

amoureuses" di Rachilde e di Isabelle Eberhardt come donne attive che illustrano un rovesciamento di prospettiva e la vittoria del potere femminile sul desiderio maschile. Il mito di Pigmalione si è infatti radicalmente modificato verso la fine del secolo rispetto all'interpretazione romantica di Gautier: "if in romantic fiction necrophilia is often a testament to a love that defies and negates death, decadent literature uses it to negate the Feminine". Céline Brossillon illustra il nuovo rapporto di forze in *Infernal*, dove una figura di Pigmalione necrofilo e narciso cerca nella giovane morta destinata allo studio anatomico solo lo specchio di sé, in *La Tour d'amour*, in cui Pigmalione/Barnabas viene paralizzato e distrutto dallo sguardo di una morta/Medusa e infine in *Monsieur Venus* in cui la protagonista femminile vuole con la sua arte "to stifle the male in Jacques as she sees men caught between brutality and impotence" e trasformarlo, dopo la morte, in un manichino di cera.

[MARIA EMANUELA RAFFI]

GILLES LAPOINTE, *Ducharme et Rimbaud. L'océan de la beauté*, Paris, Classiques Garnier, 2022, 428 pp.

Il volume di Lapointe riprende e studia nel dettaglio attraverso i romanzi dello scrittore quebecchese Réjean Ducharme e i contributi di numerosi studi critici la profonda e significativa presenza dell'opera di Rimbaud nella letteratura francese del Novecento anche in Québec. Per l'autore di *Les Enfantsômes*, tuttavia, Lapointe rivendica "une réappropriation joyeuse et distanciée", ma insieme "un questionnement profond sur le sens et le devenir de l'écriture", doppio registro di riferimento che il critico costruisce via via con un attento e dettagliato percorso attraverso le opere di Ducharme e soprattutto attraverso *L'Océantume*, grazie ai suoi ampi riferimenti al *Bateau ivre*, mediati anche del *Vaisseau d'or* di Nelligan, e a *Une Saison en Enfer*. La creatività linguistica di Ducharme, la sua incessante riflessione sulla scrittura hanno per Lapointe la stessa radice amara della delusione rimbaudiana di fronte alla Bellezza, che viene dall'essersi confrontato a sua volta "aux illusions, mensonges et espérances vaines que dénonce Rimbaud dans *Une saison en enfer*". Il percorso di Lapointe si fa strada nel fitto tessuto di miti, riprese e citazioni esplicite o implicite che formano la scrittura di Ducharme, ma fissa alcune precise vicinanze con l'opera di Rimbaud: dopo la bellezza, l'alchimia. All'alchimia Ducharme arriva attraverso i miti dell'antica civiltà egiziana e gli studi sull'esoterismo molto diffusi negli anni cinquanta e sessanta, immediatamente a ridosso o contemporanei dei suoi romanzi, come contemporaneo - e citato da Lapointe - è *L'Œuvre au noir* di Marguerite Yourcenar. Sotto la molteplice stratificazione delle suggestioni culturali e letterarie che costituiscono *L'Océantume*, i raffronti diretti, come quello fra il personaggio di Faire Faire e la rimbaudiana Jeanne-Marie, appaiono a volte un po' esili, ma certamente i grandi temi della bellezza, della ricerca alchemica della trasformazione e i frequenti riferimenti all'inferno e alla sua traversata riconducono senza difficoltà all'opera di Rimbaud e alla sua presenza nel romanzo di Ducharme. L'"Alchimie du verbe" lavora nel testo di Ducharme anche attraverso l'enigma del silenzio di Rimbaud che, nell'edizione del 1946, era collocato immediatamente dopo *Une saison en enfer*. I primi romanzi di Ducharme sono infatti scritti, secondo Lapointe, «alors que l'idée même d'un renoncement

définitif à la littérature fait l'objet de vives discussions parmi les rimbaldiens», cosa che segna anche il comportamento di Ducharme «qui s'est tenu fermement dans l'ombre».

A parte gli specifici accostamenti a Rimbaud, La-pointe mostra comunque, oltre alla sua straordinaria conoscenza dell'opera di Ducharme e di quella del suo ispiratore di Charleville, una radice profonda e comune ai due autori: «L'essentiel de Rimbaud se joue dans son rapport au monde et à la vie. C'est un appel à une certaine manière de vivre, 'une introduction à un mieux-vivre', disait déjà André Breton, que Ducharme a entendu et mis en œuvre à son tour dans son écriture».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

FEDERICA LOCATELLI, *Stéphane Mallarmé, l'homme poursuit noir sur blanc*, Paris, Classiques Garnier, 2022, 305 pp.

A centottant'anni dalla nascita di Stéphane Mallarmé, Federica Locatelli propone un lavoro che riassume e condensa la traiettoria estetica del poeta della rue de Rome, percorrendone i temi e le figure attraverso l'importante prisma della stilistica.

La bella prefazione di Fabio Scottò accompagna il lettore nella comprensione della necessità di un'analisi retorica dell'opera mallarmeana, necessità ribadita dall'autrice nell'introduzione: «là où Valéry célèbre l'entreprise presque prométhéenne de Mallarmé d'élever la page de papier à l'immensité du ciel étoilé, nous voyons la concrétisation du projet dans l'exercice méticuleux sur les segments textuels» (p. 31). Un ritorno al testo, dunque, alla precisione della versificazione e delle regole ritmiche che permette di leggere le composizioni di Mallarmé alla luce di quel disperato *labor limae* che, come vuole la leggenda mallarmeana, accompagna la creazione intellettuale.

Stéphane Mallarmé, l'homme poursuit noir sur blanc si struttura in cinque capitoli organizzati per gruppi tematici: «Envois et Battéments», «Voltiges et Acrobaties», «Miroirs et Mirages», «Rocs et Feuillages», «Étoiles et Sillages». I capitoli attraversano l'opera completa di Mallarmé senza rispettare un ordine cronologico, ma procedendo per suggestioni e per immagini, aderendo, forse, alla regola del «Démon de l'analogie», cioè del procedere incantato secondo le intermittenze del suono e della mente.

Il primo capitolo riflette intorno a un dispositivo fondamentale in Mallarmé – la «Transposition» – riflessione che permette all'autrice di ragionare più ampiamente sull'organizzazione metaforica dei testi mallarmeani, sulle immagini simboliche e sui rapporti analogici che essa crea all'interno della retorica del poeta. Il secondo capitolo si concentra sul celebre passo della *danseuse* mallarmeana, presa ad esempio di un processo di idealizzazione della rappresentazione metaforica: «si la métaphore, sous la plume de Baudelaire, apparaît encore comme un pont au moyen duquel le poète conduit le lecteur des apparences du réel à la révélation des analogies profondes, sans l'écriture de Stéphane Mallarmé [...] elle devient le mouvement fulgurant [...] de la forme à l'Idée, une danse-poème» (p. 117). In questo capitolo, seguendo il filo della «con-fusion» entre musique, danse et expression» (p. 129), l'autrice si sofferma lungamente sul Fauno, analizzandone con precisione le strofe, e permettendo al lettore di accedere a una comprensione profonda della continuità metaforica delle imma-

gini del poema (*les nymphes, la flûte, les souvenirs...*) cioè la virtualizzazione dei fenomeni che la rielaborazione musicale consente, al di là di qualsiasi approccio mimetico.

L'autrice afferma infatti che, nell'*Après-midi d'un Faune*, verrebbe messo in scena «le refus de la mimésis» (p. 138), e in questo luogo Locatelli sembra concordare con ciò che Bertrand Marchal dice in nota a «Mimique» nelle *Œuvres complètes* di Mallarmé, cioè che il Fauno sia il testo in cui Mallarmé installa «un milieu, pur, de fiction». Il merito dell'autrice è senz'altro quello di arrivare a questa importante conclusione attraverso una perizia testuale non comune, analizzando immagini, versi e tropi con rigorosa precisione stilistica.

Il terzo capitolo, il più breve, si sofferma su due dispositivi cari a Mallarmé, lo specchio e la finestra, mostrando il *réseau* metaforico che da queste due immagini-soglia si propaga e leggendo alcuni tra i componimenti più ermetici del poeta. Il quarto capitolo si concentra sulla natura circostanziale della poesia mallarmeana che, come mostrava Jacques Scherer, caratterizza la quasi integralità della produzione di Mallarmé. L'autrice, in particolare, studia qui i *Tombeaux* mallarmeani, insistendo sempre sull'importanza di una lettura puntuale – e spesso etimologica – delle composizioni.

L'ultimo capitolo, infine, analizza il tema del viaggio (reale e metaforico) e il tema del mare, che permea alcuni tra i poemi più importanti dell'opera mallarmeana (basti pensare a «Salut», al «Coup de dés»...).

Il volume di Locatelli ci presenta dunque una lettura stilistica e profondamente *testuale* dell'opera di Mallarmé, insistendo su composizioni meno note e dando nuovo vigore ai passi più celebri. *Stéphane Mallarmé, l'homme poursuit noir sur blanc* è un saggio che, dopo anni di riscoperte dell'uomo-Mallarmé e della sua presenza storica, torna al *plaisir du texte*, mostrando l'importanza e la bellezza di uno studio rigorosamente poetico.

[GIORGIA TESTA]

JEAN LORRAIN, *Très russe*. Roman, suivi de son adaptation théâtrale par O. Méténier. Édition établie, présentée et annotée par N. Benhamou, Paris, Honoré Champion, 2022, 294 pp.

Noëlle Benhamou cura in questo volume l'edizione del secondo romanzo di Jean Lorrain, formato in realtà da quattro racconti raggruppati sotto il titolo del primo, sulla cui originalità la curatrice non mostra eccessive illusioni: «L'héroïne de Lorrain a le profil des personnages de demi-mondaines des œuvres réalistes-naturalistes, des romans de mœurs de l'époque». Un diverso spessore può venire per la Benhamou da una lettura che metta in evidenza «la galerie de portraits satiriques» di contemporanei, fra cui la nota caricatura di Maupassant che portò quasi ad un duello fra i due scrittori, ma soprattutto dalla versione teatrale dell'opera, realizzata da Oscar Méténier nel 1893, che l'A. accosta arditamente, ma non senza qualche fondata somiglianza, al *Misanthrope* di Molière, dando rilievo alla vena comica della *pièce*. «Elle peut être à la fois considérée - conclut la Benhamou - comme une réécriture de *Misanthrope* de Molière, une tentative originale d'adapter un roman à travers le prisme d'une comédie classique, et comme un prototype des pièces que Méténier donnera au Grand-Guignol».

[MARIA EMANUELA RAFFI]

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

DANIEL ARANDA, *Petits soldats de la Grande Guerre. Les combattants juvéniles dans la littérature française entre 1914 et 1918*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2021, 240 pp.

Il volume di Daniel Aranda, il cui titolo è ispirato a quello di un *feuilleton* di Blanche Petithuguenin del 1914-15 (p. 5), si segnala per diversi pregi: l'originalità della ricerca, il rigore dell'analisi, la limpidezza della scrittura, nonché il recupero attraverso un formidabile lavoro d'archivio di una produzione narrativa caduta nell'oblio. La monografia ospita infatti un'ampia e preziosa sezione antologica costituita da testi rarissimi, alcuni dei quali originariamente apparsi soltanto su riviste, ma esemplificativi di quella letteratura popolare coeva della Grande Guerra avente per protagonisti degli *enfants-soldats*, ovvero dei giovani che entrarono spontaneamente nelle fila dell'esercito francese, contravvenendo al divieto di arruolarsi prima dell'età di diciassette anni.

La ricerca si muove prevedibilmente su due piani, quello etico e quello puramente letterario. Da un lato, troviamo pertanto la valenza patriottica di testi destinati a un pubblico di giovanissimi con conseguente possibile effetto di emulazione, come pure la questione dell'impossibile legittimazione della figura dell'*enfant-soldat* tanto *historique* quanto *littéraire*; perspicace, a questo riguardo, il capitolo «Trois scénarios pour l'enfant-soldat» dedicato al paradosso, alla negazione, alla contraddizione, alla palinodia, quali modalità acrobatiche di giustificazione di quella che l'A. chiama l'illegalità, ossia l'arruolamento di individui troppo giovani e il loro spontaneo allontanamento dalla famiglia. Dall'altro, la ricerca si interroga sul ruolo dei fatti di cronaca dell'epoca e dunque sulla correlazione, non sempre facile da stabilire, ma che non può essere esclusa secondo lo storico Stéphane Audoin-Rouzeau, tra finzione e realtà (cap. «Fiction et information»); inoltre, vengono evidenziate l'occorrenza, tipicamente popolare, del *topos* del piccolo orfano (cap. «Une première incarnation de la France en guerre»), come pure l'omogeneità dell'intreccio dei testi (p. 17, p. 127) e l'evoluzione stessa di questa forma di letteratura popolare, inizialmente refrattaria, per le evidenti implicazioni etiche, a proporre gli *enfants-soldats* come modelli e perciò disposta a tentare di neutralizzarne il fascino attraverso un'operazione di anticipazione, collocando le storie ai tempi della guerra franco-prussiana. Sul piano lessicale viene poi indagata la valenza patriottica di determinati costrutti, quali *petit Alsacien*, *gamin lorrain*, *cher petit enfant d'Alsace*, *petit-fils des Gaulois* e *race* (p. 123). L'esame sull'intera produzione conduce invece a una serie di interessanti constatazioni: il costante parallelismo, negli anni della guerra, tra l'entità della produzione di romanzi di guerra e quella della narrativa incentrata sul tema in oggetto (pp. 127-132), ma anche l'apogeo della popolarità della figura dell'*enfant-soldat* unicamente nel corso del 1915 (pp. 128-129), nonché dall'anno successivo il subentro nell'immaginario letterario della figura del *poilu*, il soldato adulto così ribattezzato per l'aspetto trascurato conseguente alla lunga permanenza al fronte.

Completano il volume diverse *annexes*: il «Tableau récapitulatif des publications périodiques con-

sultées», il «Corpus des textes romanesques présentant un personnage de combattant juvénile», una «Liste des emplois de l'expression "enfant-soldat" dans le corpus 1914-1918», una sezione antologica allestita sia con testi integrali (come *David et Goliath* di J.H. Rosny Aîné), sia con brani (tra cui quello tratto dal noto romanzo di Marcel Allain, *Zizi, dit "le tueur des bois"*) (pp. 159-216), la «Bibliographie» (pp. 217-229), l'«Index nominum» (pp. 231-234) e la «Table des matières» (pp. 235-237).

[MONIA MEZZETTI]

SUSAN HARROW, *Colourworks. Chromatic Innovation in Modern French Poetry and Art Writing*, London, Bloomsbury, 2020, p. XIII+237 pp.

Lo studio del colore in letteratura, che ultimamente vede un incremento di pubblicazioni monografiche e in rivista (si veda «Francofonia» 82, 2022), si arricchisce di un saggio, in lingua inglese, dedicato al ruolo cruciale del colore (in chiave estetica, etica ed esistenziale) nella poesia e nella critica d'arte di tre pietre miliari della poesia francese dei secoli XIX e XX: Stéphane Mallarmé, Paul Valéry e Yves Bonnefoy. Nell'Introduzione (pp. 1-11), l'A. propone i punti salienti di una teoria della scrittura letteraria del colore, insistendo sulla funzione del colore come margine e discrimine tra il mondo materico e l'immateriale, tra l'universo sensoriale e la sensibilità propria a ogni autore, tra la poesia – come oggetto creativo e materiale – e la memoria di fatti e di pensieri dell'io poetico. L'attenzione critica al colore permette a Harrow di meglio definire i fondamenti della poesia moderna e modernista: per i tre autori studiati, infatti, il colore è anzitutto concettualizzato e problematizzato prima di diventare materiale linguistico di creazione poetica. Al contempo, l'attenzione al dato concreto presente nel colore richiede costantemente, in contropartita, la riflessione metafisica, come nel caso di Bonnefoy: se il colore sembra resistere al linguaggio, al contempo lo sollecita costantemente.

Il lavoro è diviso in tre parti, i cui titoli ben riassumono i contenuti affrontati: «Colour concept and practice: Mallarmé's monochromes» (pp. 13-66); «Matter, Metaphor, Metamorphosis: Valéry's Intermittent Colour» (pp. 67-125); «Emblematic Chromatics and the Colour of Ethics: Yves Bonnefoy's Lessons in Things» (pp. 127-182). Nell'insieme, l'A. mette in evidenza in ogni sezione le analogie tra il colore pittorico, oggetto costante della critica d'arte dei tre poeti, e il colore come pratica di creazione letteraria. Il dualismo disegno/colore (p. 27) è ripreso nella sezione su Mallarmé per mostrare quanto la sua poesia vada al di là di dicotomie tradizionali (come quella tra bianco e nero) e per meglio situare la sua riflessione sul valore dell'*azur* tra appello dell'infinito e disillusione del poeta. Più interessanti appaiono però alcune microanalisi, su cui l'A. non insiste, in cui il colore si manifesta nella testura poetica: è il caso per esempio dell'eco sonoro di «or» [or] studiato ne «La Domeuse» di Valéry (pp. 105-112). Anche la sezione su Bonnefoy contiene buone intuizioni, come quella secondo cui la qualità del colore viene assorbita nell'attenzione al nominativo

tipica del poeta: i nomi delle cose materializzano dunque il colore stesso cui alludono (p. 135). Uno studio più sistematico delle menzioni lessicali del colore nei tre poeti studiati avrebbe probabilmente reso il saggio più in linea con le ultime ricerche sul colore letterario. Il volume è impreziosito da una ricca sezione iconografica a colori, non impaginata, in cui sono riprodotti i quadri che hanno ispirato la riflessione sul colore dei tre autori.

[DAVIDE VAGO]

MICHEL MURAT, *La poésie de l'après-guerre. 1945-1960*, Paris, José Corti, 2022, 285 pp.

Il volume di Michel Murat, grande specialista della poesia moderna e contemporanea, si propone di percorrere quello che nell'«Avant-propos» viene definito come l'«interrègne» (p. 7) della storia della composizione poetica: gli anni che vanno dall'immediato dopoguerra al 1960, cioè il periodo che s'inscrive tra i movimenti di avanguardia di inizio Novecento e il rinnovo critico della *Nouvelle théorie*. L'obiettivo del saggio di Murat è dunque quello di esplorare il quindicennio 1945-60 attraverso due prismi fondamentali: da una parte, il ritorno del situazionismo di matrice sartriana, vale a dire l'impegno di una poesia che si riscopre *engagée* dopo decenni di assenteismo sociale; dall'altra, un recupero di uno spazio profondamente *français* della poesia, perché la pratica poetica possa divenire parte di un più ampio recupero della dimensione nazionale della cultura.

La prima parte del volume s'interroga sull'analisi del campo letterario del dopoguerra, definito da diverse figure critiche di fondamentale rilevanza: il Jean-Paul Sartre di *Qu'est-ce que la littérature?*, il Roland Barthes del *Degré zéro de l'écriture*, ma anche e soprattutto Maurice Blanchot e Jean Paulhan. L'ambizione di questa sezione è quella di sottolineare quanto la prassi letteraria sia stata in larga parte orientata da un approccio critico e filosofico soggiacente, ribaltando la dinamica secondo la quale è la teoria a doversi adattare alla pratica. Tre autori sono quindi presi a esempio del «retour au réel» (p. 71) della poesia – Eugène Guillevic, Jean Follain e Philippe Jaccottet –, seguiti dal lungo capitolo dedicato a Yves Bonnefoy, il primo autore che ha riportato la poesia all'«haut langage» (p. 95) dell'esperienza simbolista e surrealista.

La seconda parte de *La poésie de l'après-guerre* si concentra sull'«Orphée noir» – dal titolo del celebre saggio di Sartre –, vale a dire sulle pratiche di tre autori rappresentativi dei movimenti poetici provenienti dalle realtà ancora profondamente segnate dall'esperienza coloniale. Murat accosta alla poesia conciliatoria del Senegal di Léopold Sédar Senghor («Senghor le conciliateur», pp. 119-131), il trauma dell'impossibilità dell'assimilazione di Jean-Joseph Rabarivelo, così come l'intellettualismo dell'esperienza della decolonizzazione di Aimé Césaire. Accanto alle questioni sociali e identitarie, Murat non dimentica il commento estetico, caratterizzando così le peculiarità poetiche delle tre diverse prassi letterarie; l'autore dedica quindi un capitolo alle due prefazioni fondatrici della critica post-coloniale francofona, il già citato *Orphée noir* di Sartre e *Un grand poète noir*, la prefazione di André Breton al *Cahier d'un retour au pays natal* di Césaire.

La terza e ultima parte del volume è dedicata ai poeti che scrivono negli anni Sessanta, durante quel periodo che «va projeter la poésie hors d'elle-même» poiché «l'emprise de la théorie littéraire et des sciences

du langage modifie en profondeur les conceptions et les pratiques d'écriture» (p. 185). I tre poeti scelti da Murat grazie al loro rapporto complesso con la tradizione e l'avanguardia sono Saint-John Perse, Francis Ponge e Edmond Jabès; di ognuno, Murat traccia le traiettorie estetiche principali, senza dimenticare la ricezione critica (come nel caso determinante di Jabès, la cui opera risuona nei commenti fondamentali di Derida e di Blanchot).

L'epilogo scorre corsivamente altri interpreti della poesia del periodo in esame (Frénaud, Robin, de Dadsen...), ammettendo con saggezza che i limiti del volume non possono accogliere tutti i poeti meritevoli di menzione. Nonostante ciò, Murat afferma con convinzione di «avoir montré que Ponge est, si l'on se borne à la littérature française, le poète le plus important de cette période» (p. 253), permettendo dunque la possibilità di un fondato giudizio di valore accanto all'intenzione necessariamente antologica di questo bel volume.

[GIORGIA TESTA]

JÉRÔME MEIZOZ, *Coulisses du nom propre (Louis-Ferdinand Céline)*, Lausanne, BSN Press, 2021, 141 pp.

L'annuncio, da parte di Gallimard, del progetto di pubblicare nella «Bibliothèque de la Pléiade» i pamphlets antisemiti di Céline non cessa di suscitare polemiche ed è proprio da questo annuncio – sebbene la pubblicazione sia stata sospesa – che prende le mosse il saggio di Jérôme Meizoz. L'autore intende dimostrare il forte intreccio esistente tra estetica e ideologia, nonché tra il piano biografico e quello finzionale, nell'intera opera di Céline. Per la sua analisi Meizoz considera determinante la scelta effettuata dallo scrittore francese di servirsi di uno pseudonimo. Una scelta, questa, interpretata come funzionale alla costruzione di un'identità biografica spacciata per vera mentre sarebbe solo il frutto di un'operazione artatamente congegnata (capitolo 1). La disamina dell'autore vuole essere disacrante e volta a decostruire quelli che egli considera dei luoghi comuni, a cominciare dall'immagine dello scrittore povero sin dall'infanzia, costretto a lavorare per sopravvivere. L'autore afferma, invece, che Céline aveva avuto accesso all'istruzione anche grazie a corsi privati e che i genitori pensavano di fornirgli una formazione nel campo del commercio di oggetti di lusso. Tuttavia, poco dopo che il giovane Louis Destouches era stato assunto in una gioielleria, lo scoppio della Prima guerra mondiale sconvolge i piani della famiglia. Nel 1919, dopo aver ottenuto il *baccalauréat* in una formula ridotta espressamente riservata agli ex combattenti, egli si iscrive a Medicina e ottiene il diploma di laurea nel 1923. Il fatto che non abbia frequentato il liceo tradizionale spiega, secondo Meizoz, l'acrimonia dello scrittore nei confronti di coloro che sono stati scolarizzati in quelle che egli considera istituzioni borghesi e benpensanti. Di fatto, l'autore vuole dimostrare come Céline abbia costruito il suo personaggio avendo cura di apparire come un uomo del popolo. Questa postura proletaria, che innerva tutta l'opera di Céline, passa innanzitutto attraverso lo stile, in particolare attraverso la scelta di una lingua popolare, perfino volgare, una lingua che, tuttavia, non sarebbe stata praticata realmente dall'autore nella sua infanzia e giovinezza, bensì, per così dire, studiata a tavolino, ancora una volta in opposizione al linguaggio raffinato degli scrittori borghesi (capitolo 2). In questa dinamica, i confini tra realtà e finzione appaiono molto labili,

come dimostrano le vicende editoriali della tesi di laurea, pubblicata ora sotto il cognome Destouches ora con lo pseudonimo Céline, come se si trattasse di uno dei suoi romanzi. Del resto, l'obiettivo dello scrittore è sempre stato quello di rappresentare se stesso come medico dei poveri, proiettandosi nella figura di Semmelweis, al cui studio aveva dedicato la tesi di laurea, entrambi incompresi e perseguitati. Céline instaura con Semmelweis una "relazione biografica" (p. 71): come Semmelweis è stato un medico incompreso, così Céline, già medico, è stato uno scrittore incompreso (capitolo 3). Meizoz insiste molto sulla resa espressiva ed enunciativa dell'ideologia celineiana, come dimostra la prevalenza dello stile orale, parlato, rispetto al quale lo scrittore ha preso come modello letterario Jules Vallès (capitolo 4). Fra gli autori ai quali lo scrittore si sarebbe ispirato, secondo Meizoz, ci sarebbe anche Chrales-Ferdinand Ramuz, nonostante la critica non abbia mai sufficientemente sottolineato questo aspetto (capitolo 5). Infine, Meizoz tesse un paragone tra Céline e lo scrittore contemporaneo Richard Millet, ritenendo che quest'ultimo riattualizzi la postura celineiana, sullo sfondo dell'ideologia razzista (capitolo 6).

[MICHELA GARDINI]

Les mondes de Jean Giono, dir. D. LABOURET et A. ROMESTAING, Paris, Gallimard, 2022, «Les cahiers de la NRF», 309 pp.

Il volume raccoglie i contributi destinati a un convegno parigino organizzato per il cinquantenario della scomparsa di Giono, nel marzo 2021, annullato per l'emergenza sanitaria. Gli articoli sono organizzati su tre assi: «Microcosmes», analisi del mondo sensibile nell'opera, «Mondes d'ailleurs», incursione nei Paesi stranieri e «Créer/Recréer le monde», dedicato alla rielaborazione del mondo.

M. GRAMAIN, con *Le monde animal dans les premières œuvres de Jean Giono* (pp. 27-43), inaugura la prima sezione riflettendo sulla rappresentazione degli animali dagli esordi poetici ai primi romanzi. Se nei primi componimenti lo scrittore pone gli animali in secondo piano privilegiando l'ordine estetico e rifiutando il lirismo, successivamente l'animale si integra alla trama ottenendo un nome proprio e un punto di vista, sensazioni e sentimenti. In *Une poétique de la disproportion: "Que ma joie demeure" à l'épreuve de l'écopoétique* (pp. 44-57), D. VAGO conduce un'analisi ecopoetica del romanzo a partire dal concetto di disproporzione. Lo scarto tra la durata della gioia e la progressione temporale della trama, tra uomini e animali, personaggi e realtà, nonché tra lo spazio utopico dell'altopiano e lo spazio circostante, sottolinea la violenza dell'universo finzionale e il fallimento del progetto di Bobi. L'arte del decentramento, unita a una rappresentazione dell'animale come punto focale del racconto, rivela una scrittura sensibile a modi diversi di abitare il pianeta, inducendo il lettore a riflettere sull'importanza del rispetto dell'ambiente. In *Giono et le «monde tangent» des orages* (pp. 58-72), J. LE GALL osserva la presenza del temporale nella produzione romanzesca, spesso sottoposto a reificazione, personificazione o animalizzazione. Forza che espleta una funzione drammatica, il temporale costituisce un "contromondo", un "mondo contro il mondo", un "mondo tangente", ovvero una dimensione propizia al verificarsi del lampo d'ispirazione che alimenta la creazione letteraria. M.-A. ARNAUD TOULOUSE (*Les poids des choses*,

pp. 73-86) esamina la tensione, presente in *Promenade de la mort* (redatto nel 1940) e *Virgile* (1943-1944), tra il mondo passato, ricettacolo di tradizioni, e il mondo meccanizzato. In *Virgile*, il nuovo mondo produce un effetto negativo sul narratore, mentre in *Promenade de la mort* la morte di Père Génin simboleggia la scomparsa del mondo vecchio. A. CASTIGLIONE esplora il "mondo" del bacino. Sorgente di immagini, legame tra micro e macrocosmo, il contenitore d'acqua sollecita l'immaginario e stimola l'esteriorizzazione dell'io di cui si fa specchio, nonché l'interiorizzazione del paesaggio circostante, esercitando un fascino ambivalente che si lega alla tentazione della perdita (*Un microcosme gionien: le bassin*, pp. 87-101). In *Le bameau comme scène de la violence primitive: les Bastides Blanches dans "Col-line"* (pp. 102-116), J.-Y. LAURICHESSE indaga lo statuto del borgo, spazio intermedio tra natura e cultura e modello di una microsocietà quasi autarchica e incentrata sul lavoro agricolo, rappresentato sotto le spoglie del teatro mitico primitivo. Vestigia di un ricco centro abitato, il luogo appare come un emblema della resistenza contadina al passaggio distruttore del tempo, rivelando in filigrana le idee politiche dell'autore.

La seconda sezione si apre con il contributo *Une amitié transatlantique: Jean Giono et Henry Miller* (pp. 119-134) di A.-A. MORELLO. Se Miller può essere stato influenzato da Giono ne *Il colosso di Marussi* (1941) e rende omaggio a Giono in un capitolo de *I libri nella mia vita* (1952), Giono risponde con entusiasmo alle sue lettere esprimendo un apprezzamento per *Tropico del cancro* (1934) e *Primavera nera* (1936). In *Giono et l'Espagne: de Cervantès à Jiménez* (pp. 135-149), D. BONNET riflette sul rapporto tra Giono e le due figure ipotizzando che l'interesse per Jiménez che lo aveva portato ad accettare un progetto di adattamento di *Platero* per il grande schermo, sia stato favorito dalla lettura di Cervantes. In *Oh, le Thibet!* (pp. 150-167), J. MÉNY evoca l'amore di Giono per il Tibet, che nasce in giovane età con la scoperta del romanzo *Kim* di Kipling e si rafforza alla fine degli anni Quaranta. In *Provence* (1993) e *Ennemonde et autres caractères* (1968), il Tibet viene assimilato all'ambiente provenzale, mentre, nel tumulto della liberazione di Manosque del 23 agosto 1944, rappresenta un rifugio dalle angosce, come attesta il diario dell'Occupazione. C. VON KIMMEL esplora il «vero mondo» di *Fragments d'un paradis* (1948), prodotto della fusione degli abissi dell'universo, del caos e del cosmo, dell'ordine e del disordine. Con la perdita e il ribaltamento dei punti di riferimento, i personaggi sono indotti ad approfittare del disordine e sperimentano un sentimento antiarcadico, ovvero uno squilibrio metafisico tra l'ammirazione e lo spavento (*"Fragments d'un paradis", ou la «première rencontre avec le vrai monde»*, pp. 168-181). In *Les mondes de «derrière l'air»* (pp. 182-192), C. MORZEWSKI analizza una formula poco studiata dell'immaginario gioniano, indice del rapporto che Giono e i suoi personaggi intrattengono con la realtà. Il mondo (o i mondi) "dietro all'aria" rappresentano un territorio dell'interiorità umana dove nulla è più tracciabile e dove regna la libertà, accessibile solo ad alcuni iniziati attraverso il potere di sublimazione della poesia.

D. PERRIN inaugura la terza sezione del volume con *«Comme Colomb devant l'Amérique»: les nouveaux mondes de Giono* (pp. 195-209), in cui evidenzia il risvolto etico delle incursioni nella psicologia extraumana del mondo minerale, vegetale, animale o degli angeli, la descrizione della cui interiorità implica un decentramento dell'essere umano e una lezione di umiltà. Giono rivendica il privilegio divino della conoscenza

intima di ogni essere e predilige un umanesimo pagano rispetto al teocentrismo cristiano e all'antropocentrismo dei Lumi. Con *Chant du monde, mondes du chant* (pp. 210-226), F. PARSY indaga il ruolo della musica, che, nell'opera gioniana, interessa sia i contenuti, sia l'attività creatrice. La musica consente di interrogare le tensioni dell'opera letteraria, favorisce l'equilibrio tra la modernità romanzesca e l'attrazione per l'antichità e stimola la sperimentazione legata alle strutture musicali. Le produzioni sonore danno vita a un universo soggettivo ed eclettico che evolve insieme ai gusti musicali dell'autore. In «*Par contre, je vous dirai d'autres choses*»: *L'aventure du regard créateur* (pp. 227-240), E. ZAMAGNI osserva la trasfigurazione del mondo reale per mezzo dell'esperienza poetica. La parola del poeta offre l'accesso a una realtà dove le polarità si confondono e si uniscono e dove i personaggi possono sperimentare la presa di coscienza dell'impossibilità di percepire con certezza il reale, da cui nasce l'invito a una riscoperta poetica del mondo. L. BROWN, in *Giono, le «monde» et la parole dans "Les grands chemins"* (pp. 241-257), analizza le strategie adottate dai due protagonisti, l'Artista e il Narratore, a fronte dell'assenza della figura paterna. Se l'Artista reagisce sviluppando un attaccamento alla madre, è per persona interposta che il Narratore se ne nutre, attraverso il legame con il compagno. In controluce, si staglia la figura di Giono, che impiega la scrittura come mezzo per creare un mondo e per gioire della funzione della madre proteggendosi dai suoi effetti nefasti. *Quel monde d'Ennemonde? Portrait de l'artiste en simili-ogresse du "Haut Pays"* (pp. 258-274) di L. FOURCAUT ha per oggetto *Le Haut Pays*, prima parte di *Ennemonde et autres caractères* (1968). Le alture costituiscono il luogo di ritiro dell'avaro in fuga dal mondo, regno della bocca-pur sesso divoratrice/castratrice del Mondo-Madre, che per resto un polo d'attrazione mortale e una fonte di desiderio. L'avaro crea un contro-mondo nel quale Ennemonde, orchessa e mangiatrice d'uomini espleta la funzione del Mondo-Madre. La scrittura della crudeltà è indice di una riconfigurazione dettata dal fallimento del tentativo, da parte di Giono, di unire l'uomo e il mondo. Lo scrittore si avventura nel vuoto, abbandonandosi soavemente alle vertigini della perdita attraverso il sacrificio dei propri personaggi. S. VIGNES, in *Pétrir, dit-il* (pp. 275-292), ricorre ai concetti dei grandi critici dell'immaginario come G. Bachelard, G. Durand e J.-P. Richard per sondare la ricreazione del mondo sensibile attraverso l'immaginazione e la scrittura: Giono riduce il mondo sensibile a un impasto primitivo, dinamizza i processi della materia e trasgredisce le frontiere. *Le monde perdu. Sur le Virgile di Giono* (pp. 295-297) di P. MICHON, posto in epilogo e già comparso in "Le Monde des livres" il 10 giugno 2016, commenta l'influenza di Virgilio sulla costituzione di Giono scrittore, con contaminazioni tra l'immaginario virgiliano e l'ambiente manoscritto in cui Giono legge il poeta latino.

[VIRGINIA MELOTTO]

JEAN-PIERRE RICHARD, *Sur la critique et autres essais*, Chêne-Bourg, préfaces de M. Collet, Ch. Doumet, Ph. Dufour, M. Sábado Novau, textes recueillis et bibliographie par J. Wenger, dir. de D. Sangsue, Éditions La Baconnière, 2022, «Nouvelle Collection Langages», 168 pp.

Questo volume vuole essere un omaggio, nel centenario della nascita, all'illustre critico Jean-Pierre Richard (1922-2019), che fu professore all'Université de Paris VIII e alla Sorbonne. Figura autorevole del-

la critica letteraria francese, specie per quanto attiene agli aspetti tematici e dell'immaginario, noto per opere come *Littérature et sensation* (1954), *Paysages de Chateaubriand* (1967), *Études sur le romantisme* (1971), ma anche per significative incursioni nel contemporaneo, da *Onze études sur la poésie moderne* (1964) a *L'État des choses* (1990) e *Quatre lectures* (2002), oltre che per analisi perspicaci dell'opera di autori quali Philippe Jaccottet, André du Bouchet, Pascal Quignard, Pierre Michon e Pierre Bergounioux, Richard è in questo volume ricordato da alcuni critici di vaglia che ne onorano la figura e l'opera. Il volume infatti alterna studi, ricordi e omaggi, in una miscellanea che dà conto del peso umano e intellettuale dell'uomo e dello studioso.

Formatosi nell'alveo della «Nouvelle Critique», legato all'«École de Genève», Jean-Pierre Richard seppe orientare la sua ricerca dall'ambito classico fino alla narrativa e alla lirica contemporanea, con l'intuito che gli permise di scoprire vari autori destinati poi a diventare dei punti di riferimento del dibattito critico. Nella sua memoria di allievo Michel COLLOT («Lectures au balcon», pp. 13-18) riconosce al maestro che ne diresse varie tesi accademiche il merito di avergli fatto apprezzare i *Mémoires d'outre-tombe* di Chateaubriand, avviandolo poi, nel solco della lezione bachelardiana, alla riflessione sulla «structure d'horizon», mentre Christian DOUMET («Portrait d'un critique en humoriste», pp. 19-26) sottolinea l'importanza della «psychophysiology» del «sujet sentant» che nell'avventura dell'essere coglie motivi e temi dell'immaginario personale in un'ampia galleria di autori e movimenti, con la sola eccezione del naturalismo, che gli fu per lo più estraneo. Marta SÁBADO NOVAU («La fable critique de Jean-Pierre Richard», pp. 37-41) si sofferma sugli aspetti ludici dell'atto critico di Richard in cui l'écriture fiondione comme un objet transitionnel qui permet à l'individu de créer un espace intermédiaire où apprendre à se construire en tant que sujet autonome».

La sezione «Textes sur la critique» (pp. 45-84) propone quattro saggi fondamentali che caratterizzano la traiettoria privilegiata dallo studioso; si va da «Sur la critique thématique», nel quale l'A. definisce il carattere descrittivo e non interpretativo del repertorio di un'opera intesa come un paesaggio coerente e specifico a «Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France», ampia carrellata che chiama in causa le voci principali della critica del suo tempo e «l'infinité variété des œuvres qui sont toutes des œuvres d'écrivain, dotées d'un style et d'un visage à elles, puisque la critique n'est, pour ceux dont nous venons de citer le nom, que de la littérature sur de la littérature, de la littérature au second degré». L'autobiografico «Mes rapports avec l'École de Genève» chiarisce il legame con i critici di questo cenacolo d'intelligenze rispetto al quale egli non rivendica alcuna appartenenza ufficiale, semmai un'amichevole vicinanza, che lo scritteo «Albert Béguin et Marcel Raymond» corrobora soffermandosi sull'opera di due dei suoi protagonisti al fine di sondarne la perspicuità metodologica e l'efficacia.

La sezione «Entretiens» (pp. 83-102) propone momenti di auto-riflessione sulla lirica e sul romanzo utili a soppesare la pervasività dell'itinerario critico intrapreso, con particolare riferimento alle tematiche sensoriali e spaziali, mentre risulta particolarmente interessante, nella sezione «Essais retrouvés» (pp. 105-148), vedere il critico spaziare anche su autori e tematiche per lui inconsuete legate all'opera di Arthur Koestler, Carson Mc Cullers, Henri Thomas, Louis-Ferdinand Céline, Flaubert e il romanzo poliziesco, occasione di nuovamente apprezzare il piglio e la perspicacia di

questo lettore-scrittore sempre capace di sviluppare argomentazioni ampie e convincenti anche muovendo da un mero dettaglio o da un lato oscuro o trascurato dell'opera di un autore.

Chiude il volume una «Bibliographie de Jean-Pierre Richard» (pp. 149-164).

[FABIO SCOTTO]

Annie Ernaux, *une écriture romanesque*, dossier coordonné par F. DE CHALOGNE et F. DUSSART, "Littérature" 206, juin 2022, 144 pp.

Sfruttando la polivalente nozione di *romanesque*, questa raccolta di articoli lancia la sfida di leggere l'opera di Annie Ernaux malgrado, se non contro, le intenzioni autoriali espresse nei suoi *récits* e insiste nell'autocommento che li circonda. Come è noto, a iniziare dal libro sul padre *La place*, la scrittrice premio Nobel 2022 rigetta, insieme al *roman* come genere, l'idea di (auto)finzione, perseguendo per intagli nel vissuto una pratica autobiografica asciutta e fattuale, ancorata al sensibile, dove l'esperienza individuale è calata nella storia collettiva; una pratica che predilige l'analisi sociologica a scapito dell'introspezione psicologica, che rifugge *pathos* e lirismo coltivando una scrittura della memoria di cui sonda il potere salvifico mettendo al contempo in dubbio la possibilità di recuperare pienamente le emozioni provate. Forza dunque il patto di lettura che l'autrice mira a instaurare la scelta di privilegiare il *romanesque* quale chiave interpretativa, preliminarmente declinata da Florence DE CHALOGNE e François DUSSART (*L'écriture romanesque d'Annie Ernaux*, pp. 7-17) nelle sue varie accezioni, sulla scia di vari teorici, da Frye a Winnicott, da Thibaudet e Pingaud a Schaeffer e Murat: il *romanesque* come risorsa tematica e psichica, come «espace potentiel» sospeso tra interiorità e mondo esterno, tra sogno e realtà, come «double sublimé du roman» (p. 15), come registro e come serbatoio di situazioni, come riconfigurazione immaginaria del bagaglio culturale.

Le citazioni tratte dal diario di scrittura *L'atelier noir* (p. 8) lo attestano: l'«imaginaire romanesque» rientra fra i materiali autobiografici che Annie Ernaux rjattiva e rielabora criticamente. È quanto mostra Élise HUGUENY-LÉGER in *Le romanesque cinématographique de "Mémoire de fille"* (pp. 45-57). Accanto a canzoni, riviste femminili e romanzi, certi film o attori – *Les amants* di Louis Malle, per esempio, o il Marlon Brando di *Ultimo tango a Parigi* – delineano modelli di rappresentazione della donna, della sessualità e della coppia conformistici o trasgressivi, alimentando dinamiche di proiezione e identificazione rispetto alle quali una scrittura che fa sue le tecniche del montaggio opera tuttavia una distanziamento: «il s'agit de faire de soi un être littéraire qui ne récus pas l'influence du romanesque sentimental, livresque ou filmique, mais tient à distance les conventions narratives traditionnelles du roman» (p. 56). Di «représentation» non «romanesque», bensì «du romanesque» parla anche Aurélie ADLER nel ricomporre, da *Les armoires vides* al racconto *Une femme* e al diario dell'Alzheimer «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*», le sfaccettature della «figure maternelle» come figura «matricielle de l'œuvre» (p. 59) della quale la scrittura del degrado e del lutto filtra e stempera lo statuto mitico (*Une femme "romanesque": la mère, le romanesque dans "Écrire la vie"*, pp. 58-71). «La puissance des textes d'Annie Ernaux vient de la conjonction du romanesque et de sa mise à bas» (p. 100) conferma

Anne WATTEL mettendo a sua volta a confronto *récit* e *journal*, in relazione però alla passione erotica: la materia incandescente del diario si raffredda nel racconto retrospettivo e i frammenti del discorso amoroso oscillano tra il sentimentale e l'osceno, tra *Nous deux* e *Sade*, tra la tentazione del *romanesque* e il piacere di disilludere (*La rencontre sur une table de dissection d'Anna Karénine et d'un slip russe: "Passion simple" et "Se perdre"*, pp. 91-10). Al *romanesque* senza *roman* barthesiano, all'estetica del *punctum*, del dettaglio che intensifica la portata emotiva del biografico, rinvia anche Morgane KIEFFER in *Romanesque et écriture transpersonnelle chez Annie Ernaux* (pp. 79-90): nel ricorso ai *clichés romanesques* tipici di una letteratura considerata «comme un fantasme de jeunesse» (p. 80), foriera di una visione «esthétisée et anesthésiante» che si situa «en dehors de la vie» (p. 81), la studiosa vede una strategia tesa a rendere intelligibili zone opache del vissuto favorendone la condivisione con chi legge. Sul disincanto torna invece Yves BAUDELLE: prosaicità desublimata e stilizzazione negativa sarebbero fra le dominanti di un *romanesque* del *noircissement* di impronta naturalista, in bilico «entre l'amertume et l'abjection» (p. 117), caratteristico di molta letteratura contemporanea (*Annie Ernaux ou le désenchantement du monde*, pp. 104-117).

Nella sua lettura di ispirazione psicanalitica e blanchotiana (*Le personnage Annie Ernaux: qui dit "je" dans "Écrire la vie"?*, pp. 32-44) François DUSSART interroga la tensione tra singolarità e spersonalizzazione o *dépossession* che attraversa la scrittura di Annie Ernaux: «Cette femme qui dit "je" dans *Écrire la vie* – cette figure surexposée et floue, cette voix qui s'impose, se multiplie et s'efface – entretient des liens avec l'écrivaine impliquée et parfois médiatique, mais sans se confondre avec elle. L'objectivation théorique et militante est toujours prise dans l'épaisseur imaginaire de la mémoire» (p. 35). La dialettica di autorappresentazione e di dissoluzione dell'identità nell'alterità, così come – non senza un richiamo al poema in prosa *Les fables* di Baudelaire – l'immagine dell'autrice come prostituta e santa sono evocate da Maryline HECK in *La "politique de la littérature" chez Annie Ernaux* (pp. 18-31). Soffermandosi sui diari del quotidiano in periferia, tra mezzi di trasporto e centro commerciale, e soprattutto sulle dichiarazioni della scrittrice a proposito di tali *ethnotextes*, della sua «postura» letteraria *engagée* vengono messe in rilievo, sulla scorta delle analisi di Jérôme Meizoz e Isabelle Charpentier, le ambivalenze. Viene sottolineata la scarsa consapevolezza con cui l'autrice problematizzerebbe le ricadute dell'impegno politico sull'immagine di sé che l'opera restituisce, nonché la contraddizione tra i principi che presiedono al programma autosociografico e la «supériorité à la fois intellectuelle et morale» (p. 24) che traspare da una certa mitologizzazione della scrittura, qui ricondotta a «un romanesque en forme de romanisation de son geste, et en tout cas de recours à un imaginaire de l'écriture et du statut de l'écrivain» (p. 20).

Duttile quanto sfuggente, la categoria del *romanesque* tende insomma a sovrapporsi a quelle limitrofe di finzione, di immaginario e di letterarietà. Oltre che a percorrere piste di lettura incentrate sulla discontinuità dell'io o sul *romanesque* del marginale e dell'ordinario, in alcuni dei saggi qui riuniti essa risulta funzionale all'esplorazione, da un lato degli slittamenti fra progetto letterario ed effetti di lettura, dall'altro delle discrepanze, peraltro spesso registrate da Annie Ernaux, tra la letteratura da cui prende le distanze e quella che pratica. È così che, di quel «Roman Total» che trascende la distinzione tra

vita e opera, tra intimo e sociale, vagheggiato in *L'atelier noir* – «C'est parce qu'il veut saisir à la fois la totalité et le vide que le romanesque ernausien est fondamentalement lacunaire», si legge dell'Introduzione – Bruno BLANCKEMAN illustra la realizzazione in *Les années* in quanto «œuvre de l'œuvre» (p. 72), memoriale svincolato dalla prima persona e «récit d'une vocation littéraire» contrastata (p. 77): circoscrivendo fotografie evocate in quanto documenti invisibili, la parola espleta una doppia funzione, enunciativa e poetica, e una voce spettrale dice al contempo il lavoro della memoria e sulla memoria, compresa la residua resistenza che il passato oppone a ogni tentativo di elucidazione (*Du romanesque dans "Les Années"*, pp. 72-78).

Si segnala infine che questo numero di «Littérature» si apre su un ricordo di Jean Bellemain-Noël, innovatore della psicotica, iniziatore della *textanalyse* basata sulla nozione di *inconscient du texte*, nonché membro del comitato scientifico della rivista scomparso il 14 marzo 2022. A lui sarà dedicato uno dei prossimi fascicoli.

[STEFANO GENETTI]

DIANA MISTREANU, *Andrei Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*, Paris, Hermann, 2021, 362 pp.

È dalla prospettiva delle scienze cognitive che Diana Mistreanu sceglie di approfondire i testi letterari di Andrei Makine, scrittore russo naturalizzato francese. Teorizzando la definizione di *transbiographie*, già nell'Introduzione (pp. 15-42), Mistreanu dichiara il suo intento che è quello di un «renouvellement de la théorie littéraire contemporaine en ce qui concerne la façon de penser le rapport entre l'œuvre et la biographie d'un écrivain» (p. 42). Lo fa avvalendosi di più teorie presentate nel primo capitolo intitolato «Fiction et cognition. Cadre conceptuel et prémisses théoriques» (pp. 47-96). La struttura iniziatica dei romanzi makiniani viene qui dettagliata, innanzitutto, dalla *théorie du monomythe*, appartenente allo studioso americano Joseph Campbell. Lo schema del viaggio dell'eroe, secondo l'autrice, è uno degli strumenti più importanti per accedere sia all'intreccio che alla rappresentazione cognitiva dei personaggi, «le véritable protagoniste du monomythe makinien étant l'esprit humain et ses métamorphoses» (p. 47). Analogamente, si fa ricorso anche al modello *intermental* di Alan Palmer che pone il problema della relazione tra i vari *esprits* oppure *minds*, così come alla *théorie des émotions construites* di Lisa Feldman Barrett. Altre fonti vengono utilizzate con lo scopo di chiarire il concetto di *cognition humaine*, in particolare Bachelard con *l'imagination matérielle* e Gérard Bronner con *l'imagination symbolique*. Il primo capitolo si conclude focalizzandosi sui limiti della cognizione e precisando che tre aspetti verranno particolarmente approfonditi nei romanzi: i limiti del linguaggio, i limiti dei prodotti teorici e filosofici del ragionamento e l'interpretazione del mondo. Quest'ultimo aspetto verte sugli eventi vissuti che non trovano alcun riscontro nella realtà e che dunque non sono altro che dei *faux souvenirs* che partecipano alla rivisitazione creativa del passato.

Il secondo capitolo, «Les représentations du monomythe et l'émergence de l'écriture» (pp. 99-199), ripercorre i tre tipi di viaggio iniziatico dell'eroe makiniano, basandosi di volta in volta su un romanzo rappresentativo. Efficaci risultano le riflessioni sull'eroe in crisi esistenziale trasformatasi in seguito in una metamorfosi cognitiva profonda. Di una certa rilevanza anche i rapporti dell'eroe con il mondo e con gli altri personaggi. All'interno di questo

mondo diegetico makiniano i narratori elaborano quella che per Mistreanu è «une conception messianique de l'écrivain qui a pour mission de trouver la parole orphique, à même de transformer le réel» (p. 199).

Nell'ultimo capitolo, «La représentation littéraire de la cognition» (pp. 203-315), la studiosa ritorna al mondo diegetico makiniano iniziando ad esplorare l'immaginazione come processo mentale. L'attenzione, in seguito, si sposta sull'immaginazione materiale che, citando Bachelard, «projette des impressions intimes sur le monde extérieur», per infine considerare più a lungo l'immaginazione simbolica da cui emerge una forte distinzione tra i simboli diurni e notturni analizzati anche attraverso la concezione bergsoniana del tempo. Uno sguardo sulle emozioni e i modelli mentali e sui limiti della cognizione completano quest'ultimo capitolo.

Nella Conclusione (pp. 317-329) Diana Mistreanu ripercorre solo in parte i punti nodali della monografia attuando, in primo luogo, un esercizio di immaginazione sull'opera futura di Makine. Prosegue, poi, con una riflessione sulla dimensione biografica riprendendo il concetto di *transbiographie*, «genre paradoxal» che sta «à la fois au-delà (*trans*) de la vie et de l'œuvre, réunissant les deux dans un point de convergence qui est la fiction littéraire» (p. 327). Infine, la «Bibliographie» (pp. 332-351), suddivisa in sezioni che seguono in parte il criterio cronologico, in parte quello alfabetico, completa la monografia insieme all'«Index» parziale dei nomi e dei concetti principali (pp. 353-358).

[VERA GAJUI]

Maylis de Kerangal. Puissances du romanesque, numéro préparé par M.-P. HUGLO, «Études françaises» 57, 3, 2021, 181 pp.

«Énergie énonciative, réactivation d'une histoire, catalyse des savoirs, stimulation des passions et échappées imaginaires» (p. 11) sono alcune dominanti degli scritti di Maylis de Kerangal che la curatrice passa in rassegna nella «Présentation» (pp. 5-14) della sezione monografica di questo numero di «Études françaises», arricchita da un'esauriente bibliografia sia primaria che critica. Esplorazione accuratamente documentata del reale e proliferazione immaginifica, esaltazione di traiettorie individuali straordinarie e tensione narrativa corale – si pensi all'eroica vicenda collettiva che si sviluppa sull'arco di ventiquattr'ore intorno al cuore di un giovane in *Réparer les vivants* (2014) – convivono in un'opera che fa appello all'emotività e coltiva il piacere di scrivere e leggere storie celebrando il potenziale euristico e speculativo della finzione narrativa all'insegna del dialogo con altri saperi e *savoir faire*.

Distintivi di una scrittura emblematica del *tourmant ethnographique* che caratterizza molta letteratura contemporanea, «Se froter au terrain», «Décrire densément» e «S'ouvrir au vivant» al fine di confrontarsi con altre forme di vita e restituire la complessità del mondo, destabilizzando frontiere e gerarchie, sono i tre *Gestes anthropologiques* de *Maylis de Kerangal* isolati da Laurent DEMANZE (pp. 17-31). Al confluire dei *carnets* d'inchiesta di Zola e dell'*enquête de terrain*, l'«anthropologie à même le roman» (p. 23) praticata dalla scrittrice fa sì che le risonanze ecopoetiche abbondino nell'ambito di un'estetica relazionale (p. 30). In una prospettiva analoga, Dominique VIART insiste sullo sguardo etnografico per mezzo del quale, superando ogni sistema di personaggi piramidale, l'autrice conferisce spesso alle figure secondarie, «population de l'ombre» in cui

si concentra «l'étonnante densité humaine» (p. 34) dei suoi libri. Prendendone in esame vari, tra cui il romanzo *Corniche Kennedy* e *À ce stade de la nuit* – tradotto in italiano col titolo *Lampedusa* e relativo al naufragio di migranti del 3 ottobre 2013 –, lo studioso evidenzia che i corpi si presentano come documenti da decifrare: su di essi si iscrive la storia di un territorio, di un popolo e tramite essi il passato, anche il più remoto, affiora in un'opera peraltro saldamente ancorata al presente (*Un art anthropologique de la description. Les personnages secondaires chez Maylis de Kerangal*, pp. 33-52). A illustrare i rapporti tra scrittura letteraria e scienze umane sono anche i soggettivi *reportages* sul mondo del lavoro *Un chemin de tables* e *Kiruna*, cui si aggiunge *Anonymes*, riguardante l'universo carcerario e recentemente incluso nella miscellanea *Pour que droits et dignité ne s'arrêtent pas au pied des murs*. In «Du moins, je l'imagine». *Les reportages littéraires de Maylis de Kerangal ou comment imaginer le réel* (pp. 53-69) Émile BORDELEAU-PITRE e Julien LEFORT-FAVREAU mostrano come l'investigazione del reale sia modellata secondo i procedimenti della finzione narrativa: percezione e espansione immaginaria dei paesaggi sociali coabitano in questi testi senza inficiarne la dimensione documentaria.

Dal canto loro, e da punti di vista differenti, Maïté SNAUWAERT, Marie-Pascale HUGLO e Sylviane COAVULT sottolineano l'intensità affettiva e il fiducioso vitalismo che contraddistinguono il «romanesque assumé» (p. 111) di Maylis de Kerangal. La prima, prendendo ad esempio *Un monde à portée de main*, individua nell'attenzione riservata ai gesti e alle parole di arti e mestieri e all'intrecciarsi degli incontri tra corpi e coscienze i punti in cui l'immemorabile e l'immediato si articolano in una concezione dinamica del vivere (*Maylis de Kerangal. La fabrique du vivre*, pp. 71-90). La seconda, in *Initiations romanesques. "Ni fleurs ni couronnes" de Maylis de Kerangal* (pp. 91-110), offre una dettagliata analisi di un *conte* iniziatico incentrato sulle avventure, connesse al naufragio del Lusitania al largo delle coste irlandesi nel 1915, del giovane Finbar, il cui nome ritorna in *À ce stade de la nuit*. La terza si sofferma invece sugli *explicit* privilegiati dall'autrice, strategiche fini superlative (p. 112) delle quali vengono messe in rilievo le implicazioni simboliche, nonché, tra ricercati effetti di luce e ricorso alla tecnica del *travelling*, la matrice cinematografica (*Tourner la page. Dernières images dans les romans de Maylis de Kerangal*, pp. 111-120).

Si moltiplicano del resto, in questi saggi, le considerazioni di ordine narratologico e stilistico, concernenti l'arte del sommario e della scena, dell'ellissi, dell'amplificazione e della clausola, l'utilizzo di lessici settoriali e soprattutto la consistenza ritmica della frase, ricca di incisi alla Claude Simon, in merito alla quale Dominique Viart parla di recitativo, di «chant narratif» (p. 49). E sulla voce testuale verte la riflessione metaletteraria consegnata nell'inedito *Placard Grundig* (pp. 121-123), dove Maylis de KERANGAL riprende la situazione narrativa di *À ce stade de la nuit* per esprimere la sensazione di *étrangeté* che prova dinanzi ai suoi stessi libri. Mentre, una sera, mette ordine in un armadio, sente la propria voce registrata in occasione di un incontro su Flaubert ritrasmesso in quel momento alla radio. Tuttavia, non la riconosce immediatamente come sua: «Comme une dissociation de moi-même» (p. 122), la stessa scissione che riecheggia nella lingua letteraria, radicalmente diversa da quella parlata, «créée dans l'écriture comme la traduction d'une langue étrangère» (p. 123).

[STEFANO GENETTI]

VALENTINA PINTO, *Dimitri Bortnikov. Un russe en littérature française*, Macerata, Quodlibet, 2021, 139 pp.

Il tema del viaggio e il tema della condizione di *déracinement* occupano un posto centrale nell'opera degli autori francofoni *venus d'ailleurs*. Analizzando «les modalités de construction de la narration et le choix des moyens techniques et expressifs» (p. 16), lo studio di Valentina Pinto esplora queste tematiche nei due romanzi *Repas de morts* (2011) e *Face au Styx* (2017) di Dimitri Bortnikov, scrittore francese di origini russe, immigrato in Francia nel 1998.

«De la nécessité des tsunamis» (pp. 9-12), riflessione di Marie Thérèse Jacquet, introduce il volume che si articola in tre parti, intitolate rispettivamente «L'écrivain de l'Est qui fait perdre le Nord» (pp. 19-39), «Les personnages flocons de neige» (pp. 41-75) e «L'art du dynamitage permanent» (pp. 77-122).

Considerando le nozioni di tempo e spazio, Pinto si propone, in un primo tempo, di scoprire in che modo l'autore riesce a costruire quello che lui stesso chiama «un roman des incertitudes» (p. 19). Dentro una temporalità instabile, la narrazione non è progressiva e non segue l'ordine cronologico, «un va-et-vient labyrinthique de souvenirs et d'évocations [...] déplace les lecteurs à toutes les époques» (p. 21). I tre piani, della scrittura, della narrazione e della lettura si sovrappongono fino a cancellare qualsiasi distanza spazio-temporale. Che si tratti del passato che risorge attraverso il ricordo, del presente con cui Bortnikov convoca il lettore o dello spazio instabile e poco rassicurante, i tempi verbali, la grammatica e la sintassi spesso disordinati cedono di fronte all'urgenza della parola, l'urgenza del «dire».

Nella seconda parte dello studio, V. Pinto sposta l'attenzione sulla volontà da parte di Bortnikov di esplorare vite anonime e apparentemente insignificanti con l'intento di umanizzarle, di dare loro vita svelandone l'autentica bellezza. È in relazione ai vari personaggi che Pinto si interroga su più tematiche: la (non) appartenenza, il caos identitario, l'esclusione, l'invisibilità, il desiderio di fuga, la follia. L'autrice indaga, infatti, sulle caratteristiche «toujours pareilles à tous les niveaux de la hiérarchie sociale et de la topographie russe et française» dei vari personaggi, cosiddetti «mort-nés» (p. 75) a cui Bortnikov riesce a dare un luogo e una voce.

Il volume si chiude con uno sguardo alle modalità che Bortnikov impiega per esplorare la realtà. Pinto si sofferma in particolare su alcuni passaggi che mettono in evidenza più tecniche narrative: il monologo interiore come modalità più adatta ad evidenziare il reale, l'utilizzo singolare della punteggiatura come rappresentazione di un mondo frammentato e allo stesso tempo irregolare, l'analisi della metafora che offre ai personaggi bortnikoviani una prospettiva diversa sul mondo e su loro stessi e l'analisi dei neologismi come tentativo di dare nome all'innominabile. «L'inquiète votre français et ça me plaît» (p. 113), affermava Bortnikov in un'intervista nel 2011.

Infine, Valentina Pinto conclude (pp. 123-125) definendo la scrittura bortnikoviana «une écriture fractale» dal carattere labirintico, che attraverso l'impiego di forme anticonvenzionali permette di esplorare le sue molteplici condizioni fino ad adottare una propria visione della comprensione del reale.

Il volume è corredato da una breve bibliografia riguardante Dimitri Bortnikov e gli annessi scritti teorico-critici (pp. 129-133).

[VERA GAJIU]

Littérature francophone extraeuropéenne à cura di Elena Pessini

Littératures périphériques, littératures mondiales, éd. A. DEHOUX, Berlin, Peter Lang, 2022, 281 pp.

Ce volume est organisé avec un soin minutieux par Amaury Dehoux, docteur en Littérature comparée et professeur à l'Université catholique de Louvain. Il s'agit d'une vraie œuvre chorale polyphonique, puisqu'on y réunit les voix de plusieurs experts de littérature mondiale. L'introduction signée par Dehoux donne au lecteur une vision d'ensemble sur la littérature mondiale en mettant l'accent sur les concepts de centres et de périphéries littéraires. On dégage ainsi l'image d'une hiérarchie littéraire selon laquelle on a souvent la tendance à considérer meilleur et supérieur un certain type de littérature, en particulier celle qui naît dans les grandes villes comme Paris ou Londres, alors que les œuvres qui voient le jour dans des milieux plus éloignés de ces centres, par exemple les colonies, sont considérées comme moins intéressantes du point de vue artistique. Dehoux reprend ici les théories forgées par d'autres spécialistes comme Franco Moretti et Pascale Casanova et il les oppose à d'autres thèses, comme celle de David Damrosch, qui *a priori*, n'implique pas aussi directement les notions de centre et de périphérie», en définissant «la littérature mondiale comme l'ensemble des œuvres qui circulent au-delà de leur culture d'origine» (p. 11). Il conclut cette introduction en soulignant qu'il faudrait reconsidérer la littérature mondiale à partir des périphéries, en se posant trois objectifs: «porter un regard critique sur les modélisations disponibles de la littérature mondiale, [...] explorer les dynamiques selon lesquelles les littératures périphériques dessinent leur mondialité, [...] explorer comment certains auteurs composent leurs œuvres à travers une figuration du statut périphérique de la littérature nationale dont ils relèvent» (pp. 15-16). Ce dernier point permet au lecteur de considérer ces œuvres comme des réflexions critiques sur les conditions et les problèmes des périphéries, dans leurs rapports aux centres, au monde et à la globalisation.

Après l'introduction, l'ouvrage est divisé en trois parties, respectivement consacrées à un aspect précis de la littérature mondiale. On a, dans chacune d'entre elles, la possibilité de lire et de connaître les idées sur ce sujet de plusieurs experts qui proviennent de pays différents. La première partie, intitulée «Modèles», présente précisément les modèles de la littérature mondiale, en particulier à travers l'analyse de leurs rapports avec le binôme du centre et de la périphérie. Les contributeurs qui donnent leur point de vue dans cette partie sont Jean BESSIERE, professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, et Yanli HE, de l'Université de Sichuan en Chine. Le premier croit qu'il faut dépasser la théorie de la dualité centre-périphérie par rapport à la littérature mondiale, parce que, d'après lui, les œuvres peuvent devenir universelles seulement à travers leur décontextualisation. Elles sont reçues en des lieux et en des temps éloignés du milieu où elles ont été produites, et donc elles sont décontextualisées. Elles apparaissent aux lecteurs simplement comme données et elles ne rencontreront jamais «le plein savoir de ses implications, de son contexte original, ni de sa propre forme» (p. 31). Dans le sillage de Bessière, l'intervention de He, entièrement en anglais, met

en évidence «certaines limites des modèles usuels de la World Literature. Elle note ainsi que ces modèles n'intègrent pas suffisamment les littératures socialistes et leurs expériences dans le système mondial qu'ils dessinent. En outre ils rendent difficilement compte des zones littéraires situées entre le centre et la périphérie» (p. 52). Pour surmonter cette double limite, elle propose une lecture critique des thèses de Boris Groys, qui posent les bases pour redessiner le système littéraire soviétique et par conséquent le système mondial.

La deuxième partie, la plus longue du texte, est intitulée «Dynamiques» et est justement consacrée aux mécanismes sociaux, littéraires et institutionnels à travers lesquels les littératures périphériques réussissent à se diffuser dans le monde entier et qui déterminent comment ces œuvres sont accueillies dans les centres et les périphéries. Dans cette partie la parole est donnée à quatre contributeurs différents, en commençant par Dima SAMAHA qui analyse les cas de quatre auteurs libanais – Rabih Alameddine, Yasmine Char, Rawi Hage et Wajdi Mouawad – particulièrement représentatifs de la littérature libanaise de l'émigration. L'auteure met en évidence l'importance et la valeur que les milieux littéraires européens ont reconnu aux œuvres de ces écrivains, mais aussi les facteurs qui favorisent le retour de leurs textes au Liban, plus simple lorsque l'auteur émigré a maintenu un lien fort avec son pays. Frédéric DIFFO, deuxième voix du chapitre, donne une vision très intéressante de la condition d'émigré des auteurs africains qui décident d'abandonner leur pays pour continuer à écrire dans le monde occidental. Cela provoque chez ces auteurs une ambivalence profonde parce que si d'un côté ils doivent respecter les attentes d'un lectorat occidental, ils doivent également tenir compte de leur public africain. Ils doivent toujours maintenir cet équilibre constant, ce qui rend leur expérience migratoire très compliquée. Le chapitre suivant est confié à Kathleen GYSSELS, de l'Université d'Anvers, qui encore une fois s'arrête sur le dualisme centre-périphérie, en analysant cette fois un cas très singulier dans la littérature francophone: elle décrit l'accusation de plagiat subie par Yambo Ouologuem, écrivain malien, lors de la publication de son roman *Le Devoir de violence*. Gysseles explique qu'il ne s'agissait pas de plagiat mais plutôt d'un cas d'intertextualité, d'assimilation de certains aspects de *Le Dernier des justes*, comme le soutenaient lui-même André Schwarz-Bart, auteur, comme l'on sait, de ce dernier roman. La conclusion de cette partie est occupée par une réflexion de Dehoux qui se focalise sur le phénomène de l'interdépendance entre le centre et les périphéries dans les littératures francophones du Sud. D'après lui, ce lien se manifeste souvent puisque dans cette littérature, dans ces œuvres, on fait fréquemment mention de l'altérité, d'une réalité autre.

La troisième et dernière partie, qui s'intitule «Poétiques», est consacrée aux différentes stratégies que les écrivains ont dû mettre en œuvre pour diffuser leurs œuvres dans le monde ou bien pour créer cette idée de la dualité centre-périphérie qui est centrale dans cet essai. Le lecteur a la possibilité de lire les interventions de six contributeurs, chacun desquels développe son analyse sur une littérature en particulier, ou mieux un art particulier. Par exemple Anne-Claudine MOREL se

focalise sur l'œuvre de Javier Váscenez, écrivain équatorien: la littérature équatorienne a toujours été marginalisée, mais il arrive à représenter «son pays comme un espace dans lequel peut converger la totalité du monde et des littératures» (p. 191). Au contraire Arzu ETENSEL ILDEM s'intéresse à Fatou Diome et Léonora Miano, deux auteures francophones d'Afrique, qui donnent dans leurs textes une place paradoxale à la périphérie, parce que cette dernière devient un lieu inhabitable qui pousse les personnages à s'en éloigner. Enfin l'essai de N. André SIAMUNDELE se concentre toujours sur le rapport entre centre et périphérie, mais dans ce cas à travers l'œil de la caméra et pas à travers les pages de la littérature.

L'œuvre supervisée par Dehoux est très bien organisée et surtout très riche. Il y a analysé en profondeur, grâce aux contributeurs qui ont participé, toutes les nuances du binôme centre-périphérie, en les conjuguant dans beaucoup de temps et de lieux de la littérature francophone. S'adressant surtout à des spécialistes, il permet toutefois à un lectorat plus vaste d'approcher cette problématique.

[ROBERTO FERRARONI]

Écrire la différence culturelle du colonial au mondial. Une anthropologie littéraire transculturelle, dir. S. CONTARINI et J.-M. MOURA, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2022, «Alterra», 308 pp.

Le volume dirigé par Silvia CONTARINI e Jean-Marc MOURA est une anthropologie qui se veut le complément littéraire de l'ouvrage théorique *Penser la différence culturelle du colonial au mondial. Une anthropologie transculturelle*, publié en 2019. Quelques chercheurs de la même équipe ont voulu continuer le parcours déjà entrepris afin de permettre au public de poursuivre idéalement un chemin visant à retrouver les spécificités des littératures à l'issue du passage de la littérature coloniale vers une dimension postcoloniale et mondiale. Pour aboutir à ce projet, les éditeurs ont choisi des textes écrits dans sept langues différentes, c'est-à-dire appartenant au cercle primaire des idiomes coloniaux (anglais, français, espagnol, portugais, italien, allemand et néerlandais). Même si les langues de départ sont différentes, il est possible de détecter les «stratégies culturelles et littéraires des luttes, des critiques et des émancipations sur une vaste échelle» (pp. 10-11). Les mécanismes qui règlent ces questions sont complexes car les dichotomies cessent de fonctionner et le réseau des échanges, des mutations et des transformations n'est pas facile à suivre. Le fait de réunir dans un même volume sept champs linguistiques différents permet au lecteur de constater qu'il existe des liens croisés entre des aires géopolitiques très éloignées dans l'espace. Les textes rassemblés dans ce volume nous permettent de repérer des pistes de lecture «pour des approches respectueuses de la spécificité du fait littéraire qui articulent différentes dimensions de son rapport à l'histoire» (p. 11). Le cadre historique a un poids évident dans ces ouvrages, bien que le degré soit variable et que les formes employées soient multiples. Dans le contexte colonial et postcolonial, les textes articulent une relation à l'histoire qui peut laisser la place à un contre-discours et à une vision peu conventionnelle par rapport aux comptes rendus habituels.

Le volume se compose de sept volets qui s'organisent autour de la langue considérée afin de mettre en relief les caractéristiques de chaque contexte, tout en gardant une perspective plus vaste qui tient compte

des représentations qui se dégagent des autres aires linguistiques. La première section est consacrée au champ anglophone. L'introduction de Françoise KRÁL enquête l'état de la langue anglaise et sa complexité au niveau mondial. L'hégémonie de l'anglais est évidente dans les domaines scientifique, informatique et économique, à tel point qu'on a établi l'expression d'*e-lingua franca*. Cependant le succès de l'anglais comme code de communication efficace (on parle aussi de *globish*) est peu opérationnel quand la langue devient un outil au service de la littérature et de la culture. Dans ce cas, l'idiome subit une redéfinition permanente et montre le réseau des relations profondes qui transforment l'anglais de langue conquérante à langue conquise avec des modifications au niveau de la phonétique, mais aussi des structures profondes sur la base des différents lieux géographiques où elle est utilisée. L'expression *Englishes* met en évidence ces variations. Afin de démontrer cette multiplicité, les éditeurs du volume ont opéré un choix radical et ils ont inséré quatre extraits se rattachant à quatre aires géopolitiques différentes et faisant appel à des moments historiques variables. Les ouvrages insérés sont tirés d'*Hortense et Queenie* de l'écrivaine jamaïcaine Andrea Levy qui, par le biais de la satire, nous aide à réfléchir sur le rôle marginal qu'un homme noir revêt toujours dans l'univers de la fiction; *Le Dieu des Petits Riens* d'Arundhati Roy nous propose une analyse des injustices sociales dans la société indienne de l'époque qui suit l'indépendance et des échanges entre Orient et Occident dans un univers encore marqué par le colonialisme; *L'Énigme de l'arrivée* de l'auteur trinidadien V. S. Naipaul démontre le besoin d'ancrage à l'héritage colonial, mais en tant que lieu mythique qui, à vrai dire, se transforme en même temps et subit un déclin à cause des modifications économiques qui le détachent de l'imaginaire des origines. Le deuxième chapitre est consacré aux littératures francophones. Afin de donner au lecteur un aperçu cohérent, Jean-Marc MOURA choisit une année symbolique qui marque la transition du colonial au mondial: il s'agit de 1956. Le premier Congrès des écrivains et artistes noirs est un point de départ incontournable d'une époque de changements radicaux qui affectent la francophonie et qui la projettent vers le futur. Même pour la littérature francophone il est difficile de réduire le choix à quelques ouvrages car les volumes dignes de faire partie du corpus des ouvrages publiés en 1956 comporteraient dix-sept titres. Pour cette anthologie, les éditeurs ont proposé *Étiophiques (pour Khalam)* de l'écrivain et homme politique sénégalais Léopold Sédar Senghor car il s'agit d'un auteur qui a toujours essayé de revendiquer une place pour les cultures noires; deux extraits de *Cahier d'un retour au pays natal* de l'auteur martiniquais Aimé Césaire parce que cet «anti-poème» attaque la forme de la poésie traditionnelle et exalte l'homme dans sa dimension universelle, sans aucune considération raciale; deux extraits de *Nedjma* de l'écrivain algérien Kateb Yacine, étant donné que le roman se veut une réflexion sur le statut de la nation algérienne et sur son avenir après l'indépendance; *Les Racines du ciel* de Romain Gary, écrivain naturalisé français, qui aborde la question des relations problématiques entre la France et l'Afrique subsaharienne et le combat pour une liberté à préserver. Pour les littératures germanophones, Katja SCHUBERT considère la littérature écrite en langue allemande et se focalise sur le phénomène des *Gastarbeiter*, c'est-à-dire des travailleurs étrangers invités à partir des années cinquante du xx^e siècle qui arrivent en Allemagne parce que les usines ont besoin

de main-d'œuvre. Parmi ces travailleurs, notamment d'origine turque, nous trouvons plusieurs écrivains qui choisissent d'écrire en allemand pour parler des conditions des ouvriers, mais aussi qui se posent de plus en plus la question de l'identité et qui questionnent l'Histoire. Parmi ces auteurs, nous citons Emine Sevgi Özdamar; nous pouvons lire des extraits de son volume *Le Pont de la Corne d'or* et du texte *L'Entracte de l'enfer* de 2021. Dans ses ouvrages, l'écrivaine aborde la question du passé et du présent de l'Allemagne, son évolution historique, politique et culturelle à partir de la perception d'un étranger. Alexia GROLLEAU, Caroline LAPAGE et Emmanuelle SINARDET nous présentent le champ hispanophone. Dans leur introduction, elles mettent en relief comment les rapports de domination s'imposent dans la littérature de l'Amérique latine. Les thèmes privilégiés sont la persistance de l'imaginaire colonial et le processus de décolonisation qui n'est pas encore achevé au niveau de l'imaginaire collectif car le dominé a intériorisé le regard du dominant. Les textes qui illustrent cette position sont *Cholos* de l'auteur équatorien Jorge Icaza qui montre la figure du Métis en tant que victime qui collabore à sa déchéance et donc acteur aussi de son état. *L'Homme de Quito*, du même écrivain, se penche sur le personnage du Métis urbain de la ville équatorienne. Le protagoniste vit son identité double de façon douloureuse, mais il envisage finalement une réconciliation. Les éditeurs ont inséré également un extrait du livre pour les enfants *Prietita y la Llorona / Prietita and the Ghost Woman* de Gloria Anzaldúa, un texte bilingue (anglais et espagnol) qui a comme protagonistes des femmes et six poèmes mapuches qui montrent, d'un côté «la colonialité du pouvoir et son impact sur l'identité collective mapuche» et de l'autre «l'influence sur la construction identitaire individuelle du sujet femme mapuche actuel» (p. 148). Dans l'introduction au domaine italoophone, Silvia CONTARINI et Ramona ONNIS soulignent que l'hétérogénéité de la littérature produite en langue italienne est liée au double statut du pays qui est à la fois colonisateur et colonisé. L'Italie a créé son empire après l'unification du royaume de 1861 pour renforcer le sentiment d'appartenance d'un état très jeune. La cession des colonies après la Seconde Guerre Mondiale n'a pas empêché les anciens colonisés d'aboutir à une réflexion identitaire qui est souvent autobiographique et qui témoigne un intérêt sociologique et anthropologique. Cependant le réseau devient plus complexe car il est possible de détecter une nouvelle génération d'écrivains qui choisissent l'italien comme langue d'écriture bien qu'ils n'aient aucun lien avec les anciennes colonies. La question identitaire reste centrale: il s'agit de l'aborder du point de vue du déracinement, du dépaysement, de l'intégration ou de la multiculturalité. Les volumes cités dans cette anthologie se consacrent notamment à la cruauté, explicite ou cachée, au centre du roman *Secrète Violence* d'Enrico Emanuelli et au travail de la mémoire de *Petite Maman* d'Ubah Cristina Ali Farah. En ce qui concerne l'aire lusophone, Gonçalo CORDEIRO établit un dossier à partir de deux dates importantes: 1972 et 1974. Pour la première date, le volume compte dans l'anthologie *Nouvelles Lettres Portugaises* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho Da Costa. Le texte «récupère l'histoire des relations politiques et culturelles luso-françaises» pour réfléchir sur la «condition de la femme dans la modernité» (p. 230). L'ouvrage le plus important publié en 1974 est *Cais-do-Sodré* d'Orlanda Amarílis qui aborde la condition féminine dans le contexte d'une littérature de migration en langue por-

tugaise. Les deux textes permettent de réfléchir sur le passage du colonial au mondial à partir du statut de la femme. Le dernier volet permet au lecteur de mieux connaître un domaine qui demeure encore peu connu, c'est-à-dire les littératures des Caraïbes en langue néerlandaise. Dans l'introduction, Kim ANDRINGA retrace les origines et le développement de ces formes littéraires et il consacre des approfondissements aux textes qui ont été sélectionnés pour l'anthologie. Il s'agit de *Des mystères de l'amour* d'Edgar Cairo, d'*Une chose est triste* de Frank Martinus Arion et de *Le Rocher du trébuchement* de Boeli van Leeuwen.

Le choix de garder une répartition géolinguistique permet aux éditeurs de développer dans chaque section des interprétations autonomes, mais qui enrichissent le domaine des études transculturelles de nouvelles pistes de recherche. La question du passage du colonial au postcolonial est abordée de façon multiple afin de déclencher des lectures originales qui dépassent les limites géopolitiques. Les chercheurs veulent mettre en relation des domaines qui parfois s'ignorent bien qu'ils traitent les mêmes thématiques.

[EMANUELA CACCHIOLI]

Mémoire coloniale et fractures dans les représentations culturelles d'auteures contemporaines, dir. C. DOUZOU et V. SPERTI, "Oltreoceano" 20, 2022, 189 pp.

Catherine DOUZOU et Valeria SPERTI ont bien raison d'affirmer, dans l'avant-propos, intitulé *Mémoires coloniales au féminin. Écritures, entre fractures culturelles et devenirs de la perte*, du numéro 20 de la revue "Oltreoceano" qu'elles dirigent, que ce «numéro se pose comme le premier jalon d'une recherche plus ample qui permettrait de relire d'une manière différente, grâce à l'apport de la création féminine à la mémoire coloniale, l'histoire des rapports entre la culture française et francophone» (p. 21). Toujours dans cet avant-propos, elles précisent que c'est une journée d'études qui est à l'origine de cette publication; organisée par les universités d'Udine, de Naples «Federico II» et de Tours. Les onze articles qui composent le numéro ont tous le mérite à la fois de proposer une analyse fine et travaillée et en même temps d'ouvrir des perspectives qui appellent des travaux ultérieurs. "Oltreoceano", qui est la voix du CILM (Centro Internazionale per la Letteratura Migranti), a souvent donné la parole aux écritures féminines, nous ne citerons que les titres des numéros 2, 3, 6 et 7 à titre d'exemples: *Scrittura migrante. Parola e donne nelle letterature d'oltreoceano; Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia; Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe; Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra Italia, le Americhe e l'Australia*; cette fois c'est le regard d'artistes venues d'horizons différents (écrivaines et cinéastes), mais aussi d'intellectuelles, qui est interrogé en posant l'hypothèse que le point de vue féminin propose une perspective en mesure d'éclairer les mémoires coloniales d'un jour nouveau.

Les contributions sont organisées en quatre grandes parties respectivement intitulées: «Regards féminins et photographie», «Le discours colonial chez les écrivaines contemporaines», «Théâtre et cinéma» et «Vies engagées». L'énoncé des titres permet tout de suite de mesurer que l'horizon temporel des recherches est vaste mais aussi que la littérature est amenée à dialo-

guer avec d'autres arts qui s'expriment à travers les images. L'article qui ouvre la première section, «*Un pas de chat sauvage*» de Marie NDIAYE, *histoire d'un regard*, signé Margareth AMATULLI, questionne le texte que l'écrivaine a publié à l'occasion de l'exposition *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, organisée au musée d'Orsay du 26 mars au 21 juillet 2019. La narration de l'écrivaine d'origine sénégalaise s'organise autour de trois portraits de Nadar qui reproduisent Maria l'Antillaise et creuse la possibilité que le modèle noire qui est représentée soit la même personne que la «Malibran Noire» qui se distingue sur la scène musicale parisienne à la même époque. Les recherches de la narratrice, qui ne permettront toutefois pas de lever complètement le mystère, mettent en place une série de questionnements, cet article nous le révèle, ayant trait aux problématiques identitaires mises en place par la production littéraire postcoloniale et éclairent en mise en abyme le positionnement de Marie NDIAYE elle-même. Alessandra FERRARO et Valeria SPERTI dans *Le regard d'une intruse dans l'univers colonial: "Les Pieds-Noirs" de Marie Cardinal*, ont conduit leur analyse sur un texte de l'écrivaine française née en Algérie en 1928 d'une famille qui s'y était installée depuis plusieurs générations. Avant de concentrer leur attention sur la contribution que Marie Cardinal a apportée à l'ouvrage collectif *Les Pieds-Noirs. Algérie 1920-1954* (1988) à travers un phototexte autobiographique qui inaugure le volume, les auteures de l'article effectuent une mise au point sur un ensemble de phototextes autobiographiques qui voient le jour à partir de la fin des années 80. Écrits par des femmes toutes nées en Afrique du Nord et contraintes à quitter le pays qui les a vues naître: Hélène Cixous, Colette Fellous et Leïla Sebbar, tout en gardant des spécificités caractéristiques de chacune de ces écritures, ces «iconotextes» semblent partager une posture mémorielle commune: ils reconstruisent par l'écriture et les images une mémoire perdue, retraçant des généalogies dans un récit de quête et de filiation où la photographie joue un rôle capital au sein de ce processus d'émergence du passé» (p. 48). L'étude de Ferraro et Sperti montre comment, tout en s'inscrivant dans un mouvement littéraire que Lucienne Martini a défini la «nostalgérie», le texte de Marie Cardinal, il serait plus correct de dire «le dispositif photo-littéraire», propose un regard capable de faire surgir, en brassant mémoire familiale et mémoire collective, les contradictions et les failles de la société algérienne à l'époque coloniale, porteuse des déchirures et des douleurs qu'elle ne tarderait pas à connaître. En conclusion de cette première partie, Faten BEN ALI offre, dans son étude intitulée *Les traces visuelles d'une mémoire coloniale: la trilogie autobiographique de Colette Fellous*, une exploration des trois romans de l'écrivaine juive d'origine tunisienne, *Avenue de France* (2001), *Aujourd'hui* (2005) et *Plein été* (2007), où texte et images se donnent la tâche de reconstituer l'histoire d'une famille et d'un pays. Des images qui ne sont pas seulement des photos mais aussi des cartes postales dont Faten Ben Ali nous donne le détail afin de montrer dans quelle mesure Colette Fellous «repren possession de l'Histoire afin de tenter de remonter à l'origine dans le but de sauvegarder des moments-clés qui déterminent le sort des anciens colonisés» (p. 73).

Le premier article de la deuxième section de l'ouvrage, signé Elisa BRICCO, *Une question de regard? La marque coloniale chez les écrivaines afro-péennes*, s'insère dans une optique de recherche qui interroge le passé colonial à partir d'une posture post-coloniale. Trois

écrivaines relevant de cet angle d'écriture sont l'objet de cette analyse: la belgo-congolaise Lisette Lombé avec son texte hybride issu d'une performance *Black words* (2018), la franco-sénégalaise Fatou Diome avec le recueil de nouvelles *La Préférence nationale* (2007) et la franco-camerounaise Léonora Miano avec *Afro-pean souls* (2008), où elle aussi présente un ensemble de textes courts. Les trois auteures sont rangées par la critique sous l'étiquette d'«afropéennes», «c'est-à-dire des personnes d'origine africaine qui vivent en Europe ou, dans une acception moins commune, qui sont nées de parents dont l'un est européen et l'autre africain» (p. 84). Au-delà des choix esthétiques de leurs écritures, toutes trois posent la question du regard qui est encore aujourd'hui posé sur l'Autre dans les sociétés occidentales, qui peinent à se défaire des stéréotypes et des banalisations qui conservent le souvenir de relents colonialistes. C'est sous une tout autre latitude, l'Indochine coloniale et le Vietnam, que se situe la recherche de Catherine DOUZOU, «*Le Pays sans nom*». *Dialogue féminin entre Vietnam, France et Indochine* (Anna Moï, Marguerite Duras), qui interroge les relations que l'œuvre de l'écrivaine franco-vietnamienne Anna Moï tisse avec les textes de Marguerite Duras en les mettant explicitement en scène. La relation intertextuelle que Moï affiche dans son œuvre établit des passerelles qui font émerger le socle commun aux deux univers créés par les deux écrivaines qui partagent un lien viscéral au pays de leur naissance. Douzou montre comment à travers la littérature, la sienne, et celle dont elle se nourrit, Moï dépasse les frontières, les limites géographiques et de la politique pour donner vie à un espace dont Marguerite Duras avait déjà dessiné les contours. «*Je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé: le devoir de la mémoire d'Assia Djebar* est le titre de la contribution de Francesca TODESCO qui clôt cette deuxième partie. C'est à la représentation de la mémoire coloniale dans l'œuvre d'Assia Djebar qu'elle s'intéresse, en particulier dans le recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement*, où l'écrivaine et cinéaste fait entendre la voix de celles qui sont restées longtemps opprimées dans une société où leur parole est niée. À l'analyse de fragments de la nouvelle éponyme contenue dans le recueil, Todesco ajoute une lecture de la postface de Djebar qui se focalise sur le tableau de Delacroix qui lui prête son titre pour ses nouvelles et aux quinze toiles consacrées par Picasso aux femmes d'Alger directement inspirées par la peinture de Delacroix. En particulier dans l'œuvre du peintre espagnol Assia Djebar peut lire l'annonce d'une libération en marche: «La porte du harem représentée par Delacroix est grande ouverte: la lumière y entre ruisselante et les femmes, sinueuses et vitales dans le mouvement libre de leur danse, renaissent à leurs corps, dépassant toute mémoire douloureuse» (p. 115).

La troisième partie se focalise sur les créations cinématographiques et théâtrales. Delphine ROBIC-DIAZ, dans *L'Afrique traumatique de Claire Denis dans «Chocolat»* (1988), interroge l'œuvre cinématographique d'une cinéaste qui, fille d'un administrateur colonial et ayant passé son enfance en Afrique, «aborde, à l'ère postcoloniale, la thématique de la conquête, de l'occupation et de la cohabitation des Noirs avec les Blancs en Afrique subsaharienne» (p. 122). Le film est mis en relation avec toute une production qui, dans les années 90 du XX^e siècle, observe le passé colonial d'un point de vue féminin, en particulier des films consacrés à l'Indochine (*Indochine* de Régis Wargnier, *L'Amant* de Jean Jacques Annaud) mais aussi au début du XXI^e siècle avec *Barrage contre le Pacifique* de Rithy Panh. Dans le domaine du théâtre Chiara ROLLA, dans son article

Mémoires, fractures et stratégies de survie dans l'écriture théâtrale féminine contemporaine aux Caraïbes (Maryse Condé, Gaëlle Octavia, Marie-Thérèse Picard), réfléchit sur les œuvres écrites par des auteures des Caraïbes. Elle souligne l'extraordinaire vitalité de l'écriture théâtrale féminine francophone qui traite d'une série de thèmes et de problématiques qui animent les sociétés guadeloupéenne et martiniquaise. Les trois pièces examinées, *La Faute à la vie* (2009) de Maryse Condé, *La Médaille* (2014) de Marie-Thérèse Picard et *Rhapsodie* (2020) de Gaëlle Octavia, ont comme protagonistes des femmes et leurs histoires à travers lesquelles les écrivaines mettent en scène les fractures profondes qui charpentent encore aujourd'hui les réalités caribéennes: le drame de l'exil, les marques indélébiles de la colonisation, «questions féministes et postcoloniales, choc des cultures, questionnement identitaire, solidarité entre femmes» (p. 134). Chiara Rolla montre comment l'écriture et la représentation théâtrales connaissent un succès croissant car elles s'inscrivent dans une démarche qui fait de la littérature, bien plus que les idéologies politiques, les organisations sociales, les croyances ou les religions, une instance réparatrice, voire thérapeutique, qui conduit à accepter l'autre, à concevoir et regarder la diversité. Sophie MENTZEL présente, dans son étude intitulée *Points de non-retour d'Alexandra Badea ou le théâtre des oublis de l'histoire coloniale*, l'œuvre surprenante de l'écrivaine d'origine roumaine Alexandra Badea. Sa trilogie *Points de non-retour* a comme objectif de sonder les coins obscurs de la mémoire coloniale française, de placer des projecteurs pour éclairer ce qui a pendant tant d'années été passé sous silence. *Thiaroye*, qui a été représenté en 2018 s'attache à dire la vérité autour du massacre de Thiaroye perpétré en 1944 contre des tirailleurs sénégalais réclamant leur solde qui ne leur a jamais été versé. *Quais de Seine*, joué la première fois au Festival d'Avignon en 2019 ravive le souvenir de la guerre d'Algérie et notamment la répression de la manifestation du 17 octobre 1961 à Paris. Le troisième volet du triptyque, *La Diagonale du vide*, était encore en phase de réalisation au moment où Sophie Mentzel a publié son article mais elle a pu consulter une version non définitive du texte qui aborde un cas de violence coloniale, le cas des enfants réunionnais de la Creuse arrachés à leurs familles. En exhumant ces trois faits du passé colonial français Alexandra Badea révèle sa conception d'un théâtre qui doit se charger d'une fonction à la fois commémorative et réparatrice.

La dernière section sort des sentiers de la création artistique mais continue son exploration des destinées féminines qui interrogent le passé colonial qu'elles ont vécu. Samia KASSAB-CHARFI consacre son texte intitulé *Gisèle Halimi et la responsabilité anticolonialiste: une avocate à l'intersection des engagements* à une femme hors du commun qui a mené une double bataille en faveur des femmes et en faveur de ces autres opprimés que furent les Algériens. C'est en particulier son autobiographie *Le Lait de l'oranger* (1988) qui fait l'objet de cette étude. C'est la figure d'Elisa Chimenti dans son texte *Elisa Chimenti (Naples 1883-Tanger, 1969): écrivaine en exil, arabophile et antifasciste* que Camilla M. CEDERNA sort de l'oubli. Longtemps ignorée parce que dérangeante et personnage hors du commun, enseignante, écrivaine, journaliste, polyglotte, elle a su réellement se placer au carrefour des cultures dans lesquelles elle a baigné. D'origine italienne, elle a longtemps résidé à Tanger et, depuis le Maroc, s'est exprimée contre le fascisme et contre l'oppression coloniale qui sévissait dans tout le Maghreb.

Ce numéro de «Oltreoceano» a le mérite de faire résonner un florilège de voix féminines qui, l'ensemble des contributions le prouvent, sont unies dans leur capacité à occuper les failles et les zones d'ombre d'une Histoire qui gagne à être ainsi interrogée et éclairée.

[ELENA PESSINI]

ERIC ESSONO TSIMI, *De quoi la littérature africaine est-elle la littérature? Pour une critique décoloniale*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2022, 312 pp.

Le volume que nous présentons fait partie de la collection «Pluralismes» qui, sous la direction de Lomomba Emongo, se propose d'offrir aux chercheurs un espace de prise de parole multidimensionnel et interdisciplinaire, en mesure de faire face aux nouveaux défis entraînés par la disparition des frontières qui caractérise la Cité contemporaine.

Dans l'avant-propos l'auteur déclare que la réflexion qu'il présente dans cet ouvrage est le fruit et l'aboutissement d'une trajectoire intellectuelle qui l'a conduit de la littérature à la psychologie, de la philosophie à la sociologie et que, de ce fait, il s'agit d'une contribution fortement marquée par l'interdisciplinarité. Essono TSIMI déclare vouloir prendre en considération un corpus formé des œuvres d'écrivains africains contemporains, afin d'analyser les relations – jamais neutres – entre l'Afrique et la France dans une perspective de critique décoloniale. Il prévient le lecteur que, malgré un souci d'objectivité, son attitude a aussi un côté militant et que son essai théorique peut parfois prendre l'aspect d'un manifeste.

L'ouvrage se divise en deux sections: la première développe en cinq chapitres la réflexion autour des grandes questions qui caractérisent la littérature africaine contemporaine, à partir de sa catégorisation, de plus en plus floue, tandis que la deuxième présente – en guise d'annexes – quatre entretiens avec des auteurs majeurs tels que Mwanza Mujila, Max Lobe, Hemley Boum et Calixthe Beyala. Le but est celui d'appréhender les dynamiques identitaires des écrivains et des littératures «afrosporiques» – c'est-à-dire issus de la diaspora africaine –, dans le cadre de la critique littéraire. En partant du constat que l'identité de l'écrivain africain est difficile à cerner et à définir taxonomiquement, Essono Tsimi décide «d'esquisser, à partir de quelques exemples particuliers d'auteurs et d'œuvres aujourd'hui prééminents, les mouvements du corps noir, de son identité, tels qu'ils se manifestent dans les fictions afrosporiques, ce qu'ils révèlent de l'Afrique et des rapports de force avec l'Occident, et la critique mise en œuvre pour les dévoiler» (p. 35). L'auteur propose une nouvelle méthode – qu'il définit de «dialogique» pour développer son argumentation. Les écrivains qu'il interpelle et les romans qu'il analyse font partie de la production extrême-contemporaine africaine et le théoricien s'interroge sur le positionnement identitaire de ces écrivains, tous issus de la diaspora. Ce qui apparaît clair dès le début – déclare-t-il – est le caractère multiple de ces identités, impossibles à caser de manière définitive. L'approche qui paraît alors la meilleure, selon l'auteur, pour aborder son sujet est non pas postcoloniale – car elle impliquerait l'acceptation que la colonisation est un fait définitivement passé comme l'affirmait Achille Mbembé – mais décoloniale. Les générations africaines que l'on qualifierait de «postcoloniales» ne lutteraient pas tant –

selon le chercheur – «contre un passé de grandeurs imposées ou de crimes subis que contre des situations actuelles, récentes, menées, ressenties dans leur chair jusqu'à ce jour» (p. 56). Essono Tsimi constate que la littérature afrosporique côtoie la «migrétude», thématique protagoniste de la plupart des romans africains contemporains et inhérente au statut d'expatriés de leurs auteurs. Cette condition aurait fait émerger, selon le chercheur, une «littérature de la *self*» – telle par exemple celle de *Black Bazar* d'Alain Mabanckou – qui met en scène les auteurs migrants dans les romans. Le chercheur définit d'échonarcissisme la posture des écrivains faisant partie du corpus qu'il a choisi d'analyser mais, de son point de vue, cette prééminence du «je» qui se regarde est ambivalente, dans la mesure où l'identité africaine est toujours multiple: de personne, d'Africain, d'écrivain, de migrant. De la même manière, selon Essono Tsimi, la littérature africaine contemporaine échappe à toute définition, car c'est une littérature transnationale, hybride. Les écrivains qui la représentent peuvent, dit-il, se diviser en trois catégories distinctes: ceux qui revendiquent une rupture avec l'origine, ceux qui traînent leur origine dans un engagement qui rappelle celui de la négritude, d'autres, enfin, qui se moquent des frontières. Par l'étude des personnages et de leurs représentations, de l'intertextualité et de la narration, Éric Essono Tsimi montre que l'auteur du roman afrosporique y théorise le soi, concept qu'il nomme «*autho-théorisations*». Partant de l'hypothèse que «l'identité est une coconstruction de soi, par soi, en soi, mais aussi entre soi» (p. 37), il considère que les écrivains afrosporiques choisissent de se positionner à travers leurs œuvres et postures, et entrent dans un dialogue avec leurs «confrères de sang». L'auteur aborde ensuite le statut de la littérature africaine du point de vue de la publication et de la classification. Il souligne le manque de production et de réception des écrivains africains dans le domaine critique. Par conséquent, cette absence conceptuelle se reflète dans les positionnements identitaires des écrivains afrosporiques.

La dernière partie de l'ouvrage revient sur l'analyse des entretiens, menés suivant le modèle dialogique en cinq catégories: «ajustement/intégration; dissonance; résistance/immersion; introspection; articulation/conscience africaine» (p. 39). La première étape sert d'ouverture de l'entretien et fixe l'attention sur le cadre socioprofessionnel de l'écrivain en question. Dans les deuxième et troisième étapes, l'intervieweur interroge l'écrivain sur son intégration psychologique; les étapes quatre et cinq cherchent à comprendre les positionnements de l'écrivain à travers ses souvenirs, ses mémoires et en particulier sa conscience africaine. Ce qui ressort des entretiens est le refus – de la part de ces écrivains – de tout étiquetage. L'auteur présente enfin un tableau récapitulatif du positionnement des écrivains qui met en relief à quel point ce positionnement n'est pas figé mais reste flou.

En conclusion, Essono Tsimi se focalise sur la nécessité de plus en plus forte pour la critique littéraire contemporaine d'adopter une approche interdisciplinaire, en faisant appel aux liens entre l'histoire, les écrivains et les littératures, afin de rendre les études littéraires une science de plus en plus «humaine». Le volume présente une riche bibliographie permettant d'approfondir ou d'approcher les sujets abordés au cours de la tractation.

[ELENA FERMI]

CRISTINA SCHIAVONE, *Écritures dakaraises. Dynamiques du français urbain au Sénégal*, Torino, L'Harmattan Italia, 2022, 165 pp.

L'œuvre de Schiavone est un essai très intéressant sur la langue, ou mieux les langues, parlées au Sénégal. En effet, comme l'on comprend en lisant l'introduction, alors que la langue officielle a toujours été le français – à l'école, dans la vie politique, dans les médias et la littérature –, dans les rues on parlait des langues différentes, comme le wolof ou le pulaar. À partir surtout des années 70, des intellectuels sénégalais tels que Cheikh Anta Diop, Ousmane Sembène et Pathé Diagne ont commencé à demander une revalorisation des langues nationales. En effet, dans le pays on parle beaucoup d'idiomes et des dialectes différents, en particulier le wolof. Jusqu'en 2001 seulement six langues nationales étaient reconnues dans la constitution, mais après la réforme on a étendu cette qualification à toutes les langues qui seront codifiées, en arrivant aujourd'hui à en compter 24. Le phénomène sur lequel Schiavone insiste est l'existence d'une vraie diglossie véhiculaire: si d'un côté il y a le français, la langue des institutions, de l'autre il y a le wolof, la langue de la rue, la langue la plus parlée, connue et répandue dans le pays. Cette dernière langue est si diffusée dans tous les domaines de la vie publique, dans les médias, dans la musique, dans la littérature, dans la politique, que les institutions doivent forcément se rendre compte de cette réalité et agir en conséquence.

Les pages qui suivent l'introduction sont articulées «en quatre parties, chacune abordant les documents avec une approche méthodologique disciplinaire qui intègre les études sociolinguistiques, lexicoculturelles, énonciatives, pragmatiques, rhétoriques» (p. 32). Le premier chapitre se focalise sur l'évolution de la langue française au Sénégal: en particulier l'auteur met en évidence comment les langues ne peuvent pas être considérées comme complètement détachées. Puisqu'elles coexistent dans un même pays, elles doivent forcément se mêler, s'influencer, en provoquant des phénomènes linguistiques récurrents comme la dérivation et l'emprunt. On donne l'exemple du mot «toubab» («toute personne ayant la peau blanche, à l'exclusion des Arabo-Berberes») (p. 46), venant du wolof, mais d'étymologie arabe, à partir duquel on a créé plusieurs dérivés (toubabé, toubabisé, toubabisme, etc...). Mais on donne également des exemples de mots empruntés à la langue wolof par le français, comme «Góorgóor-lou» qui «à l'origine en wolof signifie apprendre à être un homme» (p. 48) et qui est aujourd'hui un terme utilisé quand on parle français, même s'il est né dans une autre langue.

Le deuxième chapitre se focalise au contraire sur la langue politique qui utilise de plus en plus fréquemment des mots en wolof dans ses slogans. Alors que dans les discours officiels on utilise encore le français européen, on s'est rendu compte que pour obtenir des résultats positifs, il est nécessaire d'utiliser un langage qui puisse être compris par le plus grand nombre possible des électeurs. On a donc commencé à introduire le wolof dans les affiches des campagnes électorales et en effet cela a produit de bons résultats. Au fur et à mesure qu'on a introduit le wolof dans la langue politique, le français oral a peu à peu perdu sa domination sur la scène publique. Maintenant on a «un wolof urbain qui serait en passe de devenir une langue apte à construire un sens d'appartenance nationale: rôle qu'aucune autre langue, ni européenne ni sénégalaise, n'avait pu assumer jusque-là de façon hégémonique»

(p. 81). Cela ne signifie pas l'éradication de la vie politique du français, qui au contraire a encore une position clé comme langue officielle de l'État.

Le troisième chapitre est consacré à la langue de la publicité. Schiavone analyse plusieurs affiches, même en introduisant des photos, où le lecteur peut constater deux types d'approche différentes. Elle souligne comment l'approche est toujours liée au public auquel l'affiche s'adresse: donc si on veut promouvoir un produit de luxe, on utilisera le français standard puisque les personnes scolarisées (et qui donc connaissent bien le français) sont généralement les plus riches. Par contre, si on veut convaincre la population la plus pauvre, on utilisera des termes en wolof pour attirer son attention.

Enfin, le dernier chapitre est consacré à la langue utilisée dans les bandes dessinées. C'est un aspect très intéressant, puisque dans ce cas la parole est strictement liée à l'image. Dans les bandes dessinées, puisque ce type de textes se prête davantage à la langue orale, on a une prépondérance évidente du wolof par rapport au français. On utilise souvent même des proverbes tirés de la culture populaire et, dans l'exemple proposé par l'auteur, on en a utilisé un pour donner le titre à un album: «Baobab n'a pas d'épines». L'essai est bien organisé, riche en informations et en images, qui se trouvent dans tous les chapitres et qui aident les lecteurs à comprendre certaines expressions, par exemple dans le cas des bandes dessinées. Même si le texte est très clair, Schiavone a introduit, après le dernier chapitre, quinze pages de notes qui expliquent en profondeur quelques passages du texte et qui accompagnent efficacement le lectorat. À la fin du volume, on a inséré une riche bibliographie, suivie par deux cartes géographiques du Sénégal et de Dakar pour bien contextualiser l'essai. Il s'agit d'une œuvre complète qui montre au lecteur «spécialisé ou non, que le français urbain, malgré ses ombres et ses lumières, ses forces centripètes et centrifuges, ses tensions entre concurrence et alliance avec la langue wolof, est pourtant une langue très dynamique et hospitalière, capable d'accueillir, englober et partiellement véhiculer le patrimoine pluriel des cultures sénégalaises avec des résultats riches en créativité» (pp. 32-33).

[ROBERTO FERRARONI]

LÉONORA MIANO, *Elles disent*, Paris, Grasset, 2021, 56 pp. et *L'autre langue des femmes*, Paris, Bernard Grasset, 2021, 256 pp.

Est-il possible de réunir dans un seul endroit Virginia Woolf, Tina Turner, Judith Butler, Toni Morrison, Edwige Danticat, Hannah Arendt, Rosa Parks, Marguerite Yourcenar, Olympe de Gouges, Jamaica Kincaid, Simone Veil, Maryse Condé, Gisèle Pineau, Winnie Mandela et des dizaines d'autres femmes? L'écrivaine camerounaise Léonora Miano a essayé de le faire dans son livre *Elles disent*. Comme le titre nous le suggère, elle a collectionné les pensées de plusieurs intellectuelles (avocates, chanteuses, écrivaines, révolutionnaires) et a structuré un discours pour leur permettre de dialoguer sur plusieurs sujets. Apparemment conçu comme un florilège de citations, le volume est à vrai dire une sorte de conversation qui emprunte «au jazz avec ses harmonies et ses dissonances, aux negro spirituals avec leur *call and response*, à l'emphase d'antiques prêtresses [...], à diverses modalités du chant» (p. 7) pour aboutir à une symphonie, ou pour utiliser l'expression de Léonora Miano à une «pièce vocale» (p. 7). Le lecteur a l'impression de se retrouver

dans un salon où des voix mélodieuses résonnent et les pages capturent son regard. Comme il arrive dans une conversation au quotidien, le discours commence par un sujet, mais les paroles s'enchaînent et suivent des trajectoires inattendues, reliées les unes aux autres, mais juxtaposées car chaque voix apporte son point de vue, son expérience, sa perspective. Les sujets abordés varient à chaque paragraphe tout en reproduisant un chant qui ne connaît pas de pause et qui se complète par des ajouts successifs. Certaines voix réclament le rôle de la femme pour elle-même ou au sein de la société, d'autres revendiquent leurs différences par rapport à l'homme. Quelques intellectuelles soulignent la sacralisation de l'être féminin, alors que d'autres intervenantes sont conscientes du processus de marginalisation que la femme subit. À partir de ces citations, Léonora Miano aborde aussi la nécessité de la libération d'un côté et l'acceptation du patriarcat de l'autre. La sensualité est un aspect dont on tient compte, tout comme la corporéité, la sexualité et la consistance physique. Même la fuite du temps est convoquée, ainsi que la peur de vieillir. La force, la violence et la haine s'opposent à la douceur et à la non-violence qui pourtant est vue comme une forme de combat social. La conversation entre les femmes porte également sur l'amour, le statut du couple, le mariage qui acquièrent des significations multiples. Dans la dernière partie, les voix des femmes se penchent sur les représentations raciales, sur la discrimination et sur l'esclavage pour aboutir finalement à une réflexion sur la religion et sur la spiritualité, mais aussi sur le silence. Le lecteur peut choisir comment lire ce volume: soit il jouit de sa construction, de ses treize chapitres sans titre qui structurent les trajectoires de la conversation, soit il pique une citation au hasard. Le choix opéré par Léonora Miano nous plonge dans son univers aux influences multiples qui reviennent dans les pages de ce volume, ainsi que dans les autres ouvrages qu'elle nous a offerts. Les femmes convoquées se relient à plusieurs domaines et à une époque historique précise, mais, bien que liées à un contexte littéraire spécifique, elles appartiennent au monde entier. Le lecteur est donc invité à projeter son parcours, à ajouter ses propres citations et à participer de façon active à cette conversation qui le stimule à chaque page.

Les femmes subsahariennes sont les protagonistes d'un autre volume publié toujours en 2021: *L'autre langue des femmes*. Dans cet ouvrage, Léonora Miano règle ses comptes avec le féminisme et lui redonne sa pleine vérité. L'écrivaine est convaincue que les spécificités de cette prise de position ne sont pas universelles car elles se sont développées dans la société occidentale où l'être féminin se considère comme une victime des hommes. Dans le contexte subsaharien, les femmes n'aspirent pas à une condition d'égalité, mais elles se proposent de «conquérir leur liberté et leur épanouissement conformément à leurs aspirations» (p. 225). Plutôt que de se battre pour abolir la dissymétrie entre homme et femme, les Subsahariennes réclament leur espace dans d'autres domaines afin de démontrer leurs talents et prendre en main leurs destinées. Pour dresser leurs trajectoires et atteindre leur liberté individuelle, elles sont obligées de se relier à la mémoire historique, au passé colonial, mais aussi de s'ouvrir au monde et de trouver leur place dans un univers plus vaste. Selon Miano, l'Afrique subsaharienne doit élaborer «un modèle social, politique et spirituel en mesure de véhiculer ses aspirations, sa parole particulière» (p. 22). Pour atteindre cet objectif, le continent doit faire pénétrer ses spécificités dans l'esprit des

peuples occidentaux qui l'ont asservi. Il ne faut pas se limiter à la forme extérieure, à quelques traditions reprises de façon folklorique comme phénomène passager, ou bien à considérer le futur comme un ancrage du passé. Au contraire il est nécessaire d'en saisir les mythes fondateurs ou les créations artistiques et de mettre en relief leurs capacités de nourrir la pensée universelle. Bref, il est fondamental de fuir la condescendance, le mimétisme afin d'aspirer à la reconnaissance de l'autre et à sa légitimation. Dans l'imaginaire collectif, une femme subsaharienne est souvent décrite comme un être misérable et opprimé, comme une victime de l'Histoire qui l'écrase et de l'univers culturel arriéré qui l'a reléguée à une position d'infériorité. La première réaction de l'Occident est donc la tentative de sauver ces femmes de leur condition. Toutefois, Miano refuse cette vision piétiste. Les Subsahariennes ont désormais pris conscience de leur originalité, mais parfois elles sont peu audacieuses et ne trouvent pas le courage de montrer aux autres leurs talents. L'autre langue dont elles doivent faire preuve consiste justement dans la volonté de trouver leur définition de féminisme, sans recourir à la vision négative des autres. Pour faire cela, Léonora Miano propose des portraits de femmes remarquables (des femmes de pouvoir, des combattantes, des reines, des prophétesses, mais aussi des mères et des épouses) qui peuvent devenir le point de départ du matrimoine, c'est-à-dire du patrimoine féminin sur lequel bâtir «une expérience en toute autonomie» (p. 37). L'écrivaine nous propose des figures humaines car ces femmes sont fortes, puissantes, mais elle ne nous cache pas leurs faiblesses ou leurs fragilités. La réflexion théorique s'enrichit donc d'un éventail de mythes et d'histoires subsahariennes qui révèlent au lecteur occidental la complexité culturelle de ce contexte pluriel. Cette exploration nous impose d'abandonner la vision monolithique du continent et de découvrir une Histoire riche en personnages féminins souvent méconnus. Ces femmes exceptionnelles démontrent que l'expression «sexe faible» n'a pas de sens car elles sont aussi capables que les hommes. Par conséquent, on pourrait dire que les Subsahariennes descendent d'une «lignée de féministes avant la lettre» (p. 47). Cependant Léonora Miano écarte ce label car il s'agirait de se soumettre à une forme d'auto-colonisation. Le féminisme a été inventé en Occident par rapport à un contexte de référence qui n'a rien à voir avec l'Afrique. Les femmes subsahariennes doivent plutôt se connaître et se penser au-delà des définitions imposées par les autres. Éviter les influences occidentales et refuser le processus d'imitation, mais aussi la comparaison avec l'être de sexe masculin. Pour saisir sa spécificité, une femme subsaharienne devra promouvoir la complémentarité entre homme et femme et abandonner la notion de genre. De cette façon, une alternative au féminisme occidental est prête à émerger et à rendre compte d'une vision afro-centrique qui ne peut pas être abordée avec les canons occidentaux.

Ce deuxième volume de Léonora Miano n'a pas de prétentions historiques. Toutefois, il met en évidence un passé souvent méconnu des femmes africaines elles-mêmes: ce sont des figures féminines qui ont contribué à l'édification de la société d'aujourd'hui, bien qu'on l'ait oublié. Ces personnages peuvent constituer un modèle pour les nouvelles générations, tout en adoptant un regard critique car l'auteure ne cache pas les points faibles de ces femmes qui sont donc perfectibles. Pourtant, grâce à ces modèles, les femmes subsahariennes découvrent qu'il est possible d'exercer sa propre puissance et «de créer un univers

unique» (p. 231). Bien que plus structuré qu'*Elles disent*, *L'Autre langue des femmes* est conçu comme un long discours que Léonora Miano offre à ses lecteurs. L'écrivaine met au centre du texte la parole, la voix des femmes pour aboutir à une vision de la féminité qui passe par la véritable (re)construction de l'identité de la femme, libérée de tout cliché imposé par le colonialisme occidental.

[EMANUELA CACCHIOLI]

LÉONORA MIANO, *Stardust*, Paris, Grasset, 2022, 218 pp.

Je n'aime pas le titre *Stardust*, j'aurais préféré, son équivalent français, «poussière d'étoile», l'appellatif utilisé, en langue douala, par Mbambe, la grand-mère de la protagoniste d'origine camerounaise, pour lui signifier qu'elle était née pour briller. Mais le roman est beau. C'est l'histoire d'une descende aux enfers dans la terre promise, qu'est pour beaucoup d'Africains la France, dont le roman nous laisse entrevoir une possibilité de sortie. Nous savons aujourd'hui que cette sortie a eu lieu, car le roman, comme l'écrivaine l'indique dans son avant-propos, «Écrit il y a plus de vingt ans, [...] relate un moment marquant de ma vie, cette période au cours de laquelle je fus accueillie dans un centre de réinsertion et d'hébergement d'urgence du 19^e arrondissement de Paris. J'étais alors une jeune mère de vingt-trois ans, sans domicile ni titre de séjour» (p. 7). L'histoire est si personnelle que l'écrivaine a dû attendre, avant de la publier, de conquérir sa place dans la société, d'être reconnue, pour ne pas risquer d'être enfermée dans la catégorie de «minorité marginalisée» qui serait peut-être devenue pour elle une étiquette ineffaçable, une cage. Le roman a été souvent retouché au cours des années, mais le cœur de l'histoire est inchangé: c'est avant tout l'histoire d'un drame personnel, celui d'une jeune fille de 15 ans, d'origine camerounaise, venue étudier en France, qui s'éprend d'un jeune homme de 17, incapable de se charger d'une famille et qui, après quelques années de vie incertaine, aboutit là où aboutissent toutes les filles dans sa condition: à Crimée, du nom de la rue où est situé le Centre d'Hébergement et de Réinsertion Sociale (CHRS), lieu inconnu où le drame individuel s'accompagne d'un drame social, décrit dans le roman avec une brutalité et une tendresse déchirantes. Car Crimée est un «non-lieu» où tout s'abîme, où les femmes, que l'écrivaine définit des «poules plumées par le destin» (p. 214), «vaquent au meurtre du temps» (p. 188). Ce sont des femmes dans les yeux desquelles «tous les feux sont éteints», car elles sont déjà mortes, isolées dans leur solitude insurmontable, dans un état d'abandon où même la sororité, qui pourrait aider, n'a plus de place. Elles se déplacent comme des zombies, dans une forêt inquiétante de sigles qui marquent le périmètre de leur existence et la rendent encore possible: SDF, CHRS, ANPE, RMI, CES, RSA, PMI, CDI, SMIC, SSII, car il faut passer par là pour survivre et, éventuellement, comme il arrive à la protagoniste, pour sortir de l'abîme. Mais la plupart y succombent, de manière différente: c'est le cas de Véronique, de Virginie, de Prudence..., dont Louise, l'écrivaine, porte encore sur son corps les blessures, après tant d'années. C'est grâce à sa fille, Bliss, qu'elle a surmonté l'envie de se tuer, mais aussi soutenue par la volonté de tout dire (p. 171), de ne pas abandonner l'oubli ces écorchées qui ont abouti à Crimée, le plus souvent «à cause d'une quête d'amour qui a mal tourné» (p. 88). Des pauvres filles qui ne s'aiment pas et que personne

n'aime: proies faciles de sectes religieuses ou d'associations soi-disant bienveillantes, qui «se servent des faibles pour arriver à leurs fins» (p. 203): obtenir de la visibilité, être interviewées.

Car la narratrice, qui sait construire des histoires passionnantes, dans un langage essentiel et percutant, se double toujours, chez Miano, d'une intellectuelle engagée qui met son histoire au service d'une cause, qui en fait un acte d'accusation: avant tout elle met en cause la société française, qui se permet de donner des leçons, tout en sachant que ce sont des leçons mensongères: elle a fait croire aux peuples colonisés «qu'être Français valait mieux que tout» (p. 69), mais elle n'arrive pas à légitimer les bâtards qui sont venus à elle de tous les coins du monde. La France est un pays qui aime les fiches, la surveillance, qui crée des cages où enfermer les déchets de la société, et qui n'aime «l'égalité et la fraternité que sur papier» (p. 70). Mais les sociétés subsahariennes ne s'en tirent pas mieux. Louise/Miano émet un jugement très sévère sur les élites camerounaises, dont elle est issue: «Dans nos familles on se targuait d'avoir travaillé avec les colons, étudié chez eux. On ne faisait que les imiter minablement. On ne construisait rien. On ne faisait que paraître. Notre élite camerounaise n'était qu'un contingent de parasites. Une armée de malades mentaux...» (p. 44). Ses parents ne s'aimaient pas, et ne l'aimaient pas, seule se sauve la grand-mère Mbambe, qui reste vivante dans sa mémoire et à laquelle l'écrivaine adresse son histoire. Une histoire faite de honte, d'humiliations quotidiennes, de souffrance mortelle, qu'elle résume par les vers d'un poème de Glissant: «Voyez mes plaies et les cicatrices de mes plaies. | Voyez mes orages, mes flux. | Je meurs encore, vous qui passez» (p. 122).

Mais, comme il arrive toujours dans les romans de Miano, ainsi que l'a à juste titre noté Marjolaine Unter Ecker dans *Questions identitaires dans les récits afro-péens de Léonora Miano* (2016), et comme j'ai pu le noter moi-même dans mes comptes rendus de *La Saison de l'ombre* (SF 172, 2014) et de *Rouge impératrice* (SF 191, 2020), si les racines de l'histoire plongent dans un passé douloureux, l'arbre pousse toujours vers le ciel. La protagoniste de *Stardust*, comme celles de beaucoup d'autres romans, «a une profonde aspiration à la verticalité» (p. 10) et le don de l'écriture: «C'est en écrivant qu'elle trouve un espace habitable. En concevant un univers, en le faisant advenir sur la page. Le chant est sa parole véritable. L'écriture, sa planche de salut» (p. 139).

[CARMINELLA BIONDI]

CORINNE MENCÉ-CASTER, *Pour une linguistique de l'intime. Habiter des langues (néo)romanes, entre français, créole et espagnol*, Paris, Classiques Garnier, 2021, 232 pp.

Le volume que nous présentons est une monographie issue de la réflexion d'une linguiste, professeure de linguistique hispanique à la Sorbonne Université, née au début des années 1970 en Martinique. Paru dans la série *Grammaire et représentations de la langue* que dirige le linguiste Franck Neveu, l'ouvrage veut combler une lacune de la recherche en créolistique, en abordant la problématique du rapport entre langues et sujets parlants par le biais de la psycho et de la sociolinguistique et en postulant la nécessité d'une troisième approche que l'auteure définit comme linguistique de l'intime. Le volume est dédié à Jean Bernabé, créoliste de renommée mondiale dont les travaux sont souvent

cités comme référence au cours de l'essai, qui invite l'auteure à rejoindre le GEREC-F (Groupe d'études et de recherche en espaces créolophones-francophones), afin d'y apporter sa vision comparatiste. L'ambition de Mencé-Caster – mise en relief dans la préface par Raphaël Confiant et Ralph Ludwig – est celle d'articuler aux acquis de la linguistique saussurienne, ceux d'une linguistique de l'intime qui veut remettre en cause les travaux de la linguistique moderne menés depuis le milieu du xx^e siècle. L'auteure – qui part de sa formation de linguiste médiéviste – postule dans son introduction que le monolinguisme est une exception, tandis que le plurilinguisme est la règle. Les recherches dans le domaine de la linguistique ne pourraient en aucun cas faire abstraction de l'expérience réelle des langues qui appartient à chaque sujet parlant. Tout chercheur est aussi locuteur et vit sa propre expérience des langues qui cohabitent en lui. Auteure francophone née dans un univers marqué par le créole, plus devenue spécialiste d'une troisième langue romane, l'espagnol, Mencé-Caster dit avoir trouvé dans cette autre idiome la voie pour s'interroger sur son rapport avec ses deux langues-mères. L'ouvrage présenté ici est donc le résultat d'une réflexion autour de l'*altérité* des langues, conduite par le biais de l'interdisciplinarité et prenant comme référence principale la sociolinguistique et la description que cette discipline a faite des diverses relations entre sujet parlant et langues parlées. Consciente cependant de l'incapacité de cette discipline de rendre compte du rapport intime du locuteur avec ses langues, la chercheuse déclare vouloir tenter ici de combler cette lacune.

Le volume se divise en deux sections: la première, intitulée *Pladoyer pour une linguistique de l'intime*, comprend trois chapitres, dans lesquels l'auteure aborde la problématique des relations complexes du locuteur à ses langues, surtout lorsque – comme dans le cas du créole et du français – elle n'ont pas le même statut. Au cours de sa réflexion, Mencé-Caster remet en cause la méthode de la linguistique classique qui – pour se faire reconnaître une légitimité en tant que science – a pensé reproduire la démarche des sciences exactes et fait recours à la sociolinguistique comme à la science humaine la plus adaptée à étayer ses théories. L'appareillage conceptuel de cette dernière, en effet, semblerait en mesure de prendre en charge la réalité intime du rapport aux langues que la linguistique structurale ne veut pas contempler. L'intérêt de l'ouvrage est de poser cette problématique dans un espace spécifique: l'espace créole franco-antillais. En prônant ce qu'elle appelle une «posture épistémique mixte», Mencé-Caster déplace les limites de l'analyse sociolinguistique qu'elle sollicite pour chasser sur les terres de la psycholinguistique car – dit-elle – l'expression langagière relève de tout l'être: le corps et l'âme. Elle introduit, dans le dernier chapitre de la première partie, le concept de biographie langagière afin de mettre en relief à quel point l'ancrage biographique des sociolinguistes dits natifs peut influencer leur posture. En s'appuyant sur les deux définitions de «langue co-maternelle» et de «langue matricielle», l'auteure arrive à affirmer que tout sociolinguiste natif, vivant une situation de bilinguisme social asymétrique, apporte sa biographie langagière dans ses réflexions linguistiques. Dans le dernier chapitre, enfin, Mencé-Caster arrive à inclure dans sa réflexion autour de l'interdisciplinarité la linguistique écologique formulée par Ludwig, Mühlhäusler et Pagel, dans la mesure où elle ajoute encore un autre volet à la réflexion linguistique, c'est-à-dire la prise en compte, lors de ce genre d'études, des terri-

toires, des histoires, des communautés, bref, des langues en acte et en contexte.

Dans la deuxième partie, intitulée *De la parole traductive et de la bilangue. L'espagnol comme langue miroir*, Mencé-Caster fait intervenir dans son discours cette autre langue romane qui – avait-elle affirmé dans la première partie – a représenté dans sa biographie le salut qui lui a permis de s'interroger enfin sereinement sur son rapport au prestige du français et à la minorité du créole. L'auteure évoque les recherches menées avec Jean Bernabé dans l'espace créolophone (français et espagnol) des îles caribéennes, l'adoption d'une démarche contrastive dans l'enseignement des langues dans cet espace géographique et sa propre expérience d'apprentissage de l'espagnol et de l'anglais – avec ses différents résultats – pour montrer à quel point la biographie langagière du sujet parlant influence l'acquisition d'une langue. La situation des langues aux Antilles est en fait décrite selon le prisme de cette bilinguïté romano-ibérique. Le détour par la langue de Cervantès sert à l'auteure martiniquaise pour revenir dans le champ de la créolistique. Elle y relit toute la réalité sociale du créole: son influence muette sur la langue française d'où naît un français créolisé, et l'influence de la langue de Molière sur le créole qui contribue à la création d'un continuum français-créole, pendant – affirme-t-elle – de celui qu'a formé le latin et l'espagnol.

Au terme de sa démonstration, Mencé-Caster pose le problème de la décréolisation. La chercheuse dit cependant ne pas être sûre que ce problème existe réellement tant la matrice créole n'a jamais cessé de fonctionner. Chaque locuteur créolophone porte en lui sa trace, et ne cesse de l'activer, soit naturellement, soit après une formation à la création du lexique créole que la chercheuse souhaiterait conduite par l'école. À cet égard, elle remet en question l'approche puriste de la langue créole et invite à sortir des sentiers battus du basilecte pour laisser la langue se transformer et s'enrichir au gré de ses rencontres avec d'autres univers langagiers. En théorisant, dans le dernier chapitre, l'existence d'une bilangue français-créole qu'il s'agirait de décrire, la chercheuse semble vouloir ouvrir de nouvelles perspectives de recherche, dans lesquelles le(s) créole(s) deviennent protagoniste d'un dialogue permanent entre eux et avec les langues romanes.

L'ouvrage, doté d'un index des principaux sujets abordés et d'une riche bibliographie, s'adresse à un public averti mais pas forcément spécialiste de (socio) linguistique. Il répond au questionnement de tous ceux qui sont confrontés à cette problématique.

[ELENA FERMI]

ÉDOUARD GLISSANT, *Sole della coscienza. Poetica I*, traduzione e cura di G. Sofo, Roma, Meltemi, 2022, 107 pp.

Après *Introduzione a una poetica del Diverso*, réédition du premier texte glissantien paru en Italie, Giuseppe Sofo poursuit dans son projet de diffusion de l'œuvre du poète et penseur martiniquais en traduisant le tout premier essai poétique de Glissant, paru en 1956. *Soleil de la conscience* (Seuil, 1956) est le premier volume de la vaste *Poétique* de l'auteur, comprenant *L'Intention poétique* (Seuil, 1969), *Poétique de la Relation* (Gallimard, 1990), *Traité du Tout-monde* (Gallimard, 1997) et *La Cobée du Lamentin* (Gallimard, 2005). Considéré par la critique son poème le plus intime, ce court essai «sembla contenere in nuce già molte delle direzioni che

il pensiero di Glissant prenderà nei decenni successivi» (p. 85), comme l'évoque Giuseppe Sofo dans sa postface à l'édition italienne. En effet, ce texte contient en germe presque tout ce que Glissant écrira par la suite, notamment la rencontre des paysages et des cultures, amenant à la Relation conçue dans le dualisme identité/diversité, et l'écriture poétique nourrie du «lieu incontournable» pour aboutir à un langage inédit. «Prima scintilla» (p. 87) de la réflexion glissantienne, il s'agit d'un texte très difficile à classer dans un genre littéraire en raison de sa composition qui mélange journal intime, poésie et prose philosophique dans un ensemble composite et organique à la fois, typique de l'écriture de l'auteur. Le lien entre paysage et écriture, nous l'avons déjà mentionné, s'avère central dans ce travail qui au premier abord pourrait être apparenté au récit de voyage, mais qui relève d'une quête poétique et identitaire bien plus profonde. L'auteur opère une sorte de bilan de ses huit ans de présence à Paris – Glissant y étant arrivé en 1946 – à partir d'un événement que l'on pourrait considérer à l'origine même de l'essai, à savoir la découverte de la neige une fois arrivé dans la métropole. Cet épisode, contenu dans le premier volet du volume intitulé «Du regard au langage», ouvre à l'opposition des paysages, mais aussi des cultures, martiniquaise et française, pour engendrer une troisième voie qui dépasse tout regard exotique typique du voyageur: «Venu de la Martinique (qui est une île de la ceinture caraïbe) et vivant à Paris, me voici depuis huit ans engagé à une solution française: je veux dire que je ne le suis plus seulement parce qu'il en est ainsi décidé sur la première page d'un passeport, ni parce qu'il se trouve qu'on m'enseigne cette langue et cette culture, mais encore parce que j'éprouve de plus en plus nécessaire une réalité dont je ne peux pas m'abstenir. [...] Et déjà, inscrite dans l'effort qui m'est particulier, je ne peux plus nier l'évidence que voici, dont le mieux est de rendre compte de manière imagée: à savoir qu'ici, par un élargissement très homogène et raisonnable s'imposent à mes yeux, littéralement, le regard du fils et la vision de l'Étranger» (p. 11). Confronté à la mesure et à l'ordre des paysages européens, Glissant ressent l'urgence d'opérer une véritable traversée de l'altérité, lui permettant d'appréhender la partie d'étrangeté qui l'habite et le constitue. C'est à partir de cette expérience que l'écrivain peut accomplir son deuxième voyage, le voyage dans l'écriture, afin d'explorer la parole poétique pour aboutir à son propre langage.

Malgré la difficulté à traduire un écrivain comme Édouard Glissant, qui fait de l'opacité langagière (et pas seulement langagière) un droit inaliénable, Sofo a accompli un travail très respectueux dans sa transposition en langue italienne du langage glissantien, comme il a l'occasion de l'expliquer dans la postface évoquée plus haut et qui porte le titre éloquent «I bagliori del pensiero di Glissant» (pp. 85-107): «Se è dunque d'obbligo, come in ogni traduzione, evitare che la trasparenza si trasformi in esplicazione, che non è un pregio ma un difetto delle traduzioni (evitando così di svelare il "segreto del testo", che tale deve rimanere), questo si rende ancora più necessario nel caso di Glissant per rispettare la sua poetica e la sua scrittura, volutamente opache. Il tentativo deve dunque andare nella direzione di cercare di "illuminare" il testo, senza introdurre ulteriori opacità dovute alla traduzione» (p. 105). Lorsque l'on traduit, il s'agit bien d'éclairer le texte dans le sens de lui projeter «una luce che illumina piuttosto che un velo che lascia trasparire» (p. 105), car l'on sait très bien à quel point Glissant craignait cette notion de transparence. Lecteur et spécialiste de l'œuvre glissantienne – outre que traducteur – dans

son travail de traduction Sofo rejoint le propos de l'auteur lorsque ce dernier dit que l'acte du traduire se profile comme «mystère d'une multirelation où toutes les langues du monde [...] trament ensemble des chemins qui sont autant d'échos. Des échos de la multiplicité» (*La Cobée du Lamentin*, 2005, p. 143). De même, Sofo entretient un dialogue fécond entre «gli originali francesi (di questo e di altri testi) e le loro traduzioni in più lingue, e in particolare in inglese, tedesco e spagnolo» mais aussi avec les traductions italiennes afin de «ristabilire, dove possibile, degli echi fra questo testo e le altre opere già tradotte di Glissant nella nostra lingua» (p. 107).

La réflexion sur la démarche traductive est accompagnée par une analyse très attentive de l'œuvre qui relève d'une connaissance également détaillée des textes critiques, ce qui permet aux lecteurs et aux lectrices d'approcher le processus herméneutique qui a guidé le traducteur. Aux mérites de la postface s'ajoute alors la lecture des traits distinctifs de l'écriture de Glissant et des thématiques qui reviennent dans ce texte. Dans un premier volet, Giuseppe Sofo s'attarde sur le style glissantien, caractérisé par «[l']economia della ripetizione e dell'accumulazione» conçues comme «uno dei modi della conoscenza» (p. 88), sur sa tendance à dépasser toute distinction en genres littéraires et sur la valeur de la dédicace adressée aux trois co-fondateurs du groupe Franc Jeu, avec Glissant qui était le quatrième. Puis, l'analyse continue dans un deuxième paragraphe qui aborde les thèmes qui reviennent dans l'œuvre, notamment celui du voyage: «un viaggio fisico, che porta alla scoperta di luoghi e paesaggi altri», mais aussi «il viaggio di conoscenza dell'altro, e di quel grande Altro che è il sé» (p. 90). Comme le souligne le traducteur, l'aspect physique de ce voyage n'est pas secondaire puisque «dal confronto dei paesaggi si intuisce il confronto delle culture: non solo la neve che si oppone al sole, ma anche i riquadri di terra organizzata e disposta per la raccolta che si oppongono allo slancio e all'impeto di un paesaggio non predisposto alla pazienza, ma prorompente, minaccioso, come quello tipico dei Caraibi» (p. 91). Cette opposition paysagère s'avère donc propédeutique pour accueillir les deux composantes identitaires inhérentes à tous ceux qui partagent un passé colonial et permet le rapprochement même de ces paysages, là où «i selciati di Parigi diventano estensioni della lava dei vulcani caraibici [...] e Parigi diventa a sua volta un'isola, con le caratteristiche antilane dell'irradiamento e della diffrazione» (p. 92). Paris devient à la fois le lieu et le sujet d'une «poetica della città» (p. 92), où il est possible d'entamer ce syncrétisme culturel préconisé par l'auteur et qui aboutira à son idée de créolisation dans les années suivantes.

Avant de conclure notre propre voyage dans cette perle littéraire enfin offerte au public italien, nous souhaiterions nous attarder sur une autre remarque du traducteur, lorsqu'il souligne les nombreuses références intertextuelles plus ou moins explicites dans *Soleil de la conscience*. Qu'il s'agisse d'un dialogue chuchoté avec d'autres écrivains tels que Albert Adès, Rimbaud, Verlaine ou Mallarmé, ou bien des résonances issues du domaine philosophique, notamment Jean Wahl et surtout Henri Bergson, cet essai est parsemé d'échos poétiques et philosophiques. Et d'ailleurs, c'est la coprésence de ces deux disciplines qui va constituer la pierre angulaire de la totalité de l'œuvre de Glissant, dont *Soleil de la conscience* représente le premier jalon. Merci à Giuseppe Sofo pour ce travail nécessaire sur les textes glissantiens, travail que l'on espère voir continuer afin que la parole de cet immense penseur résonne

en langue italienne. Le traducteur, tel que Glissant le disait dans son intervention à Perpignan en 1994, crée un langage nouveau, inné et imprévisible dans ce jeu de partage de deux langues, la langue étrangère et la langue d'arrivée. Ainsi, le traducteur pourrait nous rappeler le voyageur évoqué dans le texte, ce «passeur d'écumes» qui «tâche[r] de durer [...] Sans même que la confrontation sur le rivage lui soit certaine. Avec seulement, entre deux souffles, la voix portée de ceux qui lui sont, ici, proches et inconnus. Sachant ainsi, à ce moment, qu'il lui est donné à la fois, et pour toutes les raisons, d'être le même et d'être l'autre, le fils ensemble et l'étranger» (p. 64).

[SARA AGGAZIO]

D'Haïti aux trois Amériques. Hommage à Maximilien Laroche, dir. Z. BERND, B. ANDRÉS, V.Y. HOOKOOMSING, Québec, GRELCA, 2021, «Essais» 22, 329 pp.

Maximilien Laroche (1937-2017) était un passeur, un habitant des centres et des confins, en même temps, initiateur de circulations transculturelles avant la lettre. Celles et ceux qui ont accédé à la recherche dans les lettres haïtiennes, ont rencontré ses ouvrages, qui ont agi sur leur esprit et leur sensibilité comme cette source que Manuel de *Gouverneurs de la rosée* de l'écrivain haïtien Jacques Roumain fait jaillir par ses mains, et qui «devenait un œil tout clair dès qu'elle reposait», et qui le regarde le regardant. Plus qu'un chercheur, Maximilien Laroche était un essayiste.

Pour lui, l'analyse des formes à l'œuvre dans les productions haïtiennes permettait d'appréhender la force de l'expression, irréductible à une originalité esthétique, mais bien en relation et ramifiée avec telle ou telle œuvre, voir plus largement tel ou tel aspect de l'énigme haïtienne. Des ouvrages comme *L'Image comme écho* (1978), *Le Patriarcat, le marron et la doxa* (1988) ou *Bizango* (1998), parmi les nombreux essais publiés, ont inventé une intelligibilité particulièrement renouvelée de l'être à soi et au monde haïtien. Muni d'une grande érudition, étayée par des études rigoureuses, comme la maîtrise de savoirs d'origines diversifiées – à 22 ans, après des études de droit, il est inscrit au barreau du Cap-Haïtien, par exemple – il quitte le pays en 1960, pour Montréal où il entreprend des études des lettres française et espagnole. Il soutient en 1971 une thèse: *Le personnage du roi et l'imitation des Espagnols chez Corneille et Rotrou*. Il enseigne ensuite au Québec, précisément à l'université Laval, puis il est invité dans quantité d'institutions.

Si les lettres espagnole et française constituent ses premiers sujets de recherche et d'enseignement, il semble qu'après avoir donné ce gage de scientificité à l'institution, il ait décidé d'étudier ce qui était pour lui essentiel, depuis longtemps, voire depuis l'enfance, comme il le raconte, la littérature haïtienne. En ces temps-là, c'était la rançon qu'il fallait payer à l'université pour avoir le droit d'enseigner cette littérature, longtemps méconnue, et pourtant si essentielle.

De ces recherches et de ses nombreux passages entre la Caraïbe, Haïti, le Québec, le Brésil, l'Afrique de l'ouest et l'Europe, Maximilien Laroche a produit un corps d'essais toujours stimulants, encore que trop méconnus. L'ampleur et l'amplitude de son écriture sont clairement explicitées par les coordinateurs de l'ouvrage d'hommage paru en 2021 au GRELCA (groupe de recherche sur les littératures de la Caraïbe), structure qui a édité la plupart des ouvrages

de Laroche. La liste des articles que cet universitaire a publiés dans de nombreuses revues est édifiante: voici un universitaire, un critique, qui sans relâche a voué son écriture à la transmission. Un de ses collègues Fernando Lambert écrit ceci: «Il nous laisse en héritage un ensemble encyclopédique de grande qualité» (p. 26). Ses amis Zilá BERND, Bernard ANDRÉS et Vinesh Y. HOOKOOMSING ont dirigé ce recueil d'hommages de quelques universitaires et chercheurs qui se sont appropriés les résultats de ses recherches et en ont fait autant de tremplins à leurs propres travaux.

Dans la préface, Dany Laferrière rappelle d'abord, avec justesse, que l'inscription populaire de la culture haïtienne était essentielle dans la pensée de celui qu'il prénomme Maxi, ainsi que la plupart de ses proches: «Maxi, écrit-il, est de ceux qui croient que la culture ne tombe pas du ciel, et qui cherchent à remonter le courant jusqu'à la source. Et la paysannerie est la source principale, c'est elle qui gonfle le fleuve où tant d'artistes se baignent en oubliant parfois d'où vient l'eau». Bernard Andrés, né dans une Algérie encore française, raconte comment, grâce aux conversations avec Maximilien Laroche, il a renoué avec les cultures et les parlers populaires de son enfance, qui ont été réduits au silence en France métropolitaine. Il réalise un audacieux rapprochement entre Créoles et Pieds-noirs: «Alors, tout comme les Noirs le firent pour exalter leur négritude, les Pieds-noirs se réapproprient l'offense en en tirant un motif de fierté collective. Ils l'expriment dans un créole entremêlé de français, de maltais, de valencien, d'arabe et tous les accents méditerranéens que les métropolitains qualifient de sabir» (p. 37). Le passeur avait le don de guider de loin les inquiétudes identitaires.

Stéphane MARTELLY rappelle que Maximilien Laroche se tenait au plus près des «multiples versants toujours profondément interreliés, *makonnen* [terme de la langue haïtienne signifiant *accouplé*], de la culture haïtienne: la culture écrite et la culture orale, le français et le kreyòl, la culture savante et la culture populaire, sur lesquels il savait naviguer dans une continuité qui démontait sans cesse les fausses oppositions, comme étant d'égales importance et complexité» (p. 40).

L'ouvrage est composé de quatre parties: Hommages, Études offertes à la mémoire de Maximilien Laroche, Biobibliographie, *Une enfance capoise*, publié originellement dans le quotidien de Port-au-Prince, «Le Nouvelliste», lors de *Livres en folie* en juin 2001, auquel l'auteur participait. Dans ce texte, Maximilien Laroche mène l'archéologie de son attirance pour la littérature. On y retrouve la plupart des notions qui rythment la pensée du chercheur: le rapport à l'oralité, la question des transmissions et le transculturalisme.

Les dix études qui constituent le versant scientifique de l'ouvrage prolongent des thèmes ou des figures abordées déjà par Laroche, dans la première partie, consacrée plus spécifiquement à des aspects linguistiques. Roberson ÉDOUARD, Hérold TOUSSAINT et Ricarson DORCÉ s'intéressent plus particulièrement à des aspects sociologiques de la représentation d'Haïti, et de la *lodyans*, le genre haïtien lié à l'oralité. De leur côté, Michel-Ange HYPOLITE, Jean-Robert DURÉ PLACIDE et Jobnel PIERRE, rappellent combien Maximilien Laroche a œuvré pour la promotion et la diffusion des ouvrages écrits en langue haïtienne. Dans *Le poids de l'oralité sur la littérature haïtienne*, SARA DEL ROSSI revient sur cette présence majeure dans le texte littéraire et prolonge les enquêtes du chercheur en analysant des œuvres récentes, parues dans les vingt dernières années. Elle y repère des traces de l'oralité: contes, lodyans, chants. Laroche avait rappelé depuis

longtemps, que le conte populaire a pris une place centrale dans la Caraïbe, relativement aux mythes d'origines. Le conte populaire, écrivait-il dans *Dialectique de l'américanisation* (1993) «fournit un modèle de discours et une forme de narration» et partant, «il établit d'emblée un mode de rapport aux origines».

Dans la deuxième partie de la section scientifique, «Transculturalisme aux Amériques», les chercheurs analysent des œuvres qui témoignent d'une dimension résolument critique du caractère trop souvent univoque des littératures occidentales. Ainsi Adina BALINT montre comment Marie-Célie Agnant, dans *Le livre d'Emma* (Vents d'ailleurs, La Roque d'Anthéron, 2004) fait sienne la catégorie de transnationalité pour mettre en évidence combien la prise en charge de la folie d'Emma, et son intelligibilité doivent suivre une longue chaîne de récits, depuis la Traite. On notera une petite erreur lexicale dans ce chapitre: on lit p. 172 «Formés par des spécialistes de la CIA, ceux qu'on appelle les 'carnassiers' intimident, agressent, pillent et violent sans impunité». Il faut évidemment lire: ... «en toute impunité».

Patrick IMBERT rappelle l'intérêt de Laroche pour les minorités, en particulier les Autochtones du Canada, longtemps maintenus dans les marges, alors qu'ils construisent sans relâche et malgré les ethnocides des rapports avec le vivant, le cosmos et entre humains. Ces altérités participent aux transformations en cours: ces littératures exaltent ce qui n'est généralement pas considéré dans les normativités en cours. Ce sont aussi les poétiques transculturelles auxquelles s'attache l'étude de Suzanne CROSTA, qui porte sur le roman de Confiant, *Case à Chine* (Paris, Mercure de France, 2007). Le choix de cette référence est sans doute un discret hommage à l'épouse de Maximilien Laroche, Xin Du. La diversité est à la fois motrice et matrice des récits qui composent ce roman qui rappelle combien l'élaboration du *Nous* des Martiniquais est délicat. Le chemin pour y parvenir exige de penser le lieu de la rencontre, et donc l'infini des possibles dans le mouvement permanent de l'imprévisible. La vision plurielle et pluraliste qu'induit la notion de transculturalité est analysée par Euridice FIGUEIREDO, qui prend en charge les conceptions universalistes ou différentialistes de la culture, dans son étude de la représentation de la migration. La dernière étude n'est pas la moindre: Alessia VIGNOLI analyse les textes de l'après-séisme. Elle montre comment les auteurs ont résisté aux clichés, en particulier celui de la «malédiction» qui aurait été à l'origine de la catastrophe. La littérature affirme dans ces ouvrages son rôle essentiel dans la construction de la mémoire identitaire. La chercheuse suit à la trace les écritures de celles et ceux qui ont apporté des réponses, ou des éléments de réponse, à la question posée par Yanick Lahens: «Quoi écrire et comment écrire après une telle catastrophe?»

On comprendra aisément que *D'Haïti aux trois Amériques*, est bien plus qu'un livre d'hommage, équivalent d'un de ces monuments qu'on voit dans les cimetières, destiné à maintenir un temps le souvenir de la disparition. Les auteurs l'ont conçu visiblement comme le lieu d'un passage du témoin, dont la véritable finalité est de permettre de revenir aux textes de l'essayiste, de trouver les articles dispersés, et surtout de maintenir en l'accroissant la vitalité des propositions de ce chercheur exceptionnel et si actuel qu'est Maximilien Laroche. Grâce à cet ouvrage, il sera normal de se considérer comme un continuateur de cette œuvre encore une fois majeure.

[YVES CHEMLA]

Opere generali e comparatistica a cura di Gabriella Bosco

Une histoire de la phrase française des Serments de Strasbourg aux écritures numériques, dir. G. SIOUFFI, Arles, Actes Sud, 2020, 375 pp.

Il volume oggetto di questa recensione può essere annoverato tra le migliori imprese di divulgazione linguistica degli ultimi anni. Ciò, non solo in virtù del lavoro di sistematizzazione brillante, erudito, e, tuttavia, non pedante svolto dagli specialisti coinvolti, ma, soprattutto, per l'argomento trattato. La storia della lingua francese è indagata attraverso un prisma inedito: la frase. Nel suo *Avant-propos* (pp. 7-12), Gilles SIOUFFI fa presente al lettore che, lungi dall'essere un oggetto grammaticale predefinito, la nozione di frase si dimostra essere fluttuante, talvolta incerta, se non addirittura indeterminata nella storia della lingua. Essa è teorizzata soltanto a partire dal Seicento e, spesso, con definizioni divergenti da un autore all'altro. Una *Histoire de la phrase française* è, dunque, un'operazione richiedente un triplice sforzo critico: dall'approccio teorico e grammaticale puro, allo studio delle evoluzioni della descrizione linguistica fino all'osservazione empirica delle sue realizzazioni (scritte, orali), dimensione, questa, che coinvolge anche la riflessione ecdotica su testi di natura letteraria o meramente occasionale e privata. Come sottolinea lo stesso Siouffi, l'interesse per la frase è sorto quasi spontaneamente dal constatare quanto ai nostri giorni essa domini in modo pervasivo la vita pubblica, suscitando l'attenzione dei linguisti: la sua natura frammentaria, brulicante e indisciplinata nei *social network* contemporanei invita a comprendere i meccanismi che presiedono alla sua attuale fenomenologia.

Contrariamente alle parole e alle classi grammaticali, oggetto della descrizione linguistica fin dall'antichità, la frase appare al locutore come uno strumento immediato, spesso indipendente dalle sue capacità di formulazione. Tuttavia, gli autori fanno emergere attraverso lo studio della frase, un'archeologia dei modi di creazione del discorso. Tale nodo concettuale è alla base di questa pregevole impresa editoriale e merita di essere approfondito nelle sue implicazioni: sia essa scritta o parlata, la frase costituisce un prisma socio-culturale attraverso il quale studiare la storia della lingua. Ecco, dunque, spiegato l'interrogativo iniziale "qu'est-ce qu'une phrase française?": lungi dall'esprimere una mera singolarità rispetto alle caratteristiche idiomatiche delle altre lingue, soprattutto europee, l'evocazione di una "phrase française" induce a legare la sua essenza alle modalità socio-culturali con le quali essa si è manifestata nella descrizione linguistica e ne ha determinato i criteri di accettabilità, di pertinenza e di comprensione. Ecco perché nei vari capitoli la questione della frase è trattata tenendo conto delle variabili sociolinguistiche (soprattutto diamesica, diafasica e diastratica) e conferendo un interesse speciale alla lingua parlata e all'analisi materiale degli scritti, nonché alle intersezioni fra il supporto materiale e editoriale e l'organizzazione della struttura frasica.

Nel primo capitolo *Du latin tardif au Moyen-Âge: les débuts de la phrase française* (pp. 13-66), Christiane MARCHELLO-NIZIA illustra l'estrema flessibilità della frase nel francese medievale tra il nono e il tredicesimo secolo. È, in particolare, la rottura fra codice parlato e scritto (comprendente le implicazioni della versifica-

zione) che mette in risalto i raggruppamenti di parole, costituenti una forma embrionale di frase. Emerge già a quest'epoca una netta differenza fra prosa e poesia, con un'ulteriore differenziazione dovuta alla dottrina degli stili. Siamo agli albori della frase letteraria, tale quale è intesa oggi. Essa si differenzia dalle strutture frasiche del proverbio, di matrice popolare, e formalizza la volontà dell'autore di distinguersi stilisticamente attraverso il discorso.

Il secondo capitolo è redatto da Bernard COMBETTES e si intitola *Du moyen français à la Renaissance: phrases et développement de la prose* (pp. 67-124). Tra Quattrocento e Cinquecento, la prosa acquisisce un'autonomia crescente. Con lo sviluppo della stampa, gli autori prestano una più grande attenzione all'edificio testuale, ormai slegato dalla pratica dalla dimensione oralizzata che spesso mina la coesione del testo. Se è vero che in poesia con i "grands rhétoriciens" sintassi, verso e frase si incontrano in soluzioni brillanti, è principalmente la frase a determinare un nuovo stadio dell'evoluzione testuale: si assiste, così, a una uniformizzazione dei criteri di punteggiatura (si veda, ad esempio, l'introduzione del punto e virgola).

Il terzo e il quarto capitolo, ad opera di Gilles Siouffi, *Entre phrase et période* (pp. 125-170) e *L'invention de la phrase moderne* (pp. 171-216), sono tesi a dimostrare i progressivi, ma definitivi, cambiamenti della nozione di frase, nonché la sua emancipazione dal periodo retorico. Se nel Seicento per "phrase" si intende inizialmente una certa maniera di formulare le unità discorsive, la rivalità fra stile asianista e atticista (che oppone la frase breve, intesa in senso sintattico, alla frase lunga) da l'abbrivo a una nuova riflessione linguistica, annunciando i criteri di definizione della frase moderna. La poesia, in cui la sintassi è sempre più codificata e coincide col verso, concorre a questo ideale nascente di sufficienza, chiarezza ("clarté") e pienezza sintattica. Ciò invita gli autori dell'epoca a rivedere progressivamente la nozione di frase, la quale è sempre più accostata al dinamismo sintattico, distaccando così sintassi e retorica. Questa operazione teorica sarà portata a termine nel Settecento, con il principio dell'*ordre naturel* (soggetto-verbo-complemento). Lo studio ecdotico dei testi sancisce la rottura fra sintassi e retorica, evocata nel capitolo precedente. Alla ciclicità del periodo retorico viene sostituita il pragmatismo della punteggiatura: Siouffi fa notare quanto l'uso dei doppi punti e dei punti e virgola sia particolarmente fiorente nei testi argomentativi dell'epoca.

Gli ultimi due capitoli, che completano la rassegna in diacronia, riprendono l'ideale di *clarté* dell'epoca classica per applicarlo agli sviluppi della lingua da un punto di vista non solo letterario, ma anche socio-culturale. L'Ottocento è trattato da Jacques DÜRRENMATT, che nel capitolo *La phrase à l'heure de l'enseignement* (pp. 217-270), valorizza il legame fra integrazione sociale e precisione stilistica. La giusta enunciazione, rispettosa del criterio di semplicità e chiarezza, è alla base della pedagogia linguistica e si sostanzia, in modo particolare, nell'attenzione rivolta alla punteggiatura e nell'organizzazione gerarchica delle frasi all'interno delle proposizioni.

Ricco di spunti, è il capitolo finale *Entre pratiques standardisées et innovations* (pp. 271-350) a firma di Antoine GAUTIER e Marie-Albane WATINE. Riprendendo le

implicazioni del capitolo precedente, gli autori approfondiscono la questione dell'insegnamento scolastico attraverso la disamina di testi privati (come le lettere dei soldati durante la Prima Guerra Mondiale) ma, anche, letterari e linguistici che fissano definitivamente la nozione di frase come sostituto del periodo e della proposizione. Sono ovviamente messi in risalto i casi in cui la frase recupera, per volontà degli autori, la sua 'libertà' espressivo-stilistica, come nei casi di Proust, di Céline o del romanzo oralizzato fra gli anni Venti e Trenta.

Questa emancipazione della frase induce gli autori a concludere sul suo impiego nel discorso contemporaneo. Slegata dal discorso grammaticale e dall'ideale classico di chiarezza, utilizzata nell'ambito della parola breve di slogan e *social network*, la frase, messa in pericolo dai repentini cambiamenti del mondo digitale, sta cercando una nuova possibilità di sopravvivenza mutando e adattandosi sempre più al dialogo con le immagini.

[GIOVANNA BENCIVENGA]

Image, autorité, auctorialité du Moyen Âge au XX^e siècle, dir. C. PASCAL, M.-É. THÉRENTY, T. TRAN, Paris, Classiques Garnier, 2021, 399 pp.

Abbracciando un periodo ampio che va dal Medioevo al Novecento, e per questo tracciando un percorso segnato da molteplici innovazioni tecniche oltre che da importanti slittamenti di ordine culturale, il volume curato da C. PASCAL, M.-É. THÉRENTY e T. TRAN si addentra nello spazio complesso delle relazioni tra la parola scritta e l'immagine. In particolare, l'interrogativo che attraversa e accomuna i contributi riguarda le modalità con cui l'elemento iconografico si delinea come un elemento capace di destabilizzare o, al contrario, instaurare un regime autoriale. Se la costante nel tempo è il fatto che l'immagine integrata nel testo dà origine a un "dispositif polyphonique, plurivoque et polysémiotique", le declinazioni di tale rapporto mutano anche, seppur non esclusivamente, in funzione dell'evolversi delle tecnologie per la produzione del libro in quanto oggetto: è allora nella convergenza triangolare tra l'autore, l'artista e l'editore, a sua volta inscritta in un contesto storico-culturale dai contorni definiti, che i contributi raccolti nel volume ricercano il significato di ciascuna operazione iconotestuale (T. TRAN, *Introduction. De l'illustration de l'auteur à l'illustration du livre: instaurer, partager, usurper l'autorité*, pp. 7-22).

Aprè il volume il contributo di A. BARRE, intitolato *Quand Renart prend la place de l'écrivain. Parcours dans le ms. 1581 de "Renart le nouvel"*: nel più antico tra i manoscritti che riportano il componimento di Jacquemart Gielée, le miniature danno vita a un complesso effetto di *mise en abîme* che si sviluppa su più livelli e che, in controtendenza rispetto alla tradizione della letteratura medievale in cui l'oralità precede la scrittura su pergamena, presenta il passaggio "du livre écrit à la parole vive". Mentre Renart si erge progressivamente al ruolo di istanza autoriale fino a incarnare il Male, la sua moralizzazione nel "grand renfermement" disciplinaire de l'image" segna l'esaurirsi della produttività letteraria della sua figura (pp. 23-38).

Con lo studio di P. MAUPEU si passa al Quattrocento, periodo di stabilizzazione iconografica delle miniature con finalità di dedica nelle quali il poeta è raffigurato mentre tende il suo libro al Principe come atto di omaggio feudale. Il contesto storico e socio-culturale, le specificità della situazione di enunciazione dei testi e la "scenografia" sulla cui base si dispongono gli ele-

menti della pagina sono le tre linee di forza di uno studio di tipo pragmatico (*Images de présentation, scène de l'énonciation. Le manuscrit médiéval ou l'éloquence du corps*, pp. 39-57).

Nei cambiamenti che tra l'ultimo quarto del Trecento e l'inizio del Quattrocento hanno segnato la storia sia della traduzione sia dell'arte, si addentra D. LECHAT. Osservare i frontespizi nella ricca tradizione manoscritta delle traduzioni francesi di Valerio Massimo, fa notare lo studioso, permette di accedere a una panoramica pressoché completa delle tipologie di scene di dedica in voga a cavallo tra i due secoli (*Les enluminures du Valère Maxime français. Une glose en images de l'activité traductrice au service du pouvoir*, pp. 59-84).

Nella relazione che si instaura tra le parole e le immagini nell'*Imagination poétique* di Aneau, complessa anche in virtù di un'architettura che rende difficile identificare il confine tra il peritesto e l'opera propriamente detta, prende forma un regime autoriale la cui legittimazione dipende tanto dai riferimenti allo spazio istituzionale quanto da quelli alla sfera privata, nonché dalla costruzione di una mitologia ben calibrata intorno all'identità dell'autore (T. TRAN, *L'autorité de l'emblématique. Scénographies auctoriales dans l'"Imagination poétique" de Barthélemy Aneau (1552)*, pp. 85-110).

Non solo lo scrittore, ma anche l'artista che si è occupato delle immagini può essere ritratto in apertura di un volume: è ciò che mostra il saggio di M.-C. PLAN-CHE, il quale si sofferma sia su opere seicentesche in cui il volto dell'artista è reso graficamente, sia su testi dove il ritratto è realizzato a parole, in forma di nota biografica (*Le portrait d'artiste dans le livre*, pp. 111-138).

La seconda parte del Settecento, spiega C. MARTIN, vede un coinvolgimento crescente degli scrittori nell'illustrazione delle loro opere: nel 1761, l'edizione della *Nouvelle Héloïse* di Rousseau rappresenta una precedente e un modello per altri autori, il cui agire testimonia non solo di una più acuta percezione del libro in quanto oggetto, ma anche di una diffusa volontà di difendere il ruolo dell'autore in un tempo in cui lo status dell'illustrazione tende a emanciparsi dal testo (*Invention figurale et poétique auctoriale dans le roman illustré au XVIII^e siècle*, pp. 139-160).

In *Fénelon illustrateur de Prévost et inversement*, O. LEPLATRE si interroga sulla presenza di un'incisione realizzata da Jean-Jacques Pasquier in apertura delle due sezioni dell'edizione di *Manon Lescaut* datata 1753: in virtù del legame che intrattiene con le *Aventures de Télémaque* di Fénelon, l'immagine orienta la lettura del testo di Prévost non per illustrarne i contenuti, ma per problematizzarli (pp. 161-204).

Osservando secondo un'ottica comparativa due libri prodotti nella prima metà dell'Ottocento, C. NESCI fa notare come la vignetta del titolo possa essere il luogo in cui si manifesta una "énonciation éditoriale" che cambia con l'evolvere degli equilibri tra gli autori e gli editori (*"Un enseignement par les yeux". Éditeurs et auteurs dans les frontispices de "L'Hermitte de la Chaussée-d'Antin" (1813-1815) et du "Diable à Paris" (1844-1846)*, pp. 205-227).

Sulla stampa periodica si sofferma invece M. LO FEUDO, per mettere in luce come la rivista *La Silhouette* intervenga in un contesto culturale segnato dalla rivoluzione di Luglio, nel quale la nozione di artista, così come anche i temi, i generi e le pratiche su cui si fonda la produzione letteraria, è oggetto di profondo dibattito (*Images de l'artiste dans "La Silhouette" (1829-1831)*, pp. 229-246).

Il processo di realizzazione delle *Scènes de la vie privée et publique des animaux* è il fulcro del saggio di

M.-È. THÉRENTY: ricostruire le dinamiche e i conflitti "autour de la plume et du crayon" che sottendono la produzione dell'opera nel 1842, poi la sua riedizione durante il Secondo Impero, significa accedere a un compendio delle tensioni destinate a innervare la storia editoriale degli anni seguenti (*La plume, le crayon et le canif. Auctorialité et autorité dans "Scènes de la vie privée et publique des animaux"*, pp. 247-267).

Illustrando *Le Château des Carpathes* di Jules Verne per l'edizione Hetzel del 1882, Léon Bennett dà forma a un "récit iconique" che non solo costituisce una *mise en abyme* delle questioni affrontate nel romanzo, ma ne propone una lettura alternativa: così, scrive M.-A. CHARLIER, l'iconotesto propone una visione alternativa dell'autorialità da cui emana (*"Le Château des Carpathes" de Jules Verne "visionné" par Léon Bennett. La fabrique d'une illusion*, pp. 269-296).

Nel febbraio 1896, il numero 163 di *La Plume* rende omaggio a Verlaine, defunto il mese prima, e dichiara Mallarmé il nuovo "Prince des poètes". Nel dialogo tra i testi e le immagini considerate nel loro valore riflessivo, scrive Y. VÉRILHAC, si delinea l'intenzione di riflettere non tanto sull'uomo e sull'opera, quanto piuttosto sul legame tra Verlaine e la comunità di artisti che ne costituisce la posterità ideale (*Images de Verlaine à "La Plume". Mise en abyme d'un support médiatique et d'une âme collective*, pp. 297-311).

P. KAENEL ricostruisce la traiettoria di Théophile Alexandre Steinlen, artista di spirito pacifista e socialista distanziatosi dall'ambiente culturale di Montmartre e approdato nel mondo delle edizioni di lusso, per poi soffermarsi sulle quattro opere che realizzò collaborando con Anatole France (*Théophile-Alexandre Steinlen en dialogue avec Anatole France et les écrivains contemporains*, pp. 313-330).

Figlio di un pittore, cresciuto tra gli artisti, Paul Morand ha saputo trarre profitto dalla moda del libro illustrato, culminata tra il 1920 e il 1935, rapportandosi con artisti e editori secondo le modalità che spiega M. COLLOMB (*Paul Morand et ses illustrateurs, entre amitiés artistiques et stratégies éditoriales*, pp. 331-339).

Dal contributo di S. LINARÈS emerge invece la rilevanza che la collaborazione con diversi pittori assume per André du Bouchet: soprattutto a partire dal 1860, il contatto con le arti visive diventa un elemento determinante nell'evolvere della sua poetica (*Recueils à deux mains. Du Bouchet et ses peintres*, pp. 341-356).

Chiude la raccolta la discussione di C. SOULIER riguardo alle politiche editoriali, nonché alle poetiche che a esse si legano, della casa editrice *Orange Export Ltd.*, attiva tra il 1969 e il 1986: ciò che ne emerge è innanzitutto il profilo di un'impresa collettiva che, considerando il libro come il "corps physique du texte", si sottrae all'orizzonte della bibliofilia (*Une fabrique de "peintures de livre"?*, pp. 357-373).

[ROBERTA SAPINO]

MARC ESCOLA, *Le Cinéma des Lumières. Diderot, Deleuze, Eisenstein*, Sesto S. Giovanni, Éditions Mimésis, 2022, 149 pp.

Il volume propone una riflessione in merito alla nascita del discorso cinematografico situabile all'epoca dei Lumi.

La prima parte dell'indagine portata avanti da Escola si concentra sulla teoria del teatro di Diderot e, precisamente, sulla messa in scena del dramma in cinque atti *Le fils naturel*. Un episodio in particolare ha

suscitato nell'autore la volontà di definire la rappresentazione cinematografica.

Nel mezzo dell'ultima scena, il narratore racconta di come la sostituzione dell'attore che interpretava il personaggio del vecchio padre Lysimond abbia generato un'interruzione della rappresentazione e la momentanea uscita dalla finzione degli altri attori della pièce. L'autore parla di "taglio", pratica non propria al teatro bensì alla dinamica cinematografica, affermando che ogni sforzo di Diderot verso la promozione di un nuovo modo di fare teatro è stato in realtà un passo verso quello che sarebbe diventato, un secolo dopo, il cinema.

Che di cinema si iniziò a parlare all'epoca dei Lumi lo sosteneva anche Eisenstein, il quale intitolò una conferenza del 1943 "Diderot a parlé de cinéma". Il cineasta russo propone infatti una rilettura di alcune famose formule di Diderot cercando di dimostrare quella che a suo parere risulta essere stata un'effettiva "previsione cinematografica".

L'autore parte dalla postura dello spettatore nel *Fils naturel*; la situazione proposta da Diderot prevede un unico spettatore che osserva, quasi per effrazione, una pièce che non è una pièce, minuziosamente dipinta nei dettagli e nella caratterizzazione dei personaggi. E che cosa sarebbe, a questo punto, quell'occhio che tutto vede e tutto sente nei dettagli, nascosto in un angolo della stanza e del quale nessuno dei protagonisti della messa in scena sembra accorgersi, se non l'obiettivo di una telecamera?

Escola ricorda inoltre come il primo dei tre *Entretiens sur le Fils naturel* di Diderot, concentrato sul concetto di unità di luogo, non ponga il problema della concezione di luogo teatrale come scenografia fissa.

Il desiderio del filosofo non è quello di affrancarsi dai luoghi fisici della scena, ma di sostituire alla successione di scene la possibilità di rendere il movimento attraverso quello che Eisenstein definisce "il montaggio dell'azione da un punto all'altro" e che in Diderot si traduce nel concetto di luogo unico per ogni fase di svolgimento dell'azione.

Inoltre, quello che si nasconde dietro alla concezione di *tableau* negli *Entretiens* è in realtà una rottura con l'ortodossia aristotelica che vede l'azione come una concatenazione di cause e effetti secondo verosimiglianza e necessità, per proporre invece la concezione di azione drammatica come successione di quadri.

È soprattutto sulla questione della recitazione degli attori che Eisenstein trova in Diderot un precursore della tecnica cinematografica; per Eisenstein il problema principale è quello di impedire ai futuri attori di cinema di recitare come in teatro. Quello che il cineasta russo trova in Diderot sono le condizioni che obbligano il giovane attore a *sbarazzarsi del recitato*. Secondo Eisenstein, Diderot ha saputo teorizzare quella che viene definita la teoria del non-recitato che prevede un modo di pensare alla recitazione che non è per forza vincolata ai canoni della recitazione teatrale.

Dopo una piccola riflessione che coinvolge il contesto storico in cui si sviluppa un pensiero decisamente prossimo a quello cinematografico, sia per quanto riguarda la scena teatrale che le modalità di intrattenimento degli anni cinquanta del Settecento, Escola concentra l'ultima parte del volume su una personalità della cultura francese che ha dedicato parte della sua riflessione alle teorie del cinema e che può aiutare nella rilettura dell'impresa teorica di Diderot: Gilles Deleuze.

Escola propone di prendere a prestito dalle teorie esposte nei due tomi di *Cinéma* i concetti di immagine-movimento e immagine-tempo che egli associa a quanto desiderato dal filosofo settecentesco in merito

alla concezione di azione e tempo nel teatro, ossia un tipo di spettacolo in cui il tempo è la misura del movimento: il tempo si emancipa dal movimento senza più adattarsi alla realizzazione di un'azione.

L'immagine-tempo è quella che permette di vedere il tempo stesso, non come transizione tra l'immagine che precede e quella che segue, ma come luogo in cui all'immagine ottica effettiva si unisce un'immagine virtuale.

[LUANA DONI]

JOHAN FAERBER, *Ma dose quotidienne de littérature française. 365 notions de littérature française*, Malakoff, Dunod éditeur, 2022, 383 pp.

La casa editrice Dunod, specializzata in volumi in serie su autori o movimenti letterari (si ricorda, dello stesso autore Johan Faerber, la nostra scheda di *Proust à la plage. "La recherche du temps perdu" della serie "dans un transit" - "Studi francesi" 192 - o, rimanendo in tema estivo, la serie "À la plage" che raccoglie analisi fresche e appassionanti ma non per questo superficiali di insigni personaggi politici o letterari, francofoni e non, come De Gaulle o Napoleone*), torna dal 2021 con la nuova collana "Ma dose quotidienne", con le prime pubblicazioni d'impianto storico e filosofico ("Ma dose quotidienne d'histoire" e "de philo"), poi letterario ("de littérature française"). Come quelli delle altre collezioni, si tratta di un volume agile e piacevole, che permette al lettore un viaggio nei 365 eventi che hanno segnato, secondo l'autore, la storia della letteratura francese. Troviamo allora gli autori e le autrici chiave, le *querelles* letterarie, le pubblicazioni dei *chefs-d'œuvre* con tanto di giorno, mese e anno. Ogni pagina è presentata secondo il medesimo schema: si inizia dal 1 gennaio 1677 con *Phèdre de Jean Racine est représentée pour la première fois*, seguita da una citazione tratta dalla relativa pièce e un breve articolo che riassume i principali tratti e l'importanza dell'evento. Segue poi un'etichetta con il nome dell'autore - qui, Racine -, data di nascita e morte. Pillole di letteratura per appassionati che vogliono approfondire in poche righe o ripassare eventi cardine, o come dice la quarta di copertina, che intendono "dévorer d'une seule traite ou picorer selon ses envies".

Per una questione di spazio non è possibile citare tutti i 365 eventi essenziali segnalati da J. Faerber. Eccone solo alcuni, distribuiti lungo i secoli come la rassegna richiede. Nel mese di gennaio e si scopre che il giorno 9 del 1852 *Victor Hugo est banni par décret*; il 10 febbraio del 1946 *Jacques Prévert ressemble ses poèmes sous le titre "Parole"*, e si rileggono i versi noti della poesia *Barbara*, con cui si apre l'articolo, mescolanza di tenerezza e ribellione secondo l'A.; il 20 dello stesso mese del 1942 *Vercors fait paraître clandestinement "Le Silence de la mer"*, atto fondatore della resistenza di Jean Bruller; continuando a sfogliare si arriva all'11 di marzo del 1726, scoprendo la *Naissance de Louise d'Épinay, une pédagogue pour les femmes*, pedagogista femminile, pietra miliare dei Lumi; e se il 13 aprile 1957 *Françoise Sagan est victime d'un grave accident de voiture*, la mademoiselle Chanel della scrittura secondo Faerber, il 2 maggio 1834 *Théophile Gautier défend l'art pour l'art*; Avvicinandosi all'estate si scopre che il 12 giugno 1657 *Madeleine de Scudéry dessine la carte du tendre*; e ancora, il 25 giugno 1984 *Hervé Guibert raconte la mort de Michel Foucault*, in quel romanzo "impudique" che è *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*; saltando al giorno della presa della Bastiglia, ma del 1933, ecco il quesito se

Raymond Roussel s'est-il réellement suicidé?; e ancora, il 7 agosto 1954 *Colette a droit à des funérailles nationales*; il 23 settembre del 1870 *Prosper Mérimée disparaît*, e si può leggere l'incipit di *Colomba*; poi fare un tuffo nel Surrealismo con *André Breton qui rencontre "Nadja"* il 4 ottobre 1924; e in epoca più recente, il 13 novembre 2015, ci viene ricordato che *Paris est frappé par une série d'attentats meurtriers*, e si possono leggere alcune righe di Laurent Mauvignier tratte da *Regarder la mort en face*; poi scorrere fino al giorno di Natale del 1886 quando *Paul Claudel connaît une crise mystique*; e terminare il viaggio a San Silvestro con *Tanguy Veil qui raconte la casse du casino*. Chiude il volume l'elenco degli articoli.

[FRANCESCA FORCOLIN]

DAMIEN MOLLARET, *Le Détour par l'autre. Plurilinguisme et pseudonymie (Pessoa, Nabokov, Borges, Gary)*, Paris, Classiques Garnier, 2022, 817 pp.

La lingua e il nome sono due elementi essenziali nella costituzione dell'identità di una persona.

Nelle società occidentali, l'identità dell'individuo è attribuita quasi esclusivamente dal contesto familiare di appartenenza: il nome di battesimo, il cognome, la lingua con la quale egli comincerà a esprimersi saranno caratteristiche identitarie acquisite involontariamente alla nascita.

La volontà di apprendere e, di conseguenza, esprimersi in un'altra lingua e l'utilizzo di uno pseudonimo diventa una maniera di riappropriarsi autonomamente della propria costruzione identitaria. A partire da questa constatazione, Damien Mollaret interroga quelle scritture che hanno giocato con l'identità e l'alterità proprio a partire dall'uso delle lingue e della pseudonimia.

Quattro autori del XX secolo vengono presi in considerazione nell'indagine comparatistica di Mollaret: il poeta portoghese Fernando Pessoa, il romanziere russo-americano Vladimir Nabokov, lo scrittore argentino Jorge Luis Borges e il romanziere francese di origini russe Romain Gary.

La prima parte della riflessione (*Autres rivages et langues étrangères*), descrive come, fin dall'infanzia, i quattro autori abbiano avuto accesso ad un'educazione plurilingue e, di conseguenza, abbiano imparato a guardare alla cultura di appartenenza da una prospettiva esterna.

Pessoa imparò molto presto il francese grazie a sua madre; all'età di sei anni, inventa il suo primo alter-ego "le chevalier de Pas", francese, e con il quale instaura una fittizia corrispondenza.

Nabokov impara l'inglese e il francese grazie al personale di servizio; riceve una sorta di tripla educazione che culmina con la scrittura dei tre capitoli della sua autobiografia *Autres rivages*.

La lingua madre di Gary è il russo ma apprende velocemente francese, polacco e inglese grazie ai viaggi; infine Borges, cresciuto in una famiglia bilingue, ha modo di imparare l'inglese contemporaneamente allo spagnolo.

Sia Nabokov che Borges hanno insegnato letterature straniere all'università: il primo presso la Cornell di New York e il secondo presso l'università di Buenos Aires. Due professori atipici e appassionati, capaci di coinvolgere il pubblico di studenti, di volta in volta più numeroso. Per Borges e Nabokov abolire lo studio delle letterature straniere equivale a abolire l'umanità, la cultura stessa. Per tale ragione, i due si impegnarono nella creazione di uno spazio letterario capace di ignorare le frontiere e i confini politici nel pieno di un periodo esacerbato da un forte nazionalismo.

Fernando Pessoa segue una traiettoria inversa rispetto agli altri scrittori bilingue: egli comincia infatti a scrivere in inglese per poi fare ritorno alla lingua madre, il portoghese. Fino al 1908 Pessoa non ha scritto che in inglese e sotto le mentite spoglie di Robert Anon e Alexander Search; secondo Robert Bréchon, il suo ritorno alla lingua portoghese sarebbe di natura politica: la nascita di un forte sentimento patriottico di solidarietà con il suo popolo. A partire dal 1910 gli eteronimi portoghesei, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, sostituiscono quelli inglesi. La lingua inglese diventa per Pessoa una lingua di passaggio.

Per Romain Gary il francese e l'inglese non sono né la lingua madre (il russo), né la seconda lingua (il polacco). Gary scrive quattro romanzi direttamente in inglese procedendo poi ad un'autotraduzione in francese; per l'autore, il fatto di scrivere direttamente in un'altra lingua permette di concentrarsi sulla storia raccontata e non sulla lingua stessa, completamente staccata dal mondo.

Un altro aspetto importante, che accomuna i quattro autori in esame, è relativo all'uso della lingua, è in effetti quello dell'autotraduzione.

Sia Gary che Nabokov, traducendo le loro autobiografie, hanno creato dei veri e propri doppi dell'opera, le cui versioni non sono l'una la copia dell'altra ma opere autonome e sufficienti a se stesse. Mollaret illustra qualche esempio concernente la pratica autotraduttiva elencando le traduzioni che riportano un titolo completamente diverso rispetto all'opera originale: *Camera obscura* di Nabokov diventa *Laughter in the dark* in inglese; *The ski Bum* di Gary diventa *Adieu Gary Cooper* in francese.

La riflessione sulla traduzione permette a Mollaret di avvicinarsi alla seconda parte del volume dedicata all'uso della pseudonimia (*Le masque pseudonymique*).

L'uso dello pseudonimo permette all'autore di dissimulare, nascondere la propria identità o pure affermarla sotto mentite spoglie. Lo pseudonimo risulta essere, parafrasando Mollaret, una scelta autonoma dell'identità e dunque non sempre un tentativo di mascherare una realtà ma, al contrario, di disvelarla.

Le scelte operate da Nabokov, Pessoa, Borges e Gary rivelano generalmente una tendenza costante alla ricerca di un senso del nome. Ciascuno a suo modo, i quattro autori del corpus analizzato hanno interrogato il concetto di persona all'interno della loro opera che tutta si costruisce intorno a una costante ricerca di sé. La pseudonimia non fa che accentuare tale ricerca e permettere all'autore di sfruttare la distanza tra sé e l'alter ego scelto, al fine di confessarsi fedelmente.

Lo studio di Mollaret ha permesso di individuare due forze contrarie ma simultaneamente in azione nei quattro autori: una forza centrifuga in cui il moltiplicarsi delle lingue e degli pseudonimi destabilizza la concezione di persona, rendendo evidente l'inafferibilità dell'io; una forza centripeta che, grazie alla possibilità offerta dal bilinguismo e dalla pseudonimia, permette un facile distanziamento dell'io da se stesso e, di conseguenza, una maggiore lucidità di analisi.

In conclusione, i quattro autori analizzati da Mollaret hanno il merito di aver sperimentato, nella vita come nella scrittura, quel viavai tra "io" e "lui/tu" al fine di render conto di un'identità instabile, in continuo mutamento, che perde la sua forma monolitica per riscoprirsì multipla.

[LUANA DONI]

Éditions Verticales, ou comment éditer et écrire debout, dir. A. ADLER, S. BIKIALO, K. GERMONI et C. NARJOUX, Paris, Lettres Modernes Minard – Classiques Garnier, 2022, "La Revue des lettres modernes" 1, 479 pp.

Il volume dà conto dei ricchi scambi tra studiosi, autori e professionisti vari del mondo dell'edizione che hanno avuto luogo in occasione del convegno *Éditions Verticales 1997-2017: éditer et écrire debout*, tenutosi nell'aprile del 2017. Nel ricostruire il primo ventennio d'attività della casa editrice, adottando prospettive talvolta molto vicine ai singoli testi, talvolta più ampie, rivolte al panorama editoriale passato e presente, talvolta ancora concentrate sulla materialità dell'oggetto-libro, i contributi qui riuniti convergono a delineare l'immagine di un'impresa culturale che costituisce, scrivono i curatori nell'introduzione, un vero "centre de ralliement des divergences" (pp. 13-26). Lo scopo ultimo non è collocare i centocinquanta autori e autrici che afferiscono alle Éditions Verticales all'interno di una linea editoriale la cui definizione sarebbe, necessariamente, imperfetta, quanto piuttosto mappare, mettendone in luce la coerenza, le linee di forza che hanno contribuito a definire l'identità della casa editrice nel passato, nonché le specificità e dinamiche che emergono nel presente.

Intitolata «Identité(s) et politique(s) éditoriales», dove il plurale è significativo, la prima sezione si apre con la trascrizione della tavola rotonda, moderata da A. ADLER, in cui gli editori Y. Pagès e J. Guyon e gli autori Claro e P. Senges ripercorrono lo sviluppo della casa editrice e del suo catalogo (*L'identité éditoriale de Verticales. Table ronde avec Claro, Jeanne Guyon, Yves Pagès et Pierre Senges*, pp. 29-63). A seguire, la storia delle Éditions Verticales è osservata da L. BASS alla luce della nozione bourdieusiana di *champ littéraire* (*Les éditions Verticales. Sociobistoire de la construction d'une position emblématique dans le champ littéraire*, pp. 65-86), mentre S. BIKIALO si concentra sulla "conception esthétique de la révolution" d'impianto situazionista che emerge nel primo decennio d'attività editoriale (*Verticales Phase 1 – un situationnisme esthétique*, pp. 87-109) – impianto i cui echi risuonano nell'opera di Frédéric Ciriéz, come dimostra S. DUCAS (*Frédéric Ciriéz, écrire paillettes et déchets*, pp. 111-126). Si soffermano sull'aspetto collettivo dell'impresa A. NICOLAS, che individua nell'identità di Verticales un carattere generazionale (*Peut-on parler d'une "Génération Verticales"?*, pp. 127-133), e J.-M. BAUD, il quale, prendendo ad esempio il successo dell'autrice M. de Kerangal, mette in luce la natura privilegiata dell'incontro tra la casa editrice e il collettivo Inculte (*Le collectif Inculte et les éditions Verticales. Étude d'une rencontre posturale*, pp. 135-150). Infine, i due testi firmati da S. BIKIALO e M. RASS e da M. BONAZZI osservano come l'eclettismo della casa editrice emerga dagli aspetti visuali delle copertine (*Philippe Bretelle, l'œil de Verticales*, pp. 151-172) e di tutti gli elementi grafici e materiali che ne definiscono la "stratégie de marque" (*Donner corps au multiple. La communication à 360° des éditions Verticales*, pp. 173-190).

La seconda sezione, «Fiction, document et histoire(s)», valorizza la varietà dei generi e delle posture rispetto al valore documentario della scrittura che coesistono organicamente nel catalogo di Verticales e che, nel loro insieme, fanno sì che la casa editrice si configuri come una "instance collective d'énonciation" dotata di un'autorialità propria (J. LEFORT-FAVREAU, *Définir la littérature par ses marges. La non-fiction chez Verticales*, pp. 193-211). La traiettoria di P. Artières,

storico dalla scrittura ludica e sovversiva di discendenza oulipiana, è presentata da L. DEMANZE (*Les histoires potentielles de Philippe Artières*, pp. 213-225), mentre sono due a prendere la parola nella tavola rotonda coordinata da R. GUIDÉE intorno alla scrittura documentaria (*Raconter des "histoires vraies". Entretien avec Jane Sautière et François Beaune*, pp. 227-246). Ritorna sull'opera di Beaune, e in particolare sull'articolazione tra l'individuale e il collettivo realizzata a livello stilistico, lo studio di C. RANNOUX (*Verticales, écrire au "singulier collectif"? L'exemple de François Beaune*, pp. 247-262), mentre è la resistenza dolorosa alla crisi di un mondo minacciato ciò che M. SNAUWAERT identifica nelle opere di J. Sautière, nonché di M. de Kerangal e di N. Caligaris (*Vivre à la verticale. Poétiques pour un monde en crise*, pp. 263-277).

Con il titolo «L'artisanat du style chez Verticales: une somme de singularités», la terza sezione annuncia un interesse per la pluralità di voci che si concretizza, nel testo, in diversi contributi frutto di dialoghi e riflessioni a più mani, per lo più dedicati agli aspetti pratici del lavoro editoriale. La necessità di una comunanza di intenti tra autori e editori emerge dalla tavola rotonda moderata da K. GERMONI e da C. NARJOUX (*Travailler la langue chez Verticales, une aventure humaine, engagée et singulière. Table ronde avec Maylis de Kerangal, Noémi Lejeuvre et Yves Pagès*, pp. 281-307) ed è poi dettagliata nelle testimonianze di due autrici dai percorsi simili, che hanno trovato in Verticales una familiarità letteraria e umana (E. GUEORGUEVA, *Chevaucher des tigres ou suivre les rêves*, pp. 309-310; A. GLOUKHOVA, *Ecrire aux cotés*, pp. 311-313). Dal dialogo con A. Bertina e M.-H. Massardier riportato da K. GERMONI si evince inoltre la centralità della figura della lettrice-correttore, i cui interventi hanno guidato l'autore nell'elaborazione di uno stile proprio (*L'esthétique de la scorie ou l'exception contre la règle. Dialogue entre Arno Bertina et Marie-Hélène Massardier*, pp. 315-327). Chiudono la sezione due contributi d'impianto più analitico, nei quali L. SUSINI e C. NARJOUX mettono in luce due tratti stilistici ricorrenti nelle opere pubblicate presso Verticales: da un lato, la tensione tra la derealizzazione dei corpi operata dalla scrittura e il suo rifiuto più estremo (*Pour une écriture verticale du corps*, pp. 329-343), dall'altro la predilezione per le temporalità non lineari, di cui la scrittura di O. Rosenthal appare come un esempio pregnante (*De multiples et nouvelles pistes apparaissent". L'expérience du récit et celle du temps chez Olivia Rosenthal*, pp. 345-360).

Conclude il volume una sezione più breve, il cui titolo, «Vers une littérature exposée: inter- et transmédiatés», allude a un percorso editoriale in ridefinizione costante, incline alle commistioni che coinvolgono altri generi o altre forme d'arte. A una densa tavola rotonda coordinata da G. THÉVAL, in cui quattro autrici e autori mostrano la varietà di approcci e di forme con cui trasgrediscono i confini tra la scrittura letteraria e la performance sul palco, in radio o sul web (*Intermédiatés. Table ronde avec Anne-James Chaton, Frédéric Cîriez, Jean-Charles Massera et Olivia Rosenthal*, pp. 363-392), seguono gli studi di F. GRIS, M. BRIAND e J. MAYER, dedicati rispettivamente al rapporto degli autori Verticales con il cinema – inteso sia come adattamento di romanzi su schermo, sia come medium convocato narrativamente nei testi letterari – (*Rester Verticales. Le cinéma et les éditions Verticales*, pp. 393-409), con la danza – osservata soprattutto nel contesto del festival Concordan(s)e – (*Concordan(s)e/ Verticales. Sous la peau (Arno Bertina / Daniel Larrieu), une transmédiatation*, pp. 411-433) e con il teatro e il cinema, le cui caratteristi-

che sollevano questioni legate all'oralità e all'ibridità che riguardano tanto la scrittura dei testi quanto la loro immissione nel campo editoriale.

[ROBERTA SAPINO]

Vivre et travailler au même endroit. Personnages, écrivains et peintres confinés, dir. Th. POYET, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2022, 276 pp.

Guardare al passato per comprendere il presente: è questo il proposito che innerva il volume coordinato da T. POYET, una variegata raccolta di saggi che, percorrendo una selezione di opere letterarie per lo più dell'Otto e Novecento, mettono in luce le contraddizioni insite nella vita di chi per scelta o per imposizione si trova a vivere e a lavorare in un unico "habitat mêlé" (*Introduction*, pp. 9-34). Le tre sezioni che compongono il testo – dedicate rispettivamente a una panoramica dei personaggi rappresentativi delle diverse modalità del lavoro casalingo; alla condizione dello scrittore, considerato come figura emblematica della relazione tra l'interno dell'abitazione e il mondo esterno; e alle caratteristiche materiali e simboliche dei luoghi di vita e di attività – non esitano tuttavia a evocare questioni riconducibili al presente (post)pandemico o a un passato più remoto.

È questo il caso, ad esempio, del contributo che apre il volume, nel quale C. GIRODIAS-MAJEUNE risale alle origini medievali della figura del portinaio per porre le basi di un'indagine intorno alle sue molteplici rappresentazioni ottocentesche (*Contraintes et avantages de la loge: représentations du concierge parisien au XIX^e siècle*, pp. 37-53). Quattro tra le poche – osserva l'autore – raffigurazioni dell'operaio che lavora presso il suo domicilio sono invece al centro del saggio di T. POYET, in cui le implicazioni politiche della scrittura d'impianto realista ben emergono dall'analisi di *L'assommoir* di Zola, *La maison des autres* di Clavel, *La place* di Ernaux e *Joseph* di Lafon (*Quand l'ouvrier travaille depuis chez lui: aspects réalistes d'un cas paradoxal et politique*, pp. 55-70). B. URBANI si concentra poi sulle due versioni – la prima, datata 1962, e la riscrittura realizzata dall'autore nel 1972 – della pièce di Dario Fo *Il telaio*, dove la denuncia delle condizioni di lavoro nell'industria tessile si inserisce in una più ampia critica delle derive del Partito Comunista Italiano (*Le travail à domicile, une escroquerie selon Dario Fo*, pp. 71-89). Accanto ad alcuni romanzi tardo-ottocenteschi in cui i bambini sono oggetto di sfruttamento in casa propria o nelle dimore altrui, *Une "place" pour l'enfant?* di G. TISON analizza anche tre testi di area francese in cui il lavoro infantile assume un valore positivo all'interno della rete affettiva familiare (pp. 91-116). A seguire, lo studio di F. PLATELLE ha come oggetto la moltitudine di personaggi appartenenti agli strati sociali subalterni – artigiani, domestici, contadini, artisti – che si muovono tra tensioni economiche e conflitti morali nelle *féeries* create dal drammaturgo austriaco F. Raimund tra il 1823 e il 1834 (*Artisans, domestiques, paysans et poètes dans les féeries de Ferdinand Raimund*, pp. 103-116). Si trova in una posizione gerarchicamente più ambigua il precettore, il quale – almeno nella lettura che A. PIANTONI dà di due opere di Stendhal e di Bourget – da un lato apporta prestigio sociale alla famiglia che serve, e dall'altro accede, grazie al suo ruolo in casa altrui, a luoghi e incontri che gli sarebbero altrimenti preclusi (*Les inconnus dans la maison: figures du précepteur dans "Le Rouge et le Noir" et "Le Disciple"*, pp. 117-137); diversa è poi l'esperienza dell'insegnante: "Il habite

l'école autant qu'il est métaphoriquement habité par elle" scrive L.C. PIMENTA GONÇALVES, il cui contributo è fondato sull'analisi di testimonianze e romanzi francesi riconducibili a un periodo piuttosto ampio (*Habiter l'école: l'instituteur dans la fiction et dans des livres de mémoires (XIX^e-XXI^e siècles)*, pp. 139-157).

Alla sezione «La fiction et ses personnages confinés» segue quella intitolata «Figures de l'écrivain: un confinement par essence». Al suo interno, due studiosi si addentrano nella corrispondenza d'autore: nelle lettere di Flaubert, É. LE CALVEZ osserva in quali modi – talvolta descrittivamente, talvolta più metaforicamente – l'autore parli della sua dimora a Croisset, luogo il cui valore è “constantiel à l'écriture” (*Vivre et écrire à Croisset*, pp. 161-178); nelle missive redatte da Voltaire durante la sua “réclusion heureuse” a Cirey, in compagnia di Madame du Châtelet, J. GUITARD-MOREL ricerca le tracce dell'intensa vita culturale a cui si dedicò la coppia per tutto il periodo di un isolamento tanto forzato quanto proficuo (*Le bonheur d'un "pauvre reclus": Voltaire et Émilie à Cirey*, pp. 193-209). La scala che conduce alla torre in cui Hélène Cixous si ritira per scrivere è il fulcro delle riflessioni di M. MOTARD-NOAR, insieme alla separazione – sempre sfumata nel tempo e nello spazio – tra il dentro e il fuori (*Habiter la perte: les fictions d'Hélène Cixous*, pp. 179-192). Infine, è sul Paulhan poco più che trentenne, ricoverato in ospedale a Tarbes, che si concentra P. ATROUSSEAU: la stanza di ospedale è il luogo dove convergono esperienze lavorative e sentimentali, in una coesistenza di cui *La guérison sévère* dà conto sia nei contenuti, sia a livello strutturale (*Survivre et écrire au même endroit: récits de l'hospitalisation de Jean Paulhan à Tarbes en 1918*, pp. 211-225).

Il terzo volet, dal titolo «Espaces de confinement et représentation des lieux», si apre con una riflessione intorno alla “mitologia” dei luoghi d'artista, soprattutto per quanto riguarda lo studio dello scrittore. Dall'analisi di un corpus eterogeneo – la serie *Au lieu d'écrire* del fotografo Benoît Galibert, alcune opere di Jean-Philippe Toussaint, *La carte et le territoire* di Michel Houellebecq – traspare la volontà di far emergere allo stesso tempo la banalità dei luoghi e l'artificialità delle rappresentazioni collettive che prendono forma intorno a essi (M.-C. RÉGNIER, *Péril en la demeure! Regards de Benoît Galibert, Jean-Philippe Toussaint et Michel Houellebecq sur la fin d'une mythologie du lieu de vie et d'écriture de l'écrivain*, pp. 229-245). A. KRYKUN si sofferma sul periodo tra le due Guerre mondiali, segnato dal repentino deterioramento delle condizioni materiali di vita per gli scrittori a causa di una serie di provvedimenti fiscali a livello nazionale: quando per gli autori diventa necessario che la loro abitazione sia riconosciuta come luogo di lavoro ufficiale, le implicazioni che ne derivano sono sia di natura sociale, sia di ordine autoriflessivo e artistico (*Du temple de la création au local professionnel: les mutations des pratiques résidentielles des écrivains au lendemain de la Grande Guerre*, pp. 247-262). In *Souvenirs d'Ateliers de peintres* par Maxime Du Camp: un modèle d'habitat mêlé entre mythe littéraire et réalité sociale, B. CAYERÉ mostra come i resoconti che Maxime du Camp ha dato nei suoi *Souvenirs littéraires* (1991-1882) riguardo all'atelier di Gustave Moreau attribuiscono allo spazio un valore metonimico rispetto al pittore (pp. 263-279), mentre è all'ibridità dello status della donna artista che si rivolge P. WIND: dagli anni Settanta a oggi, molte artiste integrano nelle loro opere elementi che, ritualizzando e reinterpretando le attività di cura della casa, sovvertono l'associazione tradizionale tra la donna e lo

spazio chiuso, nonché tra la sfera privata e pubblica dell'esistenza (*Femme artiste, femme d'intérieur: l'habitat comme matériau artistique*, pp. 281-292). Chiude il volume un contributo strettamente legato all'attualità: alla luce di una quindicina di testi vari – romanzi, saggi, componimenti poetici – prodotti da autrici e autori italiani a partire dall'inizio del lockdown nel 2020, E. MARTELLI si chiede se allo stravolgimento delle pratiche di scrittura causato dall'impossibilità di uscire di casa corrisponda una “morphologie narrative” identificabile come la forma letteraria del tempo pandemico (*Stare dentro le cose – Rester dans les choses: le travail domestique dans la littérature italienne au temps de la Covid-19*, pp. 293-304).

[ROBERTA SAPINO]

JEANYVES GUÉRIN, *La constitution du répertoire théâtral en France du XVII^e au XXI^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2022, 755 pp.

Utilissimo per chiunque si occupi di teatro, il volume di Jeanyves Guérin sviscera da molti punti di vista il tema enunciato nel titolo. Gli undici capitoli di cui si compone lo declinano diacronicamente e sincronicamente, rispondendo alle principali domande che ci si può porre rispetto alla costituzione di un repertorio teatrale in un dato paese. Trattandosi della Francia, il punto di partenza è rappresentato dalla creazione della Comédie Française nel 1680 per decisione di Louis XIV, istituzione rimasta poi egemonica fino al 1791. Da quell'anno, in virtù di una legge dell'Assemblea nazionale viene instaurata la libertà dei teatri e la Comédie Française perde il privilegio dell'esclusività del repertorio. Tutta la lunga storia raccontata, dal Seicento all'approdo del teatro in televisione, vede il confermarsi di alcune costanti, quali: gli interventi del potere, l'esistenza di un nazional-classicismo, la predominanza mai intaccata di Molière, la lunga resistenza opposta al teatro straniero, la progressiva integrazione al repertorio di alcuni autori, essenzialmente Marivaux, Musset e Feydeau.

Un principio ricordato dall'A. nelle “Remarques préliminaires” (pp. 11-26) definisce l'essenza della doxa: è nella generazione successiva, o nelle generazioni successive, quando l'orizzonte d'attesa è cambiato, che si gioca la prova di verità per il divenire canonico delle opere. Idea peraltro già espressa da Boileau nelle sue *Réflexions critiques sur quelques passages de Longin* (1692-94) e che evolve nei secoli senza cambiare di natura. Opere moderne diventano classiche o quello che era all'avanguardia cessa di esserlo, ma si tratta di fluttuazioni che non alterano il principio. Guérin approfitta della premessa anche per precisare con nettezza il significato di termini spesso usati impropriamente come canone o classicismo.

Il percorso comincia con la distinzione tra teatro stampato e teatro recitato (ch. 1, pp. 27-82), capitolo che si apre con l'avvio della cultura della stampa, intorno al 1590, attraverso Sei e Settecento e poi l'epoca rivoluzionaria per approdare agli inizi del XIX secolo. Il capitolo 2 è interamente dedicato a *Le répertoire au XIX^e siècle* (pp. 95-143). Il terzo capitolo invece tratta della differenza tra *Le canon académique et le spectacle vivant* (pp. 169-204), e Guérin ricorda che fino a una data recente, dal punto di vista accademico, il teatro era rappresentato dai testi pubblicati, lo si considerava un genere come la poesia o il romanzo, si usava spesso la nozione ormai desueta di letteratura drammatica e la rappresentazione importava tutto sommato poco. Se-

gue un capitolo dedicato al concetto di conservatorismo: *Le théâtre français au Théâtre-français. Conserver, décourir* (ch. 4, pp. 221-267), in cui è ripetuto il percorso storico già attraversato, ma dal punto di vista del repertorio della Comédie Française e del suo classicocentrismo dall'epoca della nascita (1680: 127 pièces), al ritorno degli Italiani, alla riforma di Riccoboni e allo scisma comico nel diciottesimo secolo, al catalogo del 1775 che comprende 386 pièces di cui viene detagliata la suddivisione tra tragedie e commedie in cinque atti, tre atti o in atto unico. La rottura del modello di Molière da parte di Marivaux avviene ma alla Comédie Italienne. Segue l'epoca rivoluzionaria, cioè quella in cui l'egemonia del Théâtre-français finisce in nome della libertà predicata da Chénier. Mentre sotto l'Impero e la Restaurazione la troupe ritrova la sua preminenza e un repertorio – nel 1818 – basato su quello del 1775, benché parzialmente ridotto (360 pièces).

Il quinto capitolo, *Etre ou ne pas être un musée au dix-neuvième siècle* (pp. 271-315), affronta il momento in cui la Comédie Française si trova nella necessità di rinnovare il repertorio, necessità cui risponde in parte definendosi come paladina unica della difesa del teatro classico, dovendo condividere lo statuto di teatro ufficiale con l'Odéon, teatro che mette in scena commedie e drammi nuovi e si caratterizza come *théâtre d'essai*. Con il Secondo Impero e la trasformazione haussmanniana del paesaggio urbano della capitale, nasce il settore privato che ha come sola regola la legge della domanda e dell'offerta, e per missione di fornire l'utile e il gradevole anche al pubblico dei nuovi ricchi oltre a quello dei vecchi. Da un lato la commedia seria, d'altro lato il vaudeville e l'operetta. È questo il momento in cui lo spettacolo teatrale, come il libro, entra nel mercato. Fatto che spinge la Comédie Française a riorganizzarsi. Guérin delinea il nascere del teatro d'arte, naturalista da un lato simbolista dall'altro, negli anni intorno al 1890, anni ricchi di ricerche e di esperienze. Il capitolo si conclude con l'illustrazione del repertorio all'inizio del ventesimo secolo, e il ritorno in forza di Molière quanto a numero di rappresentazioni.

Segue poi, con il sesto capitolo, *La longue marche de la rénovation au vingtième siècle* (pp. 317-352), in cui è documentata, tramite la rassegna dei direttori, la volontà di mediare tra il regno del *metteur en scène* e una sua intelligente collaborazione con gli interpreti. La missione della Comédie Française diventa quella, con le parole di Vitez, di rappresentare i classici-classici e i classici-moderni. Il capitolo si conclude con la presentazione del teatro contemporaneo messo in scena alla Comédie, tenuto conto del fatto che gli autori non hanno spesso voluto venirvi per l'idea d'istituzione cui la *maison* ha sempre corrisposto. La conclusione di Guérin è che oggi gli autori contemporanei sono poco presenti nel repertorio, ma anche che, volenti o nolenti, bisogna – scrive – constatare una crisi della creazione teatrale.

Con il settimo capitolo, l'obiettivo si sposta sul "secondo" teatro francese, ovvero sull'Odéon (*Infortunes et fortunes du second théâtre français*, pp. 363-410), teatro ufficiale che fin dall'inizio – 1797 – dovette trovare una propria identità e forgiarsi una tradizione a fianco dell'onnipotente Comédie Française. Un paragrafo è dedicato alla direzione di André Antoine cominciata su iniziativa di Aristide Briand – all'epoca Ministro dell'Istruzione, delle Belle Arti e dei culti – cui segue il paragrafo dedicato agli anni della direzione di Barrault

(Caudel, pilastro del suo repertorio, gli scrisse nel 1944: "Quel malheur de nous être rencontrés si tard") e poi quello su Barrault dopo l'Odéon e l'Odéon dopo Barrault. Il capitolo 8 affronta dunque la questione *Quel répertoire pour un théâtre populaire?* (pp. 421-464), che passa tra l'altro per "la révolution brechtienne" (citazione da Barthes, *Théâtre populaire* 11, janvier-février 1955), Chaillot, il festival di Avignone, il TNP, e si conclude pessimisticamente sul presente.

L'ouverture des scènes françaises au théâtre étranger è poi analizzata nel capitolo 9 (pp. 469-534), dal trattamento dei testi antichi al ritorno del teatro italiano dopo l'eclissi settecentesca e la vera apertura ai vari teatri europei a fine XVIII secolo, poi agli apporti all'Odéon di Gémier – che dopo il 1922 accentuò il movimento cominciato da Antoine – e del Cartel, che determinarono una fioritura di edizioni (e di traduzioni), in particolare da parte di Gallimard. Mentre la Comédie Française tardò notevolmente a internazionalizzarsi essendo a lungo la sua missione rimasta quella di difendere e valorizzare il teatro nazionale. È in effetti il capitolo 10 tratta diffusamente delle *Résistances culturelles et politiques à l'internationalisation du répertoire* (pp. 459-609). Mentre il capitolo 11 conclude il percorso affrontando la questione del pubblico televisivo: *Eduquer et/ou distraire à la paléotélévision. Deux répertoires de théâtre dans un fauteuil* (pp. 611-649), dalla mancanza di un repertorio proprio alla costituzione del primo specifico a inizio Novecento, inizialmente classico (Molière, Regnard, Marivaux, Beaumarchais, Musset) per aprirsi anch'esso poi, su tre direttrici: la ripresa di pièces rappresentate a teatro e trasmesse in diretta; l'adattamento di pièces per la televisione; i film televisivi che traspongono gli spettacoli teatrali. Importante lo spazio occupato dal teatro straniero. Per Jean-Louis Barrault il teatro in televisione aveva tre missioni: essere per il teatro quello che il libro tascabile è per l'edizione, con la possibilità di far meglio rispetto all'originale; rivelare gli spettacoli importanti di un'epoca; e servire l'arte drammatica televisiva propriamente detta. Era l'epoca definita da Eco della Paleo-Televisione, fino agli anni Sessanta del XX secolo, cui succedette la Neo-Televisione, il cui il servizio pubblico si piegò alle norme dell'ordine tecno-burocratico dell'industria culturale, ovvero l'era degli amministratori dopo quella degli avventurieri. L'era cioè del secondo repertorio, quello basato sul gradimento e il predominio del teatro *boulevardier*. Guérin approda all'individuazione della rete franco-tedesca Arte come organo di principale diffusione del teatro di qualità.

Abbondante e molto utile la bibliografia, cronologica. Come di grande efficacia sono alla fine di ogni capitolo elenchi variamente concepiti rispetto al repertorio visto nell'ottica particolare sviluppata in quel particolare capitolo: sono la dimostrazione attraverso i titoli di quanto viene discorsivamente argomentato. Guérin inoltre, nel ringraziare chi lo ha aiutato nel mettere insieme una quantità impressionante di dati – in primo luogo il personale della BNF, dell'Arsenal, della Comédie Française e della teatroteca Gaston Bary – rivela di aver trovato particolarmente preziosi due strumenti: il sito Les Archives du Spectacle creato nel 2007 e in continuo aggiornamento (lesarchivesduspectacle.net) e il sito dell'OBVIL (Observatoire de la vie littéraire).

[GABRIELLA BOSCO]

Volumi ricevuti non recensiti

- DUPRAT A., LOWY V., *La Maman et la Putain, Jean Eustache. Politique de l'intime*, Paris, Cinéfocales, 2020.
- HEITSCH D., KORTA J. (éds), *Early modern visions of space, France and Beyond*, North Carolina, The University of North Carolina Press, 2022.
- Travaux de Littérature XXXXIII, Poétiques de l'objet*, Paris, Droz, 2021.
- GOLLUT J.-D., ZUFFEREY J., *La parole stylisée, Etude énonciative du discours indirect libre*, Limoges, Lambert Lucas, 2021.
- ANHEIM E., BOUCHERON P., *De Dante à Rubens, L'artiste engagé*, Ecole française de Rome, 2020.
- TAORMINA M., *Amphion Orator, How the royal odes of François de Malherbe. Reimagine the French Nation*, Tübingen, Narr Franck Attempto, 2021.
- BENOIT J.L., ROOT J., *Les miracles de Notre Dame. Du moyen Age à nos jours*, Lyon, Jacques André éditeur, 2020.

Biblioteca di

STUDI
FRANCESI

Yves Bonnefoy

Rosenberg & Sellier

Luoghi e destini
dell'immagine
Un corso di poetica al
Collège de France 1981-1993

a cura di Fabio Scotto

pp. 264 | isbn 9788878855380 | euro 23,00

<https://www.rosenbergesellier.it/ita/collane/biblioteca-di-studi-francesi>

Indirizzare alla redazione i lavori proposti per la pubblicazione, la corrispondenza, i libri per recensioni e le riviste in cambio.

Adresser à la rédaction les travaux proposés pour la publication, ainsi que toute la correspondance, les ouvrages pour compte-rendu et les revues en échange.

Per le norme redazionali:

<https://journals.openedition.org/studifrancesi/1026>

Normes pour l'envoi des articles:

La rivista sottopone le proposte di articoli a un sistema di *peer review* in "doppio cieco".

La revue soumet les propositions d'articles à un processus d'évaluation par les pairs en double aveugle.

«Studi Francesi» è indicizzata in

Scopus, Web of Science (Core Index AHCI), MLA, PIO, ERIH PLUS, UlrichsWeb, Brepols Medieval Bibliographies (International Medieval Bibliography, Bibliographie de Civilisation Médiévale), IBZ (Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur), Romanische Bibliographie Online Datenbank, AIDA (Articoli italiani di periodici accademici), Bibliographie internationale de l'Humanisme et de la Renaissance, Klapp-Online, EBSCO.

«Studi Francesi» est indexée dans

È inoltre classificata in fascia A dall'Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR) per tutti i settori concorsuali dell'Area 10.

«Studi Francesi» est classée "A" dans la liste de revues scientifiques établie par l'ANVUR.

Abbonamenti

	Italia	Estero
annata 2023 (LXVI) - fascicoli 199, 200, 201		
edizione cartacea	€ 200,00	€ 250,00
edizione cartacea+digitale (pdf)	€ 225,00	€ 275,00

Per informazioni: abbonamenti@rosenbergesellier.it

I **singoli fascicoli** sono acquistabili dal sito www.rosenbergesellier.it al prezzo di € 75,00 + spese di spedizione (versione cartacea) o € 25,00 (versione digitale).

Sul sito sono acquistabili anche i **singoli articoli** in versione digitale, al prezzo di € 7,00.

Per richiedere annate e fascicoli **arretrati** non ancora disponibili sul sito: info@rosenbergesellier.it

«Studi Francesi» è presente anche sulla piattaforma OpenEdition Journals all'indirizzo <https://journals.openedition.org/studifrancesi/>

Proprietà: STUDI FRANCESI società semplice

Direttore responsabile: CESARE MARTINETTI

Registrazione presso il Tribunale di Torino n. 1134 del 3-2-1988

Editore: ROSENBERG & SELLIER, via Carlo Alberto 55, 10123 Torino

Stampatore: PETRUZZI INDUSTRIA GRAFICA, Città di Castello (PG)

© 2023 Rosenberg & Sellier



STUDI FRANCESI

issn 0039-2944

cultura e civiltà letteraria della Francia

La rivista pubblica in fascicoli quadrimestrali studi storici e critici, testi e documenti inediti utili per una sempre più profonda conoscenza della letteratura e della civiltà di espressione francese. In ogni fascicolo una rassegna bibliografica offre la più ampia informazione possibile sulle ricerche recenti dedicate ai rappresentanti della civiltà letteraria francese e francofona e discute gli spunti originali che la critica contemporanea suggerisce con la lettura delle opere significative della storia culturale in francese di tutti i secoli.

Gli «Studi Francesi» forniscono agli studiosi una via per partecipare al rinnovamento della cultura europea e per avere un contatto diretto con le tendenze attuali della critica.

La rivista è impegnata a contribuire con tutti i mezzi a sua disposizione alla formazione di una più avveduta coscienza critica.

Cette revue quadrimestrielle publie des études historiques et critiques, des textes et des documents inédits pouvant contribuer à une connaissance plus approfondie de la littérature et de la civilisation d'expression française.

Dans chaque fascicule, la section bibliographique a pour but d'informer le lecteur sur les travaux récents consacrés aux représentants de la culture française et francophone. Cette section bibliographique, qui se veut la plus exhaustive possible, soumet à l'attention des spécialistes l'état présent des études dans les différents domaines de l'histoire culturelle en français des origines à nos jours.

Les «Studi Francesi» fournissent aux spécialistes un instrument pour participer au renouvellement de la culture européenne et le moyen d'avoir un contact direct avec les tendances les plus significatives de la critique actuelle.

La revue entend ainsi contribuer à la formation d'une conscience critique plus éclairée.



Poste Italiane S.p.A. Spediz. in abbonamento postale -
D.L. 353/2003 (conv. il L. 27/02/2004 n. 46), art. 1 comma 1, DCB
Torino n. 2, maggio 2023

TAXE PERÇUE
TASSA RISCOSSA

TORINO CMP